

Dorota Fox*

NIEDOŚCIGNIONY AUTENTYZM O AKTORACH ŚLĄSKIEGO TEATRU AMATORSKIEGO „NAUMIONY”

Teatr amatorski na Górnym Śląsku ma bogate tradycje. Dość powiedzieć, że już pod koniec XIX w. działały na tym terenie rozmaite towarzystwa (typ polskiej organizacji), które pod okiem miejscowych nauczycieli przygotowywały amatorskie przedstawienia, urozmaicane śpiewkami zebranymi między innymi w tomiku pt. *Pieśni zabawne dla kólek wesołych Górnoszlązaków*. Ich działalność była nie tylko formą sprzeciwu wobec nasilającej się polityki *Kulturkampf* Ottona von Bismarcka, ale przede wszystkim sposobem animowania wśród mieszkańców rodzimego życia kulturalnego, śląskiej kultury i religii chrześcijańskiej. Nie bez znaczenia była też, dodajmy, chęć inkorporacji w żywioł lokalny polskich wzorców i polskiego języka, jak uznawano, nie bez historycznych racji, bliższy Ślązakom. Niektórzy z badaczy uznaliby działalność takich grup za jedną z atrakcyjniejszych i mało inwazyjnych form tzw. kolonizacji wewnętrznej¹. Świadczył o tym repertuar, w którym, obok sprawdzonych już na scenach amatorskich w innych regionach Polski w okresie zaborów sztuk Ludwika Anczyca i Aleksandra Ładnowskiego, znalazły się także utwory dramatopisarzy rodzimych: Piotra Kołodzieja, Karola Miarki, Juliusza, Adolfa, potem także Stanisława Ligonina. Początkowo widzowie nieoswojeni z teatrem „prawdziwym” zawodowym, dodajmy, który był w tym czasie dostępny tylko

* Dr hab. Dorota Fox, adiunkt w Zakładzie Teatru i Dramatu, Instytut Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych. Wydział Filologiczny, Uniwersytet Śląski, 40-032 Katowice, pl. Sejmu Śląskiego 1.

¹ Michał Smolorz, *Śląsk wymyślony*, Antena Górnoszląska, Katowice 2012, s. 19.

dla niemieckich mieszczan, mocno przeżywali to wszystko, co działo się na scenie, wielokrotnie burząc iluzję teatralną bezpośrednimi interwencjami.

Jednego razu wpadli na scenę, gdy Kościuszko po zwycięstwie zaczynał swoją piękną przemowę o ojczyźnie, napoili go piwem, uklepali po ramieniu, pochwalili i zeszli dopiero wtedy, gdy zrozpaczony reżyser kazał opuścić kurtynę i wyprosił ich ze sceny

– jak opisywał zachowanie widzów Gustaw Morcinek². Gdy po plebiscytach Górny Śląsk (w znacznej mierze) ostatecznie znalazł się w granicach II Rzeczypospolitej, organizacją życia teatralnego zajęło się Towarzystwo Przyjaciół Teatru Polskiego, które 1 października 1926 powołało Sekcję Teatrów Ludowych (STL) pod kierownictwem Stanisława Ligoń, jako oddział terenowy Związku Teatrów Ludowych. Tu może zwrócić uwagę na określnik „ludowy”, wart tego, by go wyjaśnić. Choć bowiem wiele grup amatorskich działało nie jedynie w okolicznych wsiach, ale też w Królewskiej Hucie (znanej dzisiaj jako Chorzów), na Dębie, Załęskiej Hałdzie (obecnie dzielnicach Katowic), w Rybniku itd., a więc w środowiskach miejskich i okołomiejskich, wśród ludności zatrudnionej w dużym stopniu w przemyśle górniczym i hutniczym, to jednak ich związek z kulturą ludową był niezwykle silny³. W opracowanym przez STL regulaminie stwierdzano, iż celem sekcji ma być „kulturalne podniesienie i narodowe uświadomienie jak najszerzych warstw społeczeństwa Województwa Śląskiego przez budzenie zamiłowania dla teatru polskiego i polskiej muzyki”⁴. Cel ten realizowano wielotorowo: STL zrzeszała ludowe zespoły teatralne jako towarzystwa opierające działalność na własnym statucie, udzielała im pomocy, kształciła dla ich potrzeb kadrę instruktorską, przeprowadzała kontrole administracji tych teatrów i dbała o poziom artystyczny ich publicznych występów⁵.

² Gustaw Morcinek, *Górnik w teatrze*, „Teatr” 1952, nr 22, s. 16–17. Z prawdziwym zawodowym teatrem pozostali mieszkańcy Katowic i innych śląskich miast zetknęli się dopiero w wolnej Polsce, kiedy w roku 1922 otwarto podwoje Teatru Polskiego.

³ Por.: Dorota Fox, *Amatorski ruch teatralny*, [w:] Katowice. Środowisko, dzieje, kultura, język i społeczeństwo, t. 2, red. A. Barciak, E. Chojecka, S. Fertacz, Muzeum Miasta Katowice, Katowice 2012, s. 196–203; Czesława Mykita-Glensk, *Melpomena w śląskiej mazelonce. Szkice z dziejów polskiego życia teatralnego na Śląsku do roku 1939*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2003.

⁴ Regulamin Sekcji Teatrów Ludowych – Amatorskich na Śląsku przy TPTP z siedzibą w Katowicach. Wojewódzkie Archiwum Państwowe w Katowicach TP Teatru Kat., sygn. 9, s. 2.

⁵ Działalność STL omawia dokładnie Stanisław Ligoń na łamach „Teatru Ludowego” (1929, nr 7) w artykule *Polskie Teatry Ludowe na Śląsku*; a także Jędrzej Cierniak: *Sekcje Teatrów Ludowych na Śląsku*, „Teatr Ludowy” 1929, nr 7.

Posiadała bibliotekę i tzw. szatnię (przy ul. Józefa Szafranka), która zaopatrzona w komplety kostiumów scenicznych, rekwizyty i peruki, umożliwiała ich wypożyczanie zespołom amatorskim działającym nie tylko w Katowicach, ale na całym Górnym Śląsku. Ogólna liczba tych zespołów w latach 30. wahała się między 700 a 800, co świadczy dobitnie o randze i potęgze tego ruchu. Ich działalność wspierano także, publikując na łamach „Teatru Ludowego”, pisma wydawanego przez ZTL pod redakcją Jędrzeja Cierniaka, oraz na łamach pism lokalnych, np. „Biuletynu nr... ŚTL”, instrukcje jak tworzyć dekoracje, przygotować charakterystycję, proponując gotowe scenariusze, wreszcie wydając w serii „Biblioteka Teatrów Ludowych” dramaty dostosowane do oczekiwań repertuarowych i możliwości aktorskich zespołów.

Po II wojnie światowej ruch teatrów amatorskich Górnego Śląska był z powodów politycznych sukcesywnie marginalizowany. „Lata 1949–1956 w historii teatru amatorskiego są czasem regresu”, jak pisał Andrzej Linert⁶. Ignorancja władz dla samorodnej twórczości i spontaniczności działań artystycznych sprawiła, że wiele teatrów amatorskich nie mogło w pełni realizować potrzeb kulturalnych swojego środowiska⁷. Wielopokoleniowe grupy amatorów sukcesywnie ulegały marginalizacji i przechodziły w stan uśpienia – zastępowały

⁶ Andrzej Linert, *Amatorski ruch teatralny w województwie katowickim 1945–1985*, Muzeum Śląskie, Katowice 1986, s. 5.

⁷ W lutym 1958 r. reaktywowano Wojewódzki Związek Teatrów i Chórów Ludowych, który zajmował się koordynacją działań teatru amatorskiego. Utworzono wówczas miejskie, powiatowe i wojewódzkie Sceny Amatora, będące formą edukacyjną. W ramach tych scen prezentowały swą twórczość różne grupy amatorskie działające w Katowicach i w ich rejonie, poczynając od folklorystycznych zespołów pieśni i tańca, po zespoły uprawiające różne formy teatralne. Po pokazach specjaliści, instruktorzy i zawodowi aktorzy oraz reżyserzy komentowali spektakl, udzielali cennych wskazówek, promowali najciekawsze przedsięwzięcia. Najczęściej w niedzielę rano organizowano przedstawienia (przy Teatrze Śląskim i Teatrze Rozmaitości) wyróżnionych spektakli, co służyło zarówno propagandzie, jak i popularyzowaniu laickiego sposobu spędzenia święta. Sceny Amatora obciążano również obowiązkiem czynnego uczestnictwa w akcji „Wieś”, która wymagała organizowania na wyjazdach spektakli o charakterze propagandowym, mającym uświadamiać chłopom zdobycze socjalistycznego ustroju. W październiku 1961 r. w wyniku połączenia Związku Teatrów i Chórów Ludowych oraz Towarzystwa Krzewienia Kultury Żywego Słowa powstał Związek Teatrów Amatorskich przemianowany w 1972 r. na Towarzystwo Kultury Teatralnej. W latach następnych ruch amatorski w Katowicach przeszedł znamiennej ewolucję zarówno w zakresie form działania, jak i realizowanych celów. Teatr ludowy, robotniczy, plebejski i obrzędowy tracił impet i zainteresowanie szerokiego kręgu odbiorców.

je zespoły rówieśnicze rekrutujące swych członków spośród młodzieży szkolnej i akademickiej. Preferowany w dawnych zespołach amatorskich (w rzeczy samej ludowych) model teatru emanującego lokalną tradycją i gwarą (tępiącą w szkołach i uznawaną za wyraz separatystycznych tendencji lokalnych społeczności, utrudniającą proces pełnej asymilacji) kojarzony był z folklorystyczną ciekawostką, ze staroświecką formą aktywności typową dla kół gospodyń wiejskich i traktowany jako swoistego rodzaju skansen. Był – co prawda – nadal realizowany przez środowiskowe grupy prezentujące się na przeglądach krajowych, np. na Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Amatorskich OFTA i innych regionalnych przeglądach przeznaczonych dla zespołów amatorskich, organizowanych na terenie Śląska np. w Dąbrowie Górniczej, w Siemianowicach, Zambrowie, ale w wąskim zakresie i bez należytej mu promocji. Wobec nadrabiania zaległości w przyswajaniu zdobyczy kultury popularnej krajów Europy Zachodniej i Ameryki, aktywność amatorska związana z folklorem uznawana bywała często za relikw.

Od kilkunastu lat ten nurt teatru amatorskiego ponownie się jednak odradza, już nie jako swoista „ludowizna”, ale sposób kultywowania tradycji, odmiana widowiska spod znaku „dziedzictwa w akcji” i teatru historii lokalnych. Dowodem na to jest reaktywacja dawnych zespołów amatorskich i powstawanie nowych w różnych miejscowościach regionu: w Piekarach Śląskich, w których działa słynny zespół Piekarskie Klachule założony w 1982 r. przez Marię Kopec; w Suszcu, gdzie w 1999 r. powstał Zespół Teatralny przy Związku Górnośląskim Koło Suszec, słynący cyklicznymi przedstawieniami z życia rodziny Pogorzałków (których scenariusze przygotowuje rodzimy twórca Bogusław Musiolik); w Rudzie Śląskiej, której chlubą był niegdyś Teatr Reduta Śląska, działający aktywnie w latach 1933–1995, a w roku 2012 reaktywowany; także w Jastrzębiu, Czerwionce, Mikołowie, Ornontowicach⁸. Warto zatem postawić pytanie, co jest tego przyczyną, skąd płyną impulsy. Gdy w szkołach

Na pierwszy plan w ruchu teatrów amatorskich wysuwały się teatr szkolny, edukacyjny i teatr studencki – teatr awangardowy.

⁸ Ożywienie ruchu tego typu teatrów amatorskich, sprawnie łączących tradycję ze współczesnym życiem i problemami mieszkańców regionu nastąpiło na początku lat 80. za sprawą takich inicjatyw, jak Wojewódzkie Biesiady Zespołów Artystycznych Klubów „Złotego Wieku”, odbywające się cyklicznie w Siemianowicach od 1986 r., czy Wojewódzkie Konkursy Gawędziarskie „Śląskie Beranie” organizowane w różnych miejscowościach Górnego Śląska od 1993 r., także dzięki wsparciu lokalnych ośrodków kultury, radia Katowice i stowarzyszeń, np. Stowarzyszenia Kultura, czy śląskiego oddziału Towarzystwa Kultury Teatralnej.

(podstawowych i gimnazjach, że o liceach nie wspomnę) do organizowania przedstawień amatorskich wykorzystuje się nierzadko dzisiaj „łapanki na stopnie” i tylko dzięki pasji nauczycieli teatromanów, instruktorów co raz pojawi się jakiś szkolny teatrzyk, grupa, czy pojedynczy uczniowie chcący wypowiedzieć się poprzez formy teatralne (choć są to najczęściej formy estradowe, kabaret, czy też monodramat), w lokalnych domach kultury ponownie zakotwiczą się grupy wielopokoleniowe, młodzież pracująca, grupy seniorów, które chcą uprawiać teatr różnego typu, choć tego samego ducha, nazwanego niegdyś ochotniczym, samorodnym, spontanicznym.

Teatr Naumiony

Starając się rozpoznać motywy aktywności teatralnej środowisk lokalnych na Śląsku w dzisiejszych czasach, przyjrzałam się zrazu działalności prężnie rozwijającego się Teatru Naumionego z Ornontowic⁹, którego korzenie sięgają lat dwudziestych poprzedniego wieku, co nie jest bez znaczenia. Pozwala to bowiem tę reaktywację wiązać nie tyle z działaniami władz po 1989 r., wspierających a nawet animujących proces intensywnej regionalizacji, ile potraktować jako inicjatywę własną, oddolną, chęć zachowania ciągłości tradycji, zaburzonej w latach 60. i 70. przez swoistą desilesinizację Śląska, rozumianą tu szeroko jako wypieranie rodzimej kultury (autochtonicznej społeczności), ograniczanie właściwego jej kodu kulturowego przez państwo lansujące klubokawiarnie jako typ instytucji sprzyjający zbrataniu ludu pracującego miast i wsi, by posłużyć się właściwą władzy komunistycznej retoryką¹⁰. Ornontowice to malownicza górnośląska wieś/gmina, położona kilkanaście kilometrów od dużych centrów społeczno-gospodarczych województwa śląskiego (do Katowic jest stąd 25 km, do Gliwic – 15 km, Zabrze – 15 km, Rybnika – 25 km, Pszczyny – 40 km). Mimo takiego położenia miejscowość zachowała jednak swoją lokalną odrębność i kultywuje tradycje

⁹ Nazwa „Naumiony” łączy się z zachowaniem jednego z członków zespołu, który często opuszczał próby, ale kiedy już się na nich pojawiał, obwieszczał wszystkim, że jest „naumiony”.

¹⁰ Michał Smolorz, *Śląsk...*, s. 311. Do podobnych konstatacji dochodzi Andrzej Linert, omawiając sceny amatorskie działające na Górnym Śląsku od końca XIX w. do wybuchu drugiej wojny światowej. Por. Andrzej Linert, *Teatry górnośląskiego pogranicza. Kartki z historii teatrów Królewskiej Huty i Chorzowa 1896–1939*, Wydawnictwo „Śląsk” Sp. z o.o. Wydawnictwo Naukowe, Katowice 2015.

ojców. A godzi się dodać, że pierwsze wzmianki o Ornontowicach sięgają XIV w. W wyniku plebiscytu wieś znalazła się po stronie polskiej, 6 km od granicy polsko-niemieckiej. Stałym elementem krajobrazu stał się szyb Kopalni Węgla „Budryk”, w której pracowało lub pracuje wielu jej mieszkańców (gmina Ornontowice obecnie liczy około 6 tys. mieszkańców). Działalność kulturalną w Ornontowicach prowadzi ARTeria Centrum Kultury i Promocji, która skupia wokół siebie i wspomaga wiele grup artystycznych i organizacji, między innymi kapelę podwórkową „Śląskie Bajery”, zdobywającą liczne trofea na ogólnopolskich przeglądach i, rzecz jasna, Teatr Naumiony.

Teatr Naumiony powstał w 2004 roku, a właściwie reaktywowano go po kilkudziesięciu latach, gdyż, jak wspominają mieszkańcy, w okresie dwudziestolecia międzywojennego działały tu grupy amatorskie wystawiające spektakle o charakterze patriotycznym oraz nawiązujące do miejscowych tradycji; należeli do nich rodzice dzisiejszych aktywistów zespołu, między innymi Stefana Owczarka¹¹. Pierwszym spektaklem reaktywowanego woła mieszkańców teatru był *Domek z ogródkiem* Albina Siekierskiego, śląskiego pisarza (również dramaturga i scenarzysty) z Imielina¹², a w latach następnych *Szarwark* tego samego autora, wielkopostna anonimowa sztuka *Ojciec nasz, czyli niewinnie na śmierć skazany* (2008), *K jak krasnoludki* (2009) według tekstu Marka Szołtysika, *Maślok Śmierdzirobotka* na motywach baśni Gustawa Morcinka, *Świniobicie*, wreszcie *Słodkie bobo*. To jednak nie pozwala odróżnić Teatru Naumionego od innych działających dzisiaj na Śląsku grup amatorskich, które gustują w przeróbkach na „śląski” klasyki (wystawiając np. *Zemstę* Aleksandra Fredry, przerabiając na śląski *Pchłę Szachrajkę* Juliana Tuwima, a nawet *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza), grup powstałych po 1989 r. na fali wspominatej już mody na regionalizm, pośrednio także na śląskość. Od roku 2010 członkowie zespołu postanowili zmienić nieco tematykę

¹¹ Jak czytamy w kronice zespołu, w międzywojniu działały w Ornontowicach, m.in.: zespół ornontowickiego Koła Kobiet, który w 1923 r. przygotował przedstawienie: *Tobie Polsko*, teatr przyszkolny pod kierunkiem nauczyciela Łowińskiego, grupy utworzone przy Katolickim Stowarzyszeniu Młodzieży Męskiej, także zespół Kongregacji Mariańskiej, który wystawił na początku lat 30. sztukę pt. *Święta Elżbieta*, i zespoły organizowane przez Towarzystwo Czytelni Ludowej. Mieszkańcy wsi w tym okresie gościli także inne grupy amatorów, m.in. z Królewskiej Huty, która była głównym ośrodkiem ruch amatorskiego na Górnym Śląsku już pod koniec XIX wieku.

¹² Na podstawie noweli A. Siekierskiego powstał scenariusz filmu Kazimierza Kutza *Paciorki jednego różańca* będącego zwieńczeniem śląskiej trylogii reżysera (*Sól ziemi czarnej*, *Perła w koronie*) i uznanego przez wielu badaczy za zasadniczy punkt odniesienia dla odradzającej się śląskiej tożsamości. Por. M. Smolorz, *Śląsk...*, s. 186–195.

i sprawnie połączyć teatr historii lokalnych ze swoistym archiwum pamięci kulturowej i stworzyć przedstawienia, które zdobyły im rozgłos i uznanie różnych gremiów¹³. Spektakle Teatru Naumionego – dotąd oglądane przede wszystkim przez mieszkańców gminy i przyległych miejscowości – 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 doświadczenia wyrazistej tożsamości kulturowej, potrzebą zakorzenienia w choćby i „małej”, ale własnej ojczyźnie, także chęcią zmanifestowania śląskiej odrębności, co bynajmniej nie należy wiązać z separatystyczną polityką kojarzoną z ruchem autonomii Śląska, eskalującego dość silnie obecnie odmiennosć, inność Ślązaków, raczej z autentyczną potrzebą ekspresji rodzimej kultury¹⁴. To oczywiste, że amatorska grupa teatralna dzięki swym działaniom może być uznana za atrakcyjne medium tradycji, historii i kultury Śląska, w skali mikrohistorii, ale przecież nie tylko. Przygotowane przez nią przedstawienia są wydarzeniem artystycznym, a przede wszystkim społecznym, formą współobcowania bliźnich – członków zespołu – ludzi, których poczucie tożsamości domaga się artykulacji, jest w ten sposób właśnie performowane. W teatralnym zdarzeniu chcą spotykać się zarówno z widzami podpisującymi się pod tą manifestacją, identyfikującymi się z pokazanym w spektaklach światem, ale również i z takimi widzami, którzy jedynie zadają sobie pytanie o własną tożsamość, a zmagając się z brakiem zakorzenienia, doświadczają w czasie spektaklu jego wartości.

„Kultywować gwarę śląską”

Oglądając spektakle: *Marika* (2011), *Hebama* (2014), *Kopidol* (2016), obserwując pracę zespołu i rozmawiając z aktorami, starałam się próbować zrozumieć specyfikę aktorstwa śląskich amatorów, o której decyduje, jak sądzę, kilka czynników. Po pierwsze fakt, że aktorzy grają w śląskiej gwarze, i – co wydać się

¹³ Do osiągnięć grupy należy zaliczyć m.in. nagrody i wyróżnienia na Festiwalach Małych Form Artystycznych, Tyskich Spotkaniach Teatralnych, Ogólnopolskim Przeglądzie Teatralnym Proscenium w Nysie, Ogólnopolskim Przeglądzie Teatrów Amatorskich Osób Bardzo Dorosłych.

¹⁴ Przekonuje o tym praca zespołu „Naumiony” nad scenariuszami tworzonymi przez zawodowych pisarzy, które stanowią raczej kanwę i są w trakcie prób przerabiane zgodnie z wolą członków zespołu i ich pomysłami.

może dziwne – nie stanowi to znaczącej bariery dla widza nieznającego gwary czy mającego o gwarze śląskiej nikłe pojęcie. Jako ciekawostkę podam tu informacje o występach Teatru Naumionego na festiwalu zorganizowanym na Kaszubach, na którym prezentowały się również teatry amatorskie, których aktorzy posługują się innymi gwarami. Otóż na festiwalu to właśnie zespoły – kaszubski (którego język jest jeszcze bardziej hermetyczny) i śląski „rozumiały się” poza słowami i od razu przypadły sobie do gustu. Wyrazistość wizerunku tych dwóch grup etnicznych ściśle wiąże się z wyróżniającym je językiem (nie chcę tu wchodzić w toczące się spory o jego status: dialektu polskiego czy osobnego języka, idiolektu czy języka regionalnego, gwary¹⁵). Jak wynika z badań Jolanty Tambor, mieszkańcy Śląska silnie odczuwający różnice w mowie czynią z tego często czynnik separujący ich od innych regionów Polski. Zarazem jednak język ten spaja Ślązaków emocjonalnie i buduje ich tożsamość. W przekonaniu mieszkańców województwa śląskiego bycie Ślązakiem polega ‘na „godoniu”’¹⁶.

Dodać wszakże należy, że – jak wynika z historii Teatru Naumionego – przedstawienia w gwarze stały się jego znakiem rozpoznawczym dopiero w ostatnich latach. W latach poprzednich, zarówno w okresie dwudziestolecia, jak i w latach 60. i 70., wystawiano tu między innymi dramaty Juliusza Słowackiego (np. *Balladynę*), Aleksandra Fredry (*Pan Jowialski*) również i dlatego, by wprawić się w pięknej literackiej polszczyźnie, zamanifestować polskość i utrzymać z Polską silny związek. Jak wspominał wieloletni organizator życia teatralnego w Ornontowicach Henryk Swoboda, misją teatru było wówczas utrzymanie polskości, przygotowanie okolicznych mieszkańców do współtworzenia kultury narodowej i wyzbycia się przez nich kompleksu niższości, inności. Pierwszym spektaklem, w którym aktorzy posłużyli się gwarą, był *Domek z ogródkiem* (2005), grany aż osiem razy. Według Małgorzaty Mrozek, inicjatorce reaktywacji teatru, użycie gwary nie jako stylizacji, lecz komponentu świata

¹⁵ Spory te nasiliły się w 2010 r. wraz z pojawieniem się projektu ustawy o mniejszościach narodowych i języku regionalnym. W gronie językoznawców opinie są podzielone. Warto przywołać w tym względzie są następujące prace: Aldona Skudrzyk, Jolanta Tambor, *Gwara Śląska – świadectwo kultury, narzędzie komunikacji*, Wydawnictwo „Śląsk” Sp. z o.o. Wydawnictwo Naukowe, Katowice 2001, oraz Jolanta Tambor, *Kulturowe wyznaczniki tożsamości. Tożsamość mieszkańców województwa śląskiego*, https://www.regionalneobserwatoriumkultury.pl/kon2html?file=tl_files/fotki%20kk/ (dostęp: 20.04.2016); eadem, *Status języka a wola ludu i kodyfikacja. Przypadek śląski*, „Forum Lingwistyczne” 2014, nr 1.

¹⁶ Jolanta Tambor, *Mowa Górnślązaków oraz ich świadomość językowa i etniczna*, wyd. 2, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2008, s. 15–67.

przedstawionego, podstawowego sposobu konkretyzacji postaci scenicznych, pozwoliło aktorom poczuć dumę z używania tego języka również w codziennym życiu – jako równorzędnym z oficjalnym językiem polskim. Można zatem przyjąć, że funkcja emancypacyjna teatru tak istotna w pierwszym okresie jego istnienia zakończyła się. W nowych warunkach historycznych dawną misję należało poddać rewizji, czy nawet rewindykacji. „Kultywować gwarę śląską”, zachować ją i przekazać młodym, by jej „nie przepomnieli” – taki wyznaczono sobie nowy cel działania. Aby go zrealizować, należało pozyskać do zespołu przedstawicieli młodszego pokolenia, co nie było rzeczą trudną, zważywszy na żywe w Ornontowicach tradycje, aktywność teatralną ojców, którą z ochotą chciano naśladować i rozwijać. Stąd drugi wyróżnik Teatru Naumionego, który jest teatrem wielopokoleniowym i w pewnym sensie rodzinnym (spokrewniona jest zresztą większość mieszkańców Ornontowic), ciekawym i godnym podkreślenia świadectwem sztafety pokoleń. Koligacje rodzinne służą bez wątpienia wzmocnieniu więzi społecznych i więzi zespołowych. Z jednej strony ośmielają (jest się wśród swoich, a zatem nikomu nie grozi wykluczenie, niezrozumienie), zdecydowanie ograniczają „niezdrową” rywalizację (jak konkurować z babcią czy mamą), wzmacniają empatię między członkami i chęć pomocy oraz mobilizują do wzajemnej odpowiedzialności.

Pozwalają również uprawiać swego rodzaju edukację tak w zakresie warsztatu aktorskiego, jak też historii miejsca, zwyczajów, treści lokalnej kultury; poprzez zabawę w teatr włącza się młodych do wspólnoty, można by rzec: „ukorzenia”. W ocenach Teatru Naumionego dokonywanych przez ludzi sztuki i kultury województwa śląskiego najczęściej podkreśla się właśnie tę integracyjną funkcję, jaką spełnia już nie tylko na swym terenie, ale w regionie.

Kultura czynna, jaką próbowali u początków istnienia teatru zaszczepić w mieszkańcach wsi aktorzy amatorskich zespołów, organizując tzw. teatr domowy, obecnie zyskuje zainteresowanie szerszych kręgów, co czyni Teatr Naumiony teatrem wspólnotowym. Przekraczając granice gminy, zdobywając powodzenie na scenach zawodowych teatrów, wyruszając w Polskę, chcą swą działalnością dzielić się z innymi, by, jak deklarują, dać wyraz „śląskiej duszy” i osiągnąć na scenie niedościgniony autentyzm, a jednocześnie, dodajmy, być też teatrem niepozbawionym ambicji artystycznych¹⁷.

¹⁷ Początkowo spektakle prezentowano przede wszystkim w miejscowym Domu Kultury, który stał się główną siedzibą zespołu, z czasem zaczęto wyjeżdżać do ościennych miejscowości Górnego Śląska. Dzisiaj teatr może poszczycić się nie tylko występami na festiwalach w całej Polsce, ale również w Wilnie, a co ważne – pokazami

Autentyczny, czyli jaki?

Prawie wszystkie stworzone przez grupę przedstawienia da się ująć w porządek reprezentacji. Pokazywane na scenie historie nie są skomplikowane i, można by powiedzieć, mało dramatyczne. Ot, zwykłe sprawy zwykłych ludzi w dniu ich powszednim, trudy pracy, krzątania domowa, pęd do zabawy młodych usiłujących wyzwolić się choć na chwilę spod rodzicielskiej kurateli, ciekawość sąsiadki, której wzmożona uwaga skoncentrowana jest na zlepieniu wiejskich opowieści i produkowaniu plotek – wszystko to obudowuje centralne wydarzenie każdej ze sztuk: narodziny lub śmierć członka rodziny. Ciągi epizodów tworzące w każdym z wymienionych już przedstawień „śląski fresk”, „obraz rodziny we wnętrzu” dają aktorom sposobność imitowania codziennego życia wielopokoleniowej rodziny Górnoślązaków wstrząsanego od czasu do czasu niepoślednimi wydarzeniami, dodajmy, życia osobiście doświadczonego, pokazanego szczerze, niemal spontanicznie, w sposób bezpośredni, subiektywny i nieskrępowany zbyt konwencjami. Aktorzy to „naturszczycy”, mający warsztat od Boga, jak powiada Iwona Woźniak, doświadczony instruktor teatralny, wychowanka Teatru Gardzienice, która jako reżyser prowadzi Teatr Naumiony od 2009 r. Nie trzeba ich zmieniać, lecz raczej inspirować do poszukiwania właściwych dla siebie kreacji, należy wyzyskać drżącą 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 pewny stopniu model teatru włoskich komedianów, tworząc w kolejnych spektaklach śląską komedię *dell'arte*, co prawda bez masek, ale z łatwo rozpoznawalnymi postaciami, których wyróżnikiem jest mowa sceniczna, gesty, sposób bycia na scenie. Mimo tych śladowo obecnych koneksji, teatr ten należałoby przede wszystkim usytuować w nurcie teatru realistycznego drugiego, czy jak się dziś zwykło mówić: trzeciego nurtu, mniej artystycznego, w którym niepośledni efekt artystyczny nie jest najważniejszy. Na taki teatr rzecz jasna nadal istnieje szerokie zapotrzebowanie widzów lokalnych, których onieśmiela, deprymuje teatr zawodowy, nawet w tradycyjnym wydaniu, że o postdramatycznym nie wspomnę. Potrzeba identyfikacji z pokazanymi na

w Teatrze Rozrywki w Chorzowie i Teatrze Korez w Katowicach. Dostrzegając walory teatru, w 2016 r. komisja artystyczna zakwalifikowała Teatr Naumiony do programu TEATR POLSKA prowadzonego przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, co bez wątpienia wzbogaci trasę objazdową teatru i umożliwi promowanie się poza środowiskiem lokalnym.

scenie bohaterami nie nastręcza trudności, referencyjność świata, odgrywane wydarzenia, opowiedziane fabuły łatwo widzom uwierzytelnić w oparciu o własne doświadczenia. Rozpoznają wszakże w nich świat, do którego sami przynależą, który znają z autopsji. Dość powiedzieć, że pierwowzorem tytułowej bohaterki spektaklu *Hebama* (czyli położna), była legendarna już w Ornontowicach Agnieszka Ciencialowa. W latach 60. towarzyszyła ona narodzinom każdego niemal mieszkańca wsi¹⁸. Z kolei prototypem bohatera *Kopidoła* byli grabarze, na co dzień obcujący na miejscowym cmentarzu z grobami. W czasie swych monologów na scenie tenże bohater wspomina ich z rozrzewnieniem, wymieniając nazwiska, profesje, przytaczając zabawne anegdoty zachowane w pamięci wspólnoty, konserwujące ich symboliczny wizerunek. Można zatem przyjąć, że przedstawienia skrojone z materii z życia wziętej to żywa kronika gminy, i choć nie wyszła spod pióra Stradfordczyka, to staje się zwierciadłem czasów i ludzi przynależnych do lokalnej społeczności, pośrednio także do każdego. Można ją potraktować jako odmianę historii mówionej, która zdaniem brytyjskiego historyka społecznego, Paula Thompsona, zaczęła dochodzić do głosu w latach 70. XX w. jako alternatywa wobec dominujących narracji – historii politycznej, historii władzy¹⁹.

Działalność Teatru Naumionego miałaby więc także walor poznawczy. Odgrywanie indywidualnych losów postaci (rekonstruowanych w czasie pracy nad ostatecznym kształtem scenariusza, co przypomina działania badacza historii) ważnych dla środowiska, regionu, to przecież przywracanie pamięci o nich i przywracanie przeszłości w ogóle w formie atrakcyjnej, eksponującej podmiotowe doświadczenie człowieka, dzięki reprezentacji scenicznej reanimującej przeszłość na czas spektaklu po to, by widz mógł się jej dokładnie przyjrzeć, by mógł ją przeżyć, choć w formie zastępczej, ale jednak angażującej go emocjonalnie.

Teatr amatorski – w wydaniu amatorów z Ornontowic – jest także, w moim przekonaniu, zanikającym już typem teatru źródeł, który w potocznej świadomości zwykło się kojarzyć z praktykami właściwymi dawnym i egzotycznym kulturom plemiennym wykorzystującym obrzędy, rytuały, tańce i śpiewy. W ornontowickim zespole wyraża się on przede wszystkim poprzez język – jego melodię, składnię i akcent. Aktorzy posługują się nim zarówno z wielką swobodą, jak

¹⁸ Na podkreślenie zasługują okoliczności spektaklu, któremu towarzyszyła wystawa pamiątek po zmarłej, zgromadzonych dzięki zaangażowaniu całej społeczności gminy Ornontowice.

¹⁹ Paul Thompson, *The voice of the past: oral history*, Oxford University Press, Oxford 2000.

i z pietyzmem. Są w nim, język bowiem nie tylko jest podstawowym sposobem komunikacji z takimi jak i oni, ale jest ich naturalnym światem, dzięki językowi najbardziej wiarygodnie, chciałoby się rzec autentycznie, prezentują swój mentalny obraz świata, swe o nim wyobrażenia. Samo mówienie, jakby powiedział Ludwig Wittgenstein „jest immanentną częścią ich działalności, ich sposobu życia”²⁰. To także intuicyjne sięganie do korzeni, do rdzenia kultury śląskiej niemal pierwotnej. Gdyby zaś przywołać pogląd Wilhelma von Humboldta, iż – jak to określał Janusz Anusiewicz – „wiedza i doświadczenie oraz wartościowanie ujmowanej poznawczo rzeczywistości jest zmagazynowane w języku, przezeń przenoszone i przekazywane przyszłym pokoleniom”²¹, można zaryzykować stwierdzenie, że Teatr Naumiony kultywując język, staje się atrakcyjną formą transmisji wartości kultury rodzimej, tak cennej w czasach globalizacji.

Gwara śląska wypowiadana naturalnie nie tylko pozwala skonstruować przedstawiony świat, zaistnieć postaciom (bynajmniej nie pogłębianym psychologicznie, lecz zindywidualizowanym poprzez niepowtarzalne użycie języka), ale staje się jakby osobnym bohaterem, więcej – odsłoniętym na moment w czasie spektaklu mikrokosmosem, częstką wielkiej całości wyrażającą się nie tyle w znaczeniu słów, ile w ich melodyce, rytmie, składni, fleksji, akcentowaniu. Ta zdolność, ale także umiejętność czyni aktorów depozytariuszami śląskiej tożsamości, której niekwestionowanym rdzeniem jest śląska mowa. Tożsamości, wedle Michała Smolorza poddawanej na przestrzeni wieków deformacji, tożsamości zbudowanej na jałowym gruncie, niejednorodnej, absorbującej za sprawą wydarzeń historycznych (wielkiej historii) cechy ościennych kultur dominujących (pruskiej, niemieckiej, polskiej). Tożsamości wykreowanej przez media i przejętej przez większość ludności zamieszkującej teren Górnego Śląska, z których wielu mieni się Ślązakami, jako wzorzec atrakcyjny, a zatem do przyjęcia i wdrażania w życie, bez świadomości jego wtórności²². Taki wzorzec za Josephem Roachem można by określić mianem surogatu²³. Z powodzeniem od wielu lat takie wytwarzanie „śląkości”, czy jak to określa Ewa Bał performowanie, obserwujemy nie tylko

²⁰ Ludwig Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 20.

²¹ Pogląd Humboldta przytaczam za: Janusz Anusiewicz, *Problematyka językowego obrazu świata w poglądach niektórych językoznawców i filozofów niemieckich XX wieku*, [w:] *Językowy obraz świata*, red. J. Bartmiński, Lublin 1990, s. 281–282.

²² Michał Smolorz, *Śląsk...*, s. 301–308.

²³ Joseph Roach, *Wprowadzenie: historia, pamięć, performans*, przeł. M. Borkowski, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2014, nr 121/122, s. 23–36.

w filmach spod znaku Kazimierza Kutza, ale również w teatrze zawodowym, co rusz fundującym widzom tzw. performanse pamięci²⁴. Moda na śląskość rzeczywiście ujawnia istniejącą lukę, niedostatek tego rodzaju reprezentacji śląskości. W wielu wypadkach przedstawiona/performowana śląskość jest bardziej interpolacją wyobrażeń niż reanimacją związku z rdzenną tradycją, z korzeniami; niestety, mam tu na myśli także cykl przedstawień sygnowanych hasłem „Śląsk święty – Śląsk przeklęty”, takich między innymi jak *Piąta strona świata*, *Skazany na bluesa*, *Czarny ogród* (w Teatrze Śląskim), w pewnym stopniu także *Cholonek* (Teatru Korez). To doskonałe pole odżywiania resentymentów, na którym teatr zawodowy, posługując się ekonomiką emocji, gospodaruje z różnym skutkiem. Ale czas zapytać, czy taki teatr artystycznych środków można zrównać z wydarzeniem powołującym rzeczywistą wspólnotę, czerpiącą radość z tego, że jest się wśród swoich, nawet jeśli są „inni”? Czy zawodowy teatr poddający analizie i świadomie kreujący model „śląskości”, utrwalający mitologiczny, mniej lub bardziej, obraz nie wytwarza jedynie/najczęściej wspólnoty emotywniej? Pokazuje śląskość, ale nie próbuje nią widza zachwycić, nie zachęca tak silnie do jej współprzeżywania jak teatr amatorski „Naumiony”. Moim zdaniem z przywoływaniem określonej kulturowej tradycji jako warunku samorealizacji w formie teatralnej, także artystycznej, która staje się środkiem, sposobem, pretekstem do spotkania, silnie angażującego widownię dzięki autentyzmowi i autentyczności, mamy do czynienia właśnie w Teatrze Naumionym.

Ważne, bo szczerze deklarowane przez zespół, jest poczucie misji i świadomość tego, że są amatorami i „robiom to, co kochajom”, „godajom jak sie godało”, żeby było wesoło. Trudno ich sformatować teatralną konwencją, oni „chcom grać”, dzielić się z innymi tym, co dla nich cenne i ważne, „z serca płynące”. Dlatego właśnie życiowe doświadczenie, obserwacja najbliższego im otoczenia stanowi podstawowy impuls scenicznych kreacji i materiał do odgrywanych ról. Po przedstawieniach w pierwszej kolejności zasięgają opinii u swych znajomych, rodziny, o tym, czy byli wiarygodni, czy zaproponowane przez nich naśladowanie rzeczywistości nie klóci się z wyobrażeniami innych, znajduje potwierdzenie w, rzec by można, doświadczeniach wspólnotowych. Konwencje uwierzytelniające zdecydowanie dystansują retorykę teatralnych chwytów, mniej ich zajmującą. Tak dla nich istotne kryterium wierzitelności ściśle wiąże się z autentyzmem, który rozumiany być może jako próba

²⁴ Ewa Bał, *Performowanie lokalności*, [w:] *Teatr historii lokalnych w Europie Środkowej*, red. D. Fox, A. Głowackia, E. Wąchocka, Katowice 2015, s. 137–145.

ucieleśnienia, skonkretyzowania na scenie ich własnych wyobrażeń o otaczającym świecie wyrosłych na gruncie codzienności, zaangażowania się nie w politykę, ale w zwykłe sprawy, w problemy dnia powszedniego, w którym w pierwszej kolejności trzeba się zmagać z własnymi przyzwyczajeniami i słabościami, zmianę świata pozostawiając innym. To odsłania charakterystyczny rys amatorskich przedstawień Teatru Naumionego – świadczenie o losach ludzi małych społeczności, społeczności naznaczonych własną historią, których elementem scalającym jest nie tylko miejsce zamieszkania, więzi rodzinne, ale również, a może przede wszystkim przejęte od przodków zwyczaje, normy zachowań, hierarchie wartości i język. W tym, jak sądzę, tkwi niezbywalna wartość działań teatralnych Teatru Naumionego. W kieracie pracy i zajęć domowych członkowie grupy spotykają się w każdy wtorek, by nie tylko próbować, czyli pracować nad przedstawieniem, ale by ze sobą spędzić kilka godzin. Celebrytują te spotkania, wypiekami, kawą przy wspólnym stole, „godoniem” o przygotowywanej sztuce, odnosząc ją do własnych doświadczeń życiowych. Do grupy należą nie tylko aktorzy występujący na scenie, ale także osoby odpowiedzialne za dekorację, charakteryzację, przygotowanie odpowiednich kostiumów. To sprawia, że w przedstawienie angażuje się wielu mieszkańców, jest więc ono rezultatem pracy całej wspólnoty.

Chciałoby się w podsumowaniu ich twórczości przywołać słowa Jędrzeja Cierniaka, który w latach dwudziestych, wytyczając drogę dla teatru ludowego, podkreślał: „Skarby staroświeckiego i zanikającego piękna polskiej wsi są niewyczerpanym źródłem robót i robótek teatralnych. W tych prostych, prymitywnych rzeczach jest ukryty głębszy sens – jest dusza polskiego ludu, jego własne uczucie, jego nuta i gest”²⁵. Autentyzm to wielki walor Teatru Naumionego, choć także wielkie obciążenie na drodze artystycznego rozwoju.

Bibliografia

- Anusiewicz, Janusz, *Problematyka językowego obrazu świata w poglądach niektórych językoznawców i filozofów niemieckich XX wieku*, [w:] *Językowy obraz świata*, red. J. Bartmiński, Lublin 1990.
- Bał, Ewa, *Performowanie lokalności*, [w:] *Teatr historii lokalnych w Europie Środkowej*, red. D. Fox, A. Głowacka, E. Wąchocka, Katowice 2015.
- Cierniak, Jędrzej, *Drogi rozwojowe teatru ludowego*, „Teatr Ludowy” 1928, nr 12.
- Cierniak, Jędrzej, *Sekcje Teatrów Ludowych na Śląsku*, „Teatr Ludowy” 1929, nr 7.

²⁵ Jędrzej Cierniak, *Drogi rozwojowe teatru ludowego*, „Teatr Ludowy” 1928, nr 12.

- Fox, Dorota, *Amatorski ruch teatralny*, [w:] Katowice. Środowisko, dzieje, kultura, język i społeczeństwo, t. 2, red. A. Barciak, E. Chojcka, S. Fertacz, Muzeum Miasta Katowice, Katowice 2012.
- Linert, Andrzej, *Amatorski ruch teatralny w województwie katowickim 1945–1985*, Muzeum Śląskie, Katowice 1986.
- Linert, Andrzej, *Teatry górnośląskiego pogranicza. Kartki z historii teatrów Królewskiej Huty i Chorzowa 1896–1939*, Katowice 2015.
- Morcinek, Gustaw, *Górnik w teatrze*, „Teatr” 1952, nr 22.
- Mykita-Glensk, Czesława, *Melpomena w śląskiej mazelonce. Szkice z dziejów polskiego życia teatralnego na Śląsku do roku 1939*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2003.
- Roach, Joseph, *Wprowadzenie: historia, pamięć, performans*, przeł. M. Borkowski, „Daskalia. Gazeta Teatralna” 2014, nr 121–122.
- Smolorz, Michał, *Śląsk wymyślony*, Antena Górnośląska, Katowice 2012.
- Tambor, Jolanta, *Mowa Górnoślązaków oraz ich świadomość językowa i etniczna*, wyd. 2, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2008.
- Thompson, Paul, *The voice of the past: oral history*, Oxford University Press, Oxford 2000.

Abstract

Unsurpassed authenticity The actors of the Silesian amateur Theater Naumiony

Community theater in Upper Silesia, despite its rich tradition, was gradually marginalized for political reasons after the Second World War. Reactivation of amateur groups and the creation of new ones in various places in the region (e.g. Suszec, Jastrzębie, Mikołów, Ornontowice) bears the testimony to its recent regeneration during last several years. Recognizing motives of theatrical activity in the local communities in Silesia – on the example of amateur Theater Naumiony from Ornontowice – proves that it is a result of a will to defend and a need to continue the cultural tradition as well as a requirement to manifest Silesian autonomy. Community theater made by the amateur theatre from Ornontowice is in my opinion a fading kind of “origins theater”. The theater that has grown from the volunteer spirit and is gathering respectably large audience during their performances. Such theatre becomes the Silesian tradition and culture medium, the tradition and culture with the local dialect at the core. The theatre shows are both artistic events, as well as the social forms of coexistence of people whose sense of identity requires such enunciation and such is performed. Based on the performances (*Kopidoł*, *Marika*, *Hebama*) and the observation of rehearsals and interviews with actors, one may present the acting character of Silesian amateur players using the Silesian dialect and integrating different generations, trying to give voice to *Silesian Soul* and to achieve unsurpassed authenticity on stage.



Fot. 1. Teatr Naumiony, spektakl *Marika* (fot. Jagoda Stula)



Fot. 2. Teatr Naumiony, spektakl *Kopidol* (fot. Jagoda Stula)



Fot. 3. Teatr Naumiony, spektakl *Kopidoł* (fot. Jagoda Stula)



Fot. 4. Teatr Naumiony, spektakl *Kopidoł* (fot. Jagoda Stula)