Miejsca i tożsamość

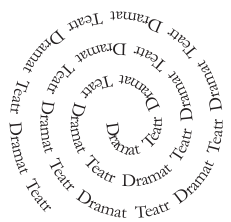
DiT-29_MGolaczynska.indb 1 2013-04-25 08:56:48

DRAMAT – TEATR

pod redakcją

Janusza Deglera

29



Dramat • Teatr

DiT-29_MGolaczynska.indb 2 2013-04-25 08:56:48

MAGDALENA GOŁACZYŃSKA

Miejsca i tożsamość

Teatr lokalny na Dolnym Śląsku

Wrocław 2013
Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego

DiT-29_MGolaczynska.indb 3 2013-04-25 08:56:48

Recenzent
Mirosław Kocur

Redaktor serii
Janusz Degler

Redaktor Wydawnictwa
Małgorzata Grochocka

Projekt okładki
Magdalena Kocińska

Redaktor techniczny
Bogusław Wrona

Na okładce:
Fragment rzeźby Macieja Szańkowskiego *Węzełek* w przestrzeni publicznej, Wrocław, ul. Czysta

Acta Universitatis Wratislaviensis No 3474

Książka ukazała się w wyniku współpracy wydawniczej Wydziału Filologicznego
Uniwersytetu Wrocławskiego i Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego

© Copyright by Magdalena Gołaczyńska and Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.
Wrocław 2013

ISSN 0239-6661
ISBN 978-83-229-3364-0

Publikacja przygotowana w Wydawnictwie Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.
50-137 Wrocław, pl. Uniwersytecki 15
tel./fax 71 3752507, e-mail: marketing@wuwr.com.pl

DiT-29_MGolaczynska.indb 4 2013-04-25 08:56:49

Marysi, wrocławiance

DiT-29_MGolaczynska.indb 5 2013-04-25 08:56:49

Spis treści

Wstęp 9
Doświadczanie swego domu, miasta, małej ojczyzny 9
Regionalizm 10
Gdzie jest Dolny Śląsk 11
Teatr „swojego miejsca" w Polsce — dawny i współczesny 12
Od tożsamości regionalnej po strategie i wybory 17

Rozdział I. Tożsamość regionalna Dolnoślązaków — powojenna i współczesna 19
Lokalne uniwersum symboliczne i kulturowe 19
„Ziemie Odzyskane" powracające do „Macierzy" 20
Początki przemian. Ku współczesnemu regionalizmowi 29
Współczesna tożsamość lokalna Dolnoślązaków 32

Rozdział II. Dolnośląski teatr lokalny przed 1989 rokiem 39
Propaganda repertuarowa 39
Przedstawienia i akcje uliczne w latach 1970–1989 48

Rozdział III. Miejsca i przestrzenie teatralne 75
Wprowadzenie 75
a) Dom jako prywatna ojczyzna. Dolnośląskie mieszkania i kamienice 83
b) Dworzec, pociąg, lotnisko 117
c) Inne wędrówki i turystyczne eksploracje 130
d) Dzielnice o złej sławie oraz postindustrialne miejsca zrujnowane 150
e) Miejsca charakterystyczne danego miasta 174
f) Posiadłości, chaty i ziemia 203
g) Plenery 224

Zakończenie. Wobec przeszłości i teraźniejszości — strategie i wybory 231
Strategie twórców 231
Strategie widzów 236
Wybory miejsc 238

Bibliografia 243
Nota edytorska 254
Summary 255
Indeks osób 256
Indeks przedstawień i akcji zespołów teatralnych 265
Spis ilustracji 267

DiT-29_MGolaczynska.indb 7 2013-04-25 08:56:49

Wstęp

Doświadczanie swego domu, miasta, „małej ojczyzny”

Życie człowieka współczesnego zostało w dużej mierze zlaicyzowane, ale jego doświadczenie przestrzeni, w której żyje, nadal bywa mocno nacechowane emocjonalnie. Rozwój współczesnego demokratycznego regionalizmu i lokalizmu, będących odpowiedzią na procesy globalizacji, sprawia, że wciąż aktualne pozostaje stwierdzenie Mircei Eliadego: W „doświadczeniu przestrzeni jako czegoś świeckiego nadal dochodzą do głosu wartości przypominające mniej lub bardziej niejednorodność, jaka cechuje religijne doświadczenie przestrzeni. Istnieją nadal okolice uprzywilejowane, jakościowo różne od innych: pejzaż ojczysty, miejscowość związana z pierwszą miłością albo ulica cudzoziemskiego miasta [...]”. Takie „Miejsca zachowują wartość wyjątkową” — „Są to miejsca święte jego [człowieka — M.G.] prywatnego świata, tak jak gdyby ta istota niereligijna doznała objawienia innej rzeczywistości niż ta, w której uczestniczy swym powszednim istnieniem”[1]. Miejsca wyjątkowe, którym w niniejszej książce poświęcam uwagę, to dom rodzinny i związane z nim dzielnica, miasto rodzinne lub zamieszkiwane (w okresie dzieciństwa lub dorosłości) oraz „mała ojczyzna”, którą można określić także jako ojczyznę domową[2], przy czym wyrażenie to jest mocno nacechowane emocjonalnie. Interesuje mnie zatem punkt widzenia geografii humanistycznej miasta i regionu, a więc „duchowy i aksjologiczny stosunek mieszkańców do przestrzeni miasta jako zbioru miejsc. Dzięki nim człowiek nie tylko określa swoją tożsamość w sensie przestrzennym, lecz przede wszystkim odnajduje sens swojej egzystencji”[3]. Ludzie zatem „przeżywają przestrzeń” swego otoczenia, doświadczają jej, a także ją przetwarzają.

---

[1] Mircea Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wyb. Marcin Czerwiński, przeł. Anna Tatarkiewicz, Warszawa 1974, s. 64.

[2] Termin „mała ojczyzna” nawiązuje do niemieckiego wyrażenia *Heimat*, ale także kojarzy się z „domową ojczyzną” Mickiewicza, określaną tak przez Konrada Górskiego, i z angielskim terminem *homeland*. Zob. szerzej w rozdział III.

[3] Dobiesław Jędrzejczyk, *Przestrzeń i miejsce w miastach polskich*, [w:] *idem*, *Geografia humanistyczna miasta*, Warszawa 2004, s. 114. Cytat przywołuje pośrednio koncepcję Floriana Znanieckiego jako prekursora polskiej geografii humanistycznej miasta.

DiT-29_MGolaczynska.indb 9 2013-04-25 08:56:49

Regionalizm

Termin „mała ojczyzna" jest w przybliżeniu synonimem współczesnego pojęcia regionu. Ważne jest tutaj doświadczenie Dolnoślązaków ściśle powiązane z regionem Dolnego Śląska. „Idee regionalizmu i lokalizmu oferują współczesnemu człowiekowi odzyskanie tożsamości, bez konieczności opłacenia ceny, o jakiej wspomina Z. Bauman: bez popadania w skrajność idei totalnych. Proponują mu, by w regionie czuł się »u siebie«, »zadomowiony«, »zakorzeniony«, a jednocześnie gwarantują otwarcie na wartości i sposoby życia »innych«, częstokroć żyjących w bezpośrednim sąsiedztwie"[4] — pisze Stefan Bednarek, dodając, że regionalizm odgrywa ważną rolę w „wypełnianiu próżni społecznej między solidarnością rodzinną a identyfikacją narodową".

„Pojęcie regionu jest pojęciem przestrzennym, geograficznym. Fizjograficzna przestrzeń regionu stanowi jednak tylko terytorialną ramę dla wielu różnorodnych składników konstytuujących go i sprawiających, że w świadomości społecznej owa przestrzeń staje się terytorium »naszym«. Podstawowym składnikiem jest oczywiście społeczność zamieszkująca owo terytorium, zwykle jednorodna etnicznie i kulturalnie, powiązana różnorakimi związkami: wspólnotą losów historycznych, udziałem w lokalnej wymianie ekonomicznej, więzami sąsiedzkimi i zależnościami administracyjnymi"[5].

W niniejszej książce koncentruję się na „zakorzenieniu" i „zadomowieniu" Dolnoślązaków, którzy „oswajali" swoją małą — obcą — ojczyznę przez wiele lat. Wspólne okoliczności historyczne oraz podobne działania ukształtowały lokalną społeczność i znalazły odzwierciedlenie w samoświadomości obywatelskiej, jednocześnie stworzyły lokalną literaturę, twórczość kulturalną, wreszcie teatr i jego recepcję. Terminy „lokalny" i „lokalizm" pochodzą od łacińskiego *localis*, „oznaczającego konkretne miejsce czy też usytuowanie w szerszej przestrzeni. Lokalny zatem to tyle, co miejscowy, umiejscowiony lub przypisany do miejsca"[6].

Po roku 1989 pojawił się wyraźny nurt dolnośląskiego teatru lokalnego (jak go określiłam za cytowanymi tutaj badaczami) związanego ściśle z doświadczeniem miejsca, w którym jest tworzony. Jego powstanie poprzedziły przedstawienia regionalne okresu powojennego. Interesują mnie zatem cechy, które wyróżniają go na tle polskiego teatru, oraz pełnione funkcje społeczne. Zdaniem Marka Szczepańskiego społeczność lokalna w idealnotypologicznym ujęciu nie powinna skupiać więcej niż 5000 mieszkańców[7]. Jest to oczywiście

---

[4] Ten i nast. cyt.: Stefan Bednarek, *W kręgu małych ojczyzn. Szkice regionalistyczne*, Wrocław-Ciechanów 1996, s. 10.

[5] *Ibidem*.

[6] Marek S. Szczepański, *Społeczności lokalne i regionalne a ład kontynentalny i globalny*, [w:] *Kręgi integracji i rodzaje tożsamości. Polska, Europa, świat*, red. Włodzimierz Wesołowski, Jan Włodarek, Warszawa 2005, s. 122.

[7] *Ibidem*, s. 123.

DiT-29_MGolaczynska.indb 10 2013-04-25 08:56:49

liczba za mała jak na społeczność całego Dolnego Śląska czy poszczególnych wielkich miast. Jednak sami socjolodzy w odniesieniu do tożsamości Dolnoślązaków stosują zamiennie określenia „tożsamość regionalna" i „tożsamość lokalna". Pisząc o „społeczności lokalnej", mam na myśli przede wszystkim grupę osób, które gromadzą się każdorazowo, aby przygotować, zrealizować i oglądać przedstawienie bądź projekt teatralny o tematyce lokalnej. Taka grupa jedynie w przypadku widowisk plenerowych przekracza owe 5000 osób. Jednocześnie, co podkreślam w dalszej części, każde takie spotkanie teatralne pozostawia istotny ślad w pamięci uczestników, kształtując ich samoświadomość lokalną i regionalną.

Gdzie jest Dolny Śląsk

Dla uściślenia założeń wstępnych należy także wyjaśnić, jaki obszar terytorialny obejmuje Dolny Śląsk. Przyjmuję, że region ten mieści się w granicach dzisiejszego województwa dolnośląskiego po reformie administracyjnej z 1999 roku. Zdając sobie sprawę z umowności[8] tego określenia na tle historyczno-terytorialnych przemian i komplikacji z nimi związanych, uważam, że tożsamość regionalną Dolnoślązaków ukształtowały wspólne doświadczenia powojenne związane z zasiedlaniem obcej, poniemieckiej ziemi, obcych miast i wsi — terytorium dopiero wtedy włączonego do państwa polskiego. Wyjątkowa była sytuacja niemal całkowitej wymiany ludności w wyniku przymusowych przesiedleń ekspatriantów z dawnych Kresów II Rzeczypospolitej lub Łemkowszczyzny albo w wyniku dobrowolnej migracji przybyszów z innych rejonów, na przykład Polski centralnej lub Wielkopolski. Widać wyraźnie, że w wyniku tych procesów istnieje odmienność tożsamości Dolnoślązaków, którzy musieli nie bez oporu oswoić swoje otoczenie i zakorzenić się wśród innych obcych. Ta samoświadomość lokalna i specyficzne związki z pozostałymi częściami Polski nie pozwala na łączenie ich we wspólnotę regionalną z mieszkańcami innych obszarów Śląska, na przykład Górnego czy Opolskiego.

Obecnie nazwa Dolny Śląsk „jest powszechnie uznawana nie tylko w Polsce, ale także poza jej granicami zarówno w nauce, jak i w polityce oraz administracji"[9]. Obejmuje ona najbardziej wysuniętą na zachód część ziem śląskich, położoną nad Odrą i jej dopływami, u stóp Sudetów, która graniczy z Łużycami, Czechami, Wielkopolską i Śląskiem Opolskim. Ziemie te historycznie były często ziemiami „przechodnimi"[10], powiązanymi przez wieki z Królestwem Czech,

[8] Por. Wojciech Wrzesiński, *Wstęp*, [w:] *Dolny Śląsk. Monografia historyczna*, red. Wojciech Wrzesiński, Wrocław 2006.

[9] *Ibidem*, s. 9.

[10] *Ibidem*.

potem z monarchią Habsburgów, Prusami oraz jako Prowincja Dolnośląska z III Rzeszą. Jednak to właśnie w okolicach Wrocławia, góry Ślęży i rzeki Ślęzy w XI wieku „żyła ludność, której nazwa plemienna stała się zaczątkiem dzisiejszej nazwy »Śląsk«”[11].

Teatr „swojego miejsca” w Polsce — dawny i współczesny

Teatr, który określiłam mianem teatru lokalnego, nie powstawał i nie powstaje jedynie na Dolnym Śląsku. Tytułem przykładu wymieniam tu wybrane polskie przedstawienia od 1945 roku do dziś, w których tematyka miasta lub „małej ojczyzny” była kluczowa. Zestawiłam je w taki sposób, aby wybór był dość różnorodny i prezentował odmienne nurty oraz środowiska teatralne.

Z pewnością najbardziej znanym i efektownym przedstawieniem poświęconym miastu było *Z biegiem lat, z biegiem dni* (1978) w reżyserii Andrzeja Wajdy, według scenariusza Joanny Olczak-Ronikierowej — wybór utworów różnych dramatopisarzy (Bałuckiego, Kisielewskiego, Zapolskiej) i autentycznych pism oraz anegdot, zrealizowane w krakowskim Starym Teatrze. Była to zakrojona na dużą skalę panorama historyczna i obyczajowa Krakowa z lat 1874–1914 — okresu mieszczańskiego i artystowskiego[12]. Bohaterem stało się miasto Kraków oraz czas przemian społeczno-kulturowych. „Już Młoda Polska odkryła, że to miasto, ze swoim niesamowitym zagęszczeniem sztuki, idei, pamiątek, samo jest właściwie sceną teatru”[13]. Dlatego też przedstawienie było „przewodnikiem po Młodej Polsce oglądanej od kuchni”. Ciekawe, że postaci historyczne, na przykład Tadeusz Boy-Żeleński czy Stanisław Przybyszewski, występowały na scenie z postaciami dramatycznymi z własnych lub obcych utworów. Dzieła literackie traktowano niekiedy jako fakty. Zacierała się granica między fikcją i rzeczywistością. „Teatr przekształca literaturę w dokument […] Tamto krakowskie ćwierćwiecze […] w teatrze Wajdy okazuje się tą Europą, do której, dorobiwszy się nieco, zdążały amerykańskie rodziny zaczerpnąć u źródeł kultury i przeżyć własne początki. W jakiś nie całkiem jasny sposób wszyscy — Dulscy i artystowie, wsiowi i paryżanie — jesteśmy stamtąd, z tego miasta-miasteczka i z tego zdumiewającego ćwierćwiecza […]”, które na koniec „weszło do historii narodowych zwy-

[11] Stanisław Rosik, *U źródeł regionalnej tożsamości: krajobraz i ludy a nazwa Dolnego Śląska*, [w:] *Dolny Śląsk*…, s. 15. Według Rosika w nazwach Śląska i Ślężan znajduje się starosłowiański rdzeń „ślęg” (coś mokrego wilgotnego), a rdzeń „sil” w Silesia to efekt latynizacji słowiańskiej nazwy krainy. Możliwe są także językoznawcze źródła germańskie (plemię Silingów) (*ibidem*, s. 16). W tym wczesnym okresie nie istniała jednak jeszcze wspólnota regionalna.

[12] Marta Fik, *Trzydzieści pięć sezonów. Teatry dramatyczne w Polsce w latach 1944–1979*, Warszawa 1981, s. 56.

[13] Ten i nast. cyt.: Tadeusz Sobolewski, *Wajda i moderna*, „Film” 1979, nr 37.

DiT-29_MGolaczynska.indb 12 2013-04-25 08:56:49

cięstw”[14]. Widowisko Wajdy było ogromnym przedsięwzięciem — trwało siedem godzin (później podzielono je na dwa wieczory), natomiast akcja toczyła się w scenerii niemal niezmiennej — główne tło stanowiło „wspaniale, ze smakiem i dowcipem urządzone krakowskie mieszkanie”[15] (scenografia: Kazimierz Wiśniak i Krystyna Zachwatowicz). Dominowały zasadniczo dwa miejsca: salon mieszczański i artystyczna kawiarnia, określające status społeczny przedstawionych postaci. Krakowska saga, nazywana przez recenzentów także serialem[16], rozgrywała się w konwencji realistycznej teatru psychologicznego.

Z kolei Tadeusz Kantor w przedstawieniu *Wielopole, Wielopole* (1980) uczynił bohaterem autentyczne polsko-żydowskie przedwojenne miasteczko prowincjonalne swego dzieciństwa. Istotną rolę odgrywała tu „daremna pamięć” indywidualna oraz przestrzeń działań scenicznych — „otwarty pokój dzieciństwa, który na próżno próbują umeblować mechanizmy pamięci”[17]. Artysta przyjął perspektywę prywatną, czyli domową — członkowie Rodziny nosili imiona i nazwiska krewnych Kantora. Na obraz „umierającego pokoju dzieciństwa” oraz miasteczka oglądanych przez „klisze pamięci”, czyli fotografie, nakładały się działania rytualne chrześcijańskie i żydowskie (egzekucje, pogrzeby, ukrzyżowania) i stereotypy narodowe (muzyka Chopina, marsz legionowy). Lokalność Kantorowego przedstawienia zyskiwała więc bardzo osobisty punkt widzenia.

Wyjątkowe teatry domowe i prywatne stworzyli Miron Białoszewski, Lech Emfazy Stefański, później Bogusław Choiński i Ludwik Hering oraz Ludmiła Murawska w miejscach w przestrzeni domowej w różnych mieszkaniach (przy ul. Tarczyńskiej, Mokotowskiej, pl. Dąbrowskiego w Warszawie) w latach 1955–1961, nazwanymi potem trafnie Teatrem Osobnym. Wykorzystywano w nim przestrzenie i rzeczy tam znalezione (przedmioty kuchenne i gospodarskie), tworząc teatr skrajnie antyrealistyczny; zdarzały się także tematy lokalne (*Osmędeusze z przedmieścia*, czyli ballada podwórzowa z Bródna stworzona w mieszkaniu przy ul. Mokotowskiej)[18].

* * *

Po roku 1989 w całej Polsce w nurcie autorskiego teatru alternatywnego powstało wiele przedstawień i projektów teatru lokalnego związanego z miejscem. Do najbardziej znanych zespołów tworzących taki teatr należą: poznański Teatr

---

[14] Krzysztof Wolicki, *Coś nowego w teatrze*, „Dialog” 1979, nr 3. Wolicki podaje, że na scenariusz składają się utwory z lat 1883–1914.

[15] Jan Kłossowicz, *Że też im się chciało…*, „Literatura” 1979, nr 3.

[16] Później powstał także serial telewizyjny w reż. Andrzeja Wajdy i Edwarda Kłosińskiego (1980).

[17] Cytaty i omówienie za: Krzysztof Pleśniarowicz, *Kantor. Artysta końca wieku*, Wrocław 1997, s. 231–236.

[18] Fik, *op. cit.*, s. 324–330.

Strefa Ciszy Adama Ziajskiego, łódzkie Studio Teatralne „Słup" Marcela Szytenchelma i nowohucka Łaźnia Nowa Bartosza Szydłowskiego.

Teatr Strefa Ciszy stał się znany dzięki Międzynarodowemu Festiwalowi Teatralnemu MALTA[19]. „Ziajski wymyślił i z powodzeniem zrealizował nowy gatunek, a może nawet i cały obszar widowiska — »teatralizowaną akcję wspólnotową«, łączącą i mieszającą rozmaite sfery wypowiedzi artystycznych, święta oraz rytuału, oddzielone od siebie do tamtej pory konwenansami »dobrego artystycznego obyczaju« i granicami powszechnych sądów"[20] — pisze Juliusz Tyszka i dodaje, że akcja ta oparta jest na motywie karnawałowego „świata na opak". Pośród licznych działań miejskich zespołu warto przedstawić karkołomny projekt jednorazowy *Obraz mojego miasta* zrealizowany podczas MALTY 1997. Widowisko rozpoczyna się uroczystym wernisażem. Widzowie, zgromadzeni na ulicy przed wielkim obrazem przesłoniętym kurtyną, zostają powitani przez artystę malarza. Przy akompaniamencie orkiestry strażackiej opada kurtyna. Przed oczami zebranych odsłania się obraz autentycznej ulicy Wronieckiej. Publiczność przechodzi przez ramę obrazu i wkracza w inną rzeczywistość. Wroniecka — na co dzień wąska, ponura uliczka odchodząca od poznańskiego Starego Rynku, pełna kamienic z mieszkaniami komunalnymi, brudnych bram i podwórek — w ciągu tego popołudnia stała się domem dla różnych „szemranych" postaci realnych i baśniowych z różnych epok. Spacerujący widzowie zatrzymywali się w wybranych miejscach, gdzie spotykali na przykład uwięzioną dziewczynę, do której ukochany wspinał się po jej długich warkoczach, elegancką panią dźwigającą mnóstwo walizek, kobietę w szlafroku i wałkach na głowie, której zatrzasnęły się drzwi mieszkania, natrętnego rajfura, energiczną praczkę przeganiającą publiczność mokrą szmatą. Na kościelnym gzymsie stali święci Piotr i Paweł (patroni Poznania) i udzielali przechodzącym błogosławieństwa, a na przykościelnym podwórku grupka dzieci grała w piłkę z aniołkami. Punktem kulminacyjnym akcji stało się zamieszanie wywołane przez człowieka na dachu, podejrzewanego o samobójcze zamiary. Pod kamienicą pojawił się ksiądz, który nawoływał do modlitwy, i milicjantka usiłująca pertraktować z desperatem. Wreszcie nadjechała straż pożarna i za pomocą wyciągu sprowadziła niedoszłego samobójcę na dół. Mężczyzna okazał się kominiarzem. W akcji wzięło udział około stu osób (licealiści, studenci i mieszkańcy ulicy, którzy początkowo niezbyt chętnie udostępniali swoje domy). Twórcy przekonali uczestników, że „po ospałej ulicy można oczekiwać czegoś innego niż jej ospałość […] słowem, że dzięki teatrowi możliwy jest akt przekraczania tego, co znane […]"[21].

Zespół Studia Teatralnego „Słup" zasłynął ulicznymi przedsięwzięciami parateatralnymi, które miały na celu przypomnienie znanych łodzian. „Dzień Tuwima" (1999) to inscenizacja kilkunastu scenek (między innymi odsłonięcie

[19] Nagroda Offeusza za najciekawszą prezentację nurtu MALTA OFF w 1996 roku.

[20] Juliusz Tyszka, *Wstęp*, [w:] *Świat na opak. 10 lat Teatru Strefa Ciszy*, red. Juliusz Tyszka, Poznań 2003, s. 5.

[21] Izabela Skórzyńska, *Pochwała zaskoczenia*, [w:] *ibidem*, s. 111.

DiT-29_MGolaczynska.indb 14 2013-04-25 08:56:49

Ławeczki Tuwima przy Piotrkowskiej) w różnych punktach Łodzi związanych z biografią i twórczością poety. Uczestniczyli w niej straż pożarna, lekarze weterynarii i mieszkańcy kamienic, z którymi związany był Tuwim. „Dzień Reymonta" (2001) uczczono w zabytkowym pociągu z Łodzi do Lipiec Reymontowskich, do którego wsiadali pasażerowie-widzowie przebrani w stroje z epoki, później odbywało się zbiorowe czytanie fragmentów *Chłopów*. Dzień ten organizowany jest rokrocznie w porozumieniu z władzami gminy Lipce Reymontowskie[22].

Teatr Łaźnia Nowa powstał w Nowej Hucie, w dzielnicy robotniczej stanowiącej społeczne wyzwanie dla twórców, w budynkach postindustrialnych, wielkich halach po byłych warsztatach szkolnych, które zespół musiał wyremontować. Rewitalizacja tych terenów była ściśle powiązana z celami pracy twórczej. Od 2005 roku teatr zdołał „zakorzenić się w dzielnicy". Twórcy piszą, że interesują ich przedstawienia powstające „w oparciu o ścisłą współpracę z mieszkańcami. Powracamy do fundamentalnych pytań o wspólnotę wokół miejsca, o jego rolę w rozwoju społeczności lokalnej. Wiemy, że teatr może stać się axis mundi w dzielnicy, miejscem codziennym i zamieszkałym"[23]. Na początku powstały przedstawienia *Cukier w normie* (adaptacja opowiadań Sławomira Shuty z życia nowohuckich osiedli) oraz *Mieszkam tu* (jednoaktówki, które na zamówienie teatru napisali dramatopisarze z grupy G7). Ta druga premiera była efektem spotkania z mieszkańcami, których poproszono wcześniej, aby przynieśli przedmioty związane z dzielnicą i podzielili się swoimi historiami[24]. Cenną inicjatywą było namówienie do współpracy nowohuckich romskich artystów z zespołu Kale Jakha (czarne oczy), których zaproszono do stałego udziału w przedstawieniu *Krwawe wesele*. W teatrze nowohuckim najciekawsze ze względu na ich lokalność są projekty, a nie przedstawienia, na przykład Teatr Zgromadzenia. Teatr „jako zgromadzenie" i „sztuka jako integracja" polega na wzmacnianiu więzi wspólnotowych wokół teatru. Są to parateatralne spotkania o charakterze interwencyjnym dotyczące ważnych społecznych zagadnień, na przykład problematyki adopcji. Wzorem stał się tutaj Teatr Forum brazylijskiego twórcy Augusta Boala. Spotkania mają na celu zacieranie bariery między życiem i teatrem, widzem i uczestnikiem w działaniach artystyczno-warsztatowych[25]. Łaźnia wykreowała także Festiwal Genius Loci, który prezentuje dorobek współczesnych „fabryk kultury" — projektów przygotowanych w ośrodkach niekomercyjnych.

* * *

Projekty mieszczące się w nurcie teatru dokumentalnego i lokalnego powstają także w teatrach instytucjonalnych. Do najgłośniejszych z nich — oprócz legnickich — należały „Szybki Teatr Miejski" realizowany w gdańskim Teatrze

[22] www.wikipedia.org (dostęp: 24.05.2012).
[23] www.łaznianowa.pl (dostęp: 25.05.2012).
[24] Por. Magdalena Wróbel, „*O Nowej to Łaźni piosenka*…", „Scena" 2005, nr 2–3, s. 29–31.
[25] *Ibidem*.

Wybrzeże (ze względu na miejscową społeczną tematykę) i „Teren Warszawa" w Teatrze Rozmaitości (ze względu na przestrzeń miasta).

Projekt Szybki Teatr Miejski[26] powstawał głównie w latach 2004–2005 z inicjatywy Pawła Demirskiego, dramaturga i kierownika literackiego Teatru Wybrzeże i luźno zainspirowany brytyjską metodą teatru verbatim (ang. „dosłownie"), czyli autentycznymi wywiadami z ludźmi. W Gdańsku zastosowano jedynie „strukturę prawdziwych rozmów na ważne tematy społeczne. […] Trzeba wskazywać problemy, które są blisko nas, ale nie do końca rozpoznane" [27]. Przygotowano pięć autorskich przedstawień, z których największe wrażenie zrobił *Pamiętnik z dekady bezdomności* Anny Łojewskiej w reżyserii Romualda Wiczy-Pokojskiego, pokazywany w autentycznej noclegowni dla bezdomnych. Zawodowa aktorka odgrywała fragmenty pamiętnika bezdomnej, a obok niej występowali także prawdziwi bezdomni, kontrapunktując ten występ. Z kolei w przedstawieniu *Kobiety zza wschodniej*... w reżyserii Magdaleny Vegi Ostrokólskiej pokazano los imigrantek pracujących w Polsce jako prostytutki, opiekunki i pomoce kuchenne. Poza tym zrealizowano jeszcze materiały o żonach polskich żołnierzy w Iraku, neonazistach i aborcji[28]. Oprócz tematów Demirski chciał pokazać także strukturę tworzenia rozmów o problemach: „w jaki sposób zmienia nasze umysły powszechny dostęp do technologii"[29] i jak zmiany w percepcji widza wpływają z kolei na nową dramaturgię.

Projekt „Teren Warszawa" powstał z inicjatywy Grzegorza Jarzyny w Teatrze Rozmaitości (2004) i był niezwykle głośno reklamowany jako sposób na odnowienie teatru warszawskiego przez prace warsztatowe młodych reżyserów wychodzących w miasto. Odbyły się między innymi przedstawienia na Dworcu Centralnym, w zniszczonych biurach dawnej drukarni i kilkakrotnie w stolarni teatru. Były to w większości inscenizowane próby czytane dramaturgii zagranicznej i nie miały związku z wybranymi przestrzeniami. Opisując ten projekt, Marek Radziwon miał wątpliwości, „czy o obliczu Warszawy dowiadujemy się czegoś z któregoś tekstów wybranych do projektu", a przecież „Warszawa ma z pewnością swoje tematy godne odkrycia"[30].

Wiele miast polskich ma swoje ważne powieści, na których ufundowana jest ich tożsamość historyczna. Należy tu wymienić: *Ziemię obiecaną* Reymonta, *Pamiętnik z powstania warszawskiego* Białoszewskiego czy *Blaszany bębenek* Grassa. W pierwszym wypadku w świadomości powszechnej zapisało się dzieło

---

[26] Nazwa nawiązuje do Szybkiej Kolei Miejskiej.

[27] Por. *Nowe środki komunikacji*. Z Pawłem Demirskim rozmawia Adam Majewski, „Didaskalia" 2005, nr 67–68, czerwiec–sierpień, s. 111 i 113.

[28] Adam Majewski, *Szybko, po miejsku*, „Didaskalia" 2005, nr 67–68, czerwiec–sierpień, s. 110–111.

[29] *Nowe środki*…, s. 112.

[30] Marek Radziwon, *Teren reklamowy*, „Dialog" 2004, nr 7, s. 50. Por. też Bartosz Frąckowiak, *Rozmaitości potrzebują tlenu*, „Didaskalia" 2004, nr 61–62, czerwiec–sierpień, s. 43–44.

DiT-29_MGolaczynska.indb 16 2013-04-25 08:56:49

filmowe, a nie teatralne, do którego jedynie nawiązywali organizatorzy wielokulturowego Festiwalu Teatralnego Ziemia Obiecana.

Spośród licznych inscenizacji *Pamiętnika z powstania warszawskiego* Białoszewskiego, którego wizja bliska jest współczesnej niebohaterskiej interpretacji historii, warto wymienić realizację Teatru Telewizji w reżyserii Marii Zmarz-Koczanowicz (2004). W widowisku tym przeplatają się inscenizowane sceny z *Pamiętnika*… ze scenami z mieszkania przy pl. Dąbrowskiego, gdzie pod koniec lat sześćdziesiątych sceniczny Białoszewski spisuje swe wspomnienia, oraz obrazy współczesnej Warszawy. Zmarz-Koczanowicz za Białoszewskim pokazuje świat warszawskich podwórek, piwnic, tymczasowych schronów, kanałów — umierające miasto od wewnątrz; codzienność ludności cywilnej polegającą na poszukiwaniu bezpiecznego schronienia, zdobywaniu jedzenia i picia. Język pamiętnika — prosty i potoczny — został zderzony z dramatyzmem scen archiwalnych[31]. Białoszewski stworzył „»literaturę zwyczajno-cywilną«", antyromantyczną „rewizję kanonu tyrtejskiego"; nie pisał o wojnie „ani w stanie żołnierskiej euforii, ani ekspresjonistyczno-apokaliptycznego paraliżu"[32]. Zarówno temat — zagłada ludności cywilnej w niszczejącym mieście, jak i forma — „pamiętnik gadany"[33], stały się prekursorskie (*Pamiętnik*... wydano w 1970 roku), a dla scenariuszy dolnośląskiego teatru lokalnego bardzo charakterystyczne.

Z kolei przedstawienie *Blaszanego bębenka* w reżyserii Adama Nalepy miało oficjalną prapremierę w Gdańsku, w Teatrze Wybrzeże, dopiero w 2007 roku i było całkowicie odarte z sentymentu oraz gdańskich lokalnych odniesień. „*Blaszany bębenek* A.D. 2007 dzieje się w Gdańsku, czyli nigdzie. Scena jest praktycznie pusta, żadnych gdańskich mebli, żadnych swojskich klimatów wielokulturowego miasta […] Ta sztuka dzieje się i nigdzie i zawsze"[34].

Od tożsamości regionalnej po strategie i wybory

Książka składa się z trzech rozdziałów i zakończenia, z których zasadniczą część stanowi rozdział trzeci. Poprzedzają go rozważania dotyczące ewolucji tożsamości regionalnej Dolnoślązaków (rozdział I) — od samoświadomości powojennej przez przemiany w latach siedemdziesiątych aż po ukształtowanie się nowej

---

[31] Za: www.filmpolski.pl/index.php (dostęp: 31.05.2012).

[32] Maria Janion, *Wojna i forma*, [w:] *eadem*, *Płacz generała. Eseje o wojnie*, Warszawa 1998, s. 70.

[33] Literackość „wojnę estetyzuje i metaforyzuje, a więc ją uwzniośla i upiększa. »Gadanie« o wojnie natomiast ściąga wojnę z literackich postumentów, przywraca jej wymiar »zwyczajności« […]" — pisze Janion, tłumacząc motywacje formalne Białoszewskiego (*ibidem*).

[34] Jarosław Zalesiński, *W Gdańsku, czyli nigdzie*, „Teatr" 2008, nr 1, s. 42. Należy dodać, że nie była to faktycznie prapremiera, ponieważ 11 lat wcześniej przedstawienie OSKAR-ZM (1996) inspirowane *Blaszanym bębenkiem* Grassa przygotowała alternatywna Stajnia Pegaza Ewy Ignaczak.

DiT-29_MGolaczynska.indb 17 2013-04-25 08:56:49

tożsamości społeczeństwa obywatelskiego po roku 1989. Zmianom społecznym odpowiada do pewnego stopnia ewolucja lokalnego teatru. Teatr na Dolnym Śląsku oraz parateatr z lat 1945–1989 omawiam w rozdziale drugim, uwzględniając widowiska okolicznościowe i propagandowe lat czterdziestych i pięćdziesiątych, ciekawsze propozycje lat siedemdziesiątych, wyjątkową — jak na owe czasy — akcję *Dom III* Akademii Ruchu, a także specyficzny wrocławski parateatr, jakim była Pomarańczowa Alternatywa. Rozdział trzeci dotyczy dolnośląskich widowisk lokalnych i projektów teatralnych od 1989 do końca roku 2010, powstałych zarówno w teatrze instytucjonalnym, jak i niezależnym, a także na zamówienie festiwali teatralnych. (Omawiam także realizacje Teatru TV tych widowisk, które pokazywano na scenie, aby ukazać ich ewolucję). Uwzględniam przedstawienia, które pokazywane są w przestrzeni lokalnej i zarazem dotyczą tematyki lokalnej (dolnośląskich miejsc, mieszkańców czy przedmiotów). Głównym obiektem mojego zainteresowania jest wybór miejsca teatralnego lub przestrzeni scenicznej, a także przestrzeń przedstawiona wykreowana przez twórców i relacja między tym, co znalezione, a tym, co przedstawione. Kwestia wyboru i przetworzenia miejsca oraz otoczenia, które w teatrze są konkretne, jest też zasadnicza dla sprawy tożsamości twórców i widzów. Rozdziały pierwszy i trzeci uświadamiają szczególny stosunek Dolnoślązaków do miejsca, w którym mieszkają, i do przestrzeni, w której tworzą. Zakończenie podsumowuje poprzednie rozważania — określa strategie twórców wobec przeszłości i teraźniejszości, jakimi posługują się w swej pracy, a także wybory związane z danym miejscem teatralnym.

* * *

Książka powstała między innymi dzięki cennym materiałom z archiwów zespołów, które udostępnili mi dyrektor Teatru im. Modrzejewskiej Jacek Głomb i Mariola Hotiuk, Eliza Małgorzata Kurowska z Teatru Ludowego, Sebastian Majewski ze Sceny Witkacego, Maciej Masztalski z Ad Spectatores oraz Marian Półtoranos z Teatru KO-KU. Jestem im wdzięczna za pomoc i nieodpłatne udostępnienie licznych zdjęć. Fotografiami obdarowali mnie także Fundacja Bente Kahan za pośrednictwem Romany Roszak, Teatr im. Norwida dzięki dyrektorowi Bogdanowi Kocy i Irenie Kornackiej, Teatr Współczesny i Anna Błaszczak oraz nieoceniona Tatiana Drzycimska. Dziękuję bardzo bezinteresownym fotografom: Weronice Bilskiej, Joannie Howańskiej, Mieczysławowi Krombachowi, Piotrowi Kurowskiemu, Karolinie Marciniak, Adamowi Spolnikowi, a także Katarzynie Berbas z Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego za cierpliwość w pozyskiwaniu innych zdjęć. Na zakończenie kieruję słowa wdzięczności do pani redaktor Małgorzaty Grochockiej za jej niezwykle sumienną pracę i życzliwe uwagi.

ROZDZIAŁ I

Tożsamość regionalna Dolnoślązaków — powojenna i współczesna

Lokalne uniwersum symboliczne i kulturowe

Odpowiedź na podstawowe pytania dotyczące tożsamości: „Kim jestem?", „Kim jesteśmy?", łączy się ściśle z miejscem i czasem, w którym zostały zadane. Należy zatem dodać: „Kim jesteśmy jako Dolnoślązacy żyjący w środku Europy na początku XXI wieku?". Za podstawę tożsamości indywidualnej i zbiorowej można uznać „lokalne i regionalne uniwersum symboliczne", w którego skład — zdaniem Marka S. Szczepańskiego — wchodzą konkretne wartości tej tożsamości, jak na przykład (wybieram te związane z kulturą i teatrem): „indywidualna identyfikacja ze społecznością lokalną; […] przypisanie do przestrzeni i miejsc; świadomość dziedzictwa kulturowego; związek indywidualny i zbiorowy z dziejami regionu, jego bohaterami i instytucjami historycznymi; […] istnienie pewnych szczególnych dla danego obszaru (regionu) form budownictwa […][1].

W powojennym okresie świadomość mieszkańców Dolnego Śląska łączyła się mniej z konkretnym, zamieszkałym regionem, bardziej zaś z miejscami opuszczonymi czy utraconymi. Dolny Śląsk nie stanowił ich „małej ojczyzny" — pobyt tutaj traktowano jako tymczasowy. Z upływem dziesięcioleci ta sytuacja się zmieniała. Widać zatem zasadniczą różnicę między samoświadomością regionalną zwłaszcza w latach 1945–1970 i od lat siedemdziesiątych, a szczególnie po 1989 roku i w wieku XXI w związku z wejściem Polski do Unii Europejskiej.

„Przed 1989 rokiem we Wrocławiu nie istniała żadna prawdziwie lokalna tożsamość w sensie zbioru pewnych swoistych dla Wrocławia cech[2] — pisze niemiecki historyk Gregor Thum. — Była to raczej tożsamość charakterystyczna dla ziem zachodnich, oparta na świadomości szczególnego politycznego zagrożenia tego regionu i kultywowaniu przede wszystkim mitu Piastów. Jednak wraz z nastaniem nowych czasów całą Polskę ogarnął wspierany politycznie proces regio-

[1] Marek S. Szczepański, *Społeczności lokalne i regionalne a ład kontynentalny i globalny*, [w:] *Kręgi integracji i rodzaje tożsamości. Polska, Europa, świat*, red. Włodzimierz Wesołowski, Jan Włodarek, Warszawa 2005, s. 132.

[2] Moim zdaniem to twierdzenie dotyczyć może całego regionu Dolnego Śląska.

DiT-29_MGolaczynska.indb 19 2013-04-25 08:56:49

nalizacji, w którym województwa i wielkie miasta nagle zaczęły ze sobą rywalizować. Dotychczasowy centralistyczny porządek zogniskowany wokół stolicy rozsypuje się, wyraźnie wzrasta zaś samoświadomość regionalna bądź lokalna”[3]. Należy dodać, że sygnały dotyczące procesów samoświadomościowych zaczęły się pojawiać już wcześniej (nawet od czasu październikowej odwilży, tj. od roku 1956). Natomiast w okresie tużpowojennym sytuacja mieszkańców wiązała się ściśle z trudnymi warunkami życia na tzw. Ziemiach Odzyskanych i z całym skomplikowanym, bolesnym procesem przesiedleń bądź migracji.

„Ziemie Odzyskane” powracające „do Macierzy”

W wyniku postanowień konferencji jałtańskiej i poczdamskiej granice polskie przesunięto na zachód, wysiedlono Niemców ze wschodnich i północnych rejonów oraz Polaków z ziem zajętych przez ZSRR. Zgodnie z sugestiami Józefa Stalina zachodnie granice Polski wyznaczono wstępnie na Odrze i Nysie Łużyckiej[4]. Tak zwane Ziemie Odzyskane podzielono na 4 okręgi administracyjne, jednym z nich był Dolny Śląsk z pełnomocnikiem rządu Stanisławem Piaskowskim na czele. W tym regionie nastąpiła niemal całkowita wymiana mieszkańców — wyjeżdżali Niemcy (odsetek autochtonów był znikomy), a z różnych stron przybywali Polacy[5]. Jeszcze pod koniec 1945 roku na około 1,2 mln Niemców na Dolnym Śląsku przypadało zaledwie 0,5 mln Polaków[6]. Niemców wysiedlano do radzieckiej i brytyjskiej strefy okupacyjnej[7]. Polacy, agitowani przez władze, przybywali z Wielkopolski, centralnej Polski, Krakowa, a nawet z Kielc; przyjeżdżały też liczne grupy Żydów polskich, którzy utworzyli na Dolnym Śląsku

[3] Gregor Thum, *Obce miasto. Wrocław 1945 i potem*, przeł. Małgorzata Słabicka, Wrocław 2005, s. 432.

[4] Ostateczne uznanie nowej granicy odroczono do czasu zwołania konferencji pokojowej, do której nie doszło na skutek rozpadu Wielkiej Trójki. Stąd też Polska była przez długie lata „administratorem pozyskanych ziem”. Uznanie granic przez NRD nastąpiło w 1950 roku (układ zgorzelecki). O trwałości granicy władze RFN zapewniały Polskę w 1970 roku, ale proces ostatecznego uznania granicy przez zjednoczone Niemcy zakończył się w 1990, za: Małgorzata Ruchniewicz, *Lata 1945–1948*, [w:] *Dolny Śląsk. Monografia historyczna*, red. Wojciech Wrzesiński, Wrocław 2006, s. 628. Powodowało to niepewność i poczucie tymczasowości wśród osiedleńców.

[5] Według danych z połowy 1949 roku „pozytywnie zweryfikowano prawie 16 tys. osób” (*ibidem*, s. 656), które pozostały na Dolnym Śląsku. Jednak autochtonom towarzyszył zwykle wrogi stosunek polskich osadników. W samym Wrocławiu mieszkało w tym roku 2769 autochtonów, za: Thum, *op. cit.*, s. 132.

[6] Ruchniewicz, *op. cit*., s. 642. Liczby te bardzo trudno zweryfikować, ponieważ w okresie powojennym były zaniżane przez Polaków i zawyżane przez Niemców.

[7] Niewielka część Niemców wyjeżdżała po wojnie dobrowolnie, część wysiedlono w ramach brutalnych tzw. dzikich wysiedleń jeszcze przed konferencją poczdamską (sierpień) w 1945 roku. Wyjazdy od lutego 1946 roku były lepiej zorganizowane i odbywały się na mocy międzynarodowych porozumień (*ibidem*, s. 643).

DiT-29_MGolaczynska.indb 20 2013-04-25 08:56:49

największe skupiska w Polsce[8] (w Dzierżoniowie i we Wrocławiu). Przymusowo przesiedlano ludność z ziem utraconych na rzecz ZSRR (głównie z południowej części Kresów Wschodnich — dzisiejszej Ukrainy, rzadziej z Białorusi) i nazywano ich „repatriantami". Przybyli także reemigranci z Francji oraz byli zesłańcy powracający z Syberii. Przyjazdy Kresowian odbywały się w atmosferze ogromnego chaosu, którego pracownicy Państwowego Urzędu Repatriacyjnego (PUR) nie zdołali opanować. Przesiedleńcy, po parotygodniowej podróży pociągami towarowymi, zostali narażeni na kolejne cierpienia z powodu przebywania w obozowiskach na przypadkowych stacjach kolejowych albo trafiali do obcych, zniszczonych miast. Breslauer Hugo Hartung opisywał przesiedleńców przybywających do Wrocławia jako niekończący się korowód wynędzniałych ludzi, którzy „jeszcze nie oswoili się z miastem, które dla nas już nie jest domem. Obydwa orszaki [Niemców i Polaków — M.G.] mijają się w milczeniu niczym marionetki niepojętych igraszek losu"[9]. Transfer na ziemie Dolnego Śląska odbywał się na największą skalę w latach 1946–1947[10].

Miejsca, w które przybywali osadnicy, były niegościnne ze względu na nieznany krajobraz kulturowy, a niekiedy odstraszający rozmiar zniszczeń. Nie pozwalały więc przybyszom na identyfikację z nową przestrzenią. Skala powojennego zniszczenia Dolnego Śląska była zróżnicowana. Powiaty południowe regionu „leżące w Sudetach (kłodzki, wałbrzyski, kamiennogórski, jeleniogórski) dotrwały do końca wojny w nienaruszonym stanie"[11]. Zostały zajęte przez Rosjan wobec braku oporu Niemców. Powiaty części północnej i środkowej z powodu zarządzonej wcześniej przez hitlerowców ewakuacji i zażartych walk były wyludnione i wymarłe. W gruzach leżały Wrocław (zniszczenia 60–75%) i okoliczne miejscowości, na przykład Oleśnica, a także Głogów (80% zniszczeń), podczas gdy Legnica, Lubań i Strzelin zniszczone zostały w 50–60%[12]. Niestety, nawet jeżeli niektóre zabudowania ocalały, padały ofiarą licznych podpaleń (domy, kościoły) albo demontaży (fabryki, budynki użyteczności publicznej) dokonywanych przez Armię Radziecką, której oddziały stacjonowały po wojnie w regionie, lub zniszczeń przez szabrowników. Ludność osiedlała się często w miastach pełnych jedynie szkieletów budynków albo domów zamieszkałych przez Niemców. Powojenny Wrocław sprawiał wrażenie „miasta wymarłego". „Przebywanie czas jakiś w zdewastowanym otoczeniu często wywoływało ostre przygnębie-

[8] Dynamicznie rozwijała się kultura żydowska — działał tu nawet zawodowy Dolnośląski Teatr Żydowski i zespoły amatorskie. Ten temat został rozwinięty w przedstawieniu Bente Kahan (por. rozdział III.a).

[9] Hugo Hartung, *Schlesien 1944/45, Aufzeichnungen und Tagebücher*, München 1982, s. 347, cyt. za: Thum, *op. cit.*, s. 40. Hartung był pisarzem i dyrektorem teatrów miejskich, przeżył oblężenie Festung Breslau i obserwował wymianę ludności w lipcu 1945 roku.

[10] Elżbieta Kaszuba, *Odbudowa i utrwalanie władzy (1945–1948)*, [w:] *Historia Śląska*, red. Marek Czapliński, Wrocław 2002, s. 495.

[11] Ruchniewicz, *op. cit*., s. 625.

[12] Dane za: *ibidem*, s. 625–626.

nie nazywane wówczas »chorobą ruin«"[13]. We wsiach zdarzały się wprawdzie ocalałe gospodarstwa, ale mieszkali w nich jeszcze niemieccy gospodarze, których wysiedlano stopniowo. Zasadniczym problemem było to, że polska administracja nie miała na nowych ziemiach odpowiedniego autorytetu. Obecność niezdyscyplinowanych i nadużywających alkoholu żołnierzy radzieckich oraz licznych band polskich szabrowników kradnących mienie ruchome powodowała, że nowi mieszkańcy nie czuli się bezpiecznie. Dochodziło do częstych napadów i strzelaniny. Kradzieże obniżały wartość pozyskanego majątku przemysłowego. Do atmosfery wszechobecnego zagrożenia dochodziła niepewność dotycząca stabilności granicy zachodniej. Wszystkie te czynniki powodowały poczucie tymczasowości oraz brak pozytywnego związku emocjonalnego z nowym domem, miastem, regionem.

Zasiedlanie ziem zachodnich uznano za „polską rację stanu", jednak zasadniczym problemem było wciąż „zdobycie" następnych dobrowolnych osadników. Zachęcająca do przyjazdu propaganda kreowała wizję zasobnego życia na uprzemysłowionym „zachodzie", ale wizja ta niewiele miała wspólnego z niebezpieczną rzeczywistością. Szczególną rolę odegrał w działaniach propagandowych Wrocław jako stolica Dolnego Śląska, a zarazem największe i najbardziej zniszczone miasto ziem zachodnich i północnych — miejsce, w którym na niespotykaną skalę szerzył się szaber[14]. Polskie władze chciały utrzymać „wielkomiejskość" Wrocławia, ale było to niezwykle trudne. Zagłada wojenna uderzyła przede wszystkim w polskie wielkomiejskie elity intelektualne[15]. Do Wrocławia udało się sprowadzić pewną grupę lwowian i wilnian, lecz większość przesiedleń odbywała się chaotycznie i spontanicznie. Zabrakło więc wyznacznika wzorców wielkomiejskiego stylu życia. W efekcie przybywający do miasta liczni mieszkańcy wsi przeżywali tu wstrząs cywilizacyjny, którego skutkiem były próby przystosowania miejsca do ich potrzeb oraz silna dezurbanizacja i rustykalizacja Wrocławia[16]. Przesiedleńcy niejednokrotnie nawet w centrum miasta hodowali króliki w łazienkach, kury w kuchniach, krowy i świnie w garażach; niszczyli rośliny ozdobne w ogrodach, uprawiając w ich miejsce warzywa. Do dawnych przyzwyczajeń dochodziła autentyczna potrzeba chwili (brak niezbędnych artykułów żywnościowych)[17]. Musiało zatem upłynąć wiele lat, zanim miasto odzyskało swój właściwy charakter. Mimo to propaganda podkreślała szczególną dumę z odbudowy Wrocławia i regionu. W 1946 roku symbolicznie rozpoczęto odbudowę katedry św. Jana Chrzciciela (trwała do 1951) i Ostrowa Tumskiego. Ten ostatni przedstawiano jako „ostoję polskości". W latach 1945–1946 w odbudowie uczest-

[13] Kaszuba, *op. cit.*, s. 491–492.
[14] *Ibidem*.
[15] Por. Thum, *op. cit.*, s. 134.
[16] *Ibidem*, s. 139.
[17] *Ibidem*, s. 141–142. Temat powojennej rustykalizacji Wrocławia podejmuje Krzysztof Kopka w swoim przedstawieniu (por. rozdział III.b).

DiT-29_MGolaczynska.indb 22 2013-04-25 08:56:50

niczyli i Polacy, i Niemcy. Charakterystycznymi przykładami akcji skierowanych do społeczeństwa polskiego i opinii zagranicznej była organizacja we Wrocławiu efektownej Wystawy Ziem Odzyskanych i Kongresu Intelektualistów w Obronie Pokoju (1948), na który zaproszono między innymi Irène Joliot-Curie, Juliana Huxleya, Bertolta Brechta i Pabla Picassa. Energicznie odbudowywano wybrane części miasta oraz budowano nowe dzielnice, na przykład Kościuszkowską Dzielnicę Mieszkaniową (KDM) oraz Nowy Targ. Aby usankcjonować nowe porządki w mieście, zatwierdzono nowy herb Wrocławia, który zaprzeczał historycznej złożoności dziejów miasta wyrażonej na pięciopolowej tarczy z 1530 roku i związanych z nią odwołaniach do patronów religijnych (popiersie św. Jana Ewangelisty i głowa św. Jana Chrzciciela). Herb z 1948 roku przedstawiający dwie połówki orłów: białego polskiego na czerwonym tle po prawej i czarnego śląsko-piastowskiego na żółtym tle po lewej — podkreślał narodową przynależność[18].

W okresie powojennym pojawił się wyraźny rozdźwięk między państwową polityką historyczną podkreślającą odwieczne prapolskie i piastowskie korzenie Dolnego Śląska i innych tzw. Ziem Odzyskanych, czyli między doświadczeniem publicznym a doświadczeniem prywatnym zastanej architektury miast i wsi. Powszechnie dostrzegano obcość przedmiotów materialnych znajdowanych w nowym otoczeniu i gospodarstwach domowych. Propaganda głoszona była w szkołach, zakładach pracy, środkach masowego przekazu i na licznych uroczystościach rocznicowych. Wywiedziono ją z wybiórczo traktowanych badań historycznych inspirowanych przez Polski Związek Zachodni. Podstawową tezą propagandową było „pojmowanie nowo wcielonych terytoriów jako »ziem odzyskanych«, które w 1945 roku po całych wiekach odseparowania od Polski powróciły do kraju w ramach aktu historycznej sprawiedliwości. Ponieważ obszar pierwszego polskiego państwa z okresu około roku 1000 mniej więcej pokrywał się z zarysem granic PRL, był przedstawiany jako poniekąd naturalny, ponadczasowy geograficzny kształt kraju. Znaczenie regionów wschodnich […] [utraconych Kresów — M.G.] relatywizowano […]”[19]. Mitologizowano zatem dzieje Piastów i znaczenie powojennych działań pionierskich. Propagandzie służyły nawet serie pocztówek (tanich i mobilnych przekaźników informacji), wydawanych między innymi przez Instytut Zachodni, na których reprodukowano najważniejsze zabytki polskie na „ziemiach odzyskanych”[20]. W odniesieniu do tych terytoriów stosowano określenia „powrót do Macierzy” i ziem „praprzodków”, co pozwalało zlikwidować „lukę językową”, której nie dało się wypełnić określeniem „ojczyzna” („kraj, w którym przyszło się na świat i którego się jest obywatelem lub z którym

[18] *Ibidem*, s. 336.

[19] *Ibidem*, s. 237–238. Thum wywodzi propagandę powojennej lewicy z przedwojennej nacjonalistycznej polskiej „myśli zachodniej”. Symboliczną postacią łączącą oba obozy polityczne był według niego Zygmunt Wojciechowski.

[20] Por. Paweł Banaś, *Oswajanie Ziem Odzyskanych. Dolny Śląsk na pocztówkach pierwszej powojennej dekady*, Warszawa 2009, s. 43–51.

odczuwa się więź narodową")[21]. Na przykład starosta Lubina pisał w swym meldunku, że „Ziemie Odzyskane […] zostały na skutek wydarzeń historycznych oderwane od Macierzy i **sprofanowane** [podkr. M.G.] bytnością odwiecznego wroga, jakim są Niemcy"[22]. Obchodzono zatem liczne rocznice powrotu miast lub regionu „do Macierzy", a przy okazji powstawały okolicznościowe tablice pamiątkowe, publikacje lub przedstawienia teatralne[23].

Ze względu jednak na widoczną wciąż obcość otoczenia prowadzono zakrojoną na dużą skalę akcję nazywaną oficjalnie „repolonizacją", czyli w praktyce „odniemczaniem" (określenie z poufnych dokumentów). Polegała ona na likwidowaniu niemieckich pomników, masowej zmianie nazw topograficznych, także nazwisk niektórych mieszkańców, maskowaniu lub niszczeniu wszelkich napisów niemieckich (również na cennych zabytkach). Ponieważ kanon pamięci narodowej wpisany jest w nazwy ulic i placów, w przestrzeni dolnośląskiej zaczęły ze sobą rywalizować dwie historie. Wykreślano z pamięci zbiorowej wszystko, co niemieckie, zastępując nazwami i patronami polskimi. Pojawiły się zatem wrocławski most Grunwaldzki (zamiast Kaiserbrücke upamiętniający cesarza Wilhelma I) i liczne w regionie ulice Grunwaldzkie, Bolesława Chrobrego oraz Adama Mickiewicza. Zaczęto również wykorzystywać tłumaczenia nazw ulic związanych z historyczną topografią, na przykład Szewska, Kuźnicza czy Oławska we Wrocławiu[24]. Podczas przełomów 1949, 1956 i 1990 nastąpiły kolejne, zgodne z nową polityką zmiany nazw. W wyniku opisanych działań rzeczywiście „odniemczono" otoczenie, ale też utrudniono proces zadomowienia i oswojenia nowych miejsc, gdyż mieszkańcom odebrano bezpośrednich, lokalnych przodków topograficznych. Powstawały liczne nowe tablice pamiątkowe (łatwiejsze do wykonania i tańsze niż pomniki) poświęcone ofiarom „walki i męczeństwa" (czyli ofiarom niemieckiej okupacji; ofiary agresji radzieckiej i stalinizmu stanowiły wtedy jeszcze temat tabu). Jednocześnie unikano w latach powojennych publicznego poruszania zagadnienia utraconych na Kresach domów i miejscowości.

Należy jednak zrozumieć, że ówczesna otwarta wrogość wobec Niemców wynikała z wojennych traumatycznych doświadczeń narodu polskiego i prowadzona przez państwo polityka była powszechnie akceptowana, gdyż zgadzała się z ogólnymi odczuciami społeczeństwa. Wspierali ją zarówno zwykli ludzie, osoby na kierowniczych stanowiskach w zakładach pracy, jak i inteligencja przybyła do Wrocławia i na ziemie zachodnie. Mieszkańcy uznali zatem polonizację tych rejonów za wyzwanie dla pionierów kolonizujących zniszczone ziemie, co znalazło zresztą odzwierciedlenie w stylizowanej na westernową ówczesnej kinematografii, na przykład w filmie *Prawo i pięść* (Jerzego Hoffmana i Edwarda

[21] Thum, *op. cit.*, s. 253.

[22] Meldunek starosty Lubina z 20 maja 1948, k. 37, cyt. za: *ibidem*, s. 313.

[23] Na przykład *Rzecz o zagładzie miasta* Wiesława Wodeckiego, por. rozdział II.

[24] Thum, *op. cit.*, s. 294–300. O uproszczonej historii i odniemczaniu por. też Kaszuba, *op. cit.*, s. 466–467, Ruchniewicz, *op. cit.*, s. 655.

DiT-29_MGolaczynska.indb 24 2013-04-25 08:56:50

Skórzewskiego, 1964), w którym pionier walczy z szabrownikami, oraz propagandowych kronikach filmowych. Pionierska polonizacja była też sposobem na integrację mocno różnicowanej społeczności regionalnej. Władza zdobyła więc poparcie inteligencji, która współtworzyła ów piastowski mit założycielski. I tak powstały publikacje historyczne poświęcone Piastom, na przykład popularny wielotomowy *Bolesław Chrobry* Antoniego Gołubiewa (1947–1974) i cykl *Powieści piastowskie* Karola Bunscha (1945–1979), między innymi o Mieszku I, Bolesławie Chrobrym i Bolesławie Krzywoustym. Ważną rolę w rekonstrukcji pamięci historycznej odegrało poszukiwanie polskich pisarzy i działaczy politycznych związanych z Wrocławiem; bardzo istotna była publikacja *Spotkania wrocławskie* (1950) cenionego polonisty Tadeusza Mikulskiego, który z biografii pisarzy polskich oraz dokumentów wyłaniał ich epizody wrocławskie oraz zapisaną „wizję miasta”[25] i jego „miejsce w kulturze polskiej”. W ten sposób na całe lata utrwaliły się w świadomości mieszkańców związki z Wrocławiem takich osób, jak Adam Asnyk, Jan Kasprowicz, Józef Wybicki, Hugo Kołłątaj, Julian Ursyn Niemcewicz, a przede wszystkim Juliusz Słowacki. O ile na przykład Asnyk i Kasprowicz studiowali we Wrocławiu, o tyle Słowacki spędził tutaj tylko kilka tygodni — przejazdem. Większość opisanych przez Mikulskiego „epizodów wrocławskich” to właśnie podróże, podczas których wymienieni Polacy zatrzymywali się we Wrocławiu w drodze do wód śląskich[26] lub na emigrację. Mikulski wspomina także o biskupie Nankierze, który w okresie powojennym stał się popularną postacią historyczną jako „obrońca polskości przed żywiołem niemieckim”[27]. Po latach współczesny historyk niemiecki Thum wypowiedział się dość ironicznie na temat poszukiwania tych polskich śladów pamięci. Uznał on, że Słowacki zaledwie po krótkim pobycie w mieście został na wyrost wykreowany na „obywatela wrocławskiego” do tego stopnia, że nawet pojawił się jego pomnik w parku miejskim[28].

Jeśli idzie o pomniki, ważną rolę odgrywało jednoczesne podkreślanie przyjaźni ze Związkiem Radzieckim. W Legnicy przez wiele lat w reprezentacyjnym miejscu na placu Słowiańskim stał ogromny Pomnik Wdzięczności Armii Radzieckiej przedstawiający żołnierza polskiego, radzieckiego i polską dziewczynkę, odsłonięty 11 lutego 1951 roku w szóstą rocznicę wyzwolenia miasta. Wokół tego pomnika ogniskowały się wszelkie uroczystości rocznicowe z udziałem władz polskich i radzieckich[29].

---

[25] Tadeusz Mikulski, *Przedmowa do drugiego wydania (z 1954)*, [w:] *idem*, *Spotkania wrocławskie*, wyd. 3, Katowice 1966.

[26] *Ibidem*, s. 8.

[27] Powstała o nim niezbyt udana sztuka teatralna i inscenizacja. Por. rozdział II. Jego imieniem nazwano też jeden z głównych placów w mieście.

[28] Thum, *op. cit.*, s. 347.

[29] Por. Wojciech Kondusza, *Mała Moskwa. Rzecz o radzieckiej Legnicy*, Legnica 2006, s. 37–39.

Historycy architektury, opisując Dolny Śląsk, koncentrowali się na podkreślaniu znaczenia zbytków gotyckich (piastowskich). Preferowano ich odbudowę, na przykład fragmenty wrocławskiego Rynku, ratusz, katedrę. Wrocław, ze względu na ogniskujące się wokół niego zainteresowanie władz, uniknął losu, jaki przypadł w udziale Nysie, w której przeważającą część zabytków zburzono, aby odzyskać cegłę[30]. Oto fragment utrzymanego w charakterystycznym dla owych czasów tonie komentarza historycznego z 1953 roku do albumu wrocławskiego: „Dzieje Wrocławia nie zaczynają się dla nas od chwili uwolnienia miasta przez zwycięską Armię Radziecką i oddziały Odrodzonego Wojska Polskiego. Miasto ma swoją polską historię długą i bogatą; pracą ostatnich lat tworzymy tylko jej nowy rozdział […] Sylweta średniowiecznego Wrocławia nad odnogami Odry i Oławy, jak również stare zachowane zabytki przekazują nam pradawne tradycje Polski Piastowskiej. […] Kwitnie sztuka budowlana, rzeźba. Ten świetny okres romańskiego miasta wypełnia bez reszty polska praca. […] Połowa XV wieku, gdy ważą się losy politycznej przynależności Śląska do Polski i gdy na tronie Czech na krótko zasiadają Jagiellonowie, jest szczytowym punktem rozwoju Wrocławia jako wielkiego ośrodka wytwórczego i kulturalnego”[31].

„Przejście Śląska pod absolutne rządy Habsburgów zapoczątkowało upadek miasta. […] Ale największą katastrofę przyniosło zajęcie miasta i Śląska przez fryderycjańskie Prusy. Zapanowały nędza i głód […] Mimo szykan i ucisku trwała uparcie polskość bezimiennej masy ludu wrocławskiego. Jeszcze w połowie XIX wieku można się tu było wszędzie swobodnie porozumieć po polsku. […] Pierwsza wojna światowa znowu oddzieliła Wrocław od ziem polskich. Wersalski traktat pokojowy państw kapitalistycznych usankcjonował ten zabór. […] Zwycięstwo wyzwolicielskiej Armii Radzieckiej wróciło Polsce ziemie piastowskie. […] W Polsce Ludowej stał się Wrocław ważnym ośrodkiem przemysłowym, naukowym i kulturalnym. Siły tych, którzy go dźwigają z ruin i czynią z każdym dniem piękniejszym, potęguje świadomość, że nie jesteśmy tu po raz pierwszy, że wśród gruzów odnaleźć można dorobek pracy polskich robotników i twórców. Przyszłość nowego, polskiego Wrocławia jest wytyczona; jest nią udział w budowaniu podstaw socjalizmu w Polsce, w realizacji zadań, jakie stoją przed całym narodem”[32].

Oprócz rekonstrukcji pamięci historycznej zaczęły powstawać fundamenty polskiej kultury, między innymi przez radiofonizację regionu — w listopadzie 1946 oficjalnie otwarto rozgłośnię Polskiego Radia we Wrocławiu, później nastąpiła radiofonizacja wsi i dzięki jednemu programowi lokalnemu możliwy był kontakt z mieszkańcami. W zamyśle władz radio miało realizować cele ideologiczne, ale faktycznie mocno zintegrowało region, którego mieszkańcy słuchali

[30] Thum, *op. cit.*, s. 410.

[31] *Wrocław*, oprac. materiału tekstowego, zebranie ilustracji dokumentacyjnych oraz objaśnienia pod fot. Julian Lewański, Warszawa 1953, s. 5–7.

[32] *Ibidem*.

tego samego programu. Od lutego 1946 rozpoczęto ożywianie życia literackiego, organizując we Wrocławiu „Czwartki literackie", cykl spotkań integrujących środowisko pisarzy i naukowców[33], oraz wydając kwartalnik krytycznoliteracki „Zeszyty Wrocławskie" (1947–1948 i 1949–1952)[34]. Rolę integrującą mieszkańców odgrywały także imprezy społeczno-kulturalne oraz liczne sportowe, organizowane często w Hali Ludowej i na Stadionie Olimpijskim.

Dolnośląska tematyka regionalna pojawiała się wprawdzie w powojennych utworach literackich, jednak to nie „nurt pionierski" wydał jej najciekawsze przykłady, lecz nurt „prywatny", ukazujący wspólnoty rodzinne i sąsiedzkie. Zaliczono do niego cenioną powieść Anny Kowalskiej *Uliczka Klasztorna* (1949)[35] przedstawiającą codzienne problemy życia powojennego. Nie dziwi jednak, że Wrocławiem, kreowanym na wielki i nowoczesny ośrodek przemysłowy, zainteresowali się autorzy piszący zgodnie z założeniami ówczesnego realizmu socjalistycznego. Powstały więc *Fundamenty* Jerzego Pytlakowskiego (1948) — pierwsza powojenna powieść o robotnikach, oraz *Numer 16 produkuje*[36] (1949) Jana Wilczka — prototypowa powieść produkcyjna, którą chwalono za „nowatorski temat" — ukazanie odbudowy i działalności wrocławskich zakładów przemysłowych[37].

Ciekawym zjawiskiem stały się dolnośląskie słuchowiska radiowe o tematyce lokalnej, emitowane cyklicznie od 1950 roku przez prowadzony przez Tadeusza Banasia Dział Artystyczny Radia Wrocław. Autentyczne wydarzenia wrocławskie i opowieści o losach osadników przynosiły kolejne odcinki zradiofonizowanej powieści Kowalskiej *Uliczka Klasztorna*. Następnie nadawano powieść radiową *Rzeka* autorstwa różnych osób, głównie Romualda Cabaja. Słuchowiska te dotyczyły perypetii współczesnych wrocławskich robotników, zwłaszcza majstra Pafawagu Mikołaja Brzegonia. Inne utwory radiowe Cabaja to *Opowieść o wrocławskim dzwonie*, *Mefistofeles wrocławski* — miały klimat baśniowy, osadzone były w scenerii dolnośląskiej i wykorzystywały lokalne realia historyczne łączące się ze współczesnością. Cabaj wspólnie z Małgorzatą Sterbówną przygotowali słuchowiska dla dzieci i młodzieży *Legendy dolnośląskie*[38]. Wątki lokalne występowały również w krótkich formach — monologach satyrycznych Andrzeja Waligórskiego, którym nadawał on znamiona autentyzmu do tego stopnia, że słuchacze reagowali na jego audycje listownie[39].

---

[33] Por. Zbigniew Kubikowski, *Wrocław literacki*, Wrocław 1962, s. 27–35.

[34] *Ibidem*.

[35] Por. Wojciech Browarny, *Fikcja i wspólnota. Szkice o tożsamości w literaturze współczesnej*, Wrocław 2008, s. 144.

[36] Po latach Krzysztof Kopka potraktował humorystycznie ów utwór, wykorzystując jego fragmenty w ostatniej części przedstawienia *Wrocławski pociąg widm* (2004). Por. rozdział III.b.

[37] Zob. Ryszard Matuszewski, *Literatura polska 1939–1991*, Warszawa 1992.

[38] Michał Kaziów, *Dolnośląskie słuchowiska*, [w:] *50 lat. Tu Polskie Radio Wrocław*, zebrała i oprac. Helena Małachowska, Wrocław 1996.

[39] *Ibidem*, s. 29.

W procesie polonizowania Wrocławia istotne stało się również uczynienie z miasta miejsca przechowywania spuścizny dawnego, utraconego Lwowa[40]. Tu bowiem osiedliła się lwowska inteligencja, a więc profesorowie, lekarze, prawnicy i środowiska reprezentujące inne zawody (tramwajarze, kolejarze itp.). Profesura lwowska od 1946 odegrała czołową rolę w odbudowywaniu Politechniki i Uniwersytetu Wrocławskiego, początkowo jako połączonych uczelni kultywujących tradycje i etos Uniwersytetu Jana Kazimierza. Kierownictwo obu uczelni objął najpierw profesor Stanisław Kulczyński. We Wrocławiu udało się po długotrwałych staraniach i przybyciu kolejnych transportów umieścić skarby Ossolineum w powołanym Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich-Bibliotece[41] (1946/1947), między innymi autograf *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza. Także inne zbiory bibliotek lwowskich przenoszono do powstających wrocławskich bibliotek publicznych oraz prywatnych. Po latach przeniesiono też na wrocławski Rynek lwowski pomnik Fredry, a znacznie później odsłonięto *Panoramę Racławicką*, którą przywieziono do miasta po wojnie. Do tej samej tradycji nawiązywała również lokalna prasa, mianowicie „Słowo Polskie" (od 1951; wcześniej dziennik nazywał się „Pionier" i ukazywał w 1945 w Legnicy). Powstawały także kawiarnie i jadłodajnie z lwowską kuchnią (jeśli nie można było używać nazwy), na przykład słynny lokal u Fonsia na rogu ul. Szewskiej i Wita Stwosza (specjalność: zupa fasolowa i kotlet wiedeński)[42], lwowskie zakłady fryzjerskie, na przykład pana Władysława na Składziej działający jeszcze w latach siedemdziesiątych[43]. Obecność pamiątek i tradycji lwowskiej we Wrocławiu miała znaczenie psychologiczne dla przesiedlonych i przyczyniła się do procesu oswajania miasta.

Należy jednak zaznaczyć, że powszechne powojenne „odniemczanie" pozostało mimo wszystko procesem bardzo powierzchownym. Nie było możliwe, aby objęło ono całą sferę prywatną mieszkańców, którzy przez lata powojenne stykali się w swoich mieszkaniach i domach z mnóstwem przedmiotów „poniemieckich" — meblami, dywanami, odzieżą, pościelą, obrazami, książkami, przedmiotami gospodarstwa domowego, łącznie z takimi, których przeznaczenia nie rozumiano. W sytuacji materialnych niedostatkach i braku solidnych polskich przedmiotów Dolnoślązacy nie pozbywali się zastanych sprzętów zbyt lekkomyślnie. Przekonywani przez propagandę o polskości swych nowych ziem zamieszkiwali w cudzych domach i w otoczeniu cudzych rzeczy, a dawni właściciele ukazywali im się przez to otoczenie jako prywatni „normalni" ludzie[44]. Jednocześnie zaczęły

[40] Ewa Malec, Genius loci *Lwowa we Wrocławiu?*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 2004, nr 1–2, s. 93–101.

[41] Na temat przeniesienia zbiorów ze Lwowa do Wrocławia szerzej Franciszek Pajączkowski, *Ossolineum we Wrocławiu*, Wrocław 1947. Według Pajączkowskiego pomysłodawcą przeniesienia zbiorów Ossolineum do Wrocławia był ówczesny prezes Czytelnika Jerzy Borejsza (*ibidem*, s. 5).

[42] Janusz Degler, *U Fonsia i inne miejsca, których już nie ma*, [w:] *Magiczne miejsca. Wrocław*, red. Aneta Augustyn, Łódź 1999, s. 25.

[43] Malec, *op. cit.*

[44] Thum, *op. cit.*, s. 416–417.

DiT-29_MGolaczynska.indb 28 2013-04-25 08:56:50

powoli powstawać nowe osiedla mieszkaniowe zasiedlane przez następne pokolenia.

Trzeba również pamiętać, że w okresie powojennym i po 1948 roku Wrocław i Dolny Śląsk były miejscami prawdziwie wielokulturowymi. Oprócz ludności polskiej zamieszkiwały je skupiska Żydów (zwłaszcza we Wrocławiu i w Dzierżoniowie), którzy mieli swoje komitety, spółdzielnie, szkoły, synagogę i teatr[45], Ukraińców, a także mniejszości niemieckiej (pracownicy wykwalifikowani mieszkali na Dolnym Śląsku w latach 1945–1957, zrzeszając się w organizacjach i wydając nawet gazetę regionalną „Arbeiterstimme") oraz emigranci greccy. Region stanowił zatem w tamtym czasie prawdziwy tygiel kulturowy, którego problemy, a także interesującą mozaikę kulturową chętnie przedstawiają współcześni twórcy teatralni. W późniejszych latach w wyniku zmieniającej się sytuacji politycznej (łączenie rodzin niemieckich, akcje antysemickie w 1968 roku) ludność tutejsza została spolonizowana.

Początki przemian. Ku współczesnemu regionalizmowi

Pewne sygnały przemian w świadomości lokalnej Dolnoślązaków pojawiały się już od okresu odwilży, a potem szczególnie wyraźnie w latach siedemdziesiątych. Odwilżowy rok 1956 stał się przełomowy dla dolnośląskiej kultury, która wprawdzie wciąż była poddana cenzurze, jednak twórcy w znacznym stopniu zostali uwolnieni od odgórnego sterowania. We Wrocławiu i na Dolnym Śląsku wkroczyło w dorosłość pierwsze pokolenie wykształcone na ziemiach zachodnich, które nie miało poczucia więzi z miejscem urodzenia znajdującym się gdzieś daleko. W życiu literackim istotne stały się czasopisma: zaczęło ukazywać się popularne studenckie pismo społeczno-kulturalne „Poglądy", które po połączeniu z powstałym w tamtym okresie ponadregionalnym tygodnikiem „Nowe Sygnały" (nawiązanie do lwowskich „Sygnałów") utworzyły tygodnik „Odra" (1958), kształtujący lokalną samoświadomość kulturowo-literacką. Pozytywne zmiany objęły także działalność Studenckiego Teatru Kalambur oraz teatrów eksperymentalnych: Wrocławskiego Teatru Pantomimy i przede wszystkim Teatru Laboratorium Jerzego Grotowskiego sprowadzonego do Wrocławia z Opola w 1965 roku. W świetnej kondycji był też wówczas Teatr Polski kierowany przez Krystynę Skuszankę i Jerzego Krasowskiego[46]. Jednym ze świadectw przemian odwilżowych znajdujących odbicie w pejzażu architektonicznym stolicy Dolnego Śląska było wspomniane uroczyste odsłonięcie na wrocławskim Rynku pomnika

[45] Por. Bożena Szaynok, *Ludność żydowska na Dolnym Śląsku 1945–1950*, Wrocław 2000. Por. przedstawienia w rozdziale III.a, e.

[46] Ponieważ ich działalność nie wiąże się ściśle z tematyką tej książki, nie omawiam jej szerzej.

Aleksandra Fredry, przywiezionego ze Lwowa w 1956[47] (zastąpił on monument króla Fryderyka Wilhelma III, który także stał w Rynku, ale w innym miejscu), oraz bardziej liberalny stosunek władz do powoływania się na tradycję kresową (powstawanie towarzystw miłośników Lwowa).

W latach następnych pojawiła się także odmienna literatura — wyjątkowym w wymowie utworem literackim uwzględniającym tematykę lokalną (obraz jednej wsi dolnośląskiej i zamieszkujących ją przesiedlanych) był cykl opowiadań *Najtrudniejszy język świata*[48] (1965) Henryka Worcella. „Dostaliśmy pierwszą książkę tej klasy o początkach pokojowego polskiego życia na Dolnym Śląsku i problemie krótkiego współmieszkania Polaków i Niemców — pisał Jacek Łukasiewicz. — Obiektywną, a nie sensacyjną, realistyczną, a nie tendencyjną. Nie ma w niej uproszczeń, choć jest ograniczone pole obserwacji, nie ma żywiołu chaosu właściwego liryce i reportażowi”[49]. Zamiast panoramicznego rozmachu literatury pionierskiej Worcell wybrał model bliski małemu realizmowi, obserwując mikrospołeczność wiejską w Kotlinie Kłodzkiej. Ukazał daleki od stereotypów i uproszczeń obraz, w którym „uczucia wrogości i satysfakcji ze zwycięstwa są wypierane przez uczucia obcości i zdziwienia”[50]. Nowej literaturze towarzyszyły także krytyczno-literackie opracowania.

W latach 1956–1975 zaczął się rozwijać również społeczny ruch regionalny: w 1956 powstało Dolnośląskie Towarzystwo Oświatowe (od 1973 pod nazwą Dolnośląskie Towarzystwo Społeczno-Kulturalne), później Towarzystwo Miłośników Wrocławia (zainicjowane przez „Słowo Polskie”), Towarzystwo Ziemi Ślężańskiej, Ziemi Jeleniogórskiej i Regionu Świdnickiego; skuteczniej też zaczęło działać istniejące wcześniej Towarzystwo Miłośników Ziemi Kłodzkiej. „Niewątpliwie regionalne organizacje służyły kształtowaniu tożsamości mieszkańców i tworzeniu więzi lokalnych”[51], a także odrodzeniu turystyki. Próby integracji mieszkańców Dolnego Śląska okazały się bardzo istotne, ponieważ w okresie powojennym ludność w regionie była wprawdzie homogeniczna narodowo, ale nie stanowiła społeczności zintegrowanej. W relacjach międzyludzkich odczuwano mocno wszelkie różnice wynikające z odmiennego pochodzenia. Oczywiście na terenach wiejskich można było czasami spotkać przesiedlone w całości wsie, a przesiedleńcy zbyt łatwo utożsamiani byli z komediofilmowymi postaciami Kargula i Pawlaka.

Istotną rolę w integracji społeczności dolnośląskiej (podobnie jak pozostałych regionów Polski), a także budowaniu polskości zasiedlanych ziem odgry-

---

[47] Za: Włodzimierz Suleja, *Historia Wrocławia*, t. 3: *W Polsce Ludowej, PRL i III Rzeczypospolitej*, Wrocław 2001, s. 69.

[48] Opowiadania stały się inspiracją do powstania scenariusza oraz przedstawienia *Worcell* we wrocławskim Teatrze Współczesnym (1975). Por. rozdział II.

[49] Jacek Łukasiewicz, *Republika mieszańców*, Wrocław 1974, s. 318.

[50] *Ibidem*, s. 313.

[51] Łukasz Kamiński, Jakub Tyszkiewicz, *Lata 1956–2005*, [w:] *Dolny Śląsk*..., s. 729–730.

wał Kościół katolicki, dominujący na tle innych wyznań. Relacje władza ludowa–Kościół układały się gorzej lub lepiej, w zależności od sytuacji politycznej. W grudniu 1956 roku wrocławską diecezję objął Bolesław Kominek, który zajął się intensywnie odbudową zniszczonych kościołów, wychowaniem młodzieży oraz odpowiednim kształtowaniem duchowym księży, odcinając się zarazem od upolitycznienia Kościoła na ziemiach zachodnich[52]. Jednocześnie zapisał się on w historii powojennej jako główny autor orędzia „biskupów polskich do ich niemieckich braci w Chrystusowym urzędzie pasterskim", w którym użyto zwrotu „przebaczamy i prosimy o przebaczenie"[53]. W kręgach dolnośląskich intelektualistów stopniowo zmieniało się nastawienie do zachodnich sąsiadów. W latach siedemdziesiątych pojawiły się także interesujące, nieschematyczne przedstawienia z nurtu teatru lokalnego.

Polska propaganda dzieliła wszystkich Niemców na antyfaszystowskich obywateli „bratniej NRD" oraz „reakcyjne siły imperialistycznej RFN". W latach siedemdziesiątych nastąpiła wyraźna poprawa w oficjalnych relacjach polsko-zachodnioniemieckich. Przyczyniło się do tego zapewnienie kanclerza RFN Willy'ego Brandta o nienaruszalności granicy na Odrze i Nysie. W późniejszym okresie Niemcy z Zachodu wpierali także finansowo działalność opozycyjną w Polsce. W siódmej dekadzie rozwijał się w Niemczech proces rozrachunkowy, do którego przyczyniły się studia naukowe nad nazizmem i późniejsze debaty publiczne. Zdaniem Kazimierza Wóycickiego przywołującego opinię Alexandra Mitscherlicha[54] proces ten został „uwarunkowany przemianami pokoleniowymi", mianowicie „pokolenie dotknięte nazizmem okazało się jednak w swojej większości »niezdolne do żalu«", dopiero następne pokolenie przejmuje winę ojców. „Pokolenie to w latach 70., nie mogąc być winnym, cechuje głęboki kompleks winy"[55].

Lata osiemdziesiąte związane są z powstaniem Solidarności i licznymi wystąpieniami opozycyjnymi: antyrządowymi i antyradzieckimi (te ostatnie szczególnie spektakularne w dolnośląskiej Legnicy). Po stanie wojennym nastąpił przełom 1989 roku, który zintensyfikował współczesny regionalizm. Warto wspomnieć o kilku zjawiskach ze sfery społeczno-kulturowej, które wpłynęły na zbiorową identyfikację Dolnoślązaków. Jednym z przejawów działalności opozycyjnej w okresie stanu wojennego były szczególnie zacięte walki wrocławian z milicją na terenie miasta. Zdaniem Ewy Malec „nocne walki [w rejonie mostu Grunwaldzkiego — M.G.] z użyciem butelek z benzyną miały w sobie coś z wyzwalania własnego miasta przez mieszkańców"[56]. Z kolei w sferze kultury

---

[52] Por. Suleja, *op. cit.*, s. 71.

[53] Cyt. za: *ibidem*.

[54] Por. znaczący tytuł: Alexander i Margarete Mitscherlich, *Die Unfähigkeit zu trauern*, cyt. za: Kazimierz Wóycicki, *Niemiecki rachunek sumienia. Niemcy wobec przeszłości 1933–1945*, Wrocław 2004, s. 206.

[55] Wóycicki, *op. cit.*, s. 206.

[56] Malec, *op. cit.*, s. 100.

opozycyjnej ważną rolę odegrał powstający wówczas nielegalny Teatr Drugiego Obiegu w salach katechetycznych, kościołach i mieszkaniach, który ze względu na swój zasięg i okoliczności tworzenia jednoczył wykonawców oraz widzów we wspólnym przedsięwzięciu. W połowie ósmej dekady pod silną presją społeczną odsłonięto wreszcie w 1985 roku jeden z ważniejszych zabytków regionu — *Panoramę Racławicką*, która stała się dumą mieszkańców Wrocławia, a zarazem antyrosyjskim symbolem niepodległości (obraz przedstawiający zwycięską bitwę Kościuszki z rosyjskim zaborcą przywieziono w 1945 roku z utraconego Lwowa)[57]. Poza tym cechą wyróżniającą wrocławską przestrzeń publiczną w latach 1987–1989 okazały się drwiące z systemu uliczne happeningi Pomarańczowej Alternatywy Waldemara Fydrycha[58].

Współczesna tożsamość lokalna Dolnoślązaków

W znanym eseju *Dwie ojczyzny, dwa patriotyzmy* już w 1981 roku Jan Józef Lipski pisał: „przypadł nam w wyniku historycznych przemian bogaty spadek architektury i innych dzieł sztuki oraz pamiątek historycznych niemieckich. Jesteśmy wobec ludzkości depozytariuszami tego dorobku. Zobowiązuje nas to, by z całą świadomością, że strzeżemy kultury niemieckiej, bez zakłamań i przemilczeń w tej dziedzinie — chronić te skarby dla przyszłości, również naszej" [59]. „Wrocław jest miastem, któremu amputowano pamięć — stwierdzał w 2002 roku Andrzej Zawada. — […] Przeszłość Wrocławia została zatajona, jak w tak zwanej dobrej rodzinie wstydliwa tajemnica czyjegoś niewłaściwego pochodzenia"[60].

Po roku 1989 dzięki rozwojowi demokracji i społeczeństwa obywatelskiego na Dolnym Śląsku (podobnie jak w innych, zwłaszcza pogranicznych regionach) ukształtowała się nowa polityka pamięci, zgodnie z którą nie traktowano już historii selektywnie. Podejmowane są liczne działania władz miejskich, wojewódzkich, a także inicjatywy samych mieszkańców świadczące o tworzeniu się nowej tożsamości lokalnej. Przede wszystkim przejawiają się one w odejściu od PRL-owskiej propagandy tzw. Ziem Odzyskanych i podkreślania piastowskiej i powojennej historii regionu na rzecz rzetelnego zainteresowania całą przeszłością.

Podstawą poczucia bezpieczeństwa i samoświadomości Dolnoślązaków były stosunki polsko-niemieckie. „Postsolidarnościowe elity przywódcze zrywały z antyniemiecką polityką narodowościową i kreowały nową koncepcję współpracy

[57] Obraz czekał 40 lat na odsłonięcie ze względu na niesprzyjającą sytuację polityczną i propagowaną oficjalnie przyjaźń z ZSRR. Wcześniej zbudowano rotundę — surowe mury stały przez lata puste w centrum miasta. Por. Thum, *op.cit.*, s. 340–341.

[58] O teatrze stanu wojennego i Pomarańczowej Alternatywie zob. rozdział II.

[59] Jan Józef Lipski, *Dwie ojczyzny, dwa patriotyzmy*, „Kultura" (Paryż, nr 409, 10/1981), cyt. za: *Przeprosić za wypędzenie? Wypowiedzi oficjalne oraz debata prasowa o wysiedleniu Niemców po II wojnie światowej*, red. Klaus Bachmann, Jerzy Kranz, Kraków 1997, s. 25.

[60] Andrzej Zawada, *Dolny Śląsk. Ziemia spotkania*, Wrocław 2002, s. 154.

z państwem niemieckim"[61]. Symboliczne stało się spotkanie premiera Tadeusza Mazowieckiego i kanclerza Helmuta Kohla w listopadzie 1989 roku i ich udział w „Mszy pojednania" w dolnośląskiej miejscowości Krzyżowa[62]. Podstawą porozumienia ze zjednoczonymi już Niemcami stały się Układ graniczny z 14 listopada 1990 roku potwierdzający ostatecznie granicę na Odrze i Nysie oraz Układ o dobrym sąsiedztwie z 17 czerwca 1991 wiążący w świetle prawa międzynarodowego.

W związku z nową polityką historyczną w wielu miastach i miejscowościach po raz kolejny zmieniono nazwy ulic, placów i zabytkowych budynków, przywracając nazewnictwo, które przypomina o polskich tradycjach demokratycznych i antykomunistycznych. I tak jedna z głównych ulic Wrocławia nosząca imię Karola Świerczewskiego została przemianowana na ul. Marszałka Józefa Piłsudskiego, a pl. PKWN — na pl. Legionów, ul. Przyjaźni Polsko-Radzieckiej nazwano ul. Przyjaźni. Przywracano także niekiedy nazewnictwo historyczne niemieckie, na przykład pl. Engelsa przemianowano na pl. św. Macieja (dawniej: Matthiasplatz)[63], a zabytkową Halę Ludową — na Halę Stulecia (dawniej: Jahrhunderthalle). W Jeleniej Górze zmieniono nazwy między innymi następujących głównych ulic: ul. 15 Grudnia — na ul. Bankową, pl. Bolesława Bieruta — na pl. Niepodległości, Trasę XXXV-lecia PRL — na al. Konstytucji 3 maja (w 1989 roku), którą następnie przemianowano na al. Jana Pawła II (w 1999), natomiast Pomnik Żołnierza Radzieckiego z dziewczynką przeniesiono z pl. Niepodległości do kwatery żołnierzy radzieckich na cmentarzu komunalnym[64]. W Legnicy długo debatowano nad likwidacją Pomnika Wdzięczności, ostatecznie pozostał on na placu Słowiańskim z powodu wyrzeźbionych na nim polskiego żołnierza i polskiej dziewczynki[65]. Odkręcono jedynie tablicę świadczącą o wdzięczności legniczan. W Legnicy nasilały się liczne manifestacje antyradzieckie, w których mieszkańcy domagali się wycofania radzieckich wojsk z miasta. Po 1989 roku prowadzono na ten temat międzypaństwowe debaty. Ostatecznie w latach 1990–1993 stopniowo wycofano wszystkie radzieckie wojska z Legnicy i innych miast dolnośląskich (m.in. Jawora, Lądka-Zdroju, Oławy, Strzegomia, Świdnicy, Wrocławia).

Powstawały dla odmiany liczne tablice i pomniki upamiętniające dawnych Dolnoślązaków, w tym niemieckich laureatów Nagrody Nobla związanych na przykład z Uniwersytetem Wrocławskim. Odwoływano się do wielokulturowej, zwłaszcza niemieckiej i żydowskiej, rzadziej czeskiej, przeszłości miast. W listopadzie 2002 roku Uniwersytet Wrocławski świętował trzechsetlecie swego istnienia, nawiązując zarazem do tradycji habsburskiej, pruskiej i polskiej, a uroczystą

---

[61] Kaszuba, *op. cit*., s. 539.

[62] W pałacu w Krzyżowej Helmutha Jamesa von Moltkego działał antyhitlerowski Krąg z Krzyżowej. Por. przedstawienie Józefa Markockiego *Kreisau 412* w rozdziale III.f.

[63] Por. Tomasz Kruszewski, *Niemiecko-polski spis ulic, placów i mostów Wrocławia 1873–1997*, Wrocław 1997.

[64] Za: Ivo Łaborewicz, *Słownik ulic i innych nazw miejskich Jeleniej Góry — od średniowiecza do 2000 roku*, Jelenia Góra 2001.

[65] Szerzej por. rozdział III.e.

mowę wygłosił Fritz Stern, amerykański historyk, urodzony w Breslau niemiecki Żyd[66]. W nazewnictwie miejskim uwzględniono także pamięć utraconych miast kresowych (ulice na wrocławskim Muchoborze) oraz ofiar zbrodni radzieckich. Mieszkańcy Dolnego Śląska coraz częściej okazują zainteresowanie złożoną historią regionu, jedynie okres hitlerowski i jego symbolika jest dla nich oczywiście nie do zaakceptowania[67]. Nawiązują też niejednokrotnie towarzyskie lub tolerancyjne relacje z dawnymi wypędzonymi Dolnoślązakami, którzy przyjeżdżają odwiedzać rodzinne strony, a także kupują tutaj ziemię i domy.

Ważnym etapem w ostatecznym oswojeniu obcych ziem i identyfikacji z miejscami zamieszkania stała się powódź w 1997 roku, która spustoszyła między innymi Kotlinę Kłodzką, Kłodzko i część Wrocławia (1/4 stolicy regionu znalazła się pod wodą). Straty powodziowe zostały ograniczone zwłaszcza we Wrocławiu dzięki niezwyklej ofiarności i organizacji tysięcy wolontariuszy, którzy bronili już „swojego miasta" i „swoich domów", „swojego Rynku" oraz budynków użyteczności publicznej — był to „ostatni rozdział w »zdobywaniu« miasta" i zarazem „pierwsza obrona zdobytego już grodu"[68]. W 1997 roku Wrocław miał efektownie odrestaurowany Rynek z ratuszem i okolicznymi kamienicami, a także odnowiony Ostrów Tumski.

Do integracji społeczności Dolnego Śląska przyczyniła się reforma administracyjna z 1999 roku, która wprowadziła trójstopniowy podział terytorialny (na województwa, powiaty i gminy) oraz wyodrębniła województwo dolnośląskie ze stolicą we Wrocławiu. Herbem Dolnego Śląska stało się godło Henryka Pobożnego przyjęte przez Sejmik Samorządowy 29 października 1999 — czarny piastowski orzeł na złotym tle, z półksiężycem i krzyżem na skrzydłach. Stolicy regionu przypisano efektowny wizerunek miasta wielokulturowego, a więc europejskiego i tolerancyjnego, koncentrujący się wokół hasła promocyjnego „Wrocław — miasto spotkań". Wizerunek ten, popularyzowany przez lokalnych polityków na przełomie XX i XXI wieku, jest w odniesieniu do współczesności „pewną sztuczną konstrukcją"[69], która niewiele ma wspólnego z rzeczywistością. Dzisiejszy Wrocław bowiem stał się już faktycznie miastem polskim, z przeważającą liczbą wyznawców Kościoła rzymskokatolickiego, miastem, w którym próżno byłoby szukać atrakcyjnych turystycznie barwnych dzielnic obcokrajowców (pewnym wyjątkiem jest Dzielnica Czterech Świątyń, o czym dalej). Kolejnym etapem w procesie lokalnej integracji społecznej Dolnego Śląska stało się wejście Polski do Unii Europejskiej w maju 2004, w której szczególną rolę przypisuje się właśnie euroregionom.

---

[66] Por. Thum, *op. cit.*, s. 425–427.

[67] Por. Kaszuba, *op. cit.*, s. 539.

[68] Por. Marcin Łaska, *Wrocław jako marka. Socjologiczne refleksje nad potencjałem wizerunkowym Wrocławia*, [w:] *My wrocławianie. Społeczna przestrzeń miasta*, red. Piotr Żuk i Jacek Pluta, Wrocław 2006, s. 22.

[69] Tak sądzi politolog Klaus Bachmann (*Wielowrocław*, „Polityka" 2005, nr 24). Dodaje on, że ów mit wielokulturowości „jest przynajmniej nowoczesny, pożyteczny, integrujący, umożliwia otwartość na świat [...] i nadaje się, aby go sprzedać za granicą".

DiT-29_MGolaczynska.indb 34 2013-04-25 08:56:50

Przed i po milenium Wrocławia, obchodzonym uroczyście w 2000 roku, powstały liczne publikacje naukowe: dwutomowy *Atlas architektury Wrocławia* (1997–1998) pod redakcją Jana Harasimowicza, wszechstronne kompendium *Encyklopedia Wrocławia* (wyd. 1, 2000, i nast.), książki historyczne, takie jak trzytomowa *Historia Wrocławia*[70] (2002), *Mikrokosmos. Portret miasta środkowoeuropejskiego. Wratislavia, Breslau, Wrocław* Normana Daviesa i Rogera Moorhouse'a[71], *Obce miasto* Gregora Thuma. Powstały nowe przewodniki: Janusza Czerwińskiego, Teresy Kulak, Macieja Łagiewskiego, Beaty Maciejewskiej, publikacje o całym Dolnym Śląsku i poszczególnych miejscowościach. Ukazała się także ciekawa publikacja *Magiczne miejsca. Wrocław* (red. Aneta Augustyn). Wrocławianie przywołują w niej swoje dzieciństwo i młodość, opisując wydarzenia i miejsca, których już nie ma albo które całkowicie się zmieniły, na przykład pociągi na Świebodzkim, bazar na placu Nankiera, defilady na placu Wolności, oranżadę w barze w pedecie, jadłodajnię u Fonsia, Klub Dziennikarza[72]. Świadczy to o silnym związku mieszkańców z tym miastem, które uważają za swoje.

Na Dolnym Śląsku wytworzyła się moda na ukazywanie idyllicznego obrazu dziewiętnastowiecznej epoki mieszczańskiej — eksponuje się zdjęcia dawnych miast w kawiarniach, restauracjach, urzędach, szkołach, teatrach. W księgarniach pojawiły się albumy — najczęściej dwujęzyczne, ze starymi fotografiami rozmaitych miejscowości i atrakcji turystycznych regionu.

Publikacjom historycznym towarzyszyła podobna w wymowie eseistyka, na przykład Andrzeja Zawady *Bresław. Eseje o miejscach* (1996) i *Dolny Śląsk — ziemia spotkania* (2002), Henryka Wańka *Opis podróży mistycznej z Oświęcimia do Zgorzelca 1257–1957* (1996), a także proza, w której istotną rolę odgrywa topografia dolnośląskich miast i samoświadomość bohaterów — ich mieszkańców. Wymienić tu należy: *Pannę Nikt* Tomka Tryzny (1994) — „powieść o dojrzewaniu jest równocześnie historią wtajemniczenia [naiwnej piętnastolatki — M.G.] w pociągający, lecz niebezpieczny i cyniczny świat dorosłych"[73], reprezentowany przez wałbrzyskie środowisko elity finansowej schyłku XX wieku; *EE* Olgi Tokarczuk (1995) — akcja toczy się w mieszczańskim Breslau przed I wojną, a tytułowa Erna Eltzner obdarzona spirytystycznymi zdolnościami wywodzi się z mieszanej niemiecko-polskiej rodziny. Osobne miejsce zajmuje cykl powieści kryminalno-szpiegowskich Marka Krajewskiego: *Śmierć w Breslau* (2000), *Koniec świata w Breslau* (2003), *Widma w mieście Breslau* (2005), *Festung Breslau* (2006), *Dżuma w Breslau* (2007), ukazujących okrutne zbrodnie w atmosferze grozy, tajemniczości i moralnego zepsucia przedwojennego i wojennego Breslau. W powieści

[70] Autorstwa: t 1: Cezarego Buśki, Mateusza Golińskiego, Michała Kaczmarka, Leszka Ziątkowskiego; t. 2: Teresy Kulak; t. 3: Włodzimierza Sulei.

[71] Norman Davies, Roger Moorhouse, *Mikrokosmos. Portret miasta środkowoeuropejskiego. Wratislavia, Breslau, Wrocław*, przeł. Andrzej Pawelec, Kraków-Wrocław 2002.

[72] Zob. *Magiczne miejsca…*

[73] Browarny, *op. cit.*, s. 183. Zob. też Mieczysław Orski, *Autokreacje i mitologie (zwięzły opis spraw literatury lat 90.)*, Wrocław 1997.

Prowadź swój pług przez kości umarłych (2009) Tokarczuk toczy żartobliwą grę literacką z konwencją kryminalną, a jej bohaterka, podobnie jak postaci z niektórych poprzednich utworów, jest mieszkanką wsi w okolicach Kudowy-Zdroju i Kłodzka. Z wałbrzyskiego osiedla *Piaskowa Góra* (2009) pochodzą postaci z magicznej, odrealnionej sagi Joanny Bator, a studenci i młodzi „biznesmeni" wrocławscy wpisują swe życiorysy w historię lokalną trudnych lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych *Niskich Łąk* (2000) Piotra Siemiona[74]. To tylko wybrane przykłady z bogatej i różnorodnej literatury regionalnej ostatnich dwudziestu lat.

Odrębną grupę stanowi dolnośląska dramaturgia lokalna, która wykształciła się jako wyraźny nurt na przełomie XX i XXI wieku. Dramaturgia dolnośląska powstaje niejednokrotnie na zamówienie dyrektorów i reżyserów teatralnych, jest zatem ściśle powiązana z twórczością teatralną. Stosunkowo rzadko drukuje się te utwory na łamach miesięcznika „Dialog"[75] lub w antologiach, najczęściej znajdują się one w archiwach teatru w postaci egzemplarzy teatralnych, po które sięgają ludzie sceny lub badacze. Teksty te pozostają zatem poza szerokim odbiorem czytelniczym, żyją jednak dzięki kontaktom z widzem. Dlatego nie można dramaturgii interpretować w oderwaniu od przedstawień oraz ich społecznej recepcji, a także rozmaitych znalezionych miejsc teatralnych, w których teatr jest prezentowany.

W latach dziewięćdziesiątych i w nowym wieku powstają liczne stowarzyszenia miłośników dolnośląskich miejscowości. Ciekawym zjawiskiem jest szczególna rola w tym okresie lokalnych periodyków, na przykład „Ziemi Kłodzkiej", której program koncentrował się „wokół pojęć-haseł: regionalizm, samorządność, społeczeństwo obywatelskie"[76], przy czym kreowanie regionalizmu miało zawierać „wiedzę o przeszłości krainy, szacunek dla dziedzictwa kulturowego" i praktykowanie „otwartego patriotyzmu poprzez działania na rzecz pojednania z Niemcami i współpracy z Czechami jako dwoma narodami współtworzącymi region w przeszłości". Na całym Dolnym Śląsku wyraźnie widać zainteresowanie i starania mieszkańców o ocalenie kultury materialnej regionu — odrestaurowuje się zabytkowe starówki miast, odnawia kamienice, kościoły (na przykład ewangelickie kościoły Pokoju w Świdnicy i Jaworze), a także zespoły pałacowe — zwłaszcza w Dolinie Pałaców i Ogrodów Kotliny Jeleniogórskiej (przekształcane w hotele, muzea bądź miejsca spotkań i dialogu) i inne budynki użyteczności publicznej[77].

---

[74] Por. adaptację teatralną Waldemara Krzystka w rozdziale III.f.

[75] Nieliczne przykłady to *Hauptmann* Jerzego Łukosza („Dialog" 2001, nr 9) i *Kopalnia* Michała Walczaka („Dialog" 2004, nr 8). Ale już dramaturgia legnicka opublikowana została w antologii wydanej po premierach teatralnych *Dramaty Modrzejewskiej. Antologia sztuk napisanych dla Teatru w Legnicy*, oprac. Robert Urbański, Gdańsk 2007.

[76] Ten i nast. cyt. za: Małgorzata Ruchniewicz, *Budowa kłodzkiej tożsamości jako zadanie czasopisma „Ziemia Kłodzka" w latach 90. XX wieku*, [w:] *Dolnoślązacy? Kształtowanie tożsamości mieszkańców Dolnego Śląska po II wojnie światowej*, red. Joanna Nowosielska-Sobel, Grzegorz Strauchold, Wrocław 2007, s. 66.

[77] „Wg szacunków z końca lat 90. sprzed 1945 roku pochodzi ok. 90% zabudowy wiejskiej i ok. 70% XIX i XX-wiecznej zabudowy miejskiej (oprócz tej zniszczonej w 1945 r.) Dolnego Śląska" (Kaszuba, *op. cit.*, s. 547).

„Do mentalności współczesnych mieszkańców regionu coraz bardziej przenika przekonanie, że uznawanie dorobku kulturowego jednych nacji i negowanie innych jest niszczącym, zubożającym samoograniczeniem”[78]. Jednak ze względu na trwałość zabudowy poniemieckiej Dolnoślązacy doświadczają najczęściej śladów niemieckich poprzedników.

W imię „lokalnego patriotyzmu” w 2000 roku rozpoczęła się publiczna debata na temat zwrotu wywiezionych po wojnie do Warszawy, Łodzi i Poznania historycznych skarbów Dolnego Śląska. Akcję zainspirowała lokalna „Gazeta Wyborcza” cyklem artykułów Beaty Maciejewskiej „Oddajcie, co nasze” publikowanych od kwietnia 2000 roku. W wyniku tych działań, wspieranych przez Sejmik Dolnośląski, naukowców i mieszkańców regionu, odzyskano kilkanaście eksponatów, między innymi hermy w kształcie popiersia z relikwiami św. Doroty i piętnastowieczną pawęż. Z kolei mieszkańcy Środy Śląskiej strzegli swego cennego średniowiecznego skarbu, który przeniesiono do stolicy regionu tylko na czasową ekspozycję[79].

W ramach przypominania wielokulturowej przeszłości Wrocławia ogłoszono w 2006 roku w Internecie projekt „Breslau cv.” Agnieszki Kłos we współpracy z pismem „Rita Baum” oraz konkurs na najciekawsze wspomnienie, fotografię, pamiątkę[80]. Wspomnienia i filmy z mieszkańcami pokazano potem i omawiano na panelu podczas festiwalu Wrocław Non Stop 2008.

Niezwykle ciekawe stało się istnienie w świadomości społecznej postaci historycznych sławnych Dolnoślązaków i Dolnoślązaczek łączących historię polską z historią niemiecką. Dla regionu ważną postacią jest święta Kościoła katolickiego księżna Śląska Jadwiga, fundatorka klasztoru sióstr Cysterek w Trzebnicy. Do grobu patronki Śląska w bazylice trzebnickiej organizowane są rokrocznie piesze pielgrzymki październikowe z Wrocławia. Jednocześnie odegrała ona istotną rolę w historii polsko-niemieckiej jako matka Henryka Pobożnego, który zginął podczas bitwy z Tatarami pod Legnickim Polem[81]. Drugą Dolnoślązaczką inspirującą oba narody, a dodatkowo naród żydowski, jest Edyta Stein, urodzona w Breslau niemiecka Żydówka, filozofka fenomenolożka, prowadziła prywatne wykłady we Wrocławiu, również święta katolicka, ogłoszona przez papieża w 1999 roku współpatronką zjednoczonej Europy (ze św. Brygidą Szwedzką i św. Katarzyną ze Sieny). We Wrocławiu, w jej domu rodzinnym przy ul. Nowowiejskiej znajduje się siedziba Towarzystwa im. Edyty Stein, centrum dialogu kulturowego. „Kształtujemy aktywne i odpowiedzialne społeczeństwo […] Realizujemy najważniejsze cele: propagowanie dziedzictwa Edith Stein: porozumienie Judeo-chrześcijańskie

[78] *Ibidem*, s. 551.

[79] *Ibidem*.

[80] www.breslau cv.pl (dostęp: 29.09.2012).

[81] Na ten temat powstały przedstawienia teatralne. *Die Wahlstaff* (Legnickie Pole) — widowisko miało prapremierę w Liegnitz 6.04.1941 roku, a po tę samą tematykę sięgnął Jacek Głomb 2.06.2001, przygotowując przedstawienie plenerowe *Dawno temu pod Legnicą* (por. rozdział III.g).

DiT-29_MGolaczynska.indb 37 2013-04-25 08:56:51

[…] porozumienie polsko-niemieckie"[82] — czytamy na stronie internetowej tej instytucji.

Do interesujących inspiracji historycznych budujących lokalną tożsamość i sprzyjających międzynarodowym kontaktom należy powstawanie grup rekonstrukcyjnych bractw i chorągwi rycerskich. Istnieją one w całej Polsce od lat siedemdziesiątych, ale po 1989 roku zaktywizowały swoją działalność ze względu na możliwość publicznych zgromadzeń, organizowania turniejów i pokazów. Najbardziej znane są turnieje na zamkach Bolków i Chojnik, gdzie działają lokalne bractwa, na północy regionu aktywna jest Chorągiew Piastów Śląskich z Oławy. Na turniejach spotykają się rycerze średniowieczni (przyjezdni także z Czech) pokazujący walki i pojedynki, nauczający także tańców średniowiecznych oraz organizujący zabawy plebejskie — te działania mają charakter najbardziej widowiskowy, parateatralny. Członkowie i członkinie bractw pogłębiają swoją wiedzę historyczną o interesującym ich okresie historycznym, gromadzą i wykonują kosztowne stroje, zbroje, sprzęt. Interesują się także dawnym życiem codziennym oraz postępowaniem walczących (reguła rycerska). Jest to zatem ciekawe zjawisko z pogranicza socjologii. Drugą wyraźną kategorią działalności parateatralnej są grupy rekonstrukcji historycznej odwołujące się do historii II wojny światowej — we Wrocławiu działa Grupa Rekonstrukcji Historycznej Festung Breslau, która brała udział w licznych filmach (jako statyści i właściciele sprzętu).

Należy jednak zauważyć, że opisane działania kulturotwórcze mają dla wielu Dolnoślązaków charakter marginalny, nie poprawiają zasadniczo ich trudnej codzienności. W okresie transformacji następowały także procesy negatywne, na przykład bezpowrotne niszczenie starych zabudowań, ubożenie ludności wiejskiej, wysoki wzrost bezrobocia, zwłaszcza w Wałbrzychu i okolicach, gdzie likwidowano kopalnie. Powodowało to sceptyczny stosunek do nowej polityki historycznej i oczywiście do Niemców jako najczęściej widywanych w tym regionie Europejczyków, zwłaszcza że wypełnianie luk w przeszłości dotyczy głównie historii Niemców i Żydów, zdecydowanie mniej eksplorowana jest na przykład czeska historia regionu. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że powoli kształtuje się zjawisko przypominające nowy typ proeuropejskiej i proniemieckiej ideologii, która zastępuje propagandę socjalistyczną. Następuje zatem zderzenie dolnośląskich problemów społecznych łączonych z eurosceptycyzmem z pełną euforii nową polityką historyczną. Współcześni twórcy kultury, w tym także reżyserzy teatralni, świadomi tych różnorodnych zjawisk, uwzględniają w swej twórczości ironię wobec współczesności i wobec własnej pracy[83].

---

[82] www.edytastein.org.pl. (dostęp: 16.10.2012). W 2011 roku Teatr Arka przygotował przedstawienie *Edyta Stein. W pośpiechu do nieba*, w reżyserii Elżbiety Bednarskiej.

[83] Por. opis wałbrzyskich przedstawień Klaty (*...córka Fizdejki*, rozdział III.b), Kruszczyńskiego (*Kopalnia*, rozdział III.e), wrocławskich Majewskiego (*Zabawy pod kocykiem*, rozdział III.c) i Masztalskiego (*Biskupi z Biskupina i Partyzanci z Oporowa targają Tarnogaj*, rozdział III.e).

DiT-29_MGolaczynska.indb 38 2013-04-25 08:56:51

ROZDZIAŁ II

Dolnośląski teatr lokalny przed 1989 rokiem

Propaganda repertuarowa

W służbie propagandy polskości na tzw. Ziemiach Odzyskanych wykorzystywano różnorodne przejawy życia kulturalnego, także teatralnego. Władze Dolnego Śląska dużą wagę przywiązywały do odbudowy teatrów i stworzenia dynamicznego życia teatralnego. Teatry stały się trybunami społecznymi, a powstające po 1945 roku przedstawienia o tematyce lokalnej realizowały pożądany przez władze model propagandowy. W tym sensie przedstawienia teatralne przypominały ideologicznie inne zjawiska kulturowe i literackie. W kwestii „małej ojczyzny", domów i miast podkreślano w nich zatem odwieczną polskość Dolnego Śląska i jego powrót do Macierzy jako „akt dziejowej sprawiedliwości", a także ogromne znaczenie wysiłków polskich pionierów. Piętnowano także winy niemieckie oraz akcentowano wciąż istniejące polityczne zagrożenie regionu ze strony świata kapitalistycznego. Większość premier podejmujących wątki regionalne miała charakter przedstawień okolicznościowo-rocznicowych niemających większych walorów artystycznych. Premiery teatrów repertuarowych pokazywano zwykle na scenach tradycyjnych (z wyjątkiem jeleniogórskiego widowiska na stadionie); późniejsze — znacznie ciekawsze — akcje Akademii Ruchu odbywały się na ulicach.

Ze względu na dominującą tematykę przedstawienia z lat 1945–1975 można zasadniczo podzielić na trzy grupy: przedstawienia historyczne (traktujące źródła historyczne wybiórczo) sławiące polskich-dolnośląskich bohaterów (na przykład Henryka IV Prawego, biskupa Nankiera, księcia Bolka II Małego) i ich walkę o polskość z „niemieckim żywiołem"; przedstawienia rozrachunkowe dotyczące wojennej i powojennej przeszłości, z Niemcami jako głównymi negatywnymi postaciami; przedstawienia współczesne dotyczące określonej problematyki społecznej (na przykład problemów ludzi pracy). Podobnie jak w literaturze, w latach siedemdziesiątych pojawiają się sygnały przemian w świadomości twórców. W ramach wymienionych trzech nurtów dochodzą więc nowe wątki.

DiT-29_MGolaczynska.indb 39 2013-04-25 08:56:51

Na przykładzie omówionych w tym rozdziale przedstawień można zatem prześledzić rozwój odgórnie sterowanej samoświadomości Dolnoślązaków oraz występujące tematy lokalne. Ze względu na brakujące materiały — w większości nie zachowały się egzemplarze i fotografie z lat czterdziestych[1] — niewiele można powiedzieć na temat przestrzeni widowisk — tak ważnej dla współczesnego teatru. (W tym względzie najpełniej udokumentowane zostało przedstawienie Wiesława Wodeckiego z 1975). Dla ówczesnych twórców i krytyków najważniejsze, jak się wydaje, było przesłanie przedstawienia, a nie to, jakimi środkami je zrealizowano. Inny stosunek do przestrzeni i poszukiwanie nowych miejsc teatralnych pojawia się dopiero od siódmej dekady w związku z akcjami ulicznymi.

Nietypowy początek z uniwersytetem w tle

Pierwsze przedstawienie w powojennym Wrocławiu o charakterze lokalnym było nietypowe, gdyż miało formę szopki satyrycznej i zostało przygotowane przez zespół amatorski złożony z ówczesnych studentów. Wrocławski Teatr Akademicki „Wpław przez Wrocław" zagrał je w marcu 1946 roku na deskach Opery, a potem kilkakrotnie w nieistniejącym już Teatrze Popularnym przy ul. Ogrodowej (dziś Piłsudskiego). Szopka, której tytułu nie znamy[2], traktowała o perypetiach władz nowej uczelni we Wrocławiu końca wojny, wciąż ogarniętym walkami. Głównymi postaciami teatralnymi byli rektor prof. Stanisław Kulczyński (w tej roli student prawa Józef Łukasik, późniejszy główny księgowy w Narodowym Banku Polskim) i prorektor prof. Edward Sucharda (Jerzy Cieślikowski, działacz Bratniej Pomocy, późniejszy dziekan Wydziału Filologicznego). Towarzyszyli im między innymi anioł (jako personifikacja ministra oświaty), profesor mężologii, profesor szabrologii, a także oczywiście szabrownicy. Gdy przedstawiciel partii w pewnym momencie powiedział: „pamiętajcie, reakcja działa, choć na pozór wydaje się mała", po tej kwestii niespodziewanie zapadła na premierze kurtyna, więc wykonawcy obawiali się zakazu dalszych występów przez wydział propagandy. Koledzy na widowni byli gotowi ich bronić. Cała sprawa zakończyła się pomyślnie dla zespołu studenckiego i przedstawienie później wznowiono. Choć miało charakter środowiskowy (studenccy aktorzy, akademicka tematyka), to jednak było oglądane przez wielu różnych wrocławian. Podejmowało wprawdzie tematykę lokalną, ale z perspektywy czasu wydaje się mało charakterystyczne dla widowisk tamtego okresu. Formą przypominało do pewnego stopnia późniejsze kabarety studenckich teatrów satyrycznych okresu odwilży.

---

[1] Omawiam szerzej tylko pojedyncze spektakle z lat czterdziestych i pięćdziesiątych.

[2] Na przełomie 2011 i 2012 roku redakcja wrocławskiej „Gazety Wyborczej" opublikowała zdjęcie z przedstawienia, poszukując o nim danych. Uwzględniam tu informacje podane w dwóch artykułach: Aneta Augustyn, *O dwóch takich, co płynęli wpław*, „Gazeta Wyborcza. Wrocław" 15.12.2011; Aneta Augustyn, *Historia pewnego zdjęcia*, „Gazeta Wyborcza. Wrocław" 7.02.2012.

DiT-29_MGolaczynska.indb 40 2013-04-25 08:56:51

Żywioł słowiański walczy z niemieckim

W dominującym nurcie historycznym we wrocławskim Teatrze Miejskim wystawiono w 1946 roku prolog *W nadodrzańskiej puszczy* (o Henryku IV Prawym) oraz premierowe przedstawienie *Biskup Nankier*, a dwa lata później w Teatrze Miejskim w Jeleniej Górze *Za czasów Księcia Bolka*.

Wrocławskie widowisko *W nadodrzańskiej puszczy* było „patetyczną kantatą recytacyjną na chóry i solistów”[3] — wizją sceniczną w jednej odsłonie autorstwa Ludwika Hieronima Morstina, a zarazem prologiem poprzedzającym premierę *Zemsty* Aleksandra Fredry. Obie inscenizacje reżyserował Teofil Trzciński i wystawił jako „uroczyste przedstawienie w rocznicę oswobodzenia Wrocławia”[4] 9 maja 1946 roku na deskach ówczesnego Teatru Wielkiego (dzisiejszej Opery)[5]. W przerwie między prologiem a *Zemstą* odegrano *Poloneza A-dur* Chopina. Morstin poświęcił swój utwór sceniczny (inspirowany wybiórczo źródłami historycznymi) postaci Henryka IV zwanego Prawym, jednego z „najwybitniejszych” władców piastowskich na Śląsku, który odziedziczył całe księstwo wrocławskie. Autor podkreślał w komentarzu ówczesne znaczenie regionu — panowanie Henryka IV to okres, kiedy Wrocław był „przez krótki czas ideowo-politycznie stolicą Polski” (książę dołączył do swoich ziem Kraków i Wielkopolskę). Akcja toczy się w okolicach Wrocławia w noc świętojańską 1290 roku, kiedy książę umiera, prawdopodobnie otruty. „Czy nie było w tym ręki niemieckiej, tego historia jeszcze nie wyjaśniła” — pisze Morstin w programie. Dodaje też, że dalsza część — jeszcze bardziej wizyjna, ukazująca wiece ludowe, także te, w których książę mógł brać udział — jest „syntetycznym ujęciem wszystkich wieków walki żywiołu słowiańskiego z niemczyzną — aż po dzisiejszy dzień zwycięstwa”. Wizji towarzyszyła muzyka Michała Dąbrowskiego w wykonaniu muzyków Filharmonii Wrocławskiej.

Na scenie Teatru Wielkiego przygotowano także premierę (10.06.1946) propagandowego obrazu historycznego z XIV wieku *Biskup Nankier* autorstwa Mariana Żurawka[6] w reżyserii Trzcińskiego. Józef Kelera uznał utwór za „amatorskie dokonanie […] chociaż Trzciński uczynił wszystko, by w miarę swoich skromnych środków nadać mu oprawę zgoła widowiskową”[7]. Żurawek powiązał dyskurs religijny z tożsamościowym, wybierając na protagonistę świątobliwego biskupa Nankiera[8], obrońcę polskości Śląska, stawiającego opór zmianom poli-

[3] Określenie Józefa Kelery, *Wrocław teatralny 1945–1980*, Wrocław 1983, s. 17.

[4] Ten i nast. cyt. za programem do przedstawienia.

[5] Odbudowę zniszczonej sceny teatralnej przy ul. Zapolskiej zakończono w 1950 roku.

[6] Właśc. Andrzej Jochelson, wrocławski pionier, znany prawnik; opublikował *Kronikę Semipałatyńsk — Wrocław*, oprac. i wstęp Stanisław Bereś, Wrocław 1997.

[7] Kelera, *op. cit*., s. 17.

[8] Por. także Elżbieta K. Dzikowska, *Tożsamość Wrocławia(n), czyli o możliwościach życia ponad podziałami*, [w:] *My Wrocławianie. Społeczna przestrzeń miasta*, red. Piotr Żuk, Jacek Pluta, Wrocław 2006, s. 174–176. Autorka podkreśla, że „Budowanie pomostu” między przeszłością a współczesnością przez „kult lokalnych świętych” i osób związanych z Kościołem kontynuowa-

tycznym na tej ziemi, który obłożył klątwą króla Jana Luksemburskiego (jego sukcesem było to, że nie stał się lennikiem Korony Czeskiej). Akcja sceniczna przedstawiała właśnie ów konflikt z uwzględnieniem ucieczki Nankiera do Nysy. *Biskup Nankier* „to jedno wielkie nieporozumienie teatralne — pisał recenzent „Odry". — […] nic ciekawego nie dzieje się na scenie"; wymowne dramaturgicznie wyklęcie Luksemburczyka „wyszło papierowo i nieprawdziwie"[9].

Z kolei z okazji 840-lecia istnienia Jeleniej Góry Teatr Miejski w tym mieście wystawił duże widowisko plenerowe *Za czasów księcia Bolka* (14.08.1948) Ryszarda Górki w reżyserii Ryszarda Wasilewskiego. Premiera odbyła się w przestrzeni otwartej na Stadionie Miejskim przy ul. Złotniczej. „Widowisko przygotowane z dużą starannością" (efektowna scenografia i kostiumy średniowieczne, scenografia: Stanisław Tenerowicz) oczywiście obrazowało przede wszystkim „walkę żywiołu polskiego i niemieckiego o ziemię"[10]. Inspiracją dramaturgiczną stała się popularna lokalna legenda o Kunegundzie[11], pięknej i okrutnej księżniczce, jakoby córce księcia świdnicko-jaworskiego Bolka II Małego, pana na zamku Chojnik. W wersjach legendy istniejących przed powstaniem spektaklu ów konflikt narodowościowy był bez znaczenia.

Optymistyczna „opera przesiedleńcza"

W Operze Dolnośląskiej powstało widowisko o charakterze lokalno-aktualnym, z librettem jej dyrektora Stanisława Drabika i Jana Fabiana. Przygotowane zostało jako pierwsza powojenna prapremiera operowa (9.05.1946), specjalnie z myślą o mieszkańcach Ziem Odzyskanych dla uczczenia rocznicy odzyskania ziem zachodnich. Był to pogodny w nastroju balet *Z krakowiakiem do Wrocławia* Zygmunta Wierciaka, na który złożyły się pieśni i tańce ludowe z różnych regionów Polski. Na prastare ziemie piastowskie przybyli bowiem Krakowiacy, Górale, Kujawiacy, Górnoślązacy. Osiedleńcy bratają się ze sobą i składają przysięgę pozostania tu na zawsze. Zespół baletowy wspierali śpiewacy w rolach mimicznych (Pan Twardowski i Piast)[12]. W finale tancerze (wśród nich warszawska primaba-

---

ny jest również dzisiaj, na przykład popularyzacje biografii św. Jadwigi, którą Jochelson uznał za „germanizatorkę", czy św. Benedykty od Krzyża (Edyta Stein). Por. rozdział I.

[9] Wilhelm Szewczyk, *Nieporozumienie na temat Nankera*, „Odra" 1946, nr 20, s. 7.

[10] Cyt. za: Andrzej Wieszczak, *Pionierskie lata teatru jeleniogórskiego (1945–1949*), [w:] *Teatr w Jeleniej Górze 1945–1985. Materiały do historii sceny jeleniogórskiej w latach 1945–1985*, oprac. Janusz Degler, Jelenia Góra 1985, s. 55.

[11] Kunegunda postanowiła oddać rękę tylko takiemu rycerzowi, który objedzie konno w pełnej zbroi zamkowe mury, za którymi była Piekielna Dolina. Liczni rycerze próbowali i ginęli, spadając w przepaść. Aż zjawił się śmiałek, który dokonał tego czynu. Zrobił to, by uratować honor rycerski, ale wzgardził ręką księżniczki bez serca. Poniżona rzuciła się w przepaść. Istnieją różne wersje tej legendy, zob. na przykład *O księżniczce Kunegundzie*, [w:] Urszula i Andrzej Wiąckowie, *Legendy Karkonoszy i okolic*, Jelenia Góra 1984, s. 86–88.

[12] Krystyna Dachtera, *Opera Wrocławska 1945–1995*,Wrocław 1995, s. 19. Widowisko pokazywano jednego wieczoru z *Verbum nobile* Stanisława Moniuszki.

lerina Barbara Karczmarewicz) ukazywali się w strojach regionalnych, tańcząc na tle obrazu wrocławskiego ratusza poloneza prowadzonego przez wojewodę[13].

Rok później, tym razem z okazji Święta Odrodzenia Polski (22.07.1947), powstała druga wersja tego propagandowego baletu w nowym opracowaniu scenicznym Zygmunta Patkowskiego i innej obsadzie. „Niektóre tańce przeprowadzone bardzo oryginalnie, akcenty charakterystyczne dobrze wydobyte" — pisał Wojciech Dzieduszycki[14]. Tym razem *Z krakowiakiem do Wrocławia* połączono z obrazkiem baletowym *Pije Kuba do Jakuba* z librettem Zygmunta Wierciaka w opracowaniu Józefa Marciniaka, co recenzent uznał za „niezręczność" wobec wrocławskich ludzi pracy[15].

Najnowsze rozrachunki

W nieco późniejszym okresie teatry sięgnęły po repertuar współczesny. Najbardziej wyrazistym przykładem teatralnej indoktrynacji było przedstawienie *Spotkanie nad Nysą* (15.08.1948) wystawione także z okazji 840-lecia Jeleniej Góry w Teatrze Miejskim. Autorem sztuki w trzech aktach był Teofil Kowalczyk, przewodniczący jeleniogórskiej Delegatury Komisji Specjalnej, debiutujący jako miejscowy dramatopisarz. Akcja działa się „w czasach powojennych w małym miasteczku na Dolnym Śląsku, w domu niemieckim"[16], a utwór jako pierwszy w teatrze współczesnym został poświęcony problemom lokalnym. Kluczowy był tu oczywiście tytuł „nad Nysą", nawiązujący do nowej granicy ustalonej według porządku poczdamskiego. Ryszard Wasilewski wyreżyserował przedstawienie na tradycyjnej scenie teatralnej, dekorator Stanisław Tenerowicz wykorzystał konwencjonalne sprzęty, realistycznie i szczegółowo ukazując wnętrze reprezentacyjnego pokoju (dywan, duży stół z wzorzystym obrusem, witrynka), a także współczesne kostiumy. Pokazano zatem fragment niemieckiego domu w jakimś mieście, uogólniając tematykę.

Spotkanie nad Nysą, ukazujące w określonym duchu przesiedlenia na Ziemie Odzyskane, wpisywało się w ówczesną linię repertuarową teatru, ilustrując „w pierwszym rzędzie problemy polityczne i społeczne doby obecnej, zgodne z ideologią Polski współczesnej", ponieważ na teatrze jeleniogórskim (teraz już objazdowym) spoczęło odpowiedzialne zadanie „należytego obsłużenia miast i miejscowości Dolnego Śląska (w swoim rejonie)"[17]. Osią dramaturgiczną

---

[13] Gregor Thum, *Obce miasto. Wrocław 1945 i potem*, przeł. Małgorzata Słabicka, Wrocław 2005, s. 241.

[14] Wojciech Dzieduszycki, *Balet w Operze Dolnośląskiej*, „Słowo Polskie" 26.07.1947.

[15] *Ibidem*. Recenzent obawiał się zapewne, że socjalistycznym pionierom i wrocławskim ludziom pracy niesłusznie zarzuci się nadużywanie alkoholu.

[16] Cyt. za: program.

[17] *A jednak będziemy mieli teatr*, „Jeleniogórskie Słowo Polskie" 21.06.1948, tekst w archiwum teatru, bez nazwiska autora. W tym okresie Teatrowi Miejskiemu w Jeleniej Górze groziła likwidacja. Decyzję tę jednak cofnięto, teatr został upaństwowiony i podporządkowany dyrekcji

DiT-29_MGolaczynska.indb 43 2013-04-25 08:56:51

1. *Spotkanie nad Nysą*, Teatr Miejski w Jeleniej Górze. Irena Orzecka (Frau Klebe), Ignacy Machowski (Martin Klebe)

przedstawienia był „konflikt dwóch obozów: polskich pionierów, wracających na swe stare ziemie piastowskie, i niemieckich zasiedziałych grabieżców”[18]. Już krótkie streszczenie akcji przytaczane przez autora daje wyobrażenie o wymowie całości: Do dolnośląskiej wsi przybywa liczna grupa tzw. repatriantów. Jeden z nich — Edward Łokisz — w domu, do którego trafia, znajduje swoje znajome sprzęty oraz mieszkającego tam Niemca — Klebego, w którym rozpoznaje swego prześladowcę. Spotkali się w czasie wojny w Generalnym Gubernatorstwie. Klebe pobił Łokisza, wysłał go do obozu koncentracyjnego i zagarnął jego warsztat. Teraz wobec groźby powojennego przesiedlenia „chytra” i „nikczemna” córka Marie Klebe uwodzi syna starego Łokisza — Andrzeja. Ponieważ związkowi młodych sprzeciwia się matka Andrzeja, Marie Klebe próbuje ją zastrzelić, czemu zapobiega przyjaciel Andrzeja — Piotr. W finale młoda Niemka zostaje skazana na śmierć, a reszta jej rodziny wysiedlona. Polacy — wyzbyci złudzeń — stwierdzają, że „wszyscy Niemcy są jednakowi”. Zarówno autor, jak i recenzenci[19] byli zgodni w ocenie postaci: „Polacy stoją wyżej od Niemców

Państwowych Teatrów Dolnośląskich jako grupa objazdowa Jelenia Góra — Legnica z siedzibą w Legnicy (*ibidem*).

[18] Jan Iwański, *„Spotkanie nad Nysą”*, „Słowo Polskie” 19.08.1948.

[19] Por. *ibidem*; Z. Jar, *„Spotkanie nad Nysą” otworzy jubileuszowe uroczystości 840 lecia Jeleniej Góry*, „Wrocławski Kurier Ilustrowany” 9.08.1948; B.R., *Spotkanie nad Nysą*, „Zachodnia Trybuna Robotnicza” 24.08.1948. We wszystkich recenzjach oceniono pozytywnie ideologiczną

2. *Spotkanie nad Nysą*. Hugo Krzyski (Łokisz), Celina Kubicówna (Marie)

moralnie i zwyciężają". Kowalczyk „obnażył dusze prawdziwych Niemców", którzy są butni, nikczemni, gardzą obcymi „rasowo", a jednocześnie „płaszczą się" przed zwycięzcami. Wyjaśniono także wyraźnie problem przesiedleń i własności prywatnej. Otóż ukazani Niemcy nie są — według Kowalczyka — na dolnośląskiej ziemi zasiedziali, lecz jedynie przybyli podczas wojny, a Polacy byli tu zawsze. Twórcy utwierdzają zatem obowiązujące stereotypy, kreując jednoznaczny czarno-biały obraz lokalnego świata. W *Spotkaniu*... występują obok repatriantów także polscy szabrownicy, ale ten wątek nie został przez recenzentów rozwinięty.

wymowę przedstawienia. Wprawdzie Iwański wspomina o „papierowym języku" i długich monologach, ale jest to głos odosobniony.

* * *

W nurcie rozliczeniowym okresu tużpowojennego i potem popularna była dramaturgia Leona Kruczkowskiego — wielokrotnie grywano *Niemców* i *Pierwszy dzień wolności*. Jeśli idzie o sceny dolnośląskie, szczególnie ciekawe byłyby wystawienia tego drugiego dramatu, którego akcja być może toczy się w miasteczku dolnośląskim, choć nie zostało to przez autora jasno określone. (Postaci znajdują się tuż za linią frontu w marcu 1945 roku, byli jeńcy oflagu wychodzą na wolność i trafiają do niemieckiego prawie opustoszałego miasteczka). *Pierwszy dzień wolności* pokazano w Jeleniej Górze (premiery: 7.05.1960, w reż. Jana Orszy-Łukasiewicza, i 1.03.1969, w reż. Zbigniewa Besserta), w Wałbrzychu (15.12.1972, reż. Maryna Broniewska) oraz we Wrocławiu (3.05.1960, reż. Andrzej Dobrowolski, i 6.05.1970, reż. Jerzy Krasowski). Z zachowanych materiałów wynika jednak, że utwór interpretowano uniwersalnie — jako psychologiczny dramat postaw moralnych. Nie był to zatem według reżyserów przykład dramaturgii o problematyce lokalnej, właściwej regionowi dolnośląskiemu. Wrocławską inscenizację Krasowskiego recenzent uznał za „spektakl poprawny, biernie przeniesiony”[20], zwrócił także uwagę na zminimalizowaną scenografię (autorstwa Aleksandra Jędrzejewskiego), która zamyka postaci w jednym, ascetycznie urządzonym pokoju.

Pierwszy dzień wolności[21] porusza temat „dobrych”, „niewinnych” Niemców; ukazane są zróżnicowane postawy Polaków wobec krzywd niemieckiej ludności cywilnej (na przykład pobicia, gwałty na Niemkach). Zasadniczym jednak tematem jest problem wolności i jej granic (tu zwłaszcza złożona, a zarazem tragiczna postać Polaka — Jana). Ważną kwestię utraconych i pozyskanych domów oraz niemieckiej własności prywatnej Polacy traktują jako drugorzędną, ironizując na temat „mebli i firanek”[22].

Molierowski produkcyjniak

Dość szczególne miejsce na tle omawianych przedstawień zajmuje *Nowy Świętoszek* (21.03.1950) według utworu Stanisława Dygata i Jana Kotta[23], ówczesnych wrocławian, w reżyserii Stanisława Bugajskiego, wystawiony w ramach Sceny Popularnej w Teatrze Kameralnym. Był to przede wszystkim ciekawy eksperyment literacki powtarzający praktykę „przystosowania” — polonizacji komedii Moliera, popularnej na polskich scenach XVIII wieku, z uwzględnieniem

[20] Bogdan Bąk, *Wolności granice najprawdziwsze*, „Słowo Polskie” 17–18.05.1970.

[21] Por. pierwodruk: „Dialog” 1959, nr 11. Dramat stał się obowiązkową lekturą szkolną dla klas XI liceum i V technikum.

[22] Warto dodać, że w 2006 roku Krzysztof Kopka, nawiązując do dramatu Kruczkowskiego, napisał *Drugi dzień wolności*, którego akcja komediowa toczy się po wojnie w Jeleniej Górze w środowisku teatralnym. Utwór, napisany na jubileusz 60-lecia teatru, nie został wystawiony.

[23] Stanisław Dygat, Jan Kott, *Nowy Świętoszek*, Warszawa 1950. Obaj autorzy od dłuższego czasu mieszkali we Wrocławiu, ale dotychczas Dygat zajmował się powieściopisarstwem, a Kott — krytyką teatralną.

DiT-29_MGolaczynska.indb 46 2013-04-25 08:56:52

ówczesnych realiów, tutaj na dodatek połączony z socrealistycznym schematem dramatu produkcyjnego. Wychodząc z założenia, że słabością współczesnej dramaturgii jest jej konstrukcja, twórcy sięgnęli ambitnie po znakomity wzór utworu scenicznego[24]. Właściwie można mówić nie tylko o powtórzeniu pomysłu teatralnego, ale o „symetryczności tekstu"[25] (podobne akty, sceny, niektóre dialogi, rygorystyczne metrum, rymy[26]). Z Molierowskiego *Świętoszka* zaczerpnięto intrygę, zbliżone perypetie, imiona postaci oraz cel dydaktyczny — zdemaskowanie bohatera i jego przywar.

W połowie XX wieku mamy oczywiście do czynienia nie z obłudą religijną, lecz obłudą polityczną, z fałszywym „ultralewicowcem i hurraspołecznikiem"[27]. Akcja *Nowego Świętoszka* toczyła się we Wrocławiu roku 1949, w dzielnicach Sępolno i Krzyki, a Nowy Tartuffe był szalbierzem — tramwajarzem sabotażystą. Wśród utrzymanych w tonie serio opisanych przedstawień historycznych i rozrachunkowych lat czterdziestych *Nowy Świętoszek* był propozycją rozrywkową, w niektórych fragmentach ironiczną wobec socrealizmu. Kelera nazwał utwór Dygata i Kotta „niewymyślnym dowcipem rozpisanym na kanwie molierowskiej […]"[28]. Dominował wprawdzie ton humorystyczny, ale zasadniczo „słuszny ideologicznie" w czasach premiery (wsparty zresztą cytowanym w programie patetycznym fragmentem przemówienia sejmowego Józefa Cyrankiewicza o powinnościach socjalistycznych twórców).

Orgon i Elmira mieszkają na Krzykach[29], on jest dyrektorem miejskiego przedsiębiorstwa tramwajowego. Oboje wspierają społeczne przemiany, choć faktycznie gardzą „hałaśliwym proletariatem"[30]. Ich dzieci studiują we Wrocławiu — Marianna polonistykę, a Damis — wychowanie fizyczne. Tartuffe zamierza uniemożliwić wykonanie planu w przedsiębiorstwie — ułożenia nowej linii tramwajowej, próbuje także nieuczciwie przejąć willę Orgona. Naturalnie obłudnik zostaje zdemaskowany. Przyczynia się do tego bohaterka pozytywna Doryna, „przodownica pracy" i sekretarka Orgona. Dzięki niej i grupie postępowej młodzieży plan zostaje wykonany. Dom ocaleje dzięki pomocy egzekutora prawa — funkcjonariusza Milicji Obywatelskiej. Na zakończenie Doryna wygłasza

---

[24] Por. Ewa Szumańska, *O twórczości Stanisława Dygata i Jana Kotta*, „Scena Wrocławska. Wydawnictwo Państwowych Teatrów Dramatycznych we Wrocławiu" 1950, nr II (5), luty–marzec, s. 20–21.

[25] Tadeusz Mikulski, *„Świętoszek" i „Nowy Świętoszek"*, „Scena Wrocławska. Wydawnictwo Państwowych Teatrów Dramatycznych we Wrocławiu" 1950, nr II (5), luty–marzec, s. 7.

[26] Nawiązano do znanego polskiego przekładu Tadeusza Boya-Żeleńskiego.

[27] T.lut. [Tadeusz Lutogniewski], *Pierwsza komedia we Wrocławiu*, „Gazeta Robotnicza" 1949, nr 299.

[28] Kelera, *op. cit*., s. 40.

[29] Według prologu sztuki. Kelera podaje, że na Sępolnie lub Zalesiu.

[30] Szerzej na ten temat Rafał Węgrzyniak, *Nowy Świętoszek albo Kott dramatopisarzem*, „Notatnik Teatralny" 2002–2003, nr 27, s. 108–110.

dydaktyczne, prokomunistyczne przesłanie[31]. Zasadniczo więc *Nowy Świętoszek* realizuje w lekkiej formie współczesne zadania repertuarowe. Przedstawienie cieszyło się uznaniem publiczności (71 prezentacji), gdyż „dla ludu i z ludem w parze idzie sztuka,/ która bawić potrafi, chociaż w niej nauka" — mówi współczesny Molier do Doryny w prologu autorstwa Ireny Bołtuć-Staszewskiej[32].

Przedstawienia i akcje uliczne w latach 1970–1989

Przez ponad dwie dekady nie powstawały w dolnośląskich teatrach przedstawienia stricte aktualno-lokalne. Ożywienie w życiu teatralnym nastąpiło z okazji kolejnej rocznicy — trzydziestolecia odzyskania ziem zachodnich — i skoncentrowało się na tematyce wrocławskiej. W latach 1975–1984 dyrektorem wrocławskiego Teatru Współczesnego im. Edmunda Wiercińskiego[33] przy ul. Rzeźniczej był Kazimierz Braun, entuzjasta teatru młodego i otwartego. Zdaniem Marty Fik jego pierwsze wrocławskie przedstawienia „dobrze świadczą o ambicjach zespołu Teatru Współczesnego szukającego nieszablonowych form kontaktu z publicznością"[34]. Nowy dyrektor rozpoczął działalność od cyklu premier prezentujących twórczość ówczesnych wrocławian — pisarzy, dramatopisarzy i plastyków. W tym nurcie koncentruję się na dwóch pierwszych przedstawieniach, które podejmują także tematykę ściśle lokalną — dolnośląskiej ziemi i miasta Wrocławia: *Worcellu* i *Rzeczy o zagładzie miasta*, obydwa z 1975 roku[35].

O „twórczym dojrzewaniu" Worcella

Worcell — przedstawienie Andrzeja Marii Marczewskiego z udziałem samego pisarza-pioniera regionu powstało w Teatrze Współczesnym im. Edmunda Wiercińskiego we Wrocławiu jako premiera jubileuszowa (4.04.1975, z okazji trzydziestolecia obecności Polaków na Dolnym Śląsku). Wykorzystano w nim utwory dwóch pionierów — prozatorskie Henryka Worcella i plastyczne Eugeniusza Gepperta. Przedstawienie otwierało oglądanie przez widzów wystawy prac Gepperta w holu teatru. Widowisko na scenie odbywało się w trzech planach czasowych: po pierwsze — we Wrocławiu współczesnym podczas próby programu telewizyjnego (ze scenkami farsowymi) o samym Worcellu — znanym pisarzu i z jego udziałem. Po drugie — we Wrocławiu lat siedemdziesiątych, głównie

[31] Za: *ibidem*.

[32] „Scena Wrocławska. Wydawnictwo Państwowych Teatrów Dramatycznych we Wrocławiu", s. 3.

[33] Wówczas był to Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego, który od 16.03.1995 zmienił nazwę na Wrocławski Teatr Współczesny im. E. Wiercińskiego (w związku z przejęciem mecenatu nad teatrem przez władze miasta).

[34] Marta Fik, *Gdzie żywe tętno*, „Polityka" 7.06.1975, nr 23.

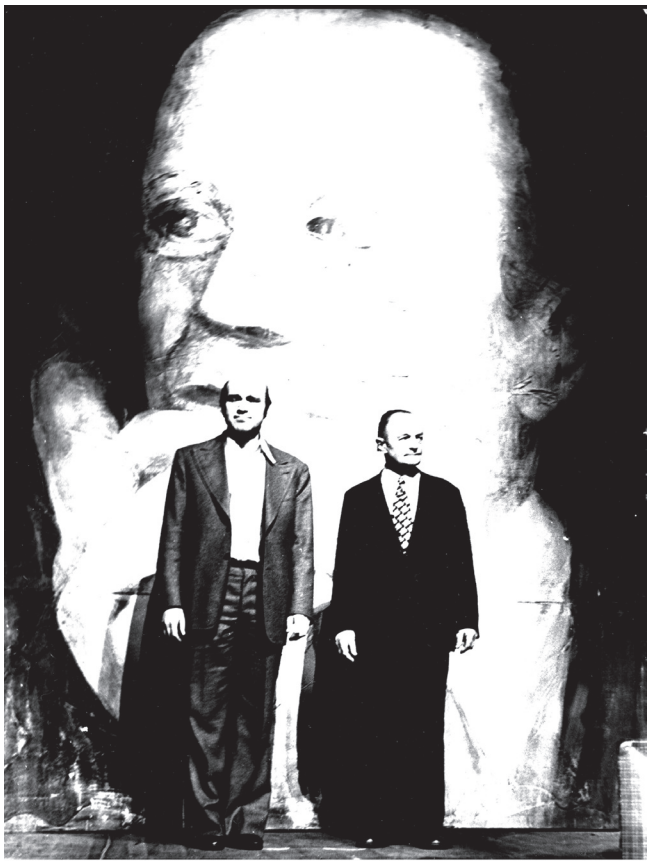
[35] Następnie Braun wystawił słynne *Białe małżeństwo* Różewicza, też wrocławianina, ale nie dotyczyło ono tematyki ściśle wrocławskiej.

3. *Worcell*, Teatr Współczesny im. E. Wiercińskiego we Wrocławiu. Henryk Worcell w przedstawieniu o sobie

w restauracji Obywatelskiej, gdzie trwały dyskusje pisarzy (w tym przybyłego do miasta Pana z prowincji — bohatera niedawno powstałej powieści Worcella) na temat kształtu polskiej literatury, miejscowego konfliktu z poetami z „Odry" oraz powstającej powieści o Wrocławiu. Rozmowy przeplatano wspomnieniami o rozbudowie powojennego miasta (na przykład dzielnic Sępolna i Biskupina). Po trzecie — „w planie retro" — tu akcja toczyła się na prowincji we wsi koło Kłodzka, wykorzystano w niej fragmenty fabuły Worcellowskiego *Grzechu Antoniego Grudy* i *Pana z prowincji* z głównym bohaterem Korneckim oraz pionierami, tułaczami i przesiedleńcami. Te trzy plany przenikają się wzajemnie, a zarazem reprezentują wątki związane z różnymi okresami biografii pisarza, gdyż „tak się już chyba nawykło zestawiać losy Worcellowskiego narratora z perypetiami jego twórcy"[36]. Multiplikacja Worcella autentycznego, Worcella — wrocławskiego literata lat sześćdziesiątych (w tej roli Zdzisław Kuźniar), Korneckiego — postaci sprzed 30 lat, dodanie do tego wielkiego portretu pisarza w tle sceny i na ekranach telewizyjnych (scenografia: Olaf Krzysztofek), wreszcie obecność jego książek w holu tworzyły „efekt bardzo teatralny i mocny. Cały teatr oddychał Worcellem"[37].

Recenzenci byli zgodni, że najciekawszy w przedstawieniu był sam Henryk Worcell — teatralny amator, któremu pozostawiono dużą swobodę w wyborze

[36] Mieczysław Orski, *Dylematy Henryka Worcella*, program do spektaklu, s. 11.
[37] Justyna Hofman, *Sceny z Worcellem*, „Życie Literackie" 11.05.1975.



4. Dwóch Worcellów — Zdzisław Kuźniar (teatralny) i prawdziwy

mówionego tekstu i który okazał się aktorsko najlepszy[38]. Według Tadeusza Buskiego można byłoby zapytać, czy teatr nie był może „jedynie pretekstem […] do spotkania z pisarzem? Albo komentarzem do jego twórczości?"[39]. Reżyser telewizyjny, przygotowujący okolicznościowy program, twierdził — używając ówczesnej nowomowy — że „to nie jest program o plotkach kawiarnianych, tylko rekonstrukcja twórczego dojrzewania autora w procesie powojennych przemian społecznych, walka o słuszne ideały […] trudny pionierski okres gospodarowania na ziemiach odzyskanych"[40]. Obiecywał, że program „damy na kolor, o dobrej porze, po dzienniku, niech cała Polska wie, jakie to były czasy, trzeba wydobyć uczciwie cały ich piękny patos"[41].

---

[38] *Ibidem*; także Tadeusz Buski, *Spotkanie z teatrem. Worcell*, „Gazeta Robotnicza" 17.06. 1975.

[39] Buski, *op*. *cit*.

[40] Andrzej M. Marczewski, *Worcell*, scenariusz teatralny, tekst niedrukowany z archiwum wrocławskiego Teatru Współczesnego (nr 206), s. 4.

[41] *Ibidem*, s. 5.

Całość widowiska oceniano raczej surowo, zwracając uwagę na słabość konstrukcji dramaturgicznej jako „składanki złożonej z nie najlepiej przygotowanego wieczoru autorskiego, fragmentów adaptacji, źle powiązanych, i wreszcie skeczu na temat telewizji […]”[42]. Doceniono jednak „prostą” refleksję na temat lat pionierskich na wsi dolnośląskiej i zdarzeń „zwyczajnie trudnych”[43], czyli lokalną problematykę współistnienia Polaków i Niemców w okresie zaraz po wojnie (plan trzeci widowiska).

„Wojna trwała w tym mieście pół roku, ale stała się jego ostateczną tragedią”[44]

Przedstawienie *Rzecz o zagładzie miasta* Wiesława Wodeckiego (scenariusz i reżyseria)[45] było w całości poświęcone Wrocławiowi — traktowało o trzymiesięcznym oblężeniu i późniejszej kapitulacji Festung Breslau[46]. Wystawiono je na dużej scenie wrocławskiego Teatru Współczesnego (premiera 9.05.1975) i zapowiadano w prasie jako widowisko okolicznościowe, powstałe w trzydziestą rocznicę zwycięstwa nad faszyzmem oraz upamiętniające powrót regionu „do Macierzy”. W recenzjach opatrzono je „etykietką” przedstawienia „pouczającego” i „potrzebnego”, teatralnej „lekcji historii”[47], przy czym aspekt edukacyjny powiązano z aspektem propagandowym — miało być adresowane do widowni szkolnej, a także do widzów zagranicznych (do programu dodano wkładkę w językach niemieckim i rosyjskim). Okazało się jednak, że *Rzecz o zagładzie miasta* wywarła przede wszystkim ogromne wrażenie na starszych wrocławianach, pamiętających jeszcze gruzy „rozstrzelanego miasta”. Przychylną reakcję publiczności i krytyki zawdzięczali twórcy walorom inscenizacyjnym, zwłaszcza trafnie wybranej surowej, dokumentalnej formie „teatru faktu”[48].

Wiesław Wodecki wytoczył w imieniu mieszkańców polskiego Wrocławia wyimaginowany sceniczny proces Niemcom winnym zniszczenia miasta, oskarżając w nim Gauleitera Hankego (w tej roli Zdzisław Kuźniar) oraz dowódców twierdzy Generała von Ahlfena (Mieczysław Janowski) i Generała Niehoffa (Zbi-

[42] Fik, *op. cit*. Podobnie Marek Jodłowski, *Między Operetką a Rzeźnią*, „Odra” 1975, nr 9.

[43] Buski, *op. cit*.

[44] Andrzej Zawada, *Dolny Śląsk. Ziemia spotkania*, Wrocław 2002, s. 170.

[45] Podstawą opisu jest wersja sceniczna, której scenariusz różnił się nieznacznie od tego w wersji telewizyjnej.

[46] Koniec wojny był dla miasta szczególnie tragiczny. Obrona trwała 80 dni (od 15 lutego do 6 maja 1945). Breslau skapitulował jako ostatnia twierdza Rzeszy cztery dni po poddaniu się Berlina (Norman Davies, Roger Moorhouse, *Mikrokosmos. Portret miasta środkowoeuropejskiego. Vratislavia, Breslau, Wrocław*, przeł. Andrzej Pawelec, Kraków-Wrocław 2002, s. 57).

[47] Por. tytuły: Krzysztof Kucharski, *Lekcja historii*, „Gazeta Robotnicza” 21.04.1975; (P.P.), *Pouczający spektakl*, „Wieczór Wrocławia” 7.05.1975.

[48] Pięć lat wcześniej, w 1970 roku, inną wersję przedstawienia pod tym samym tytułem zrealizował Wodecki w Teatrze Telewizji, zdobywając „Złoty Ekran”. Józef Kelera znacznie wyżej oceniał sceniczną wersję widowiska, „chociaż walorów »teatru faktu« w typowym właśnie telewizyjnym wydaniu nie dało się w scenicznym ujęciu odtworzyć, przy słabszej zresztą obsadzie aktorskiej” (Kelera, *op. cit.*, s. 347).

DiT-29_MGolaczynska.indb 51 2013-04-25 08:56:53

gniew Lesień). Współczesnych mieszkańców reprezentowali Rzecznik opinii publicznej (Eugeniusz Kujawski) i Archiwista (Andrzej Bielski)[49]. Pierwszy z nich wygłosił na początku patetyczną kwestię: „Nie było procesu hitlerowskich generałów i dygnitarzy odpowiedzialnych za śmierć miasta. Nie objęło ich swym działaniem prawo, które ich przywódców zaprowadziło na ławę oskarżonych w Norymberdze. Ale nikt nie może się uchronić przed wyrokiem historii [...] przed trybunałem naszych widzów rozpoczynamy proces szefów partii hitlerowskiej i dowództwa Festung Breslau — proces o zagładę miasta"[50]. Autor wykorzystał w scenariuszu przede wszystkim obszerne fragmenty literatury niemieckiej — *Kroniki dni oblężenia: Wrocław 22 I–6 V 1945*[51], spisanej przez świadka wydarzeń Paula Peikerta, oraz przytaczane przez niego cytaty z autentycznych dokumentów: rozkazów, odezw, artykułów z gazet wydawanych w twierdzy. Paul Peikert (Stanisław Szreniawski), niemiecki proboszcz katolickiej parafii św. Maurycego przy Klosterstrasse (obecnie: Traugutta), zdeklarowany antynazista, występuje u Wodeckiego jako główny świadek oskarżenia w scenicznym procesie. On i nadburmistrz miasta dr Wolfgang Spielhagen (Zbigniew Kornecki) reprezentowali tak zwanych dobrych Niemców. Peikert nie tylko zrelacjonował, lecz także obszernie skomentował i ocenił wydarzenia wojenne, uwzględniwszy rozmowy z licznymi parafianami, mieszkańcami miasta oraz żołnierzami, zatem jego słowa stanowiły odzwierciedlenie różnych od oficjalnej nazistowskiej propagandy nastrojów społecznych panujących w Breslau. Co bardzo ważne, Wodecki — podobnie jak Peikert — przedstawia wydarzenia wojenne z perspektywy ludności cywilnej, dlatego też zasadniczo nie zajmuje go militarny aspekt walk ani los żołnierzy. Na poziomie inscenizacji reżyser wprowadził efekt obcości — kreujący poszczególne role aktorzy zakładali kostiumy już na scenie, przedstawiali postaci, zastrzegając, że od danego momentu posługują się jedynie cudzymi słowami[52].

Tytułowa zagłada miasta ukazana w przedstawieniu pojmowana jest przede wszystkim jako zagłada jego mieszkańców (głównie ludności cywilnej, ale także jeńców wojennych, w znacznie mniejszym stopniu żołnierzy)[53], a następnie sub-

---

[49] Postać Archiwisty, który jako pomocnik narratora demonstrował dokumenty, wprowadził Wodecki zarówno w wersji telewizyjnej, jak i scenicznej.

[50] Wiesław Wodecki, *Rzecz o zagładzie miasta*, scenariusz w archiwum Teatru Współczesnego, s. 3. W scenariuszu postać tę nazywa się Narratorem, w programie: Rzecznikiem opinii publicznej.

[51] Paul Peikert, *Kronika dni oblężenia: Wrocław 22 I–6 V 1945*, przełożyli, do druku podali oraz wstępem i komentarzem opatrzyli Karol Jonca i Alfred Konieczny, wyd. 1, Wrocław 1964. Popularyzowana w PRL-u publikacja doczekała się aż trzech wydań. W dalszej części przytaczam publikację wg wyd. 4, Wrocław 2008. Peikert złożył swoją kronikę we wrocławskim Archiwum Archidiecezjalnym w celu, który wyjaśnia we wstępie: „Ufam, że w ten sposób zachowam je [relacje — M.G.] dla badań historycznych" (*ibidem*, s. 11).

[52] Na przykład Ksiądz Peikert: „Cokolwiek powiem ubrany w tę sutannę zapisane jest w kronice oblężenia Wrocławia" (Wodecki, *op. cit.*, s. 9).

[53] W sumie w wyniku ewakuacji i oblężenia zginęło 170 tys. mieszkańców.

stancji materialnej (budynków mieszkalnych i użyteczności publicznej, zabytków architektury oraz kultury). Wodecki przywołuje tutaj szczególnie tragiczne losy mieszkańców, którym w efekcie ogłoszenia Breslau twierdzą nakazano natychmiastowe opuszczenie miasta w samym środku mroźnej zimy, w styczniu 1945 roku. Nieposłusznym groziły sankcje: odmowa przydziału racji żywnościowych, wysadzenie domów albo — w przypadku niemieckich dziewcząt — „wydanie na hańbę wojskom SS”[54]. Wypędzeni z domów najpierw czekali na przepełnionych do granic możliwości dworcach, a kiedy nie zapewniono im transportu, wędrowali pieszo. Sceniczny Peikert wspomina, że były to często matki z dziećmi, także kobiety w ciąży, które niejednokrotnie przedwcześnie rodziły z przestrachu oraz „starzy wynędzniali ludzie, z trudem poruszający się o lasce”. W wyniku pospiesznej ewakuacji kilkuset tysięcy mieszkańców[55] śmierć poniosło 90 tysięcy osób — zmarłych z głodu, zimna i wycieńczenia bądź stratowanych[56]. Wśród ludności cywilnej zapanowała „epidemia samobójstw” (w marcu 1945 notowano ich 100–120 dziennie). Oskarżony w scenicznym procesie Gauleiter Hanke oświadcza demagogicznie, że styczniowa „ewakuacja była koniecznością”, a nawet „aktem humanitarnym” w sytuacji ogłoszenia miasta twierdzą.

Rzecznik oraz Peikert przypominają także losy cudzoziemców, którzy wówczas znaleźli się we Wrocławiu lub okolicach. Ten pierwszy mówi o więźniach ewakuowanych z Brzegu Dolnego do obozu Gross-Rosen (Rogoźnica) i rozstrzeliwanych po drodze oraz o tych, którzy zginęli obok Niemców podczas wspomnianej budowy lotniska. W przedstawieniu Wodeckiego Peikert, cytując kronikę, opisuje nieludzkie warunki bytowe panujące w miejskim obozie dla cudzoziemców przy Clausewitzstrasse (ul. Hauke-Bosaka)[57].

---

[54] Ten i nast. krótkie cytaty pochodzą ze scenariusza.

[55] Zdaniem współczesnych historyków Normana Daviesa i Rogera Moorhouse’a 20 stycznia 1945 roku „w Breslau przebywało około miliona osób, a w ciągu kilku dni należało ewakuować ponad dwie trzecie mieszkańców” (Davies, Moorhouse, *op. cit.*, s. 32). Ofiarami styczniowego exodusu byli nie tylko wrocławianie, lecz także chłopi z dolnośląskich wsi oraz wcześniejsi uchodźcy z okolic Poznania.

[56] Na kartach *Kroniki...* Peikert pisze otwarcie: „Rozporządzenie to [rozkaz o ewakuacji — M.G.] jest zbrodnią popełnioną na niemieckim narodzie, jest popychaniem do śmierci” (Peikert, *op. cit.*, s. 25) i dalej: „Ta gwałtowna ucieczka na rozkaz władz partyjnych jest chyba największą katastrofą, jaka kiedykolwiek dotknęła nasz naród” (*ibidem*, s. 32). W swej publikacji Peikert kilkakrotnie krytykuje decyzję zniszczenia ówczesnej Scheitniger Vorstadt (dzielnicy szczytnickiej, zwanej też „dzielnicą naukową”) między Kaiserbrücke a Fürstenbrücke, ubolewając nad losem zabitych i rannych niemieckich robotników przymusowych. Jonca i Konieczny podają, że według nieoficjalnych danych podczas tych prac zginęło ok. 13 tys. osób, ale dodają, że liczba ta „wydaje się zbyt wygórowana” (*ibidem*, s. 188, przyp. 123).

[57] Ten fragment za: Wiesław Wodecki, *Rzecz o zagładzie miasta* (scenariusz telewizyjny), Wrocław 1980, s. 57. W *Kronice...* Peikert obszernie relacjonuje swoją wstrząsającą wizytę duszpasterską (odprawiał mszę św. i udzielał sakramentów) w obozie na terenie miasta. W budynku żeńskiej szkoły zawodowej stłoczono w prymitywnych warunkach higienicznych ponad 3000 więźniów, bez podziału na płeć i wiek. Warto podkreślić, że Peikert jako Niemiec odczuwa współod-

„To miasto było zdeptane, zrujnowane, spalone. Niektóre dzielnice niemal doszczętnie zrównano z ziemią. Miasto zamordowane w imię obłąkańczej pychy garstki fanatycznych zbrodniarzy”[58] — oświadcza Rzecznik opinii publicznej. Oprócz cierpień ludzkich Wodecki prezentuje także zagładę materialną kwitnącego niemieckiego ośrodka kulturalnego i gospodarczego; słynnego ze swej urody miasta, które niezwykle ucierpiało dopiero podczas tych trzech ostatnich miesięcy wojny[59]. Ten aspekt zagłady stał się szczególnie czytelny dla obecnych na spektaklu mieszkańców polskiego już Wrocławia. O zagładzie tysiącletniego dorobku kultury (niszczeniu bibliotek, w tym archiwum z bezcennymi zbiorami śląskimi, muzeów, pomników architektury, cmentarzy oraz świątyń) mówią w spektaklu Wodeckiego ksiądz Peikert — szczególnie boleśnie odczuwający przemianę kościołów w warownie i bezczeszczenie grobów — oraz nadburmistrz Spielhagen. Nadburmistrz był głównym przeciwnikiem tzw. strategii fortecznej w przypadku Breslau, miasta o wielkiej liczbie mieszkańców, całkowicie pozbawionego fortyfikacji. Wolfgang Spielhagen w imieniu władz miejskich złożył „protest przeciw planowi taktycznemu wyburzania domów wzdłuż całych ulic”, po czym jeszcze na początku oblężenia został rozstrzelany. „Dobrzy Niemcy” o systematyczne burzenie całych dzielnic miasta dokonywane „energicznie i bez zbędnej biurokracji” oskarżają dowódców von Ahlfena oraz jego następcę Niehoffa. Ten drugi, nazywany przez ruch oporu „szalejącym Neronem”, był autorem działań taktycznych określanych „rozluźnianiem” i „rozbudową obrony w głąb”, polegających na wypędzaniu mieszkańców z kamienic przez oddziały „Brandkommandos”, paleniu domów oraz wznoszeniu tam barykad. W przedstawieniu Peikert z żalem opisuje indywidualne tragedie tułaczy, wypędzonych i pozbawionych własności prywatnej. Koniec wojny to czas apokalipsy dla stolicy Dolnego Śląska, miasta dotkniętego — jak pisze Peikert „furią zniszczenia” i „szaleństwem militaryzmu”[60].

Rozmiary zniszczenia opisuje Wodecki w zakończeniu widowiska telewizyjnego. 6 maja 1945 roku „ulice Wrocławia pokrywały miliony metrów sześciennych gruzu. Południowe dzielnice miasta nie istniały. Po dużych gmachach przy ulicy Powstańców Śląskich zaginął wszelki ślad. Całkowicie zburzona została zwarta zabudowa miejska od lotniska w Małym Gądowie aż po plac Czerwo-

---

powiedzialność za zbrodnie wojenne. W czerwcu 1945 dodaje: „Przyszłość naszego narodu rysuje się jako droga nadludzkich ofiar i cierpień. Musimy teraz srodze odpokutować za bezprzykładne okrucieństwa i zbrodnie, których dopuścił się bezbożny rząd, łamiąc i depcząc wszystkie prawa Boskiego majestatu” (Peikert, *op. cit.*, s. 275). Ów wątek współodpowiedzialności nie został wyeksponowany w przedstawieniu Wodeckiego.

[58] Wodecki, *Rzecz o zagładzie*...(scenariusz teatralny), s. 3.

[59] Miasto było zniszczone w 60%, natomiast dzielnice południowe i zachodnie — nawet w 90%. „Plac Społeczny i plac Grunwaldzki to przykłady »wyrw«, które powstały w tkance miejskiej i do dziś [tzn. do 2009 roku — M.G.] są uzupełniane” (Agata Gabiś, *Wrocław po oblężeniu — zniszczenia i pierwsze lata odbudowy*, [w:] *Festung Breslau 1945. Historia i pamięć*, red. Tomasz Głowiński, Wrocław 2009, s. 289).

[60] Peikert, *op. cit.*, s. 139.

ny. Wyburzona była dzielnica mieszkaniowa na dzisiejszym placu Grunwaldzkim. W ruinie stał Ostrów Tumski i Wyspa Piaskowa. 70 procent domów leżało w gruzach”[61].

We wrocławskim Teatrze Współczesnym autentyczne obrazy zniszczonego miasta ukazane zostały publiczności jedynie przed rozpoczęciem właściwego przedstawienia. Na ścianach wyciemnionego foyer wisiały podświetlone diapozytywy z ruinami katedry, Biblioteki na Piasku, kościołów i ul. Świdnickiej (wybrano mało znane fotografie). Widzowie słyszeli jednocześnie odgłosy wybuchów oraz rozkazów niemieckich dotyczących zamykania poszczególnych ciągów ulic. Po zajęciu miejsc na widowni oglądali sceniczny proces, a obrazy miasta pojawiały się już przede wszystkim w wypowiedziach bohaterów. Scenografia Michała Jędrzejewskiego została bowiem zredukowana do pojedynczych sprzętów — na pustej scenie postawiono stół i krzesła dla przesłuchiwanych, nad sceną wisiały portret Hitlera i „gapa” jako symbole władzy albo stał klęcznik oraz barokowy spalony anioł i krucyfiks — elementy wystroju kościoła w scenach z księdzem. Bogdan Bąk w swojej recenzji zwrócił uwagę na interesujący efekt „stopniowego narastania grozy poprzez nagromadzenie elementów dekoracji na pustej zrazu scenie”[62]. W scenografii nie znalazły się zatem bezpośrednie odniesienia do Wrocławia, widać było natomiast dbałość o zachowanie ascetyzmu formy teatralnej. W celu obiektywnego udokumentowania dramatycznego materiału historycznego archiwista wyświetlał slajdy z autentycznymi fotografiami Niemców — scenicznych bohaterów, oraz fragmenty filmu archiwalnego.

Przedstawienie ujęte w formę procesu rozpoczynają i kończą kwestie w tonie patetycznym, ale w dalszej części ewoluuje ono w kierunku oszczędnego teatru faktu. Należy podkreślić, że patosu, pełnego religijnych metafor, nie brakuje także w pisanej relacji Peikerta: „I tak naród [niemiecki — M.G.] w służbie tej tyranii ponosi nawet największe ofiary i cierpienia, ale tych ofiar i cierpień, którymi by trzeba opłacić wyzwolenie spod tej tyranii, nie odważy się wziąć na siebie. Dlatego naród niemiecki musi wychylić kielich cierpienia aż do dna”[63]. Podobnych skojarzeń mesjanistycznych nie mogłaby naturalnie zaakceptować polska publiczność. W przedstawieniu Wodeckiego powstałym w oficjalnie laickim PRL-u aspekt ten został niemal zupełnie pominięty (wyjątek stanowi krótki opis nabożeństwa w obozie przy Hauke-Bosaka). W kwestiach scenicznych Peikerta nie pojawia się też jego kronikarskie sformułowanie o „tysiącletniej **chrześcijańskiej** [podkr. M.G.] kulturze” miasta. Z ówczesnym obrazem Niemców nie korespondowałyby również częste na kartach kroniki opowieści, jak podczas oblężenia na msze święte i do spowiedzi przychodzili tłumnie nie tylko niemieccy parafianie, lecz także zdesperowani esesmani.

---

[61] Wodecki, *Rzecz o zagładzie....* (scenariusz telewizyjny), s. 90.

[62] Bogdan Bąk, *O rozstrzelanym mieście*, „Słowo Polskie” 1.06.1975.

[63] Peikert, *op. cit*., s. 143.

5. *Rzecz o zagładzie miasta*, Teatr Współczesny im. E. Wiercińskiego we Wrocławiu. Zbigniew Lesień (Generał Niehoff), Zdzisław Kuźniar (Gauleiter Hanke)

Wodecki wprawdzie także ukazywał śmierć miasta z perspektywy tragedii ofiar nazistowskiej propagandy, a więc Niemców zwykłych ludzi, z którymi widzowie mogliby się identyfikować, ale uznał, że należy się z takiego punktu widzenia przed polską publicznością wytłumaczyć. Trzydzieści lat po wojnie, kiedy pamięć o śmierci miasta jeszcze wciąż była żywa, a PRL-owska propaganda podkreślała moralne prawo Polaków do ziem zachodnich, należało wyraźnie uzasadnić współczucie dla jakichkolwiek, choćby nieobarczonych bezpośrednią winą, Niemców. Sceniczny Rzecznik pyta w finale: „Dlaczego tyle uwagi poświęciliśmy cierpieniom Niemców, skoro to oni sami zgotowali sobie w końcu ten smutny los”[64], należąc do narodu winnego „zbrodni przeciw ludzkości”[65]. W odpowiedzi

[64] Wodecki, *Rzecz o zagładzie*…(scenariusz teatralny), s. 43.

[65] Tu należy zwrócić uwagę na różnice między bezpośrednią winą za zbrodnie a odpowiedzialnością wynikającą ze społecznego przyzwolenia i braku negatywnej reakcji na działania na-

nadaje dawnym zdarzeniom i ich uczestnikom wymiar uniwersalny, powołując się na autorytet Hemingwaya i cytując motto jego powieści autorstwa Johna Donne'a (fragm. *Medytacji XVII*): „Żaden człowiek nie jest samotną [samoistną] wyspą; każdy stanowi ułomek kontynentu, część lądu. Jeżeli morze zmyje choćby grudkę ziemi, Europa będzie pomniejszona, tak samo, jak gdyby pochłonęło przylądek, włość twoich przyjaciół czy twoją włość [własną]. Śmierć każdego człowieka umniejsza mnie, albowiem jestem zespolony z ludzkością. Przeto nigdy nie pytaj, komu bije dzwon; bije on tobie"[66]. Finałowa, utrzymana w duchu humanitaryzmu wypowiedź jest zapewne echem dokonujących się powolnych przemian w świadomości obywatelskiej. Przedstawienie pokazuje, że w tamtym okresie zaczęto rzeczywiście (nie tylko zgodnie z propagandą) postrzegać Wrocław jako „nasze miasto". W latach siedemdziesiątych wrocławscy intelektualiści zaczęli bardziej otwarcie i krytycznie traktować wojenną i powojenną historię miasta (dowodzą tego wspomniane wcześniej publikacje literackie), co mogło stanowić swego rodzaju społeczny odzew na otwarty „List do biskupów niemieckich" (1965). Oczywiście również na temat tych przemian nie znajdziemy żadnych wzmianek w recenzjach z przedstawienia.

Naturalne jest też, że w ówczesnej sytuacji politycznej w spektaklu Wodeckiego winni wszelkich zbrodni wojennych mogli być jedynie Niemcy. Przywoływane fragmenty dzienników Koniewa, który pisze o „hamowaniu działań ofensywnych"[67] Głuzdowskiego podczas oblężenia, przeczą faktom historycznym o licznych nalotach radzieckich. Wrocławskie przedstawienie z 1975 roku stanowiło zapewne swoistą polską odpowiedź na ukształtowaną przez śląskich „rewizjonistów" w RFN-owskim „żywiole antykomunizmu" legendę podkreślającą „»heroiczną walkę samotnej twierdzy okrążonej przez przeważające siły wroga«" oraz „»cud obrony Festung Breslau«"[68]. Istotną rolę w niemieckiej dyskusji na ten temat odegrały publikacje wspomnień, między innymi *So Kämpfte Breslau* generałów von Ahlfena i Niehoffa wydane w 1959 roku w Monachium[69].

---

zistów. Wątek odpowiedzialności przewijać się będzie wielokrotnie w wypowiedziach Niemców w przedstawieniu *Transfer!* (2006). Por. rozdział III.a, b, c.

[66] Cyt. za Wodecki, *Rzecz o zagładzie*… (scenariusz teatralny), s. 43–44. Interpunkcja i w nawiasach kwadratowych wersja przekładu motta według *Komu bije dzwon*, przeł. Bronisław Zieliński, wyd. 7, Warszawa 1973.

[67] Program przedstawienia, s. 3. W sprawie liczebności żołnierzy Wodecki powołuje się na źródła radzieckie, które podawały, że broniących jednostek niemieckich było znacznie więcej. Odwrotnie podają generałowie niemieccy.

[68] Cyt. z posłowia Ryszarda Majewskiego w Wodecki, *Rzecz o zagładzie*... (scenariusz telewizyjny), s. 95. Majewski, oficer Ludowego Wojska Polskiego, był konsultantem Wodeckiego i autorem tendencyjnych publikacji o obronie twierdzy, ujmujących sytuację z perspektywy szturmujących Breslau żołnierzy radzieckich.

[69] Publikacja prezentująca zupełnie odmienny od Peikertowego militarny punkt widzenia ukazała się w Polsce dopiero w 2008 roku (Hans von Ahlfen, Hermann Niehoff, *Festung Breslau w ogniu*, przeł. Agata Janiszewska, oprac. i wstępem opatrzył Tomasz Głowiński, Wrocław 2008). Należy dodać, że na temat dziejów Festung Breslau opublikowano blisko 6500 pozycji bibliograficznych (zestawienie Horsta G.W. Gleissa, [w:] *Breslauer Apokalypse 1945*, t. 9, Rosenheim 1997).

DiT-29_MGolaczynska.indb 57 2013-04-25 08:56:54

Sceniczne wydarzenia z roku 1945 zamyka projekcja filmu ukazująca podpisanie aktu kapitulacji 6 maja i marsz niemieckich żołnierzy do niewoli oraz odjazd generała Niehoffa mercedesem. Mówi się o wkroczeniu wojsk radzieckich do miasta, pomijając już wynikające stąd dalsze dramatyczne losy niemieckich breslauerów oraz polskich wrocławian (podpalenia, gwałty, grabieże). Sam Peikert jeszcze w okresie oblężenia wyglądał Rosjan jako wybawicieli, którzy zakończą zagładę miasta, i wypowiadał się pozytywnie na temat żołnierzy radzieckich, nieświadomy przyszłości niemieckich mieszkańców swego miasta. Dopiero w realizacjach powstałych w XXI wieku, przygotowanych przez następne pokolenia twórców teatralnych, znajdzie się wątek terroryzujących ludność żołnierzy Armii Czerwonej czy też ideologicznie zaślepionych polskich komunistów.

Wcześniej powstałe widowisko telewizyjne Wodeckiego *Rzecz o zagładzie miasta* (1970) miało także formę teatru faktu, ale ze względu na kameralność małego ekranu i bliskość telewizyjnego widza znacznie bardziej oszczędną. Scenariusz był zbliżony do scenicznego, natomiast inna była obsada. Zastosowano podobny efekt obcości związany z nakładaniem kostiumów. Wszyscy wykonawcy siedzieli przy jednym stole, pod mapą ruchów wojsk wokół Wrocławia i fotografiami żołnierzy. W toku akcji każdej postaci przyporządkowywano określone miejsce: archiwista-historyk pozostawał przy mapie lub planie Wrocławia, na którym czytelnie wskazywał kolejne etapy oblężenia, niemieccy dowódcy siadali pod złotą „gapą", a ksiądz przemawiał na stojąco z miejsca teatralnego — umownego kościoła — umieszczonego pod aniołem z przetrąconymi ramionami. Istotną rolę ilustrującą wypowiedzi pełniły filmowe kroniki archiwalne przeplatające akcję: wjeżdżające czołgi i ucieczka ludności; zdjęcia wyburzeń całych ulic na rozkaz dowódcy twierdzy; obrazy zrujnowanego miasta po oblężeniu; kapitulacja i wymarsz z miasta. Przedstawienie miało również formę procesu oskarżającego winnych zagłady miasta oraz śmierci ludności cywilnej. W finale zabrakło jednak motta z powieści Hemingwaya. Całość widowiska kończyła się nagraniem z dynamicznego wyjazdu i wymarszu wojsk niemieckich.

* * *

W odniesieniu do Teatru Współczesnego należy dodać, że w późniejszych swoich realizacjach wrocławskich jego dyrektor Kazimierz Braun, jako propagator teatru nowego i otwartego, wychodził poza przestrzeń teatralną w przestrzeń miasta. „Braun usiłuje przełamać konwencję i robi to żywiołowo, angażując coraz większą przestrzeń. Chce jakby ogarnąć swoją wizją teatru cały wielki organizm miejski"[70] — pisała Justyna Hofman. Podobne zawłaszczanie przestrzeni miej-

[70] Justyna Hofman, *Sceny z Worcellem*, „Życie Literackie" 11.05.1975.

DiT-29_MGolaczynska.indb 58 2013-04-25 08:56:54

skiej odbywało się wówczas podczas Międzynarodowych Spotkań Teatru Otwartego.

Oleśnicki Dom III Akademii Ruchu

Akcja uliczna *Dom III* z 1978 roku prezentowana w miejscu znalezionym, pozbawiona całkowicie przesłania propagandowego i ukazująca prywatne historie ludzkie, stanowi pierwszy przykład widowiska zapowiadającego teatr lokalny końca XX wieku. Nie powstałaby, gdyby nie rozwój teatru otwartego, do którego przyczynił się między innymi wrocławski Ośrodek Teatru Otwartego Kalambur kierowany przez Bogusława Litwińca. Apogeum rozwoju ruchu otwartego stanowiły Międzynarodowe Festiwale Festiwali Teatrów Studenckich (od 1967) przekształcone potem w Międzynarodowe Spotkania Teatru Otwartego (od 1978), opanowujące przestrzenie miejskie Wrocławia i okolicznych miejscowości. Na festiwalach wrocławskich gościła Akademia Ruchu (AR), zespół, który równocześnie rozwijał działalność w różnych miastach Europy.

Akademia Ruchu — grupa twórcza założona i kierowana przez Wojciecha Krukowskiego (historyka sztuki) — podejmowała w latach siedemdziesiątych prekursorskie dla polskiego parateatru ulicznego akcje i działania o charakterze społecznym. Były one i są konsekwentnie organizowane przez wiele lat (od 1974 do dzisiaj) na niespotykaną w polskim teatrze ulicznym skalę w przestrzeni publicznej licznych miast i miasteczek w kraju i za granicą. Za sprawą tych przedsięwzięć członkowie Akademii Ruchu „przeobrazili się w organizatorów zbiorowej wyobraźni, a wielu przypadkach — zbiorowej świadomości i aktywności" — twierdzi Lech Śliwonik[71]. Akcje uliczne adresowano zarówno do przypadkowych przechodniów wielkomiejskich (członkowie zespołu pojawiali się niekiedy anonimowo i na krótką chwilę, na przykład w akcjach *Potknięcie* czy *Happy Day*), jak i do konkretnej społeczności lokalnej, na przykład mieszkańców dawnych domów (kolejne akcje pt. *Dom* przygotowywane w różnych miastach i miasteczkach). W tym ostatnim przypadku przedsięwzięcia miały formę dłuższych kilkudniowych projektów.

Działania Akademii Ruchu w przestrzeni publicznej można usytuować na pograniczu pracy artystycznej i animacji kulturalnej czy działań o charakterze socjotechnicznym. „Akcje miejskie AR ukazują, jak grupa wypracowała formułę sztuki zrozumiałą dla zwykłych ludzi, budzącą ich zaufanie, a zarazem nie rezygnującą z wysokich standardów artystycznych, które sobie narzucili artyści" — twierdzi Łukasz Ronduda[72] i dodaje: „Wydaje się, że ciągła atrakcyjność i niezwykła aktualność formuły sztuki społecznej zaproponowanej przez AR [...] polega na **przesyceniu zaufaniem i szacunkiem dla społeczności** [podkr. M.G.], z którą

[71] Lech Śliwonik, *Przestrzenie są równoprawne*, [w:] *Akademia Ruchu. Miasto. Pole akcji. City. The Field of Action*, red. Małgorzata Borkowska, Warszawa 2006, s. 12.

[72] Łukasz Ronduda, *Akcje miejskie AR*, [w:] *ibidem*, s. 18.

artyści współpracują, otwarciu na jej kategorie opisu świata, inicjowaniu empowermentowych zachowań, samoreprezentacji, samoorganizacji danej wspólnoty oraz inicjowaniu relacji komunikacyjnych, budowy kapitału społecznego, kreatywnego, odartych z lęku przed Innym, przed wpływem świata zewnętrznego"[73]. Sami twórcy tak opisują cele swego działania w ramach akcji *Dom I*, *II*, *III*: „Były to rozwinięte, kilkudniowe akcje, trochę parateatralne, trochę socjotechniczne, dążące do przemiany mieszkańców wybranego domu we współpartnerów i współtwórców zdarzenia. Istotny sens takich akcji widzi Akademia Ruchu zarówno w tworzeniu sytuacji umożliwiającej ludziom społeczną ekspresję, jak i w próbach nawiązania więzi społecznej pomiędzy samymi mieszkańcami domu oraz między mieszkańcami a aktorami zespołu; więzi niezbędnej dla czynnego współuczestnictwa w życiu"[74].

Ze względu na tematykę niniejszej książki na uwagę zasługuje siedmiodniowa akcja *Dom III*[75] (22.09.1978–28.09.1978) przygotowana w dolnośląskiej Oleśnicy[76] w trzech zamieszkałych domach (budynkach starych i zaniedbanych) przy ul. Narutowicza, na obrzeżach małomiasteczkowego śródmieścia. Akcja odbyła się w ramach Międzynarodowych Spotkań Teatru Otwartego i Sztuki Otwartej, które przyjęły wówczas nową, trzyczęściową formułę „Integracje — Kooperacje — Prezentacje". *Dom III*, oparty na współuczestnictwie mieszkańców Oleśnicy, mieścił się w ramach „Integracji". Istotne wydaje się to, że sami twórcy ocenili tę właśnie akcję jako jedną z bardziej udanych, rozbudowanych czasowo, uwzględniającą oczekiwania i sugestie mieszkańców. Oprócz członków Akademii Ruchu uczestniczyła w niej głównie lokalna społeczność, obserwowana przez około dwustu mieszkańców sąsiednich domów i przechodniów[77]. Akcja miała zatem charakter „wspólnotowy"[78] i lokalny, przy czym sami mieszkańcy wykazali duże zaangażowanie i własną inicjatywę przy jej współtworzeniu. Jednym z głównych tematów był motyw „pamięci domu", który wyłonił się dopiero podczas spotkań

---

[73] *Ibidem*, s. 18–19.

[74] *Akademia Ruchu: Dom (próby zapisu)*, „Dialog" 1979, nr 4, s. 133.

[75] Pierwsza akcja z tego cyklu *Dom I* odbyła się w Lublinie w kwietniu 1978, druga — *Dom II* — we włoskim Santarcangelo di Romagna w lipcu 1978 roku, późniejsze organizowano między innymi w Verucchcio, Jeleniej Górze, Warszawie. W większości przypadków wybierano domy zniszczone, w „gorszych" dzielnicach.

[76] Miasto średniej wielkości (40 tys. mieszkańców w 2008 roku, w opisywanym okresie — w 1978 roku: 32 tys.), położone 30 km na północny wschód od Wrocławia.

[77] O liczebności widowni za: Małgorzata Borkowska, *068. Dom III/Oleśnica (1978)*, [w:] *Akademia Ruchu. Miasto. Pole akcji…*, s. 72; relacja Ewy Łabuńskiej, *Zaczarowany dom*, „Dialog" 1979, nr 4, s. 138–139.

[78] „Akcje wspólnotowe" to określenie Juliusza Tyszki w odniesieniu do przedsięwzięć podejmowanych w ramach Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego Malta w Poznaniu w latach dziewięćdziesiątych XX wieku na przykład przez Teatr Strefa Ciszy. Por. *Dziesięć lat MALTY. Ten Years of MALTA*, red. Juliusz Tyszka, Poznań 2000 (bez paginacji).

DiT-29_MGolaczynska.indb 60 2013-04-25 08:56:54

i rozmów z mieszkańcami kamienic przy ul. Narutowicza wspominającymi ich dawnych przedwojennych i wojennych mieszkańców, jednocześnie też pojawił się motyw utraconej ojczyzny, pozostawionej na Kresach II Rzeczypospolitej[79] — unikany w ówczesnych teatrach instytucjonalnych.

Punktem wyjścia wspólnej pracy były wizyty w mieszkaniach członków Akademii Ruchu, którzy wyjaśniali ich lokatorom: „Interesują nas domy i ich mieszkańcy. Być może będziemy robili tu film. Czy państwo nie mają nic przeciwko temu" (faktycznie była to sytuacja fikcyjna, aktorzy jedynie „odgrywali" przed mieszkańcami kręcenie filmu dokumentalnego), po czym dodawali: „Być może będziemy robili tu dekoracje. Czy możemy liczyć na waszą pomoc?". Mieszkańcy odpowiadali wprawdzie twierdząco, choć jednocześnie powątpiewali, „czy ich domy, mieszkania i sprawy mogą być godnym motywem do pracy artystycznej. »....chyba że z dekoracjami«"[80]. Początkowo podchodzili więc do całego projektu z rezerwą, jednak już następnego dnia okazywali życzliwie gotowość do pomocy (na przykład wypożyczali drabinę, młotek itp.). Niezwykle skutecznymi pośrednikami między grupą twórczą a mieszkańcami były ciekawskie dzieci. Członkowie Akademii Ruchu rozpoczęli pierwsze działania w przestrzeni podwórza kamienicy — mianowicie pasami białego płótna „przekreślali" mało estetyczne fragmenty otoczenia (widoczny śmietnik, wyszczerbiony mur itp.). Podczas wypożyczania narzędzi dwaj mieszkańcy sami zaczęli opowiadać przybyszom o przeszłości ulicy, kamienic oraz o dawnych ich mieszkańcach, podjęli też rozmowę o filmie i jego funkcjach, z której wynikało, że preferują dokument filmowy: „»najlepsze są krótkie filmy o życiu, o naszych sprawach«"[81]. Rozmowy te zaowocowały później wykrystalizowaniem się wspomnianego już drugiego (obok współczesnej codzienności) nieplanowanego przez twórców motywu „pamięci domu". Temat przeszłości lokalnej powrócił w rozmowie podczas wspólnej kolacji aktorów z lokatorami jednego z mieszkań. Gospodarze opowiadali swoim gościom o wojennych i powojennych perypetiach rodziny. Wśród tych opowieści pojawił się jakże typowy dla Kresowian przesiedlanych na Dolny Śląsk motyw utraconej ziemi oraz zmiany losu na gorszy: „»... tam miałem ziemię, a tu mam cztery ściany...«"[82]. Kiedy krystalizował się finał projektu, który miał polegać na wspólnym występie lokatorów i twórców z Akademii Ruchu, miejscowi wybrali z zaproponowanych im scen sytuacje związane zarówno z domową współczesną codziennością, jak i swymi prywatnymi wspomnieniami. Sami sugerowali wprowadzenie do akcji widowiska byłych lokatorów tego domu: „Austriaka-harmonisty grywającego wieczorem na podwórku, jubilera, ex-oficera z awersją do

[79] Borkowska, *op. cit.*, s. 72.
[80] *Akademia Ruchu: Dom…*, s. 135.
[81] *Ibidem*.
[82] *Ibidem*, s. 136.

DiT-29_MGolaczynska.indb 61 2013-04-25 08:56:55

polityki, lekarza zmuszonego do opuszczenia kraju”[83]. Rolę Austriaka zgodził się „z pewnym przejęciem” odegrać jeden z piekarzy, który potrafił grać na akordeonie. (W piekarni usytuowanej w podwórzu zainstalowała się Orkiestra Ósmego Dnia tworząca tło muzyczne działań widowiskowych).

Do wspólnej akcji zgłosiło się ostatecznie ponad 20 amatorów, między innymi gospodynie domowe, ekspedientki, zaopatrzeniowiec, technik sprzedawca, przy czym prawie wszyscy wystąpili w swoich odświętnych ubraniach[84]. Widzami akcji była, oprócz licznych mieszkańców okolicznych domów, tylko sześcioosobowa grupa przyjezdnych gości festiwalowych[85]. W pierwszej sekwencji ukazano „poetyzowaną wizję domu”, eksponując za pomocą barwnych świateł piękniejsze detale budynku. Obrazowi towarzyszyła grana na żywo muzyka Orkiestry Ósmego Dnia. „Okazuje się, że ten dom-rudera ma swój styl architektoniczny, że przypomina włoskie kamieniczki — pisze Łabuńska. — [...] Ludzie przez kilka minut stoją jak urzeczeni. Nie komentują, nie rozmawiają między sobą, wydają się zupełnie zaskoczeni [...] poddają się całkowicie magii nastroju”[86]. W następnym obrazie mieszkańcy wykonali działania nawiązujące do przeszłości domu (pojawili się w oświetlonych oknach lub na podwórzu), było więc wspomnienie z wesela, które się tu odbyło, i wspomnienie o harmoniście (dźwięk akordeonu dobiegał z głębi piekarni). Członkowie Akademii Ruchu i mieszkańcy przedstawiali także zwykłe czynności z życia codziennego, takie jak spacer z dziecięcym wózkiem czy wynoszenie śmieci, które zaczęli powoli celebrować. W finale białym światłem reflektorów zostały mocno wyeksponowane widoczne zniszczenia budynku[87].

Akcja Akademii Ruchu odegrała istotną rolę społeczną, wzmacniając samoświadomość mieszkańców oleśnickiej kamienicy. W odróżnieniu od innych przedsięwzięć miejskich tego zespołu kontestujących zazwyczaj polską i wschodnioeuropejską rzeczywistość społeczno-polityczną akcje z cyklu *Dom* miały charakter zdecydowanie afirmacyjny. Za sprawą działań animacyjnych twórcy próbowali zakwestionować stereotypowe deprecjonowanie codziennego otoczenia, a przez celebrowanie zwykłych czynności i kreowanie rzeczywistości spotęgowanej proponowali spojrzeć na zwyczajne codzienne sprawy w innym świetle. Dzięki zaczarowaniu domu na czas widowiska i namówieniu do uczestnictwa w szczególnym święcie mieszkańców kamienicy ukazywali im magiczną, niezwykłą i nieuświadamianą na co dzień stronę ich egzystencji. Dla Krukowskiego istotne były właśnie te motywacje zwyczajne, codzienne. Po latach pisał: „Większą wagę ma nie ta sztuka, która na ulice wychodzi odświętnie, ale ta, która rodzi

[83] *Ibidem*, s. 137.

[84] Według twórców AR: 21 osób, Borkowska (*op. cit.*, s. 732) podaje, że było ich 26.

[85] Wśród widzów z zewnątrz była Ewa Łabuńska, autorka relacji-impresji *Zaczarowany dom*, „Dialog” 1979, nr 4.

[86] *Ibidem*, s. 138.

[87] Por. *Akademia Ruchu: Dom…*, s. 137.

się z treści i struktur życia miasta. Stworzona przez ducha i rytm życia miasta, a nie — dla miasta, z pozycji kreatora-łaskawcy"[88].

Ewa Łabuńska podkreślała, że oleśniccy widzowie okazali się wyjątkowo chłonną i przeżywającą publicznością[89], natomiast twórcy z Akademii Ruchu wspominali o dobrym przyjęciu akcji przez ich miejscowych „partnerów", którzy dzielili się z nimi swoimi wrażeniami podczas kolejnej domowej kolacji[90]. Znamienne, że dla samych uczestników ważne stało się podkreślanie przeszłości oraz pamięci miejsca, w którym żyją. Temat ten podejmowali także inni twórcy, jednak okazał się całkowicie drugorzędny dla nieświadomych procesu kreacji widzów z zewnątrz (wątek przeszłości postaci harmonisty nie został zupełnie podjęty przez Łabuńską). Z punktu widzenia innych przedsięwzięć teatralnych lat siedemdziesiątych podejmujących motyw lokalnej historii trzeba podkreślić, że pamięć o przeszłości nie została w tej akcji poddana dominującej na Ziemiach Odzyskanych polityce historycznej i propiastowskiej ideologizacji. Pamięć o Niemcach i Austriakach zyskała w tym wypadku wymiar całkiem konkretny i indywidualny w postaci wspomnień o znajomych sąsiadach.

Wojciech Krukowski czyni z członków swojego zespołu jakby „socjologów życia codziennego"[91]. W swoich działaniach twórczych bliscy są goffmanowskiej wizji socjologii heraklitejskiej podkreślającej znaczenie żywiołowej płynności świata społecznego i opierającej się na „bezliku dziejących się mniej lub bardziej spontanicznie interakcji"[92]. Interakcje społeczne inicjowane przez grupę warszawską nie mają charakteru spontanicznego, lecz zaplanowany, jednak wyróżnia je otwarcie na propozycje współuczestników, w tym wypadku partnerów oleśnickich. Według Ervinga Goffmana człowiek, znajdując się w interakcji społecznej z innymi ludźmi, nieustannie uczestniczy w występach, przypominając wykonawcę teatralnego, który odgrywa określoną rolę[93]. „Występ (*performance*) można zdefiniować jako wszelką działalność danego uczestnika interakcji w da-

---

[88] Wojciech Krukowski, *Teatr w teatrze życia. Akademia Ruchu*, [w:] *Teatr w miejscach nieteatralnych*, red. Juliusz Tyszka, Poznań 1998, s. 230; pierwodruk: „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 1991, nr 215, z. 3–4.

[89] Por. Łabuńska, *op. cit*., s. 138.

[90] Por. *Akademia Ruchu: Dom…*, s. 137. Należy podkreślić, że sytuacja nie była jednak idylliczna. Aktorzy AR wspominali, że podczas wspólnej pracy odkryli wewnętrzne konflikty wśród mieszkańców i niechęć do integracji z sąsiadami. Jednak ostatecznie nie uniemożliwiło to przygotowywanej całej akcji.

[91] Por. Krzysztof Dużyński, *Akademia Ruchu 1972–1987*, Łódź 1993, s. 33.

[92] Leszek Kolankiewicz, *Wstęp: ku antropologii widowiska*, [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. Agata Chałupnik *et al*., Warszawa 2005, s. 17. Erving Goffman — uczeń Herberta Blumera, nawiązuje do perspektywy interakcjonizmu symbolicznego.

[93] Por. Erving Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, oprac. i wstępem poprzedził Jerzy Szacki, przeł. Helena i Paweł Śpiewakowie, Warszawa 1981. Podobna koncepcja wywiedziona z Szekspirowskiej metafory świata jako teatru pojawiła się w socjologii znacznie wcześniej, jednak Goffman w swej publikacji przekształcił ją bardzo konsekwentnie w pojemny schemat teoretyczny (por. wstęp Szackiego, s. 7).

nej sytuacji, służącą wpływaniu w jakiś sposób na któregokolwiek z innych jej uczestników”[94]. Za namową członków Akademii Ruchu mieszkańcy Oleśnicy mieli przed innymi lokatorami odegrać swoje codzienne czynności. Wcielili się więc w dobrze znane sobie role, jednak w sytuacji widowiska finalnego odegrali je znacznie bardziej świadomie i inaczej niż na co dzień, uniezwyklając owe czynności. Członkowie Akademii Ruchu uświadomili im te role i nadali im inny wymiar. Mieszkańcy oleśnickiej kamienicy nie odgrywali bowiem kogoś innego, niż są na co dzień, lecz uświadomili sobie, że ich szara codzienność może stać się tematem godnym zainteresowania innych, chociaż na początku akcji podkreślali skromność swojej roli w społeczeństwie. Goffman opisuje „fasadę”[95], „strefę fasadową” i „dekoracje”[96], czyli zewnętrzne otoczenie, w jakim jego performer występuje przed innymi, oraz „fasadę osobistą” (wygląd wykonawcy, jego postura, mimika, strój). Podczas akcji *Dom III* wykorzystano pozornie dobrze znaną mieszkańcom „fasadę” codzienności oraz zwykłe, według nich nieatrakcyjne „dekoracje” i rekwizyty, wśród których poruszali się jako uczestnicy akcji (przestrzeń podwórka kamienicy, okna ich mieszkań, piekarnia w podwórzu, dziecięce wózki i śmieci). „Dekoracje” te zostały na czas prezentacji widowiska przemienione — „zaczarowane” teatralnym światłem, podnosząc tym samym rangę owej przestrzeni i przekraczając zbiorowe wyobrażenie uczestników o sobie samych[97]. Jednocześnie mieszkańcy z własnej inicjatywy wykreowali niecodzienną „fasadę osobistą”, występując podczas akcji w strojach uroczystych. Ich odświętność została przez twórców zderzona z rekwizytami najmniej atrakcyjnymi, pochodzącymi ze strefy, zdaniem Goffmana, skrywanej za „sceną”, w „kulisach”[98], mianowicie w finale akcji pojawiły się śmieci oraz teatralizowano czynności ich wynoszenia. W ten sposób uświadomiono sobie, że święto lokalnej społeczności może być ściśle powiązane z codziennością, można bowiem świętować w czasie zwykłym — wszystko zależy od decyzji uczestników zdarzenia i wykonawców.

---

[94] Goffman, *op. cit.*, s. 52.

[95] „»Fasadą« można nazwać tę część występu jednostki, która funkcjonuje przez cały czas jego trwania, dostarczając obserwatorom definicji sytuacji” (*ibidem*, s. 59).

[96] Według Goffmana „mamy do czynienia z »dekoracją«, a więc meblami, sprzętami i innymi elementami, które składają się na scenerię i rekwizyty sceniczne wykorzystywane przez jednostkę podczas przedstawienia” (*ibidem*, s. 60).

[97] Zdaniem Goffmana w życiu codziennym występuje równie często skłonność do idealizacji i wywyższania swoich działań jak mechanizm umniejszania swej roli w społeczeństwie (skromność i zachowywanie się poniżej swoich możliwości wynikają z określonego wychowania). Por. *ibidem*, s. 78. W przypadku mieszkańców Oleśnicy skromność wynikała z przekonania o bylejakości ich życia i otoczenia.

[98] Goffmanowski wykonawca występuje w miejscu nazywanym przez autora „sceną”, a więc w przestrzeni, którą dana osoba chce ujawniać obcym (na przykład salon w domu). Oczywiste jest istnienie drugiej sfery, „gdzie widoczne są fakty skrywane na scenie, a więc kulis czy też garderoby” (*ibidem*, s. 163), na przykład kuchnia czy sypialnia w domu skrywane przed oficjalnymi gośćmi bądź kuchnia w restauracji hotelowej, gdzie istnieją tajemnice ukrywane przed konsumentami, znane kucharzom i kelnerom.

DiT-29_MGolaczynska.indb 64 2013-04-25 08:56:55

Według Goffmana istotą występów są wzajemne oddziaływania ludzi na siebie — danego człowieka kształtuje zawsze obecność innych oraz dążenie do dostosowania się do oczekiwań otoczenia. Poza tym człowiek często znajduje się w określonym „zespole biorącym udział w występie”[99] (na przykład podczas pracy zawodowej), w grupie osób, które solidarnie kreują dane „przedstawienie”. Podczas interakcji oleśnickiej doszło do zderzenia działań dwóch zespołów ludzkich — miejscowych i przyjezdnych — co doprowadziło ostatecznie do wzajemnego porozumienia: mieszkańcy zgodzili się na niektóre sugestie członków Akademii Ruchu, wzbogacając je o własne pomysły. Spojrzeli na swoje życie jakby oczami widzów, dokonując autoanalizy zachowań, a także odkryli przed przyjezdnymi lokalne sekrety (zdaniem Goffmana naturalnym zjawiskiem jest istnienie różnego typu tajemnic w danym „zespole”[100]). Mieszkańcy kamienicy działali przez kilka dni wspólnie, przezwyciężając, przynajmniej na czas akcji, międzysąsiedzkie zatargi. Oprócz samych siebie odegrali także dawnych lokatorów domu, a wcielając się w nich, naśladowali ich codzienność. Nadali zatem mieszkańcom z przeszłości prawo do ciągłej obecności w swojej kamienicy. W finale widowiska odsłonięto ponownie szarą rzeczywistość, „odczarowując” miejsce akcji. Jednak wspomnienie o wspólnotowym przedsięwzięciu przypuszczalnie pozostało na stałe w pamięci uczestników i widzów z sąsiedztwa, wzbogacając trwale pamięć tego konkretnego miejsca.

* * *

Ze względu na pewne podobieństwo do współczesnych przedsięwzięć animacyjnych wrocławskich młodych twórców (Sebastiana Majewskiego i jego zespołu[101]) warto przypomnieć także jeden z projektów zatytułowany *Pokazanie miasta*, przygotowanych przez Akademię Ruchu we włoskim Santarcangelo di Romagna (lipiec 1979). Częścią akcji było „przejście labiryntem uliczek procesji mieszkańców na nowo »odczytujących« swe miasto”[102], a więc swoiste alternatywne oprowadzanie typu *guided tour* (określenie z turystyki wykorzystywane w klasyfikacji happeningu przez Allana Kaprowa). Włoska „wycieczka z przewodnikiem” polegała na zwiedzaniu miasta według planu przygotowanego przez Akademię Ruchu, z wyeksponowaniem miejsc uznanych przez twórców za ważne, niejednokrotnie niedostrzeganych przez mieszkańców tej miejscowości[103].

Z kolei akcję *Dom IV* (maj 1986) przygotowano w prawie pustym (część mieszkańców już się wyprowadziła), przeznaczonym do remontu warszawskim

[99] *Ibidem*, s. 126.
[100] *Ibidem*, s. 197.
[101] Por. rozdział III.c (projekty: „Nadrzeczywiste Nadodrze”, „Konstytucja — Rewolucja 2008”).
[102] *A.R.: Akademia Ruchu*, red. Tomasz Plata, Warszawa 2003, tu: *Fakty*, s. 28.
[103] Dużyński, *op. cit.*, s. 34.

domu przy ul. Foksal. Podczas tego przedsięwzięcia wyświetlano filmy, na których zarejestrowano twarze spotkanych ludzi. Ekranami stawały się szyby budynku, ubrania przechodniów i karoserie samochodów[104]. Projekcje filmowe na ulicach wykorzystywano także w innych akcjach Akademii Ruchu. Podobne do opisanego zjawisko przeplatania się codzienności i działań twórczych (ulica, szyby, samochody i przechodnie oraz projekcja na ścianach bloku) pojawiło się przy realizacji *Made in Poland* Przemysława Wojcieszka na terenie największego legnickiego osiedla Piekary.

Twórców Akademii Ruchu fascynowały domy „umarłe" czy opuszczone przez ich mieszkańców. W takim wypadku chodzi o specyficzną pamięć domu, związaną raczej z jego powolnym zapomnieniem. Na Dolnym Śląsku Wojciech Krukowski zorganizował drugą akcję *Dom umarły* (1980) — tym razem w Jeleniej Górze[105]. Na placu przed zrujnowanym domem odwzorowano jego kontury, wytyczając je za pomocą zniczy cmentarnych. Obraz został stworzony przed północą przez lidera Akademii Ruchu przy współudziale przypadkowych przechodniów i pozostał tam do rana. Krukowski wybrał dom poniemiecki, który funkcjonował jako powtórnie opuszczony przez swoich mieszkańców — najpierw przez niemieckich, potem przez polskich.

Podsumowując działania zespołowe w latach 1977–1981, Wojciech Krukowski zwraca uwagę, że wszystkie one zmierzały do „przekształcenia obserwatora **we współtwórcę lub świadomego uczestnika wydarzeń** [podkr. M.G.]", były wynikiem „porozumienia respektujących siebie wzajemnie ludzi, którzy mogli (choć nie musieli) doprowadzić do wspólnej kreacji"[106]. W odróżnieniu od powtarzalnych przedstawień teatralnych akcje miejskie Akademii Ruchu mają charakter jednorazowy, gdyż mogą się zdarzyć tylko „tu i teraz", jako twórcza reakcja na konkretny społeczny bodziec[107]. Każdą wersję *Domu* dostosowywano do określonego otoczenia i zachowań lokalnej społeczności. Zespół realizował w ten sposób „jeden z programowych postulatów Akademii Ruchu: ożywianie świadomości"[108].

Teatr w przestrzeniach sakralnych i domowych

W latach osiemdziesiątych repertuarowy teatr polski rozwijał się dwutorowo: w nurcie oficjalnym i podziemnym. Teatr Drugiego Obiegu powstawał

[104] *A.R.: Akademia…*, s. 35. Por. rozdział III.d.

[105] Borkowska opisuje to przedsięwzięcie jako jedyne w historii AR działanie, podczas którego zespół odrzucił projekt lidera, a ten postanowił mimo wszystko samodzielnie podjąć akcję (Małgorzata Borkowska, *Dom Umarły/Jelenia Góra (1980)*, [w:] *Akademia Ruchu. Miasto. Pole akcji*…, s. 93; tu także opis akcji). Było to kolejne działanie prekursorskie Akademii Ruchu, poprzedzające o trzy lata pierwszą edycję Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Ulicznych w Jeleniej Górze.

[106] Wojciech Krukowski, cyt. za: *Wywiad włoski*, [w:] *A.R.: Akademia…*, s. 64.

[107] Por. *ibidem*.

[108] Wojciech Krukowski [bez tytułu], [w:] *Akademia Ruchu. Miasto. Pole akcji*…, s. 173.

poza tradycyjnymi scenami teatralnymi ze względu na bojkot przez środowisko teatralne mediów oficjalnych, będący formą poparcia twórców dla działań podziemnych Solidarności. Stosowane często określenie „»teatr stanu wojennego« jest umowne, nie ogranicza się do formalnego czasu trwania stanu wojennego, lecz do znacznie szerzej rozumianego okresu rzeczywistości politycznej i społecznej, którą stan wojenny wyznaczył i ukształtował”[109]. Zasadniczo istniały dwa typy miejsc teatralnych wykorzystywanych przez twórców: prywatne mieszkania oraz przestrzenie związane z Kościołem rzymskokatolickim (świątynie, kaplice, sale parafialne i katechetyczne)[110]. Kościół użyczał przestrzeni, pomagał twórcom finansowo i organizacyjnie (stypendia, zakup sprzętu nagłaśniającego)[111].

We Wrocławiu powstał znany w całej Polsce zespół Nie Samym Teatrem (NST) działający w latach 1984–1987 w parafii św. Klemensa Dworzaka przy al. Pracy. Parafią kierował wtedy ks. Adam Wiktor. W składzie zespołu znajdowali się aktorzy, którzy odeszli z Teatru Współczesnego i Teatru Polskiego, a także wykładowcy PWST oraz literaci[112]. Spośród 12 premier NST „najbardziej znaczącym przykładem”[113] repertuarowym był *Wyrok na Sierpień*[114] według scenariusza Andrzeja Falkiewicza i Krystyny Miłobędzkiej, w reżyserii Andrzeja Makowieckiego, zagrany w kaplicy przy kościele oo. Jezuitów (15.11.1984), a potem grany w mieszkaniach prywatnych. Przedstawienie to jako jedyne podejmowało wprost tematykę lokalną, mianowicie przebieg niedawnego procesu wrocławskiego działacza solidarnościowego Władysława Frasyniuka[115] (powtarzano je jedenastokrotnie).

Jeleniogórskie widowiska uliczne

Z inicjatywy Aliny Obidniak (ówczesnego dyrektora Teatru im. Norwida) i Piotra Szczeniowskiego (kulturoznawcy) od 1983 roku odbywał się Międzynarodowy Festiwal Teatrów Ulicznych w Jeleniej Górze (na placu Ratuszowym,

[109] *Teatr Drugiego Obiegu. Materiały do kroniki teatru stanu wojennego 13.12.1981–15.11.1989*, oprac. i red. Joanna Krakowska-Narożniak, Marek Waszkiel, Warszawa 2000, s. 5.

[110] Nie były to wcale „nowe” miejsca teatralne w teatrze XX wieku. Mieszkania i przestrzenie kościelne wykorzystywano też w teatrze konspiracyjnym w okresie II wojny światowej, na przykład „domowy” krakowski Teatr Niezależny Tadeusza Kantora czy działający w przestrzeniach henrykowskich benedyktynów zespół Leona Schillera.

[111] Por. Kazimierz Braun, *Świadectwo: spotkanie w przestrzeni etosu służby*, www.biuletyn-1–2011–11, s. 67 (dostęp: 8.12.2011).

[112] Za: Sebastian Ligurski, *Wrocławska grupa teatralna „Nie Samym Teatrem…” w materiałach służby bezpieczeństwa* (tekst w Internecie na stronie *Encyklopedii Solidarności*) (dostęp: 8.12.2011).

[113] Braun, *op. cit.*, s. 72.

[114] *Wyrok na sierpień. Dokumentacja przebiegu procesu Władysława Frasyniuka przed Sądem Wojewódzkim we Wrocławiu w dn. 15–24.11.1982*, red. Jerzy Przystawa, 1983, www.m-ws.pl/bibula (dostęp: 8.12.2011).

[115] Zazwyczaj w repertuarze Teatru Drugiego Obiegu pojawiały się kolaże poezji patriotycznej, dramaturgia romantyczna, utwory Karola Wojtyły.

okolicznych uliczkach i parkingach) oraz innych miejscowościach Kotliny Jeleniogórskiej, zorganizowany z myślą o „szarym człowieku". Jak pisał Tadeusz Burzyński, „jest to jedyny w Polsce Ludowej festiwal dla *ludu*, nie dla koneserów, snobów, krytyków, ale dla zwykłego przechodnia […]"[116]. Już w 1988 roku dwunastodniowy karnawał teatralny objął aż dwadzieścia miejscowości dolnośląskich (między innymi Lubawkę, Leśną, Mirsk, Zgorzelec, Lwówek, Kowary), stając się fenomenem frekwencyjnym i społecznym ze względu na organizowane działania integracyjne z serdecznie witającymi twórców mieszkańcami zaniedbanych dotąd kulturalnie miejscowości[117]. Trupy teatralne prezentowały własne widowiska, przygotowywały uliczne parady z innymi zespołami oraz wspólne projekty z dorosłymi mieszkańcami i ich dziećmi. Przedstawienia były różnorodne — od spektakli poetyckich, baśni, klaunad i komedii po widowiska o charakterze pacyfistycznym i ekologicznym.

Przyjeżdżające na festiwal polskie i zagraniczne zespoły uświadomiły widzom teatru ulicznego, że akcja teatralna może zdarzyć się wszędzie, nie tylko w szacownym budynku teatralnym, i że może w niej uczestniczyć każdy, nie tylko widz „wtajemniczony" i oczytany. Festiwal wpłynął na ożywienie kulturalne regionu i zmniejszył dyskryminację widzów lokalnych z małych miejscowości. Jednocześnie impreza przyczyniła się do ukształtowania się polskiego powojennego teatru plenerowego, gdyż tu wychowywali się i zaznajamiali z trudną sztuką uliczną pierwsi profesjonalni twórcy. Ponieważ teatr ten opiera się na bliskim kontakcie aktorów i widzów, obie strony uczyły się w Jeleniej Górze takie kontakty teatralne nawiązywać.

Masowe zdobywanie ulic Wrocławia

Teatr Otwarty i Teatr Drugiego Obiegu wykorzystywały miejsca teatralne znalezione w przestrzeni miasta. Jednak na masową skalę działania parateatralne ogarnęły miasto w latach 1987–1989[118] za sprawą Pomarańczowej Alternatywy (PA), która wywodziła się z Wrocławia, a potem przeniosła się do innych miast (organizuje okazjonalne akcje do dziś). Twórcy PA kreowali happeningi miejskie, które nie należały stricte do sfery teatru, ale bez wątpienia dzięki tym akcjom granice teatru znacznie się poszerzyły, zawłaszczając ulice i place Wrocławia oraz trafiając do przypadkowych przechodniów.

Inicjatorem Pomarańczowej Alternatywy był Waldemar Fydrych, pseudonim Major, samozwańczy Komendant Twierdzy Wrocław i twórca „manewrów"

---

[116] Tadeusz Burzyński, *IV MFTU Jelenia Góra '86*, [w:] *MFTU 1983–1986*, red. Andrzej Grzelak, Henryk Szoka, Jelenia Góra 1987, s. 94.

[117] Por. Jerzy Chołodnicki, *Dwa tygodnie odpustu*, „Dziennik Ludowy" 12.09.1988; *VI MFTU, Jelenia Góra 1988*, red. Wojciech Zawadzki, Jelenia Góra, [b.r.], s. 11.

[118] Pierwsze skromne akcje odbywały się od 1985 roku, ale w 1987 nastąpiły już konfrontacje z milicją, co nadało działaniom nowy sens.

DiT-29_MGolaczynska.indb 68 2013-04-25 08:56:55

happeningowych, wcześniej związany z Ruchem Nowej Kultury. Pseudonim Fydrycha nawiązywał do współczesnej opozycyjnej „walki" toczonej z milicją na ulicach miasta, a jednocześnie odwoływał się do lokalnej dwudziestowiecznej historii Wrocławia. Major prowadził jednak „walkę" specyficzną, gdyż akcje PA miały wydźwięk pacyfistyczny. Żartobliwie posługiwał się w ulotkach i opisach terminologią wojskową. Znakiem rozpoznawczym grupy były pomarańczowe krasnoludki nawiązujące do idei kontrkultury i holenderskiego ruchu Provo[119]. Pierwsze krasnoludki pojawiły się na murach jeszcze w okresie stanu wojennego — malowano je na plamach tuszujących powstałe wcześniej napisy opozycyjne. Potem twórcy wyszli na ulice miasta przebrani za krasnoludki, kreowane przez studentów historii sztuki, historii, plastyków, polonistów oraz wrocławskich licealistów. Początkowo akcje inspirowało kilku działaczy, potem rozwinął się masowy ruch happeningowy, w którym uczestniczyło jednorazowo kilka tysięcy osób.

„Polsce zmęczonej długim okresem dominacji komunistycznej, w Europie znużonej wojnami i ogłupiałej w pogoni za materialną konsumpcją, na wschód od Odry, gdzie historycznie dominowało prawo ulicy, Pomarańczowa Alternatywa jest jednym z najciekawszych, najbardziej oryginalnych i niekonwencjonalnych zjawisk historycznych. Jest ona formą budowania doświadczenia społecznego w trakcie spontanicznego spektaklu, ale jest to odpowiedź na spektakl oficjalny, który zdominował życie publiczne i stał się formą władzy nad umysłami i dążeniami mas: robotników, urzędników, studentów i uczniów"[120]. Happeningi wrocławskie były przygotowywane w myśl idei surrealizmu socjalistycznego. W Manifeście Surrealizmu Socjalistycznego Fydrych pisał: „Nie bójmy się być szczerzy do końca. Jedyne rozwiązanie na przyszłość i dzisiaj to surrealizm. Świat wtedy nie będzie mówił o kryzysie. Nie wycofujmy się, jeżeli zaszliśmy tak daleko. Przecież cały świat jest dziełem. Już pojedynczy milicjant na ulicy to dzieło sztuki. Bawmy się, los nie jest krzyżem. Jaki sens cierpieć, skoro można się cieszyć. Los życia jest fantem loteryjnym"[121]. Major nawiązywał do kontrkulturowej, demokratycznej idei, według której sztuka jest wszechobecna, a artystą może być każdy, gdyż każdy przechodzień był współtwórcą (trzeba też podkreślić, że ważną rolę we wrocławskich happeningach odgrywali milicjanci). Współuczestnictwo

[119] Holenderski ruch Provo zainicjowany przez Roela van Duyna i Roberta Jaspera Grootvelda oraz późniejsza Partia Krasnoludków organizowali prowokujące happeningi ośmieszające dominującą kulturę, a także mieszczański styl życia. W późniejszym okresie „nowy provotariat" dążył do stworzenia alternatywnej wspólnoty — Państwa Pomarańczowego, za: Mirosław Pęczak, *Mały słownik subkultur młodzieżowych*, Warszawa 1992 (hasło „Provosi", s. 64–65).

[120] Bronisław Misztal, *Słowo wstępu*, [w:] *Pomarańczowa Alternatywa. Rewolucja Krasnoludków. The Orange Alternative. Revolution of Dwarves. Die Orange Alternative. Revolution der Zwerge*, oprac. graficzne: Agnieszka Couderq, tekst: Waldemar Fydrych, Bronisław Misztal, Warszawa 2008, s. 12–13.

[121] Waldemar Fydrych, *Manifest surrealizmu socjalistycznego*, [w:] *ibidem*, s. 23.

6. Happening Pomarańczowej Alternatywy. „Rewolucja krasnali" w Rynku (1.06.1988) z nieodłącznym uczestnikiem happeningów — milicjantem

znosiło podział na twórców i obserwatorów. Za sprawą happeningów na szarych ulicach dokonywano jaskrawej karnawalizacji życia, która ośmieszała absurdy socjalistycznej codzienności i zachowania przedstawicieli systemu.

Przed każdym happeningiem Major pisał ulotki wyjaśniające cel działań, a Pomarańczowi twórcy przygotowywali plakaty, transparenty oraz rekwizyty (na przykład krasnalskie czapki, czerwone przedmioty rewolucji, kwiaty dla milicjanta) bądź instrukcje ich samodzielnego wykonania przez innych uczestników. Ulotki naśladowały i zarazem ośmieszały frazeologię ówczesnych politycznych przemówień oraz akademii okolicznościowych. Akcje były prowokacyjne, gdyż PA prowadziła grę z milicją, narażając zarazem na jej skutki (niebezpieczeństwo zatrzymania) swoich i innych współuczestników.

Najbardziej znany był happening „Krasnale w PRL" zorganizowany z okazji Dnia Dziecka (1.06.1987). W ulotce czytamy: „Krasnale odegrały istotną rolę w historii świata. Istota ta, żyjąca w lasach, książkach, żywiąca się mchami, grzybami, poziomkami, jest nieznanym stworzeniem. Obecnie trudno stwierdzić, czy mamy do czynienia ze ssakami, czy w przypadku krasnoludków można mówić o humanizmie […] Socjalizm w pełni nie docenił krasnoludków. Już w czasie Wielkiej Rewolucji część armii czerwonej, szczególnie konnica Budionnego przebierała się w czerwone czapki. […] W PRL krasnoludki nie są czymś odosobnionym, pojawiają się często i będą widziane we Wrocławiu na Ulicy Świdnickiej około godz. 16.00 1 czerwca. Krasnoludek może okazać się wielkim mecenasem

7. Rewolucja krasnali na wrocławskim Rynku

i przyjacielem drugiego etapu reformy gospodarczej […]”[122]. I rzeczywiście, na ulicy pojawili się Pomarańczowi w krasnalskich czapkach, rozdawali też czapeczki przechodniom. Powiększająca się grupa krasnali poszła na Rynek, gdzie towarzyszyły im tańczące dziewczęta. Przybyłe dzieci dostawały cukierki. Milicjanci legitymowali krasnale, a następnie wsadzali do nyski, odwozili do komisariatu i przesłuchiwali. Nie zdołali jednak zatrzymać wszystkich, akcja dowiodła więc bezsilności milicji. Absurdalne i ośmieszające milicję było samo aresztowanie krasnoludków, a w późniejszym happeningu „Rewolucja krasnali” (1.06.1988), który przybrał ogromne rozmiary, aresztowano także Sierotkę Marysię i Smerfy (nazwę tych bajkowych niebieskich postaci wykorzystywano jako przezwisko milicjantów)[123]. Wtedy też pojawiły się transparenty: „Vivat Jałta, Smerfy i auta. Kurduple wszystkich krajów łączcie się”[124].

Inne akcje były związane albo z różnymi świętami kalendarzowymi, niekiedy o charakterze ludowym, albo rocznicami wielkich wydarzeń politycznych, na przykład odbywały się obchody Dnia Milicjanta (7.11.1987) pod hasłem „Kwiatek dla milicjanta”, „Św. Mikołaj” (przechodnie dzielnie bronili aresztowanych

[122] *Krasnale w PRL*, ulotka, cyt. za: Wojciech Marchlewski, *Pomarańczowa Alternatywa: dokumentacja wybranych działań*, [w:] *Spontaniczna kultura młodzieżowa. Wybrane zjawiska*, red. Jerzy Wertenstein-Żuławski, Mirosław Pęczak, Wrocław 1991, s. 166.

[123] Opis za: *ibidem*, s. 166–167.

[124] Za: *ibidem*, s. 167, 180–181.

DiT-29_MGolaczynska.indb 71 2013-04-25 08:56:57

8. Krasnale bawią się w Dniu Dziecka

mikołajów), „Rio botniczy festiwal", czyli „Wielki karnawał na Świdnickiej", „Dzień Kobiet" oraz „Pierwszy dzień wiosny". Jednym z większych happeningów była Wigilia Wielkiej Rewolucji Październikowej" (6.11.1987; rocznicę rewolucji obchodzono jeszcze w oficjalnej przestrzeni publicznej, rok później odbył się happening „Rewolucja Październikowa"). Major zapraszał przechodniów w czerwonych butach, czapkach i szalikach oraz w towarzystwie psów z czerwonymi kokardami, zapowiadając wystawę „Psy na rzecz rewolucji"[125]. Podczas tego happeningu wrocławskim miejscom nadano nowe znaczenia: wysoki zegar na Świdnickiej stał się „zegarem historii", pobliski bar „Barbara" przy ul. Kazimierza Wielkiego — miejscem ataku, czyli Pałacem Zimowym (po jego opanowaniu uczestnicy mieli zjeść czerwony barszcz z uszkami), przejście pod ul. Kazimierza Wielkiego — podziemiem dla rewolucjonistów. Z wydarzeń militarnych zorganizowano także jesienne manewry „Melon w makaronie", „miejscem zgrupowania będzie twierdza Wrocław, z jego dyskretnymi zakamarkami. Manewry te zbiegną się z rocznicą Ludowego Wojska Polskiego"[126] — zapowiadano. Odbyła się uroczysta defilada pod hasłem „Układ Warszawski — awangardą pokoju". Organizowano też happeningi nawiązujące do codziennych problemów bytowych, na przykład „Walka o papier toaletowy". Pomarańczowi rozdawali przechodniom kotyliony z tego deficytowego wówczas towaru. W ulotce znalazło się pytanie:

[125] *Ibidem*, s. 172, cyt.: ulotka.
[126] *Ibidem*, s. 170.

9. „Rewolucja Październikowa" (7.11.1988). W tle transparent: „Nie udzielajmy rozwodu z sąsiadami ze wschodu"

„Czy za pomocą papieru toaletowego można pogłębić socjalizm? Czy papier toaletowy jest sprzymierzeńcem czy wrogiem rewolucji światowej?"[127].

W latach 1987–1989 happeningi odbywały się we Wrocławiu cyklicznie, gromadząc ogromne tłumy ludzi aż do karnawału 1989 roku, który towarzyszył obradom Okrągłego Stołu. Akcje organizowano także między innymi w Łodzi, Warszawie, Gdańsku, a w grudniu 2004 roku Pomarańczowi pojechali na Ukrainę, wspierając tamtejszą rewolucję demokratyczną. W Polsce ery transformacji Fydrych przygotował również kilka happeningów, na przykład w „Skosztować władzy" we Wrocławiu (1.06.2001) uczestnicy mogli kruszyć, ciąć i zjeść czekoladowe głowy lokalnych polityków. Zasadniczo jednak pomarańczowy ruch stracił dynamikę, a w Polsce — zdaniem Majora — w miejsce „śmiesznej dyktatury" wkroczyła „smutna demokracja"[128]. Fydrych ośmieszał wcześniej władzę ludową, umniejszając w ten sposób jej znaczenie. W demokracji zabrakło mu spektakularnego przeciwnika i przede wszystkim zagrożenia, jakie niosły ze sobą dawne akcje.

Twórcy zagranicznego i polskiego happeningu od lat pięćdziesiątych wykorzystywali przestrzeń enwironmentalną — znalezione otoczenie, na przykład galerie sztuki (Allan Kaprow), ulice przed galerią, szatnię (Tadeusz Kantor), jednak nigdy dotąd nie było to zjawisko tak masowe. Z punktu widzenia rozwoju

127 *Ibidem*, s.167.
128 *Pomarańczowa Alternatywa. Rewolucja Krasnoludków*…, s. 320.

wrocławskiego teatru lokalnego istotne jest to, że Major i PA zaczynali akcje zawsze w tym samym miejscu — pod zegarem przy ul. Świdnickiej, w przejściu podziemnym, więc zapisali działania happeningowe w pamięci mieszkańców w związku z konkretnym otoczeniem. „Kontekst ekspresji i odczytań w najwyższym stopniu buduje potoczność (i potoczne myślenie) i ulica polskiego miasta, ulica będąca jednocześnie miejscem i zbiorowością. Ulica nie jest martwa — ona w istocie nadaje znaczenie happeningom”[129]. Akcje wrocławskie przenosiły się potem na Rynek, Nowy Targ, Wyspę Słodową czy pl. Grunwaldzki, ale zawsze Pomarańczowi działali wspólnie z innymi twórcami — studentami, mieszkańcami, przechodniami i oczywiście milicjantami. Ulica przestawała być szara i nijaka, stawała się natomiast własnością happenerów. Pomarańczowa Alternatywa, podobnie jak Akademia Ruchu, podejmowała interakcje społeczne w „teatrze życia codziennego”, uświadamiając uczestnikom ich nowe role. Przekonali się oni, że mogą brać udział w ulicznym świętowaniu i współkreować otoczenie oraz historię miasta. „Od ciebie zależy przyszłość tego piastowskiego grodu i jego gospodarzy” — pisał Major w jednej z ulotek[130]. Z pewnością działalność PA i pamięć o jej akcjach przyczyniła się w pewnym stopniu do ukształtowania się społeczeństwa obywatelskiego.

---

[129] Mirosław Pęczak, *Pomarańczowi — absurd, parodia i polska codzienność*, [w:] *Spontaniczna kultura młodzieżowa*… s. 195.

[130] Ulotka do „Rio botniczego festiwalu”, za: Marchlewski, *op. cit.*, s. 176.

ROZDZIAŁ III

Miejsca i przestrzenie teatralne

Wprowadzenie

Rozdział ten dotyczy dolnośląskich przedstawień lokalnych oraz projektów teatralnych, które powstały w teatrach instytucjonalnych, niezależnych oraz teatrze telewizji między 1989 a końcem roku 2010. Zasadniczym obiektem mojego zainteresowania staje się tutaj wybór miejsca teatralnego lub przestrzeni scenicznej, a także przestrzeń przedstawiona wykreowana przez twórców i relacja między tym, co znalezione, a tym, co przez nich przedstawione. Uwzględniam zarówno miejsca lokalne, jak i tematykę regionalną (osoby czy przedmioty związane z Dolnym Śląskiem występujące w przedstawieniach).

Przestrzeń teatralna, miejsce teatralne i site-specific theatre

W niniejszym rozdziale wykorzystałam terminologię odsyłającą do kulturowego i teatralnego rozumienia miejsca i przestrzeni. Należy podkreślić, że rozróżnienie miejsca i przestrzeni nie jest precyzyjne i jest różnie interpretowane przez poszczególnych naukowców. Skłaniam się ku wyjaśnieniu amerykańskiego badacza Yi-Fu Tuana, który twierdzi, że „»Przestrzeń« jest bardziej abstrakcyjna niż »miejsce«. To, co na początku jest przestrzenią, staje się miejscem w miarę poznawania i nadawania wartości. Architekci mówią o przestrzennych walorach miejsca, mogą jednak równie dobrze mówić o lokalnych (sytuacyjnych) walorach przestrzeni”[1]. W odniesieniu do teatru najszerzej rozumianym określeniem wydaje się przestrzeń teatralna[2], która obejmuje całość specjalnie wzniesionego budynku tradycyjnego teatru bądź miejsca pełniącego pierwotnie inne funkcje, ale na stałe lub tymczasowo wykorzystywanego jako teatr. Przestrzeń teatralna dotyczy więc pola gry oraz pola obserwacji łącznie z przestrzenią pośrednią pomiędzy światem zewnętrznym a światem przedstawionym.

---

[1] Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. Agnieszka Morawińska, Warszawa 1987, s. 16.

[2] Christopher Balme, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, przeł. i uzup. opatrzyli Wojciech Dudzik i Małgorzata Leyko, Warszawa 2002, s. 181, przywołuje za Marvinem Carlsonem „przestrzeń teatralną”, którą utożsamia z „przestrzenią przedstawienia”.

DiT-29_MGolaczynska.indb 75 2013-04-25 08:56:59

We współczesnym teatrze dolnośląskim częściej występuje przypadek zajmowania przez reżysera miejsca pełniącego na co dzień funkcje inne niż teatr. Dlatego proponuję za Patrice'em Pavisem stosować wyrażenie „miejsce teatralne"[3], które koresponduje zresztą ze stosunkowo niedawno spopularyzowanym angielskim terminem *site-specific performance* (widowisko w miejscu szczególnym/znalezionym[4]). Polski rozbudowany termin „miejsce znalezione i współtworzące" proponuje Juliusz Tyszka[5]. Dodaje on, że *site specific theatre* należałoby objaśniać opisowo jako „»przedstawienie teatralne ukształtowane w miejscu wybranym przez twórców ze względu na swoją (przede wszystkim kulturową) specyfikę, poprzez którą współkształtuje ono przebieg, odbiór i przesłanie całego przedsięwzięcia« bądź — ujmując ten termin jako określenie całego gatunku — jako »rodzaj widowiska teatralnego, które polega na tym, że ukształtowane zostało w miejscach wybranych«"[6]. Tutaj właśnie chciałabym przede wszystkim odwoływać się do tego określenia dla całego gatunku. Z kolei Nick Kaye, autor publikacji *Site-specific Art*, uważa, że praca typu *site-specific* „mogłaby się wyrażać i definiować przez właściwości, jakości i znaczenia wytwarzane w specyficznych relacjach między »obiektem« lub »zdarzeniem« (*event*) a pozycją, jaką one zajmują"[7]. Istotny staje się zatem sposób i proces zajmowania owej szczególnej pozycji.

Pojawienie się nowych miejsc teatralnych znalezionych jest zazwyczaj łączone z teatrem plenerowym. Jednak autor publikacji o teatrze ulicznym i plenerowym Bim Mason zauważa, że to, co charakteryzuje dwudziestowieczny teatr „pod gołym niebem", nie oznacza, że mamy do czynienia tylko z „miejscem niezadaszonym", zespoły grają bowiem w starych kościołach, magazynach, namiotach, muzeach, salach wystawienniczych, a więc poza murami budynku teatralnego, „odkrywając możliwości, jakich wcześniej nie dostrzeżono"[8]. Występowanie na placach, dworcach czy w budynkach postindustrialnych łączy się z przemianami architektury teatralnej XX i XXI wieku, „idącymi w parze z negacją *scène à l'italienne*"[9] i powrotem do źródeł teatru. Mając na myśli przestrzeń teatralną, piszę zatem o przestrzeni, w ramach której wyróżnić można przestrzeń scenicz-

---

[3] Patrice Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, Słowo wstępne Anne Ubersfeld, przeł. i oprac. Sławomir Świontek, Wrocław 1998, s. 290 (hasło „miejsce teatralne").

[4] Por. Fiona Wilkie, *Mapping the Terrain: A Survey of Site-Specific Performance in Britain*, „New Theatre Quarterly" 2002, t. 18, s. 140. Zdaniem autorki termin ten pojawił się w drugiej połowie lat osiemdziesiątych XX wieku i został spopularyzowany przez walijski zespół Brith Gof, a dopiero na przełomie wieków zaczął być używany przez brytyjskich recenzentów (*ibidem*). Brytyjscy twórcy teatru poszukującego piszą też zresztą o *found space* — przestrzeni znalezionej.

[5] Juliusz Tyszka, *Miasto jako teatr i przestrzeń teatralna — palimpsest problemów i terminów*, [w:] *Miasto w sztuce — sztuka miasta*, red. Ewa Rewers, Kraków 2010, s. 196.

[6] *Ibidem*.

[7] Nick Kaye, *Site-Specific Art. Performance, Place and Documentation*, London-New York 2000, s. 1.

[8] Bim Mason, *Street Theatre and Other Outdoor Performance*, London-New York 1992, s. 3.

[9] Wilkie, *op. cit*, s. 150.

ną (to określenie rezerwowałabym dla przedstawień w budynkach teatralnych) obejmującą scenę i widownię, czyli pole działania aktorów i pole optyki widzów[10]. W odniesieniu natomiast do miejsc teatralnych „szczególnych" odpowiedniejsze jest wyrażenie teren gry. Przedmiotem moich badań nie jest jednak przestrzeń dramatu, lecz inscenizacja teatralna oraz wypowiadane ze sceny słowa, które mogą też tworzyć przestrzeń wewnętrzną — „konstruowaną środkami scenicznymi przestrzeń psychiczną […] postaci"[11].

Twórcy dolnośląskiego teatru lokalnego wykorzystują zazwyczaj przestrzeń miejską (rzadziej wiejską), szukając w niej „miejsc wybranych", i znajdują je poza budynkami teatralnymi i niejednokrotnie poza tradycyjnie utrwalonymi w świadomości mieszkańców dzielnicami kulturalnymi. W ten sposób w ramach procesu decentralizacji powstają ośrodki kultury alternatywnej. Wiele z ich przedsięwzięć uznać można za *site-specific performance*, które według Fiony Wilkie są „stworzone dla tego jednego wybranego miejsca"[12] i wykorzystują między innymi rozmaite aspekty z nim związane, na przykład „odwołanie się do dokumentacji historycznej oraz do dawnego i współczesnego zastosowania miejsca, powiązania anegdotyczne i personalne, pomieszanie prawdy i zmyślenia, fizyczne i głosowe eksplorowanie danego miejsca". Istotne jest też, aby widowisko było inspirowane kulturą danego terenu lub dotyczyło spraw lokalnej społeczności[13] (tak jest często w przypadku opisanych przedstawień dolnośląskich).

Niektóre omówione dalej przedstawienia realizują typ *site-generic performance* (widowiska stworzone dla kilku podobnych do siebie miejsc[14]), charakteryzującego się tym, że można je przenosić w inną, zbliżoną właściwościami przestrzeń (na przykład *Wrzesień 27 42 08* Teatru Ad Spectatores grany w dwóch różnych wrocławskich mieszkaniach i na scenie teatru) albo wyjeżdżać z nimi na tournée (na przykład legnickie *Made in Poland* pokazywane w różnych miejskich „blokowiskach").

Teatr enwironmentalny i sceno-widownia

Dolnośląscy reżyserzy tworzą nowe miejsca teatralne, nawiązując *explicite* do kontrkulturowej tradycji „teatru otoczenia" (*environmental theatre*) Richarda Schechnera. „Teatr enwironmentalny pragnie zatrzeć granice między sztuką i życiem, wykorzystując różne miejsca rzeczywiste jako przestrzeń, która ma się stać wspólnym środowiskiem dla aktorów i widzów. Tak rozumiana przestrzeń (a nie aktor czy słowo) staje się tutaj głównym przedmiotem zabiegów twórczych"[15]

[10] Balme, *op. cit.*, s. 187.
[11] Pavis, *op. cit.*, s. 405 (hasło „przestrzeń teatralna").
[12] Ten i nast. cyt. za: Wilkie, *op. cit.*, s. 150.
[13] Por. *ibidem*, s. 148.
[14] Por. *ibidem*, s. 150.
[15] Termin „teatr enwironmentalny" został wprowadzony przez Richarda Schechnera, cyt. za: Pavis, *op. cit*., s. 519 (hasło „teatr enwironmentalny").

— pisze po latach o tej koncepcji Patrice Pavis. Schechner w okresie swoich eksperymentów (1968–1972) sformułował kilka następujących zasad charakteryzujących teatr enwironmentalny:

„— Dla każdego przedsięwzięcia projektowana jest cała przestrzeń.

— Scenografia uwzględnia przestrzenie zmysłowe[16] i przestrzenie terytorialne.

— Każda część otoczenia jest funkcjonalna.

— Otoczenie rozwija się jednocześnie ze spektaklem, który urzeczywistnia.

— Wykonawca zostaje włączony we wszystkie fazy planowania i konstruowania [przestrzeni]”[17].

Schechner twierdzi, że twórca teatru enwironmentalnego powinien zadać sobie kilka pytań, a najważniejsze z nich to „czy bryła, rozmiar i rytm całego otoczenia wyrażają […] to konkretne widowisko?”[18]. Istotne dla niego jest wykorzystanie całej przestrzeni budynku, którą określa jako przestrzeń żywą (*living space*). W przypadku jego prac z The Performance Group był to dostosowany do potrzeb widowiska *Performing Garage* (50 stóp/35 stóp/20 stóp) dawny warsztat naprawy samochodów — odmiana przestrzeni postindustrialnej, a także całe otoczenie poza nim, czyli plener wokół budynku na Wooster Street w Nowym Jorku. Niekiedy wykorzystywano bardziej tradycyjne wnętrza teatralne — The Performance Group umieszczała miejsce gry oraz widzów na scenie w jednym otoczeniu i eksponowała istniejącą tam maszynerię. Widzowie i wykonawcy przemieszani byli w sposób nieregularny — Schechner porównuje swoje projekty do mapy; widzowie są na niej niczym morza, przez które przepływają wykonawcy, a tereny widowiska — rodzajem wysp czy kontynentów znajdujących się wśród publiczności[19]. Dużą wagę przywiązuje on do interakcji, powołując „teatr konfrontacyjny”, oraz do samodzielnej, dobrowolnej aktywności widza, przy czym nie chodzi tylko o prowokowanie go do współuczestnictwa w wydarzeniach scenicznych, lecz także o oglądanie aktywne — przemieszczanie się i zmianę punktu obserwacji działań odbywających się symultanicznie[20]. Oglądający widzą nie tylko wykonawców, lecz także siebie nawzajem, stając się nieodłączną częścią otoczenia. Teatr enwironmentalny Schechnera konstruowano często z ruchomych modułów architektonicznych wykonanych ze sklejki, tworzono wielopiętrowe wieże, drabiny, platformy, ruchomą falę. Widzowie śledzili więc akcję pod różnym kątem

---

[16] W innym miejscu autor precyzuje: „Ciało dostarcza danych do tworzenia przestrzeni zmysłowej, podczas gdy badania historyczne i kulturowe — do »przestrzeni terytorialnej«” Richard Schechner, *Environmental Theatre*, New York 1973, s. 19. Schechner podkreśla często fizjologiczny wymiar oddziaływania przestrzeni.

[17] *Ibidem*, s. 39.

[18] *Ibidem*, s. 30.

[19] *Ibidem*, s. 39.

[20] Schechner przyznaje, że widzowie rzadko dobrowolnie zmieniali swoje miejsca i nie zachowywali się swobodnie (*ibidem*, s. 6).

DiT-29_MGolaczynska.indb 78 2013-04-25 08:56:59

i z odmiennych wysokości (głównym twórcą projektów i wykonawcą konstrukcji był plastyk Jerry N. Rojo). Chodziło zatem o stworzenie przestrzeni nieiluzyjnej, lecz funkcjonalnej. Twórcom przyświecała utopijna idea powrotu do źródeł teatru (starożytny teatr grecki) i fascynacja kulturami tradycyjnymi (sakralny aspekt kultury w praktykach Indian amerykańskich). Celem było dążenie do wspólnego uczestniczenia w odmianie „rytuału" połączone z doświadczeniami życia codziennego. Schechner wierzył w istnienie „energii nadawanej i odbieranej bardzo precyzyjnie dzięki świadomości podprogowej", jego zdaniem nie istnieje zatem ani „przestrzeń głucha ani przestrzeń pusta"[21].

Wprawdzie wrocławscy twórcy, na przykład Maciej Masztalski, powołują się na inspiracje amerykańskie, ale istotny wpływ miała też na nich praktyka polskiego teatru poszukującego, zwłaszcza wcześniejsza niż amerykańska koncepcja jednolitej przestrzeni teatralnej — sceno-widowni Jerzego Gurawskiego w Teatrze 13 Rzędów (projekty opolskie, na przykład *Dziady* 1961, *Kordian* 1962, *Tragiczne dzieje doktora Fausta* 1963)[22] uwzględniająca uczestnictwo widzów oraz rytuał „nie religijny, ale ludzki"[23] Jerzego Grotowskiego w jego teatrze ubogim. O tych inspiracjach współcześni reżyserzy rzadko wspominają, choć są one równie ważne, gdyż ukształtowały modę na „grotowszczyznę" w teatrze studenckim, a po latach mocno wpłynęły na świadomość młodych twórców. Dzięki neoawangardzie XX wieku kreowanie dowolnej przestrzeni stało się dla współczesnych twórców zjawiskiem naturalnym, jedną z wielu konwencji. Należy też podkreślić, że teatr enwironmentalny i sceno-widownia upowszechniły się również dzięki polskim i zagranicznym happenerom. Na terenie wrocławskim ważną inspiracją były akcje Pomarańczowej Alternatywy.

W praktyce dzisiejsze działania dolnośląskie nie są tak radykalne jak u Schechnera i Grotowskiego. W teatrze mamy raczej do czynienia z przestrzenią znalezioną w różnych budynkach i wykorzystaniem jej naturalnych walorów (dziedzińce, plenery wokół budynku, balkony, rampy, korytarze, schody) niż ze specjalnie tworzonymi konstrukcjami architektonicznymi czy modelami scenograficznymi. Stosowana jest często odmiana swoistej kombinacji teatru enwironmentalnego i sceny studyjnej. Widzowie zostają zwykle unieruchomieni w ustawionych jeden za drugim krótkich rzędach i tylko niekiedy aktywizowani, jednak bez agresywnej konfrontacji. Zdarza się, że wchodzą razem z aktorami wspólnym wejściem (ten aspekt był ważny dla Schechnera jako przejaw demokratyzacji teatru i przeciwieństwo sceny prosceniowej rozdzielającej widzów i aktorów), więc granica między fikcją a rzeczywistością staje się płynna. Niekiedy cała konstrukcja

[21] *Ibidem*, s. 13.

[22] Por. Zbigniew Osiński, *Grotowski i jego Laboratorium*, Warszawa 1980, s. 98–118.

[23] Jerzy Grotowski, *Teatr a rytuał*, [w:] *idem*, *Teksty z lat 1965–1969*, red. Janusz Degler, Zbigniew Osiński, Wrocław 1990, s. 84.

przedstawienia ma charakter teatru procesyjnego, działań w drodze — widzowie wędrują za wykonawcami po różnych pomieszczeniach (to także zabieg stosowany często w latach siedemdziesiątych[24]), ale w ramach jednej sceny mogą się zatrzymać i zająć miejsca stałe. Często też siedzą naprzeciw siebie i obserwują pozostałą część publiczności, gdy tymczasem akcja jest odgrywana pośrodku (scena ulicowa). Istotna jest dziś — podobnie jak u Schechnera — korespondencja między walorami wybranej przestrzeni a całością spektaklu. Twórcy mówią o zjawisku tak intuicyjnie odbieranym jak „energia miejsca"; ważne jest dla nich to, aby miejsce było „żywe"[25], „prawdziwe"[26], miało swoją przeszłość, by zaistniał *genius loci*.

Pozateatralne rozwiązania inscenizacyjne wydają się atrakcyjne dla publiczności, lecz niektórzy dolnośląscy reżyserzy decydują się na pozostanie na scenie bardziej tradycyjnej, gdzie również pokazują miejsca znane widzom z codziennego doświadczenia lub historii miasta i regionu. W obu wypadkach to właśnie aspekt topograficznolokalny okazuje się elementem najistotniejszym. Główną inspiracją stają się zatem skomplikowane dzieje miast, ściśle powiązane z ich wybranymi przestrzeniami — miejscami pamięci, użyteczności publicznej, charakterystycznymi dzielnicami i ulicami. W przypadku całego Dolnego Śląska znajdujemy przestrzenie naznaczone śladami poniemieckimi, rzadziej pożydowskimi, ze wspomnieniami popeerelowskimi, a w przypadku Legnicy — poradzieckimi.

We współczesnym dolnośląskim teatrze lokalnym wykorzystano między innymi następujące miejsca teatralne: w ramach przestrzeni miejskich — dom (jako mieszkanie w kamienicy), synagoga, dworzec, peron, piwnice i wagon kolejowy, dzielnice „o złej sławie", a więc „miejsca zakazane" (legnickie Zakaczawie, Piekary, wrocławski Trójkąt Bermudzki), przestrzenie postindustrialne (magazyny browarnicze), miejsca charakterystyczne dla danego miasta bądź reprezentacyjne (na przykład wrocławska sala sesyjna Rady Miejskiej), lokalny teatr miejski. Poza miastem są to: dom wiejski, dom-posiadłość, ziemia prowincjonalna, regionalna; szerzej także: „mała ojczyzna", wreszcie — rozmaite plenery. Z tradycyjnych przestrzeni scenicznych w budynkach teatralnych wykorzystywano sceny w Teatrze im. Modrzejewskiej w Legnicy, we Wrocławskim Teatrze Współczesnym im. Edmunda Wiercińskiego i w wałbrzyskim Teatrze Dramatycznym im. Jerzego Szaniawskiego, niekiedy nieznacznie przetwarzane. Istotne jest jed-

[24] Spektakle opierające się na strukturze wędrówki to nie tylko praktyka Schechnera (na przykład *The Tooth of Crime*, 1972), ale także ówczesnych eksperymentujących reżyserów teatru instytucjonalnego, takich jak Konrad Swinarski w Starym Teatrze w Krakowie (*Dziady*, 1973) czy Kazimierz Braun we wrocławskim Teatrze Współczesnym (*Dziady*, 1978).

[25] „Martwe" są tradycyjnie wykorzystane sceny w teatrze instytucjonalnym.

[26] Przykłady legnickich „prawdziwych miejsc" to dawne kino na Zakaczawiu i pawilon handlowy na Piekarach.

nak to, że o ich wyborze decyduje tematyka lokalna, a więc rola, jaką dany teatr odgrywał w życiu społecznym miasta i jego mieszkanców[27].

Palimpsest miejski i nostalgia za niemiecką przeszłością

Niemiecki historyk Gregor Thum podkreśla charakterystyczną dla najnowszej kultury nostalgię za mieszczańską przeszłością, wskazując jednocześnie na pewną odmienność Wrocławia w porównaniu z innymi polskimi metropoliami. „Miasto XIX-wieczne stało się powszechnym obiektem fascynacji i jednocześnie wzorem dla wielu nowinek urbanistycznych [...] Zainteresowanie starym Wrocławiem odzwierciedla więc pod tym względem pewien ogólny trend. Ponieważ jednak wrocławianie nie mają żadnej lokalnej tradycji mieszczańskiej, do której mogliby nawiązywać[28], ich nostalgia za czasami mieszczańskimi jest nierozerwalnie związana ze wspomnieniem o niemieckim mieście”[29]. Stwierdzenie to dotyczy również mieszkańców innych miast Dolnego Śląska. Ponieważ Dolnoślązacy wciąż korzystają z poniemieckich budynków użyteczności publicznej (szkoły, dworce, szpitale, urzędy, świątynie, fabryki) oraz budynków prywatnych, naturalnym punktem wyjścia działań artystycznych stało się potraktowanie owych miejsc zastanych jako palimpsestu przechowującego warstwowe ślady po dawnych, głównie dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych mieszkańcach[30].

Odkrywanie przenikających się historycznych warstw miejskiego palimpsestu, czytanie napisów warstwowych odbywa się w pracach dolnośląskich reżyserów za sprawą wykorzystania znaków związanych z miejscem teatralnym nasuwającym skojarzenia historyczne lub traktowanym symbolicznie oraz wspominania losów dawnych mieszkańców tych miejsc (cytowanie realnych zapisków z przeszłości). „Widowiska w miejscu znalezionym zależą od całokształtu nałożeń warstwowych oraz współistnienia wielu różnych narracji i konstrukcji architektonicznych — historycznych i współczesnych. Dzielą się one na dwie grupy: te, które poprzedzają swym istnieniem pracę — własność gospodarza [miejsca

[27] Por. na przykład teatr jako serce miasta i miejsce spotkań we *Wschodach i zachodach miasta* (zob. III.e).

[28] Większość przesiedlonych Kresowian pochodziła ze wsi, a tylko niewielki procent, głównie inteligencji, wywodził się na przykład ze Lwowa. Wśród powojennych mieszkańców znalazła się też liczna grupa osób ze wsi Polski centralnej i Wielkopolski.

[29] Gregor Thum, *Obce miasto. Wrocław 1945 i potem*, przeł. Małgorzata Słabicka, Wrocław 2005, s. 428.

[30] Idea miasta jako tekstu i metafora palimpsestu występują u wielu badaczy, na przykład z kręgu tartusko-moskiewskiej szkoły semiotycznej, por. Władimir Toporow, *Miasto i mit*, wyb., przeł. i wstęp Bogusław Żyłko, Gdańsk 2000. Chciałabym tu jednak nawiązać przede wszystkim do artykułu angielskiej badaczki teatru Cathy Turner, *Palimpsest czy przestrzeń potencjalna? W poszukiwaniu słownictwa dla widowiska w miejscu znalezionym*, przeł. M.G., [w:] *Miasto w sztuce*…, s. 238–255), która koncentruje się na kwestii teatralnych miejsc znalezionych w przestrzeni miasta i prowincji.

teatralnego — M.G.] — oraz te, które są związane z pracą — własność nawiedzającego go ducha" — twierdzi Mike Pearson, przywoływany przez Cathy Turner[31]. „Widowisko traktuje się zatem — dodaje Turner — jako przepisywanie przestrzeni za sprawą nowej funkcji miejsca w zderzeniu z tym, co go poprzedzało"[32]. W dolnośląskich miejscach znalezionych wykorzystuje się szczególną aurę tajemniczości związaną z „gospodarzem miejsca", w związku z czym przeszłość w naturalny sposób zderza się w przedstawieniach i projektach teatralnych ze współczesnością wprowadzaną przez „nawiedzającego ducha".

Wrocław — jako największe miasto „pozyskane" w 1945 roku — przechowuje zatem ślady mieszkańców dawnych oraz przybyłych. Wywożeni z niemieckiego Breslau w latach trzydziestych Żydzi, wypędzani przed obroną Festung Breslau Niemcy oraz „przypędzani"[33] z Kresów Wschodnich Polacy — ekspatrianci, repatrianci i uciekinierzy tworzą liczną grupę doświadczonych przez historię dwudziestowiecznych baumanowskich „włóczęgów". Znajdują się oni w drodze wbrew własnej woli. Co więcej, według Zygmunta Baumana „zostali duchowo wykorzenieni z miejsca, z którym przestali łączyć jakiekolwiek nadzieje"[34], a nowa przestrzeń życiowa okazuje się dla nich nieprzyjazna.

Integrowanie w świadomości mieszkańców Wrocławia niemieckiej i żydowskiej przeszłości miasta oraz przywracanie pamięci o utraconej „małej ojczyźnie" na Kresach stały się ważnymi inspiracjami działań obywatelskich i kulturotwórczych podejmowanych po 1989 roku. Uczestniczą w nich oprócz władz miejskich historycy, pisarze i reżyserzy teatralni. W przypadku miasta, które użycza swych przestrzeni twórcom widowisk, istotna staje się pamięć miejsc i ich odczuwanie przez mieszkańców. „Kiedy mówimy o aurze miejsca, to mówimy nie tyle o specyficznych przedmiotach, budynkach czy historycznych zdarzeniach związanych z konkretnym miejscem, które wymagają badań historycznych — twierdzi Ilja Kabakow. — Mówimy raczej o licznych kulturowych »warstwach« skupionych w danym miejscu. Mówimy o odczuciu historycznej głębi, o nakładających się na siebie obrazach, które odczuwamy w danym miejscu; mówimy o aktywizacji pamięci, która przesądza o wielowarstwowości i wielogłosowości miejsca. Ale dzieło to twór nie tyle pamięci, co wyobraźni, która potrafi te wszystkie warstwy pamięci odtworzyć i połączyć"[35].

---

[31] Mike Pearson, *Special Works, Secret Maps*, [w:] *Staging Wales*: *Welsh Theatre 1979–1997*, red. Anna Marie Taylor, Cardiff 1997, cyt. za: Turner, *op. cit*., s. 239–240.

[32] Turner, *op. cit.*, s. 241.

[33] Trafne ironiczne wyrażenie Jana Klaty dotyczące byłych Kresowian, utworzone analogicznie do niemieckiego określenia „wypędzeni" (por. Bund der Vertriebenen, *Berlin. Sukces Transferu!*, za: PAP z 22.01.2007, www.e-teatr.pl. (dostęp: 9.02.2007).

[34] Zygmunt Bauman, *Globalizacja. I co z tego dla ludzi wynika*, przeł. Ewa Klekot, Warszawa 2000, s. 109–110.

[35] Ilja Kabakow, *Publiczny projekt albo duch miejsca*, przeł. Grzegorz Dziamski, [w:] *Miasto w sztuce…*, s. 348.

a) Dom jako prywatna ojczyzna. Dolnośląskie mieszkania i kamienice[36]

„Nie ma lepszego miejsca niż dom — twierdzi Yi-Fu Tuan. — Co to jest nasz dom? To jest nasz dom rodzinny, stare sąsiedztwo, miasto rodzinne, własny kraj"[37]. Dlatego związek człowieka z domostwem kumuluje w sobie te wszystkie cechy, które określają także przywiązanie do rodzinnego miasta, „małej ojczyzny" czy kraju. Po prostu „dom stanowi naszą najmniejszą, lecz najważniejszą ojczyznę"[38]. Jednocześnie „prawie wszędzie grupy ludzkie przejawiają skłonność do traktowania rodzinnych stron jako centrum świata"[39]. Podobnie uważa Eliade: „Nader często wszystko, co można powiedzieć o domu, odnosi się również do wsi lub miasta [...] Dom nie jest przedmiotem, »maszyną do mieszkania«, *jest on wszechświatem* [...]"[40]. Dom stanowi zatem wyobrażenie przestrzeni świata człowieka, a zarazem określa jego bezpieczeństwo w świecie, będąc schronieniem dla jego mieszkańców. Jednak pod wpływem przemian społeczno-ekonomicznych we współczesnym zglobalizowanym świecie (liczne przeprowadzki podczas jednego życia danego mieszkańca) pierwotny obraz domu wydaje się nieco utopijny. We współczesnych spektaklach dolnośląskich szczególną rolę odgrywają domy nienowe, naznaczone przez historię. W teatrze występują zarówno domy zamieszkiwane, jak i opuszczone przez wypędzanych, odebrane mieszkańcom, równie często domy wyobrażone (istniejące we wspomnieniach). Utrata domu, całego prywatnego świata, a więc „każde wygnanie" stanowi „powrót do chaosu", przypomina „absolutną katastrofę pierwotnego Potopu"[41]. To porównanie dotyczące utraty przez Żydów Jerozolimy odnieść można do „wypędzonych" każdego czasu i miejsca, także do Dolnoślązaków. Należy także podkreślić, że określenia: niemieckie *Heimat* i angielskie *homeland*, również odsyłają do symboliki domu, nierozerwalnie łącząc pojęcia domostwa i „prywatnej ojczyny"[42]. Również w polskiej literaturze istnieje podobne do obcojęzycznego adekwatne

---

[36] Omawiam tu domy miejskie. Osobny podrozdział poświęciłam posiadłościom, willom i chatom wiejskim, których istnienie jest silniej powiązane z ziemią rodzinną i regionem (por. III.f).

[37] Tuan, *op. cit.*, s. 13.

[38] Stefan Bednarek, *W kręgu małych ojczyzn. Szkice regionalistyczne*, Wrocław-Ciechanów 1996, s. 24–25.

[39] Tuan, *op. cit*., s. 189.

[40] Mircea Eliade, *Świat, miasto, dom*, [w:] *idem*, *Okultyzm, czary. Mody kulturalne. Eseje*, przeł. Ireneusz Kania, Warszawa 2004, s. 40 i 42.

[41] Jonathan Z. Smith, *Earth and Gods*, „Journal of Religion" 1969, t. 49, s. 112, cyt. za: Eliade, *op. cit.*, s. 45.

[42] Określenie Stanisława Ossowskiego. „Ponieważ patriotyzm tego rodzaju polega na osobistym stosunku jednostki do środowiska, nazwiemy obszar, który tu wchodzi w grę, p r y w a t n ą o j c z y z n ą, przeciwstawiając ją szerszemu zazwyczaj i bardziej zdeterminowanemu obszarowi o j c z y z n y i d e o l o g i c z n e j" (*O ojczyźnie i narodzie*, Warszawa 1984, s. 26).

określenie: „domowa ojczyzna" odnoszące się do Nowogródczyzny w twórczości Adama Mickiewicza[43].

W przypadku dolnośląskich przedstawień o tematyce lokalnej niejednokrotnie bohaterem scenicznej historii są kamienica lub jedno mieszkanie w kamienicy, co znajduje odzwierciedlenie także w tytule, na przykład wrocławskie: *Kamienica. Das Haus* Sceny Witkacego, *Wallstrasse 13* Fundacji Bente Kahan; mieszkanie legnickie występuje też w *Deszczach* Teatru im. Modrzejewskiej. Ocalałe poniemieckie kamienice, miejsca dobrze znane mieszkańcom Dolnego Śląska, są wszechobecne w krajobrazie architektonicznym miast, stanowiąc widomy znak dziewiętnasto- i dwudziestowiecznej metropolitalności, a zapewne także tęsknoty za solidną mieszczańskością. Co znamienne, w spektaklach prawie nie przedstawia się nowych domów czy mieszkań (wyjątek stanowią legnickie Piekary), chociaż po wojnie powstało ich w regionie wiele. Twórcy koncentrują się na domostwach historycznych, eksplorując ich palimpsestową naturę. W dolnośląskim teatrze lokalnym zostaje zatem zerwany dość oczywisty związek między „budowaniem" a „zamieszkiwaniem"[44].

W dawnym teatrze (zwłaszcza teatrze naturalistycznym XIX wieku) metonimią mieszkania był mieszczański salon, urządzony z dbałością o najdrobniejsze szczegóły. W XX wieku „awangardowy teatr zrezygnował z budowania tradycyjnego domu" — twierdzi Dobrochna Ratajczak[45]. Dawny salon zastąpiła umowna pusta przestrzeń z kilkoma meblami — zazwyczaj są to drewniany stół i krzesła/fotele, rzadziej kanapa oraz drobne funkcjonalne rekwizyty. Tak wyglądają niektóre poniemieckie i pożydowskie teatralne salony dolnośląskie (scenografia *Wallstrasse 13*, *Deszcze*, *Tutaj*) w domach i kamienicach. Stół oraz gromadzenie się, siedzenie wokół stołu to częsta konfiguracja teatralna związana ze znaczeniem symbolicznym stołu w polskiej kulturze, gdzie traktowany jest jako ośrodek domowego ogniska i zarazem miejsce święte (stół, na którym kładzie się chleb jako metafora ołtarza)[46]. Poza tym stół to także bardzo praktyczny i wielofunkcyjny rekwizyt sceniczny.

Kamienica na wrocławskim Nadodrzu

Najściślej powiązane z koncepcją miejsca teatralnego jako domu jest przedstawienie *Kamienica. Das Haus* (24.02.2004), autorstwa Sebastiana Majewskiego

[43] Określenie Konrada Górskiego, *Jak Mickiewicz nazywał swą domową ojczyznę?*, [w:] *idem*, *Mickiewicz — artyzm i język*, Warszawa 1977, s. 152.

[44] Martin Heidegger zwraca uwagę na zagubienie oryginalnego sensu związanego z etymologicznym znaczeniem „budować". „»Starogórnoniemieckie słowo używane na określenie budowania *buan* oznacza 'mieszkać'«" (*Budować, mieszkać, myśleć*, Warszawa 1977, s. 191, cyt. za: Danuta Benedyktowicz, *Struktura symboliczna domu*, [w:] *Dom we współczesnej Polsce*, red. Piotr Łukasiewicz, Andrzej Siciński, Wrocław 1992, s. 19).

[45] Dobrochna Ratajczak, *Przestrzeń domu w dramacie i teatrze*, [w:] *eadem*, *W kryształe i w płomieniu*, t. 1, Wrocław 2006, s. 582. Tu także szerzej o konwencjonalnych przedstawieniach salonu.

[46] Por. Piotr Kowalski, *Leksykon znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa-Wrocław 1998 (hasło „dom").

i jego Sceny Witkacego. Tytułową kamienicę inscenizowano w różnych miejscach — w Sali Witkacego na Nadodrzu, na dziedzińcu kamienicy przy rogu ulic Świętokrzyskiej i Prusa oraz w przestrzeni Zakładów Kąpielowych przy ul. Teatralnej. Przedstawienie dotyczy głównie przedwojennego Breslau, przy czym twórcy ukazują mały wycinek tamtejszej rzeczywistości — losy kilku mieszkańców kamienicy położonej na Ołbinie w okolicach dworca Nadodrze (dawniej: Breslau Odertor). Podstawą autorskiego scenariusza stał się jeden z wątków opowiadania *Cyrkiel. Kamienica przy Kreuzstrasse* Andreasa Pilgrima, stałego współpracownika zespołu, współczesnego niemieckiego pisarza zamieszkałego w Dreźnie, który dociera do dawnych mieszkańców Breslau, sam pozostając w ukryciu[47]. Przedstawienie *Kamienica*, ze scenografią także Majewskiego, powstało w ramach projektu „Nadrzeczywiste Nadodrze", kilkuletniego cyklu działań teatralnych i animacyjnych organizowanych w różnych rejonach poniemieckiej dzielnicy od 2000 do 2005 roku, mających na celu jej rewitalizację oraz uatrakcyjnienie. „Wybór Nadodrza jako miejsca działań nie był przypadkowy — wyjaśnia Majewski. — Nadodrze jest obszarem, na którym przeważa zwarta zabudowa z połowy i końca XIX wieku, dziś często zaniedbana i niejednokrotnie zniszczona. W powszechnej opinii Nadodrze uchodzi za dzielnicę niebezpieczną, co odwodzi mieszkańców przed jej zwiedzaniem, a skutkuje wytwarzaniem negatywnych, uproszczonych i błędnych sądów o miejscu i ludziach tam zamieszkujących"[48]. Twórcom projektu zależało na tym, aby uświadomić mieszkańcom wyjątkowość dzielnicy i doprowadzić „do zmiany myślenia i postrzegania obszaru Nadodrza w szczególności oraz stworzyć warunki do refleksji o kondycji współczesnego człowieka w ogólności"[49]. Dzięki tym działaniom powołano w tej dzielnicy pierwszą regularną scenę teatralną, która funkcjonowała od 2002 roku w piwnicach Państwowego Pomaturalnego Studium Kształcenia Animatorów Kultury i Bibliotekarzy (SKiBA), przy ul. Niemcewicza[50].

Narracje historyczne związane z wyborem „gospodarza miejsca" są tu ważne, gdyż dotyczą „trudnej" dzielnicy, Nadodrza, a później również kilku budynków przedwojennych Śródmieścia, mających swoje wielowarstwowe historie. Twórcy nie odsyłają jednak do konkretnych skojarzeń topograficznych, lecz jedynie wykorzystują ogólną atmosferę tych miejsc. Teren gry w sali szkoły, gdzie pierwotnie[51] odbywało się przedstawienie *Kamienica. Das Haus*, zaaranżowano na małej scenie studyjnej (20–30 widzów) jednolicie oświetlonej. Zamiast kulis

---

[47] O współpracy Pilgrima i Majewskiego por. Joanna Biernacka, *Pilgrim/Majewski w poszukiwaniu tożsamości*, „Dialog" 2009, nr 1, s. 40–44.

[48] Sebastian Majewski, *„Nadrzeczywiste Nadodrze". Działania twórcze w obszarze miasta. Próba uporządkowania*, [w:] *KonTeksty animacji społeczno-kulturalnej*, red. Krystyna Hrycyk, Wrocław 2004, s. 132.

[49] *Ibidem*, s. 137.

[50] Ze Studium byli związani zarówno reżyser (jako nauczyciel Studium), jak i aktorzy (słuchacze oraz absolwenci).

[51] Pokaz premierowy i prezentacje popremierowe.

10. Projekt „Nadrzeczywiste Nadodrze", Scena Witkacego we Wrocławiu

wykorzystano podniszczone łóżko i szafę, które zarazem pełnią funkcję ścian i okien kamienicy. Wykonawcy grają w głębi — na tle okna, i z przodu scenki — na drewnianej ławce, także na górnym poziomie z boku. Zabudowana licznymi elementami przestrzeń to jakby podwórko kamienicy, w której sąsiedzi wzajemnie się podpatrują.

Właśnie relacje sąsiedzkie wysuwają się w widowisku na pierwszy plan, a zwłaszcza wątek romansowy — nieszczęśliwa miłość Niemki Leny Rosenheim (Małgorzata Łakomska) do sąsiada, Żyda Samuela Herrschera (Sebastian Majewski). Żyd zginął, ponieważ został zamordowany przez innego sąsiada z tej samej kamienicy — Hermanna (Łukasz Schmidt), syna państwa Wiessee z pierwszego piętra. Zdarzenie miało miejsce na podwórzu, prawdopodobnie przy powszechnej aprobacie mieszkańców. W tym wypadku kamienica-dom stała się miejscem zbrodni, a nie schronieniem. Młody Wiessee postanowił zemścić się na Żydzie za swoją nieśmiałość. Jak twierdził, kiedyś dwie sąsiadki, siostry Otla (Karolina Marciniak i Angelika Cegielska), prześladowały go i podobno nauczyły nienawiści. W rzeczywistości zajmowały się one głównie prowadzeniem pralni w kamienicznej piwnicy. Praczki obwieszają niewielki teren gry pachnącym mydlinami sznurem z praniem. W widowisku wyeksponowano i ukazano w konwencji farsowej wątek wrażliwości praczek na wszechobecny brud, który pozostaje w ścisłym związku z otoczeniem. Oswajają one swoje miejsce pracy, energicznie szorując podłogę oraz czyszcząc sznurek i wieszając pranie. Obsesyjnie koncentrują się także na czystości własnego ciała oraz ubioru — układają włosy, czyszczą paznokcie grzebieniem, polerują buty. Brud traktują dosłownie i metaforycznie — mówią o ludzkich brudnych duszach i myślach. Chociaż na scenie widać dwie osoby, to jednak siostry są jakby jednością, dlatego też wykonują te same czynności i powtarzają te same zdania. Sprawiają wrażenie istot odrealnionych, ponadludzkich, i to one zajmują się ciałem zamordowanego Samuela (przebierają je i perfumują), a następnie karzą jego oprawcę, próbując utopić go w miednicy z brudną wodą. Praczki pełnią niejako funkcję dziejowej sprawiedliwości, zaprowadzając ład w moralnie zdegradowanym wojennym świecie.

Widowisko Majewskiego zamyka wędrówka w czasie — finałowa scena jest obrazem z Wrocławia polskiego, tego po wyjeździe Niemców. „W kamienicy przy Kreuzstrasse pojawili się nowi ludzie z kartonami, skrzyniami, walizkami, plecakami większymi niż 50 × 60 cm, z całym życiem […] Słońce fasady zgasło na zawsze. Potem uschły róże. Aż wreszcie odpadł tynk — z parteru, pierwszego,

11. *Kamienica. Das Haus*, Scena Witkacego. Karolina Marciniak, Angelika Cegielska (siostry Otla), Łukasz Schmidt (Hermann)

drugiego, trzeciego i czwartego piętra. I z gzymsu. Wtedy umarła kamienica"[52]. W opowieści o dawnych mieszkańcach przemoc przeplata się z nostalgią, natomiast migawka z powojennego miasta jest przepojona agresją. Jest to typowa dla Pilgrima/Majewskiego skłonność do ukazywania peerelowskich miast z punktu widzenia zbrodni komunistycznego reżimu. Twórca uwzględnia również kwestię materialnej degradacji poniemieckiej architektury.

Niszczejąca kamienica i jej małe podwórko to przestrzeń, do której zredukowano miasto w tym przedstawieniu. Opowieść o rodzeniu się nienawiści to jednocześnie historia całego Wrocławia — wyjaśnia Majewski. Niemiecką przeszłość tworzą też sfera dźwiękowa (piosenki Marleny Dietrich i Zarah Leander) i niemiecka dziecięca wyliczanka. Jednak wrocławskie podwórze ma cechy dość uniwersalne i w zasadzie dopiero z programu teatralnego widzowie dowiadują się, że akcja dotyczy realiów wrocławskich. Ważną rolę pełnią jedynie wskazówki zawarte w nazwach topograficznych — niemieckich ulic, często obecne u Pilgrima/Majewskiego.

Przedstawienie, pokazywane najpierw w sali Pomaturalnego Studium, miało także lokalną, drugą premierę w przestrzeni miejskiej (24.05.2004), w kamienicy opisanej w opowiadaniu Pilgrima, która rzeczywiście stoi do dzisiaj na rogu ulic Świętokrzyskiej i Prusa. Następowało zatem częściowe utożsamienie miejsca teatralnego znalezionego z przestrzenią przedstawioną, lecz nie przyniosło ono oczekiwanego zainteresowania ze strony mieszkańców. Przedstawienie grano trzykrotnie na strychu i raz na podwórzu, ale publiczność stanowili najczęściej przyjezdni z centrum miasta, a dopiero w przypadku ostatniego przedstawienia

[52] Andreas Pilgrim, *Cyrkiel. Kamienica przy Kreuzstrasse*, przeł. Sebastian Majewski, „581 kilometrów. Teatr/literatura" .

12. Scenografia do *Kamienicy. Das Haus* w Zakładach Kąpielowych przy ul. Teatralnej we Wrocławiu

współcześni mieszkańcy domu, wyglądający przez okna, którzy wcześniej nie byli zainteresowani wejściem na strych. „Wprowadzenie mitologii w autentyczną przestrzeń (poprzez bezpośrednie działania artystyczne)”[53] było skutkiem przedstawienia wrocławianom pewnej historii kamienicy na Nadodrzu. Kiedy zespół utracił Salę Witkacego, grano je w innych miejscach Śródmieścia, na przykład w Zakładach Kąpielowych przy pl. Teatralnym.

Trzeba podkreślić, że zespół Majewskiego to najbardziej „miejski” teatr alternatywny we Wrocławiu. Grupa konsekwentnie i z dużym zaangażowaniem realizowała bowiem program teatru środowiskowego adresowanego do lokalnej społeczności. Podejmowała dyskusje ze stereotypami zaniedbanych ulic oraz dzielnic, prowokując mieszkańców do refleksji na temat przeszłości i teraźniejszości stolicy Dolnego Śląska, poszukiwania zbiorowej tożsamości Dolnoślązaków (także Wałbrzycha)[54]. W pracy Majewskiego istotną rolę odgrywa jego wrocławskie pochodzenie — lider zespołu jest wrocławianinem w drugim pokoleniu. Jego dziadkowie osiedlili się na Nowym Dworze, który w latach siedemdziesią-

[53] Majewski, *op. cit.*, s. 141.

[54] Sebastian Majewski, antreprener grupy, jest reżyserem teatru lalek, absolwentem białostockiego Wydziału Zamiejscowego Akademii Teatralnej im. Zelwerowicza w Warszawie, dawnym współpracownikiem i reżyserem Towarzystwa Wierszalin-Teatr. Zespół Sceny Witkacego tworzą aktorki i aktorzy zawodowi oraz studenci wrocławskiego Wydziału Lalkarskiego PWST lub absolwenci SKIB-y, gdzie Majewski był nauczycielem. Grupa często zmienia siedziby, ostatnio współpracowała ze Śląskim Związkiem Esperanckim i grała w jego siedzibie — poniemieckim mieszkaniu przy ul. Dubois 3/1. Jednocześnie w latach 2008–2012 Majewski był dyrektorem artystycznym Teatru Dramatycznego im. Szaniawskiego w Wałbrzychu, gdzie kontynuował swoje zainteresowania tematyką lokalną (zob. III.e).

DiT-29_MGolaczynska.indb 88 2013-04-25 08:57:01

tych był jeszcze osiedlem wiejskim, zajmowanym głównie przez „repatriantów", zwanych dziś raczej ekspatriantami[55] zza Buga. Reżyser Sceny Witkacego wspomina, że spędził dzieciństwo w poniemieckim bloku z lat dwudziestych, gdzie na kurkach kranu były napisy „kalt" i „warm", a na włącznikach światła „aus" i „zu"[56]. „Pierwsza »rozmowa«, jaką podjąłem z miastem-organizmem, wynikła z niezgodności między powszechnymi informacjami o Wrocławiu a osobistym doświadczeniem — wyjaśnia Majewski. — Należy tutaj zaznaczyć, że moje poznawanie Wrocławia datuje się na początek lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku. Istotna różnica wynikała ze styku oficjalnej propagandy, która akcentowała piastowski charakter Wrocławia, czyniąc z niego miasto ultrapolskie, a doświadczeniem wielu wrocławian, również i moim, którzy obcowali na co dzień z niemieckimi napisami na różnych domowych urządzeniach i których odwiedzali dawni mieszkańcy wspominający dzieciństwo i młodość w Breslau. Miasto z uporem wymykało się polonizacji"[57].

Synagoga i mieszkanie przy Włodkowica

Jednym ze składników w kreowaniu wielokulturowego wizerunku Wrocławia stała się żydowska przeszłość miasta. Wydaje się, że otwartość na tę kulturę jest w świadomości mieszkańców miernikiem ich tolerancji. Wprawdzie żydowska gmina wyznaniowa liczy obecnie niespełna 300 członków, to jednak nieżydowscy wrocławianie doceniają działania kulturalne Fundacji Bente Kahan oraz remont Synagogi pod Białym Bocianem (zakończony w maju 2010). Kahan, norweska Żydówka, mieszkanka Wrocławia, uważa, że synagoga powinna być nie tylko przestrzenią świętą służącą Żydom do modlitw w dni świąteczne. Dzięki działaniom Fundacji synagoga pełni w dni powszednie funkcję Centrum Kultury i Edukacji Żydowskiej. „Dopóki nie ma Tory w budynku — mówi Kahan — niekoniecznie nazywamy go synagogą. Myślę, że akurat ten budynek musi mieć dwie funkcje. Kiedy jest synagogą, to jest synagogą, a kiedy jest centrum kultury, to jest centrum — miejscem nieświętym"[58].

Działalność Bente Kahan wyraźnie wpisuje się w najnowszą politykę historyczną władz tolerancyjnego „miasta spotkań", korespondującą z zainicjowaną w tej okolicy przez władze gminy żydowskiej, parafialne i miejskie ideą Dzielnicy Wzajemnego Szacunku. Synagoga znajduje się bowiem w Dzielnicy Czterech

---

[55] Por. liczne wypowiedzi historyków w publikacji *Kompleks wypędzenia*, red. Włodzimierz Borodziej, Artur Hajnicz, Kraków 1998.

[56] O dzieciństwie twórcy por. rozmowa z Sebastianem Majewskim *„Wrocław jest moim centrum świata"*, [w:] Magdalena Gołaczyńska, *Wrocławski teatr niezależny*, Wrocław 2007, s. 194–195.

[57] Majewski, *„Nadrzeczywiste Nadodrze"*..., s. 133–134.

[58] *Moja wersja historii.* Rozmowa Magdaleny Gołaczyńskiej z Bente Kahan, „Notatnik Teatralny" 2010, nr 60–61, s. 399. Niemiecką wersję przedstawienia także grano w świątyni — w Nowej Synagodze w Berlinie — oraz w salach widowiskowych: we wrocławskim Imparcie i Filharmonii w Monachium.

13. Synagoga pod Białym Bocianem we Wrocławiu po remoncie

Świątyń obejmującej współpracujące ze sobą parafie: prawosławną (Narodzenia Przenajświętszej Bogarodzicy), katolicką (św. Mikołaja), ewangelicko-augsburską (Opatrzności Bożej) oraz Gminę Wyznaniową Żydowską, których przedstawiciele od 1995 organizują wspólne modlitwy, program edukacyjny i działalność charytatywną[59].

„Gospodarzem miejsca" jest zatem przestrzeń historycznie wyjątkowa w obszarze miasta, ponieważ stanowi jedno z nielicznych miejsc pamięci po społeczności żydowskiej[60]. Mury Synagogi pod Białym Bocianem ocalały wprawdzie częściowo z pogromu nocy kryształowej[61], ale podczas II wojny mieścił się tu magazyn rzeczy zabieranych deportowanym Żydom, których przed wywózką gromadzono na placu przed synagogą. Mieszkańcy gminy w Breslau, licznej — bo trzeciej co do wielkości gminy żydowskiej w Rzeszy (30 tys. osób), wyemigrowali bądź zostali wywiezieni do obozów w Buchenwaldzie, a w późniejszym okresie do Theresienstadt. Do końca 1938 roku opuściło miasto dwie trzecie jej

[59] Por. *Encyklopedia Wrocławia*, red. Jan Harasimowicz, Wrocław 2006 (hasło „Dzielnica Wzajemnego Szacunku", oprac. Wiesława Neuhoff).

[60] Poza synagogą najbardziej widomym śladem po dawnych mieszkańcach są ocalałe dwie wrocławskie nekropolie przy ul. Ślężnej (zamieniona w muzeum) i przy ul. Lotniczej (użytkowana dziś przez gminę żydowską). Chociaż na obu cmentarzach znajdują się groby z lat czterdziestych, większość przedwojennych wrocławskich Żydów nie znalazła miejsca pochówku w rodzinnym mieście, por. Marek Burak, Halina Okólska, *Cmentarze dawnego Wrocławia*, Wrocław 2007, s. 284–286 i 295–307.

[61] Synagogi w całości nie podpalono, zapewne dlatego, że przy istniejącej wokół gęstej zabudowie dzielnicy ogień mógłby się łatwo rozprzestrzenić na inne budynki, ale wyposażenie wnętrza zostało całkowicie zdewastowane lub zagrabione.

DiT-29_MGolaczynska.indb 90 2013-04-25 08:57:02

członków[62]. Po wojnie wrocławska synagoga została na krótko przejęta przez gminę żydowską, natomiast po 1969 roku była przez wiele lat zaniedbywana i poddawana zabiegom laicyzacyjnym; swój sakralny charakter odzyskała dopiero w 1995 roku[63]. Wobec tragicznej przeszłości tego symbolicznego miejsca sama obecność współczesnych widzów na spektaklu w synagodze skłania ich do refleksji nad mechanizmami wyniszczania ludzkich istnień i pogrążania ich kultury w niepamięci.

Działalność Centrum ma charakter laicki, ale autorka spektaklu wykorzystuje pamięć miejsca, poprzedzając teatralne prezentacje krótkim wprowadzeniem na temat historii synagogi i 800-letniej obecności Żydów we Wrocławiu. Z pewnością ma też świadomość aury tajemniczości towarzyszącej miejscu, podkreślanej jeszcze przez niezwykłą architekturę[64] — w przypadku widzów szkolnych, którzy bywają zwykle raczej w kościołach, jest to ich prawdopodobnie pierwszy w życiu pobyt w synagodze. Jej wnętrze koresponduje z ujętą w tonacji serio tematyką spektaklu i wzmacnia jego patetyczną wymowę.

Jasna, przestronna przestrzeń synagogi (w której podczas premiery trwały jeszcze prace renowacyjne) odgrywa w spektaklu Kahan rolę tytułowego zwyczajnego mieszkania przy Wallstrasse 13/Włodkowica 13 (właściwie umownie dwóch jego pokojów), ulicy znajdującej się nieopodal świątyni. Nie wykorzystano tu więc przestrzeni tożsamej, lecz jedynie skojarzenie „sąsiedzkie". Jednak w jednej scenie wnętrze tej synagogi kreuje nieistniejącą już Synagogę Nową na Wygonie. Widzowie oglądają teren gry usytuowany na podwyższonym podeście, a równe rzędy krzeseł są umieszczone konwencjonalnie na wprost (widownia na 300–400 miejsc). Scenografia autorstwa Anny Weber jest oszczędna i umowna: w przedniej części synagogi umieszczono zwykłe codzienne sprzęty — na środku stół jadalny z białą serwetą, wokół niego krzesła pokryte pokrowcami z białej tkaniny sugerującymi dłuższą nieobecność mieszkańców, z prawej strony (jakby w drugim pokoju) — niewielki stoliczek pełniący funkcję sekretarzyka, na którym znajdą się potem pamiątki, między innymi zdjęcie w ramce. Ubogie umeblowanie to sceniczna aluzja do jedynych sprzętów pozostawianych przez nazistów przesiedlanym Żydom (o czym mowa w przedstawionych później dokumentach). Staroświeckie, drewniane proste sprzęty ustawiono na tle dużego ekranu służącego do

[62] Por. Norman Davies, Roger Moorhouse, *Mikrokosmos. Portret miasta środkowoeuropejskiego. Wratislavia, Breslau, Wrocław*, przeł. Andrzej Pawelec, Kraków-Wrocław 2002, s. 399–400.

[63] O powojennych losach synagogi zob. Julia Gogol *et al*., *Wielka tradycja bez kontynuacji. Gmina Żydowska we Wrocławiu po roku 1945*, [w:] *Das polnische Breslau als europäische Metropole. Erinnerung und Geschichtspolitik aus dem Blickwinkel der* Oral History. *Polski Wrocław jako metropolia europejska. Pamięć i polityka historyczna z punktu widzenia* oral history, red. Philipp Ther, Tomasz Królik, Lutz Henke, Wrocław 2005, s.138–141.

[64] Fiona Wilkie (*op. cit*., s. 144) zwraca uwagę na emocje widzów i architekturę w odniesieniu do spektakli w kościołach jako miejscach uprzywilejowanych i niezwiązanych z codziennością. Dotyczy to w podobnym stopniu innych świątyń, np. synagogi.

DiT-29_MGolaczynska.indb 91 2013-04-25 08:57:02

wyświetlania slajdów z rzutnika multimedialnego. Zdjęcia i materiały dokumentalne widoczne prawie przez cały czasy na terenie gry stanowią integralną część scenografii (zdjęcia i opracowanie dokumentacji archiwalnej: Mirosław Emil Koch). Wykorzystano dawne fotografie dokumentujące historyczny Breslau i powojenny Wrocław oraz współczesne, na przykład z cmentarza żydowskiego. Wielokrotnie wyświetlanym zdjęciem, które staje się swoistym scenograficznym lejtmotywem, jest współczesna fotografia bramy przy Włodkowica 13 (ujęcie klatki schodowej widnieje też na plakacie do przedstawienia). W zakończeniu widowiska wykorzystano także zdjęcia dzisiejszego zrujnowanego, opuszczonego mieszkania przy Włodkowica: fragmenty pokojów, korytarz, strome schody, widok z okna.

Na podeście występują: ubrana na biało we współczesny kostium aktorka Beata Oberkorn oraz aktorka śpiewająca Dorota Abbe i akompaniujący na żywo zespół muzyczny — wszyscy w czarnych, eleganckich strojach koncertowych. Elementami scenografii stają się instrumenty muzyczne (kontrabas, saksofon, fortepian, gitara, perkusja). W przedstawieniu *Wallstrasse 13* (10.10.2007) przeplatają się trzy plany czasowe: lata trzydzieste, okres powojenny (1945–1968) oraz współczesność. Połączono losy niemieckich i wrocławskich Żydów zajmujących to samo mieszkanie). Reżyserka wybrała konwencję przypominającą film dokumentalny — jej bohaterka, współczesna polska Żydówka Barbara, to postać mało teatralna — siedzi przy stoliku i tylko opowiada o znalezionym zdjęciu, prostymi słowami opisując dzieje swoich rodziców, artystów powojennego Dolnośląskiego Teatru Żydowskiego, oraz losy członków przedwojennego jazzbandu z Jüdischer Kulturbund, związanych z dawną lokatorką tytułowego mieszkania. Protagonistka odkrywa, że przy Wallstrasse 13 mieszkała Leontine Dambitsch, matka Wernera, żydowskiego saksofonisty z Erste Jüdische Jazz Orkester. Barbara niechętnie sięga do przeszłości podczas porządkowania mieszkania zmarłego ojca i natrafia na zapiski oraz pamiątki niemieckiej mieszkanki, która zaczyna ją intrygować. „Poszukiwanie »życia przed życiem«, ludzkiej historii rozgrywającej się, zanim sama się urodziła, staje się jej obsesją”[65]. Istotne są relacje społeczne między nieobecnymi mieszkańcami a nową lokatorką oraz powstałe relacje symboliczne — Barbara powoli uznaje się za spadkobierczynię, wręcz „strażniczkę” lokalnej tradycji i pamięci. Ważnym wątkiem w kreowaniu pamięci jest motyw fotografii[66], zatrzymanego w czasie fragmentu przeszłości. W przedstawieniu zostaje on wielokrotnie wykorzystany dzięki projekcjom na ekranie w horyzoncie sceny autentycznych zdjęć osób — tu eksponuje się zwłaszcza odnalezione przypadkiem portretowe zdjęcie uśmiechniętej Leontine Dambitsch — i określonych miejsc.

[65] Z programu do spektaklu.

[66] Aleksandra Ubertowska pisze o fotografii jako motywie literackim Zagłady „przywoływanym w niezliczonych wariantach”. Fotografia jest „»cytatem, z przeszłości«, pozostałością świata unicestwionego, rzadziej świadectwem z czasów Zagłady” (*Literatura i pamięć o Zagładzie: archiwa, ślady, krypty*, [w:] *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*, red. Katarzyna Chmielewska *et al*., Kraków 2005, s. 270). W *Wallstrasse 13* zdjęcia występują we wszystkich wymienionych tu funkcjach, także świadectwa Zagłady.

DiT-29_MGolaczynska.indb 92 2013-04-25 08:57:03

14. *Wallstrasse 13* Fundacji Bente Kahan. Na zdjęciu: Dorota Abbe i Beata Oberkorn (Barbara) oraz zespół muzyczny

Zdjęcia oraz papiery archiwalne współtworzą dokumentalny charakter relacji Barbary. (Materiał ten zbierali: wrocławska badaczka teatru Anna Nowak z Zakładu Studiów Żydowskich Uniwersytetu Wrocławskiego oraz berliński dziennikarz David Dambitsch, krewny żydowskiej rodziny z Breslau, poznany przez Bente Kahan podczas koncertów w Niemczech). Pośród zgromadzonego materiału znalazły się więc źródła zarówno ze sfery prywatnej — rodzinne fotografie, pamiątki, osobiste zapiski, jak i publicznej — zdjęcia z antysemickich manifestacji, rozruchów, wycinki prasowe oraz dokumenty. Powoduje to czasem powtórzenia sensów zawartych w kwestiach mówionych przez postać i tych przekazywanych przez wyświetlany obraz. Jednakże taka narracja bliska formie dokumentu czyni opowiadane historie i ich postaci wiarygodnymi dla widzów[67]. Jest zresztą zgodna z tradycją prozatorską opowiadania o Zagładzie. Zdaniem Michała Głowińskiego „Dominacja form dokumentarnych lub do dokumentarnych się upodabniających stanowi fakt o wadze pierwszorzędnej, świadczący też o kryzysie powieści, o załamaniu tradycyjnych wzorców wielkiej epiki"[68]. Granice między relacją faktograficzną a opowiadaniem zacierają się, dominuje też wypowiedź pierwszoosobowa — dodaje badacz[69]. Podobnie dzieje się we wrocławskim przedstawieniu, w którym fakty przeplatają się z fikcją i narracją w pierwszej osobie. Podobieństwo przedstawienia *Wallstrasse* do telewizyjnego filmu dokumentalnego potwierdza niemożność stworzenia wielkiej tragedii. W widowisku Kahan znalazła się jednak

[67] Na podstawie rozmów własnych z publicznością — studentami filologii polskiej, opinii z forum internetowego oraz rozmowy z Bente Kahan na temat spotkań z widzami — dawnymi emigrantkami z Polski.

[68] Michał Głowiński, *Wprowadzenie*, [w:] *Stosowność i forma…*, s. 11.

[69] *Ibidem*.

15. *Wallstrasse 13*. Slajd z Leontine Dambitsch i sceniczna Barbara

jedna patetyczna scena, która szczególnie zaciera widzom granice między fikcją i rzeczywistością. W scenie piątej Barbara wspomina szkołę żydowską, do której chodziła w latach sześćdziesiątych, oraz obchodzoną tam 19 kwietnia okolicznościową uroczystość rocznicy powstania w getcie warszawskim. Mówi o partyzanckiej piosence *Zog nit keynmol*[70] (*Nie mów nigdy więcej*), podczas której wykonywania przez chór widownia spontanicznie wstawała, płacząc. Również w trakcie niektórych, zwłaszcza wieczornych przedstawień *Wallstrasse 13*, wrocławscy widzowie podnosili się z miejsc, oddając wraz z muzykami teatralnymi hołd realnym bohaterom historycznego powstania w getcie.

Reżyserka wyjaśnia, że informacje o Leontine Dambitsch, jej synu oraz innych członkach Jüdischer Kulturbund są autentyczne, ale sceniczna Barbara to postać fikcyjna. Jej los ma wymiar uniwersalny, gdyż na te relacje złożyły się świadectwa wielu kobiet, które jako dzieci musiały w 1968 roku opuszczać w pośpiechu swoje domy rodzinne. (Kahan spotykała je wielokrotnie podczas swoich zagranicznych tournée w Izraelu i krajach skandynawskich). Rodzice scenicznej Barbary, którzy z ogromną pasją współtworzyli żydowski teatr i życie muzyczne na Dolnym Śląsku, stali się później ofiarami antysemickiej nagonki i obserwatorami niszczenia żydowskiej kultury. Ilustruje to odpowiedni materiał fotograficzny: zdjęcia ze spektakli teatralnych, na przykład ze *Snu o Goldfadenie*, kopie recenzji powojennych, zdjęcia z uroczystego otwarcia Dolnośląskiego Teatru Żydowskiego im. Estery Racheli Kamińskiej zbudowanego dzięki społecznym zbiórkom pieniędzy. Kahan pokreśliła rolę Teatru Dolnośląskiego oraz Synagogi pod Białym Bocianem jako ważnych po wojnie dla żydowskich wrocławian „miejsc spotkań".

[70] *Partizaner Lid* zwana też „Hymnem getta". Piosenka zostaje odśpiewana w jidysz, a następnie po polsku.

W przypadku koncertu zarówno niemieckiego Jazzbandu, jak i polskiego życia kulturalnego wykorzystano przywołujące nastrój okresu historycznego piosenki śpiewane w trzech językach: niemieckim, polskim i jidysz, na przykład przebój Ralpha Benatzky'ego *Meine Schwester und Ich* czy powojenny szlagier Marii Koterbskiej *Serduszko puka w rytmie czacza*. Relację Barbary przerywają aktorskie interpretacje piosenek w wykonaniu Doroty Abbe. Powstają w ten sposób integralne całostki dramaturgiczne uzupełniane slajdami. Oprócz sceny wspólnego tradycyjnego tańca nie istnieją między dwiema postaciami kreowanymi przez aktorki żadne interakcje. Piosenki mają różny charakter — są sentymentalne, wesołe, niekiedy także patetyczne czy nadekspresyjne, a ich słowa komentują ówczesną rzeczywistość. Muzyka kreuje dodatkowy wymiar przestrzeni przedstawionej, ale też wspiera wspólnotę przedstawianych postaci i widzów. Ci ostatni zostają dzięki niej przeniesieni w inne czasy, stając się publicznością gorąco oklaskującą przedwojenne gwiazdy: Else Dublon z Breslau czy Camillę Spirę z Berlina kreowane przez Abbe. Przy wyborze repertuaru nie zawsze kierowano się wiernością historyczną, lecz jedynie klimatem utworów.

W *Wallstrasse 13* ukazano jeszcze jeden problem związany z tworzeniem „miejskiego palimpsestu" przez mieszkańców Wrocławia i ziem zachodnich, a mianowicie to, że powojenne pokolenia przez całe dziesięciolecia mieszkały w porzucanych pospiesznie obcych mieszkaniach, korzystały ze znalezionych przedmiotów, oglądały pamiątki (osobiste rzeczy i zdjęcia) po dawnych mieszkańcach. Nowi lokatorzy znajdowali się zatem w sytuacji „podglądania" cudzego dawnego życia. Mimo oficjalnej propagandy pamięć obcego kulturowo miejsca i warstwowe przekazy z przeszłości stawały się wszechobecne w ich życiu codziennym. Wrocławianie musieli więc zmierzyć się z tą obecnością i spróbować oswoić „obce miasto", stając się początkowo mimowolnie spadkobiercami innej tradycji kulturowej.

W przedstawieniu kulminacyjne są dwie sceny ukazujące antysemickie wystąpienia: wieczór pogromu 9 listopada 1938 roku w czasie nocy kryształowej (*Kristallnacht*)[71] i odczytana relacja przebywającej w domu Leontine Dambitsch, która słyszała odgłos rozbijanych szyb wystawowych na ulicy oraz opisywała podpalenie pięknej, monumentalnej Nowej Synagogi na Wygonie. Tłuczone szyby wystaw i domów oraz szklane, kryształowe zrabowane przedmioty wydały się nazistom szczególnie efektownym sposobem zamanifestowania swojej wrogości wobec Żydów i ich legendarnego majątku. „Lustrzana powierzchnia miasta jako pierwsza ulega zniszczeniu w trakcie rozruchów i niepokojów w mieście"

[71] Historycy nie są zgodni co do pochodzenia tej nazwy. Termin wywodzi się zapewne z żargonu berlińskiej ulicy i kojarzy z rozbiciem okazałego kandelabra w żydowskim domu towarowym oraz tłuczonych szyb wystawowych (por. *Encyklopedia Wrocławia*, s. 589, hasło „noc kryształowa", oprac. Karol Jonca). Abraham Ascher uważa za Avrahamem Barkai, że „należałoby zrezygnować z tego określenia, gdyż zniszczenia były znacznie poważniejsze, niż ono sugeruje" (*Oblężona społeczność. Wrocławscy Żydzi w czasach nazizmu*, przeł. Jakub Tyszkiewicz, Wrocław 2009, s. 191) — wysadzane synagogi, deportacje do obozów koncentracyjnych.

— zauważa Ewa Rewers — dodając, że wpływa na to „szybki i spektakularny efekt spowodowany ich kruchością" oraz „nieporównywalny do niczego dźwięk tłuczonego szkła"[72]. W *Wallstrasse 13* po odczytaniu wspomnień ilustrowanych zdjęciami z pogromu (pokazana jest między innymi zniszczona największa Nowa Synagoga) zostaje ekspresyjnie wyśpiewana współczesna *Ballada o Spalonej Synagodze* Jacka Kaczmarskiego z obrazami ratowania świętych ksiąg i śmierci Żyda płonącego we wnętrzu świątyni. Wyraziste teatralnie wydarzenia nocy kryształowej w Breslau stały się więc zapowiedzią późniejszego losu członków całej społeczności żydowskiej. Wysadzenie Nowej Synagogi i inne zniszczenia mają w spektaklu cyniczny epilog: „później kazali nam wywieźć wszystko na własny koszt"[73] — wspomina Dambitsch.

Konfiskatę mienia żydowskiego i transporty do obozów koncentracyjnych[74] po 9 listopada 1938 roku ilustrują tu dokumenty urzędowe wypełniane przez Leontine Dambitsch. Szczególne wrażenie robi na widzach spis jej nielicznych mebli i wyposażenia mieszkania oraz zapasów ziemniaków, które zabrała po przymusowym przesiedleniu z mieszkania przy Brandenburger Strasse (dziś ul. Lubuska) na Wallstrasse. Zacytowana zostaje sucha korespondencja urzędników o konfiskacie jej bankowych oszczędności. Swoje zeznania Dambitsch kończy słowami: „jestem świadoma, że za złożenie fałszywych lub niepełnych danych grozi kara", po której następuje odautorski komentarz: „Jaka kara? Jakby mogła być jeszcze większa kara niż to, że skazali ją na śmierć".

Ostatnia scena nawiązuje do początku przedstawienia, kiedy przywołano stereotypowe ujęcia Żydów jako agentów bezpieki i osób z dużymi nosami (piosenka *Czerwony autobus* Kaczmarskiego). Na zakończenie natomiast pokazane zostają zdjęcia z polskich manifestacji robotniczych (transparenty „Syjoniści do Izraela"), którym towarzyszą antysemickie przemówienia członków PZPR i odgłosy skandującego tłumu. Nakłada się na nie wspomnienie Barbary o rozstaniu rodziców — jej ojciec zdecydował się pozostać w Polsce. Całość zamyka no-

---

[72] Ewa Rewers, *Ekran miejski*, [w:] *Pisanie miasta, czytanie miasta*, red. Anna Zeidler-Janiszewska, Poznań 1997, s. 50. Autorka pisze wprawdzie o tym zjawisku w szerszym kontekście — o ponowoczesnych ekranach miejskich, w których przegląda się dzisiejszy mieszkaniec-„widz" na podobieństwo Narcyza, oraz o poszczególnych elementach miejskiej architektury, jednak efekt, o którym mowa, jest z pewnością jak najbardziej stosowny do dramatycznych wydarzeń z 9 listopada 1938 roku.

[73] Aluzja do „powinności zadośćuczynieniowych", którymi zostali ukarani Żydzi po wydarzeniach nocy kryształowej — mieli zapłacić Rzeszy milion marek kontrybucji, co uzasadniono zbiorową odpowiedzialnością za śmierć Ernsta von Ratha (sekretarza niemieckiej ambasady w Paryżu zabitego w zamachu przez Herschela Grynszpana) oraz późniejsze zniszczenia miast niemieckich, za: Ascher, *op. cit.*, s. 194.

[74] W noc kryształową aresztowano w Breslau 2471 Żydów, których wywieziono do obozu w Buchenwaldzie. Niektórym z nich udało się stamtąd uwolnić i wyemigrować, pozostali zginęli. Poza trzema zniszczonymi synagogami zdemolowano 500 sklepów, 10 gospód i 35 innych przedsiębiorstw (*ibidem*, s. 189 i nast.). W latach czterdziestych wrocławskich Żydów — w tym także Leontine Dambitsch — wywożono głównie do Theresienstadt.

DiT-29_MGolaczynska.indb 96 2013-04-25 08:57:05

stalgiczna piosenka *Wu ahin zoll ich gein* (*Powiedz, dokąd mam iść*) ze słowami odśpiewanymi po polsku: „Gdzie mój dom, gdzie mój cel/ dokąd iść, dokąd iść/ Wszystkie drzwi zamknęły się". Podczas wykonania tego utworu żydowskich „włóczęgów" wyświetlane są slajdy z opuszczonego mieszkania przy Włodkowica[75]. Tu — podobnie jak w przypadku *Kamienicy...* Majewskiego — podkreślono motyw powolnego niszczenia kamienicy i wnętrza mieszkania po odejściu poprzednich właścicieli.

Tragizm antysemickich wystąpień z lat 1938 i 1968 oczywiście nie może być porównywalny w skutkach, a losy ofiar nie są analogiczne, ale widzowie pojmują, że i w Breslau, i we Wrocławiu kultura żydowska została dwukrotnie zniszczona i skazana na zapomnienie. Wydarzenia nocy kryształowej i następne związane z Zagładą zostają przypomniane w wielu dolnośląskich przedstawieniach, jednak problem wypędzeń marcowych należy we współczesnym regionalnym teatrze do rzadkości. Miejsce teatralne w synagodze — centrum dawnej dzielnicy żydowskiej, reżyserka, aktorzy i muzycy „przepisują na nowo", wnosząc tam towarzyszącą tej okolicy całą złożoną pamięć, o której można współcześnie otwarcie mówić. Pamięć o eksterminowanych i wypędzanych Żydach jest tutaj bardzo istotna — „w historii narodu żydowskiego pamięć stanowiła bowiem — zwłaszcza od momentu rozproszenia w diasporze — swoistą »ojczyznę zastępczą«, imaginacyjną, podtrzymującą poczucie narodowej odrębności […]"[76]. Bente Kahan i David Dambitsch są zatem swoistymi „depozytariuszami pamięci", ale reprezentując już następne pokolenia, tworzą w tym przedstawieniu odmianę „postpamięci (zapośredniczonej pamięci potomków ofiar)"[77]. Obraz świata zachowanego w pamięci jest prezentowany dość konwencjonalnie — występuje tu wyraźny podział na dobro i zło. Wynika to zapewne z założonego celu dydaktycznego widowiska, które ma przede wszystkim walor poznawczy. Twórcy wypowiadają się głównie w imieniu ofiar, nie wspominając o tych, którzy stawali po ich stronie, lecz jedynie piętnując winnych wypędzeń nazistów i polskich komunistów. Jednocześnie wyraźnie podkreślają, że zarówno w latach trzydziestych, jak i czasach pionierskich kultura żydowska była nierozerwalnie związana z kulturą Breslau i Wrocławia oraz że Żydzi wnieśli ogromny wkład w dziedzictwo kulturowe Niemców i Polaków. Akcentuje się regionalne i lokalne, a zarazem uniwersalne znaczenie tych zjawisk. „Nawiedzający duch" kreujący miejsce teatralne to przede wszystkim duch propagowanej tolerancji dla innej kultury. „Taka podróż do przeszłości, poznanie doświadczenia innych ludzi może zupełnie zmienić nasze teraźniejsze życie" — pisze na forum dla widzów Paula Polkowska, uczennica jednej z wrocławskich szkół[78].

---

[75] Relacje sąsiedzkie niemiecko-żydowskie oraz wspomnienie nocy kryształowej zostają przywołane także w spektaklu Kopki *Wrocławski pociąg widm* (zob. III.b).

[76] Ubertowska, *op. cit*., s. 268.

[77] *Ibidem*, s. 266.

[78] Fragmenty opinii uczniów, którzy oglądali przedstawienie w październiku 2007 roku. Przedstawienia Kahan mają cel edukacyjny, oglądane są głównie przez uczennice i uczniów gimnazjów oraz liceów z całego Dolnego Śląska.

Bente Kahan wyreżyserowała wcześniej *Głosy z Theresienstadt*, także pokazywane w Synagodze pod Białym Bocianem (premiera 9.11.2005). Stanowią one inną wersję norweskiego przedstawienia autorstwa Bente Kahan i Ellen Foyn Bruun. Wykorzystano w nim program kabaretowy odgrywany faktycznie w obozie w Theresienstadt i poezję Żydówki Ilse Weber z muzyką Kahan. Widowisko opowiada o codzienności obozowej na przykładzie losów pięciu więźniarek. Zostało przetworzone z monodramu na głosy kilku postaci teatralnych, z których jedną deportowano z przedwojennego Breslau (skąd faktycznie wielu Żydów wywożono właśnie do tamtego obozu). Ten luźny związek z tematyką lokalną został przez reżyserkę wprowadzony później na skutek sugestii władz miejskich, aby Kahan przygotowała pierwsze związane z Wrocławiem przedstawienie[79]. Wnętrze synagogi przetworzono w „scenę ulicową" (widzowie siedzieli po dwóch przeciwległych stronach terenu gry), na której wykreowano fragment baraku obozowego z nielicznymi sprzętami więźniarek (walizki, kuferki itp.).

Kahan jest właściwie jedyną reżyserką wrocławską otwarcie nawiązującą do swego pochodzenia i konsekwentnie sięgającą po przeszłość żydowską, podkreślając jej znaczenie dla budowania dziedzictwa kulturowego miasta i regionu. Wierzy w celowość swoich działań edukacyjnych. „Uważam, że we Wrocławiu są pozytywni ludzie — twierdzi. — Chcą tolerancyjnego miasta. Nie spotkałam się z żadnym chuligaństwem na moich spektaklach. […] We Wrocławiu wielu ludzi popiera mój projekt działalności w synagodze. Czuję, że ten budynek stał się częścią miasta. Cieszę się, że to jest żywe miejsce"[80].

„Deszczowa" kamienica legnicka

Przedstawienie *Deszcze* (13.03.2005) w reżyserii Anny Wieczur-Bluszcz, podobnie jak *Wallstrasse 13*, ukazuje losy kolejnych mieszkańców tego samego mieszkania w poniemieckiej kamienicy, w tym wypadku legnickiej. Wprawdzie wydarzenia nie zostały ujęte w konwencji dokumentalnej, ale perypetie postaci mieszczą się w granicach codziennego prawdopodobieństwa. W zamyśle twórców miało ono stanowić trzecią część trylogii prapremier poświęconych legnickiej „pękniętej historii"[81] po *Balladzie o Zakaczawiu* (2000) i *Wschodach i zachodach miasta* (2003)[82]. Przedstawienie Wieczur-Bluszcz różniło się jednak od poprzednich podejściem do tematu. O ile *Ballada…* traktuje o całej legendarnej dzielnicy, a *Wschody…* pokazują interesujące środowisko legnickich artystów teatralnych, o tyle *Deszcze* nie uwzględniają zbyt wyraźnie kontekstu lokalnego,

[79] Dlatego tego przedstawienia nie omawiam szerzej.

[80] *Moja wersja historii*, s. 8.

[81] Wielokrotnie powtarzane określenie Jacka Głomba. Por. stronę internetową Teatru im. Modrzejewskiej (www.legnica.pl, dostęp: 3.11.2012).

[82] Przedstawienia opisane w innym miejscu niniejszego rozdziału, zob. III.d i III.e. „Trylogia" — to określenie trochę na wyrost. Części zostały ze sobą luźno powiązane jedynie wspólną tematyką historii Legnicy, dlatego nie omawiam tych spektakli łącznie.

poza kilkoma akcentami[83]. Dramat został napisany na zamówienie teatru przez dwóch znanych dramaturgów z pokolenia trzydziestolatków — Krzysztofa Bizia ze Szczecina i Tomasza Mana z Wrocławia. Pięć epizodów akcji z różnych okresów historycznych (od 1914 do 2004 roku) rozgrywa się w jednym mieszkaniu w legnickiej kamienicy, której kolejni mieszkańcy zmieniają się, muszą bowiem opuszczać swój dom, podczas gdy otoczenie pozostaje niezmienne. Nie zostało jednak wyraźnie określone, w której dzielnicy lub przy jakiej ulicy w Legnicy znajduje się mieszkanie — wiadomo tylko, że „wokół cisza, spokój i wszędzie blisko", „ładny widok z okna i wygody" (rok 1951)[84], a „lokalizacja ma swoje walory" (rok 2004). Przedstawione perypetie mają charakter uniwersalny i mogą dotyczyć generalnie mieszkańców poniemieckich ziem zachodnich (wśród postaci pojawiają się i Niemcy, i Polacy oraz osoby mieszanego pochodzenia). Na scenie ukazano swoisty prywatny mikrokosmos, kondensując zdarzenia na małej przestrzeni. Sztuka przypomina dość konwencjonalny dramat psychologiczny[85], w którym najistotniejsze są relacje międzyludzkie. Na te właśnie kwestie chciała zwrócić uwagę także reżyserka spektaklu: „*Deszcze* są najbliżej ludzi — twierdzi. — Może to dlatego, że wchodzimy do ich domu"[86].

Tytuł *Deszcze* odsyła nie do miejsca, lecz do czasu. „To metafora niespokojnego czasu i kamieni milowych historii. Rzadko przez ostatnie sto lat widywaliśmy ładną pogodę" — zauważa Tomasz Man[87]. Prawie każda z pięciu części scenicznej opowieści rozgrywa się w trudnym momencie historii, są to lata: 1914, 1942, 1951, 1983, 2004, obejmujące więc dwie wojny, okres stalinizmu, stanu wojennego i — jak się okazuje — najbardziej tragicznego dla kamienicy polskiego kapitalizmu. Zresztą o ponurych czasach nie pozwalają zapomnieć również wypowiedzi, w których występują aluzje do padającego za oknem deszczu.

Kameralne przedstawienie miało być początkowo grane w autentycznej kamienicy, co zapewne wpłynęłoby na konkretyzację tego mikrokosmosu, jednak okazało się to niemożliwe[88]. „Gospodarzem" w tym wypadku stała się więc duża scena również historycznego legnickiego teatru, na której znaleźli się zarówno wi-

---

[83] Por. też Artur Guzicki, *Historia jednego mieszkania*, „Polityka" 23.04.2005.

[84] Scenariusz Bizia i Mana — tekst niedrukowany. W wersji komputerowej ma niejednolitą paginację, więc odwołuję się do zastosowanego podziału na części — sceny (ich tytułami są daty).

[85] Jeden z recenzentów nazywa go jedynie „próbą dramatu", zwracając uwagę na stereotypowe postaci przypominające bohaterów telenoweli. Por. Leszek Pułka, *Najsłabsze ogniwo trylogii*, „Gazeta Wyborcza. Wrocław" 15.05.2005. Podobnie Jacek Sieradzki, *Kap, kap, kap*, „Przekrój" 14.04.2005. Schematyczność wprowadza także konstrukcja całości — pięć podobnych do siebie kilkunastominutowych etiud, w których w życie dwóch mieszkańców wkracza obcy — trzeci.

[86] Małgorzata Matuszewska, *Nie mieliśmy pogody*, „Gazeta Wyborcza. Wrocław. Co jest grane" 11–17.03.2005.

[87] *Ibidem*.

[88] Na podstawie rozmowy własnej z Anną Wieczur-Bluszcz (3.02.2010). Zespoły teatralne niejednokrotnie przy takich próbach napotykają opór mieszkańców danej kamienicy (wieczorne odgłosy tłumu widzów na schodach). Por. przedstawienie Masztalskiego — *Wrzesień 27 42 08*.

dzowie, jak i wykonawcy. Powstała zatem przestrzeń sceniczna pomniejszona do wymiarów sceny studyjnej (na około 100 widzów). Publiczność siedziała z czterech stron przestrzeni gry (scenografia: Ewa Beata Wodecka), w odległości 1–2 m od aktorów, którzy nie grali frontalnie, lecz w czterech kierunkach — w stronę różnych widzów. Oddzielała ich przezroczysta materia czarnego tiulu, tworząc wrażenie ciemnego pomieszczenia z czterema ścianami, czterema wejściami, ale otwartym sufitem. Ażurowa zasłona tworzyła imitację salonu w mieszkaniu oraz sugerowała kondensację przeżyć postaci zamkniętych w jednym miejscu. Powstało wrażenie podglądania cudzych tajemnic przez widzów, tym bardziej że na scenie pokazano wydarzenia tragiczne, niekiedy wstydliwe, o których niechętnie rodzina opowiadałaby komuś z zewnątrz. Częściowe zamknięcie przestrzeni gry może podkreślać dążenia postaci do stworzenia poczucia bezpieczeństwa w murach własnego domu. Jednak bezpieczeństwo to zostaje naruszone — we wszystkich pięciu częściach do dwóch osób z rodziny (są to Mężczyzna i Kobieta bądź Matka i Syn — początkowo anonimowi, zyskują w miarę rozwoju akcji nazwiska i imiona)[89] przychodzi nieoczekiwanie O (Obcy)[90], burząc ich spokój i przynosząc złą nowinę, która zapowiada zmiany, a nawet konieczność porzucenia mieszkania. Owe domowe ogniska tlą się jednak słabym płomieniem — w większości przypadków zamieszkujące razem osoby łączy wzajemna niechęć, złośliwości, brak uczciwości[91]. Postaci mówią też o negatywnych relacjach sąsiedzkich w obrębie kamienicy (nieodpowiedni sąsiedzi — Żydzi lub sabotażyści). W aranżacji scenografii reżyserce i scenografce zależało jednak na złagodzeniu zamknięcia i otwarciu przestrzeni w inny sposób — poszerzyły ją za plecami widzów za pomocą dźwięków wielogłosowej muzyki dochodzącej z czterech różnych punktów. Kompozytor — Łukasz Matuszczyk — wykreował zatem przestrzeń wielogłosową, otwartą niejako w tył[92].

Scenografia jest oszczędna i funkcjonalna, a wykorzystanie sprzętów uzasadnione. Na niemal pustej scenie widać za zasłoną cały czas ten sam brązowy drewniany stół i trzy te same krzesła[93], białe filiżanki i magnolię — zmieniają się jedynie osoby (w poszczególnych scenach dochodzą pojedyncze rekwizyty, które już potem zostają). Kolejni lokatorzy dziedziczą po sobie miejsce i sprzęty — meble oraz pozostawione przedmioty, a także obcość przejętego otoczenia — to jeden z tropów lokalnych typowych dla terenów przesiedleń. Sceniczne rekwizyty

[89] Ich imiona bądź nazwiska pojawiają się w niektórych przypadkach w dialogach z O.

[90] Wyraźna inspiracja dramatem symbolicznym — *Intruzem* Maurice'a Maeterlincka.

[91] Postaci są rzeczywiście stereotypowe: Niemcy albo opryskliwi (dwóch Obcych), albo zgodnie ze zwyczajami w teatrze legnickim — bardzo pozytywni: sentymentalny hodowca magnolii z 1914 roku, pacyfista — poległy w 1942 roku Syn Mężczyzny i Kobiety, który podobno nie chciał rozstrzeliwać Żydów w Warszawie. Kobiety zajęte głównie gospodarstwem przedstawione są jako kury domowe (Matka z 2004) albo niechętne polityce egoistki (Kobieta z 1983).

[92] Oszczędną muzykę słychać głównie przy zmianie czasu akcji lub w momentach zwrotnych.

[93] W pierwszej scenie znajdują się tylko trzy krzesła, ponieważ lokatorka siada przy stole na wózku inwalidzkim. Później nikt z mieszkańców nie dokupuje jednak czwartego siedziska.

DiT-29_MGolaczynska.indb 100 2013-04-25 08:57:06

i prywatne przedmioty przechodzą z rąk do rąk i mają „swoją historię". Wykorzystano tu także ciekawy efekt zmiany barw — w scenach wojennych kostiumy utrzymane są w beżowobrunatnej kolorystyce, na wzór zdjęć w sepii, w czasach późniejszych mają kolorystykę bogatszą[94]. Wątek cudzej własności występuje choćby w rozmowie z 1951 roku — w piwnicy znajdują się atrakcyjne przedmioty poniemieckie: komplet srebrnych sztućców i nuty fug Bacha (te same nuty zostają odkryte po raz kolejny w 2004), na podwórku stoi porzucony fortepian. Kolejnym tropem regionalnym w *Deszczach* jest różowa magnolia w jasnej doniczce — kwiat ten stoi prawie cały czas na środku stołu. Na początku, w roku 1914, występuje emerytowany kapitan Mulle — dawniej służbisty, złagodniały na starość hodowca magnolii, którymi zastawił cały dom. Mężczyzna pielęgnuje troskliwie magnolię, przeciera szmatką liście i doniczkę. Swoje okazy pokazuje na wystawach (jest właścicielem najlepszej kwiaciarni w mieście) i kocha je podobno bardziej niż swoją żonę — byłą aktorkę, niespełnioną gwiazdę z Breslau (nieszczęśliwie postrzelona została inwalidką). Magnolia, roślina niezwykle efektowna („jak pięknie zakwitła!" — w 2004), staje się znakiem niepraktycznego piękna, ale także niezniszczalności istnienia mimo przeciwności losu[95]. Jednocześnie magnolia jest rośliną bardzo charakterystyczną dla krajobrazu Dolnego Śląska, gdyż często występuje w tutejszych ogrodach i parkach. Zakwita tu dość wcześnie, sygnalizując swoimi jasnoróżowymi kwiatami wiosenne ożywienie przyrody. Niestety, w 1914 roku w pokoju hodowcy zjawia się O — dawny podwładny, dziś już major „prawdziwy Niemiec" (nieczuły na kwiaty), który „kocha wygrywać", z rozkazem powołania leciwego kapitana do wojska.

Jeszcze inny lokalny ślad to odwołania do Legnicy, która pojawia się w dialogach jako nazwa miasta bądź w sieci regionalnych zależności Breslau–Liegnitz–Wrocław–Legnica postrzeganych z perspektywy relacji „metropolia" a „miasto peryferyjne". Podobno tylko w Breslau można zrobić prawdziwą karierę aktorską i kupić piękną suknię na specjalne okazje (Kobieta w 1914) czy też jedynie we Wrocławiu można zabłysnąć w środowisku Akademii Muzycznej (Syn w 2004, usunięty ze studiów). W trzeciej części (1951) dostrzec można ogólnikowe ideologicznokomunistyczne odwołanie do Legnicy jako przyczółka polskości; „Moglibyście być wzorcową rodziną […] Tutaj potrzeba dobrego przykładu. Szczególnie tutaj, na ziemiach odzyskanych"[96] — tłumaczy Obcy Żonie i dodaje: „Legnica, Legnica — jak to pięknie brzmi. Ciągle przyjeżdżają nowi. Wszystko można zacząć od początku, od nowa". Przybyły namawia byłą nauczycielkę, aby wróciła do zawodu, a jej męża, by zapisał się do partii (oboje mają w czasach stalinizmu

[94] W poszczególnych latach zmieniają się oczywiście kostiumy, odpowiednio do danego czasu.

[95] Podobnie jak we *Wrocławskim pociągu widm* Kopki i Teatru Ad Spectatores (2004) (por. III.b).

[96] Cytat ze spektaklu. Przetworzona podczas prób wersja scenariusza Bizia i Mana, *Deszcze*, dramat niepublikowany (część 1951).

16. *Deszcze*, Teatr im. H. Modrzejewskiej w Legnicy. Przemysław Bluszcz (Obcy) i Beata Majka (Żona). Na stole magnolia

17. *Deszcze*, scena zbiorowa, widać mieszkańców z różnych czasów

niejasną antysocjalistyczną przeszłość wojenną, która jest podstawą szantażu). Obcy obiecuje lepsze mieszkanie, potem grozi mieszkańcom.

Charakterystyczne dla współczesności jest ponure zakończenie historii — kamienica ma zostać wyburzona, aby w polskiej, kapitalistycznej Legnicy powstał w tym miejscu apartamentowiec z nowoczesnymi mieszkaniami[97] — „odrobina luksusu w tym szarym mieście". W 2004 roku Obcy, jako agent dewelopera, przychodzi do Kobiety i Syna z propozycją wykupu ich mieszkania jako ostatniego w kamienicy. Matka stwierdza, że „to jest bardzo korzystna propozycja", ale oboje muszą się zastanowić. W finale, kiedy przeglądają dokumenty, z czterech kątów wyłaniają się widma poprzednich lokatorów, którzy w milczeniu obserwują współczesnych. Tak oto została wprowadzona narracja współczesna przez „nawiedzającego ducha" nowoczesnych bezwzględnych czasów, a ocalałe przez wojny mieszkanie ma być zburzone po stu latach, paradoksalnie w okresie pokoju i dostatku (budowanie apartamentowca ma tu wydźwięk bardzo negatywny). Pozostaje jednak zawsze pamięć miejsca. „Ale historia nigdy nie jest na sprzedaż, choćby z braku kupców. I nie jest do kupienia. Albo się ma własną historię, albo nie..." — mówi znamienne słowa w innym dramacie — *Dobry adres*[98], mecenas *Trzuskolaski*.

W przedstawieniu *Deszcze* wcześniejsze trudne wybory, przymusowe przeprowadzki i wyjazdy, niejasne kontakty z nieprawomyślnymi sąsiadami, podejrza-

[97] Wieczur-Bluszcz wspomina, że słowa „jest zapotrzebowanie na apartamentowce w Legnicy" w okresie premiery wzbudzały śmiech wśród legniczan, jako sygnał wielkomiejskiej mody, sztucznie tu przeniesionej (z rozmowy własnej i rejestracji spektaklu).

[98] Przywołuję tutaj ten utwór ze względu na podobieństwo perypetii i problematyki uwikłania w przeszłość. Akcja dramatu *Dobry adres* Władysława Zawistowskiego („Dialog" 2003, nr 4, s. 8–38) rozgrywa się w kamienicy z 1907 roku w atrakcyjnym punkcie dużego portowego, poniemieckiego miasta. Ukazane są losy dawnych i współczesnych mieszkańców. Ponieważ wydarzenia nie odbywają się na Dolnym Śląsku, nie omawiam tutaj szerzej tej sztuki. Jednak w przedstawieniu *Dobry adres* (12.01.2004) wyreżyserowanym przez legniczanina Waldemara Krzystka w Teatrze Telewizji wykorzystuje się stare mieszkanie w kamienicy w centrum Wrocławia, przy ulicy Włodkowica, dlatego też wielu widzów telewizyjnych uznało je omyłkowo za przedstawienie wrocławskie.

DiT-29_MGolaczynska.indb 102 2013-04-25 08:57:08

na dla reżimu przeszłość bądź niewłaściwe zagraniczne pochodzenie — to wątki uniwersalne, które nie muszą koniecznie mieć związku z konkretnym mieszkaniem w Legnicy. Z punktu widzenia znaczenia kulturowego domu jako ostoi bezpieczeństwa ciekawy wydaje się głównie zabieg wykorzystania wkraczającego do cudzego mieszkania Obcego, niemile widzianego gościa i zwiastuna nieszczęścia. Pięciokrotnie w tych odmiennych rolach występował Przemysław Bluszcz, często komplementowany przez recenzentów[99].

Wrocławskie mieszkanie nawiedzone

Mieszkanie na wrocławskich Krzykach jest bohaterem przedstawienia *Wrzesień 27 42 08* Teatru Ad Spectatores Macieja Masztalskiego w reżyserii autora. Widowisko jest drugim odcinkiem serialu teatralnego pod tytułem *The Meeting Place* (*Miasto spotkań*). Tytuł nawiązuje do sloganu turystyczno-reklamowego, który powstał w Komitecie Organizacji Expo w związku z ubieganiem się władz miasta o prawo do zorganizowania we Wrocławiu Wystawy Expo 2010[100]. Serial ów — jak twierdzi Masztalski — „to mój hołd dla miasta. Pokażę zarówno jego magiczną stronę, klimat i charakter, ale przedstawię także miasto w krzywym zwierciadle”[101]. I dodaje, że tematyka cyklu koncentruje się na Wrocławiu, jego topografii, charakterystycznych miejscach i mieszkańcach miasta. Podstawowym założeniem reżysera było wykorzystanie w tych serialowych przedstawieniach autentycznych miejsc tożsamych z przestrzenią akcji scenicznej. Jednak dopiero we *Wrześniu 27 42 08* udało się to częściowo zrealizować — premiera przedstawienia o niezwykłym mieszkaniu odbyła się w prywatnym mieszkaniu przy ul. Wandy, potem grano je na scenie Teatru Ad Spectatores w zrujnowanych poniemieckich piwnicach Dworca, a w marcu 2010 roku przeniesiono się do innego prawdziwego mieszkania przy ul. Hubskiej oraz na teren Browaru Mieszczańskiego, gdzie mieści się też druga scena teatru[102].

Wrocławski Teatr Ad Spectatores pod Wezwaniem Calderona od początku swego istnienia jako grupa sformalizowana[103] stał się zespołem eksperymental-

[99] „Świetny popis” — por. Sieradzki, *op. cit*.

[100] Wrocław nie zdobył tego prawa, ale slogan „The Meeting Place” stał się popularny, a jednocześnie traktowany przez wrocławian z pewną ironią wobec porażki Komitetu. W zamierzeniu pomysłodawców hasło nawiązuje z jednej strony do cytatu z wypowiedzi Jana Pawła II podczas pielgrzymki do Wrocławia, a z drugiej — do tytułu znanej książki Tadeusza Mikulskiego *Spotkania wrocławskie*.

[101] Katarzyna Kamińska, *Miasto w odcinkach*, „Gazeta Wyborcza. Wrocław” 9.05.2008.

[102] Pierwszy odcinek — *prolog* serialu *Wrocław seks i brzydkie słowa* — wystawiono na scenie w Browarze. Premiera *Września 27 42 08* odbyła się w poniemieckiej kamienicy, w prywatnym mieszkaniu jednej z aktorek. W scenografii wykorzystano znajdujące się tam sprzęty. Mieszkańcy kamienicy byli niechętni zgromadzeniom widzów, więc spektakl o zubożonej i schematycznej scenografii trafił tymczasowo na ascetyczną Scenę Kameralną na Dworcu.

[103] 27.10.2000 powołano stowarzyszenie o nazwie Grupa Artystyczna Ad Spectatores, później: Teatr Ad Spectatores, do którego należeli studenci i absolwenci Wydziałów Aktorskiego i Lal-

nym ogarniającym miejskie, w tym postindustrialne przestrzenie, na obrzeżach kulturalnego centrum Wrocławia (Wieża Ciśnień na Grobli, Browar Mieszczański przy ul. Hubskiej). W tym okresie[104] wrocławska publiczność potrzebowała teatru wyraźnie i dosłownie widocznego w mieście. Masztalski w nazwie swojego zespołu Ad Spectatores — Do widzów (zaczerpniętej z hasła *Słownika terminów teatralnych* Pavisa) zwracał uwagę na kluczowy w jego pracy dialog z widzem. W dialogu tym najistotniejszą funkcję pełniła właśnie przestrzeń teatralna. Nawiązując do idei kontrkulturowego teatru enwironmentalnego Richarda Schechnera, stworzył wrocławski odpowiednik teatru otoczenia. „Teatr e" Ad Spectatores wyróżnia się „ścisłym energetycznym powiązaniem struktury [fabularnej i inscenizacyjnej] spektaklu z miejscem, w którym się on odbywa"[105]. Teatr skoncentrowany na otoczeniu spektaklu i akcja, która „osacza widza", stwarzają naturalną sytuację interakcji między działaniem scenicznym i życiem codziennym, więc znakiem rozpoznawczym zespołu stały się próby burzenia iluzji (podejmowane i w przedstawieniach, i akcjach parateatralnych[106]).

Podobnie jak w przypadku legnickich *Deszczów* tytuł *Wrzesień 27 42 08* odnosi się do czasu — „pięknego dnia" września w roku 1927, 1942 i 2008 (premiera: 26.09.2008), jednak punktem wyjścia — jak zwykle u Masztalskiego — jest współczesność — rok 2008. Następne sceny retrospektywnie odkrywają ponurą przeszłość przedstawionego lokalu mieszkalnego. W odróżnieniu od *Wallstrasse 13* i *Deszczów* wartka i tragikomiczna akcja nie rządzi się prawdopodobieństwem. Dominują w niej absurdalne perypetie i groteskowy czarny humor. Przywołując teatralno-archeologiczne rozróżnienie Mike'a Persona na „gospodarza" danego miejsca teatralnego, które obejmuje jego rzeczywistą historię — narracje z przeszłości, oraz na „ducha" widowiska nawiedzającego dane miejsce jako „gość" gospodarza[107], występuje tu sytuacja dość szczególna. Zespół Ad Spectatores tworzy bowiem w serialu teatralnym swoistą mitogeografię swojego miasta, dopisując wybranym miejscom przeszłość, która poza pewnymi pozornymi nawiązaniami do rzeczywistości jest całkowicie fikcyjna. Masztalski kreuje zatem w raczej niewyróżniającym się miejscu historię alternatywną, dając do zrozumienia, że jest ono wyjątkowe i trochę fantastyczne. „Gościem", czyli narracją wprowadzoną przez reżysera i aktorów, jest opowieść nomen omen o duchach i mieszkaniu nawiedzonym. Tak oto efektowna metafora Persona przybiera tutaj

karskiego PWST i z którym zaczęli współpracować twórcy zawodowi. Wcześniej (1997–2000) zespół działał w prywatnym mieszkaniu jako grupa licealna HGW.

[104] Wówczas brakowało Wrocławiowi festiwalu teatru poszukującego bądź alternatywnego. Ostatnie edycje Międzynarodowych Spotkań Teatru Otwartego Litwińca odbyły się w latach 1990 i 1993, nie istniał jeszcze Wrocław Non Stop organizowany w latach 2004–2008.

[105] *„Teatr e"* i genius loci. Rozmowa z Maciejem Masztalskim, [w:] Gołaczyńska, *Wrocławski teatr…*, s. 173.

[106] *The Meeting Place* poprzedziła trzyczęściowa *Historia*, także poświęcona dziejom Wrocławia (por. III.b) oraz akcje miejskie na ulicach miasta, na przykład *Tydzień w Bresslau*.

[107] Por. przyp. 31 w rozdziale III.

przypadkowo konkretną formę narracyjną. W nowoczesnym, otwartym na rozwój gospodarczy i zagraniczny biznes Wrocławiu roku 2008 pojawiają się duchy akurat w mieszkaniu (idealnym, jeśli chodzi o lokalizację i wyposażenie), które ma być wynajęte dyrektorowi wykonawczemu koncernu LG (koncern ten faktycznie jest jedną z ważniejszych firm zagranicznych regionu).

Mieszkanie nie jest wygodne i spokojne, lecz właśnie nawiedzone — lokum „buntuje się" przeciw przyszłym mieszkańcom. Okazuje się, że w zracjonalizowanym dzisiejszym świecie przedmioty zmieniają swoje miejsce, a nocą w oknie łazienki pojawiają się dziwne osoby, zwłaszcza korpulentny tancerz w pończochach, spódniczce baletnicy i pasiastym body. W pierwszej scenie Robert (Bob) Bronowicki, miejski specjalista do kontaktów z LG, prowadzi gorączkową rozmowę telefoniczną ze światowej sławy Medium — rzeczową panią Ewą, specjalistką od parapsychologii, która twierdzi, że w salonie musiał się rozegrać jakiś dramat. „To miejsce jest jak pajęczyna — mówi Medium. — Nic nie jest tu proste, a w szczególności jego historia"[108]. Powoli się ona wyjaśnia. Główne wydarzenia dzieją się przez cały czas w prawdziwym salonie, z istniejącym w danym mieszkaniu umeblowaniem (stół, krzesła, regały). Postaci siedzą przy centralnie ustawionym stole bądź poruszają się wokół niego. Akcja przenosi się do Breslau 1927[109] roku, kiedy w trakcie przyjęcia dekadenckie arystokratyczno-intelektualne towarzystwo postanawia podczas zbiorowego palenia opium zamordować tancerza variétés Ottona Bismarcka[110] (wcześniejszy energiczny „Taniec śmierci" tęgawego Ottona wywołuje efekt komiczny) i przerobić go w łazience na kaszankę z majerankiem. Należy dodać, że w spektaklu ważna jest przestrzeń wyobrażeniowa (która obejmuje zdarzenia lokalizowane poza właściwą sceną i niewidoczne dla publiczności), a mianowicie łazienka, gdzie odbywają się wszystkie drastyczne sceny. Odtąd widmo niepogrzebanego androginicznego, umazanego krwią tancerza pląsa po mieszkaniu. W 1942 roku dołączają do niego następne zjawy: Franz Kafka — oficer niemieckiego kontrwywiadu, który obserwuje mieszkanie operacyjne AK. Kafka omyłkowo zostaje zastrzelony przez oddział egzekucyjny akowców — Jana Kochanowskiego i Stefana Żeromskiego[111]. Jako Karol Fajkowski zostaje skazany na śmierć „w imieniu Rzeczpospolitej Polskiej Podziemnej za propagowanie tańca nowoczesnego wśród publiczności niemieckiej miasta Breslau, co jest równoznaczne ze zdradą stanu"[112]. Akowcy nie wydają się zbyt

[108] Maciej Masztalski, *Wrzesień 27 42 08*, tekst niepublikowany z archiwum teatru, s. 2.

[109] Każda kolejna zmiana czasu zasygnalizowana jest fragmentem audycji radiowej z podaną datą, prognozą pogody i innymi odpowiednimi wiadomościami lokalnymi dnia.

[110] Jednym ze źródeł humoru językowego są imiona i nazwiska realnie istniejących osób, które jako postaci dramatów Masztalskiego występują w nowych, niepasujących kontekstach. Bismarck nie był osobiście związany z Breslau poza tym, że na początku XX wieku postawiono mu nad fosą pomnik przy Königsplatz (późniejszy pl. 1 Maja, dziś pl. Jana Pawła II). Pomnik Bismarcka i okoliczna zabudowa zostały zniszczone podczas walk o Festung Breslau w 1945 roku.

[111] Kochanowski, Żeromski i Kafka także nie mieli związku z Breslau. Dwóch pierwszych pisarzy doczekało się w polskim Wrocławiu jedynie ulic swego imienia.

[112] Masztalski, *Wrzesień*..., s. 22.

18. *Wrzesień 27 42 08*, Teatr Ad Spectatores we Wrocławiu. Piwnica dworcowa odgrywająca elegancki salon, scena zbiorowa

bystrzy — mylą mieszkania oraz skazanego — ale są za to „ludzcy", gdyż chcą mu zaproponować papierosa przed śmiercią, a następnie jako osoby „etyczne" zabijają towarzyszącą Kafce Marlenę Dietrich[113] z Waffen SS (nie mogą jej przecież zgwałcić, „bo armia polska nie gwałci jak każda inna"). Przypadkowo ich ofiarą pada także wścibska dozorczyni Rita Baum[114], która dekonspiruje lokal.

Do współczesnego śledztwa z 2008 roku włącza się Mały, oficer CBA z „teczką na urzędników". Tropi on „nieścisłości w przetargu na budowę wrocławskiego Aquaparku" (przeciągająca się wyjątkowo długo budowa Parku Wodnego była rzeczywiście w mieście niedawno głośną sprawą), ale wszechwiedząca pani Ewa twierdzi, że nieścisłości nie było, co zostanie odkryte przez CBA za dwa lata. Na scenę wkracza też Marian Górnolotny — rzecznik prezydenta Wrocławia. Dochodzi do konfliktu między urzędnikiem reprezentującym władzę centralną (pogardliwie mówi on o „wrocławskich przekrętach" i „dolnośląskich szmatach") a władzami lokalnymi (wątek ten jest obecny też w innych częściach *The Meeting Place*). Konflikt Warszawa–Wrocław stanowi także odzwierciedlenie rzeczywistych animozji wynikających ze współczesnych regionalistyczno-kulturowych „separatystycznych" dążeń Wrocławia i Dolnego Śląska[115]. Otton nie jest lubiany

[113] Prawdziwa Marlene Dietrich kilkakrotnie przebywała w Breslau, zamieszkując w zabytkowym hotelu Monopol.

[114] „Rita Baum" to tytuł znanego współczesnego nieregularnego pisma literacko-artystycznego, które ukazuje się we Wrocławiu od 1998 roku. Koncepcja redakcji opiera się na poststrukturalnym i feministycznym podejściu do sztuki. Działalność nie ogranicza się do wydawania pisma, ale też organizacji wystaw, performensów i ewentów, których bohaterką jest Rita Baum (www.ritabaum.pl, dostęp: 29.05.2010).

[115] W obywatelskiej kampanii regionalistycznej ważną rolę odegrały lokalne media, zwłaszcza wrocławski dodatek „Gazety Wyborczej", który wystąpił z żądaniem oddania dolnośląskich skarbów poniemieckiego dziedzictwa kulturowego wywożonych masowo po wojnie do warszawskich muzeów (por. rozdział I). Dolnośląskie dążenie oceniano w stolicy niedawno jako proniemiec-

DiT-29_MGolaczynska.indb 106 2013-04-25 08:57:08

przez kolejne zjawy z 1942 roku, aby więc mieć towarzystwo, namawia wrocławian Bronowickiego i Górnolotnego do kolejnego morderstwa — dźgają oni awanturującego się Małego z CBA plastikowym nożykiem. Medium udaje się przegonić siłą woli zjawy Dozorczyni, Marleny, Ottona i Małego, a w lokalu pozostaje jedynie Kafka, który daje oficerskie słowo honoru, że nie będzie straszył przez 50 lat (przeszkadzały mu tylko „jazgotliwe baby").

19. *Wrzesień 27 42 08*, Jędrzej Taranek jako androginiczny Otto Bismarck

Teatr Ad Spectatores nie próbuje w swoim spektaklu odkrywać rzeczywistych warstw miejskiego palimpsestu danego miejsca ani wyjawiać ukrytych historycznych narracji teatralnego „Gospodarza". Masztalski tworzy quasi-palimpsest, sam go spisując, kiedy łączy rzekomą przeszłość mieszkania z elementami współczesności i ukazuje ich wzajemne relacje. Jego opowieść jako „komedia z trupami" kojarzy się z nastrojem dramaturgii Witkacego (zwłaszcza scena uczty z 1927 roku) czy Gombrowiczowskim finałem *Iwony, księżniczki Burgunda* (ość karaska a trywialna śmierć Małego). W czarnym humorze Masztalskiego kryje się jednak ponura prawda o Wrocławiu — trzeba przypomnieć, że niektóre budynki mieszkalne powstawały na wojennych i przedwojennych cmentarzach. Nazwiska realnych postaci mają luźny związek z Breslau czy Wrocławiem. Dla opowieści Masztalskiego kluczową osobą jest dozorczyni Rita Baum. Jej personalia wprowadzają następną aluzję literacko-artystyczną. „Istnienie" Rity Baum jako patronki wrocławskiego pisma literackiego nie jest do końca sprawdzalne. Jednym z istotnych aspektów działalności twórców tego pisma staje się bowiem kreowanie wizerunku tej kobiety — „budowanie postaci fantomatycznej". Podobnie czyni Masztalski ze swoimi wyimaginowanymi postaciami. Jego teatralna Rita Baum — Dozorczyni, to kobieta energiczna, która terroryzuje swoim krzykiem nawet niemieckich oficerów, pada dopiero ofiarą akowców. Jednocześnie twórcy spektaklu drwią z patriotycznego paradygmatu romantycznego (nieudolność partyzantów) oraz europejskiego współczesnego wizerunku „Miasta spotkań" (okazują się one spotkaniami śmiertelnymi), ironicznie traktując miejskich i stołecznych urzędników oraz ich biznesowe plany. Jedyną kompetentną osobą, która ocala „honor" Wrocławia, jest Medium Ewa.

kie i niepatriotyczne. Publikacje spowodowały proregionalistyczny odzew wśród wrocławskich czytelników i przedstawicieli świata nauki.

Domy utracone i obce — pozyskane[116]

Domy, miasta, „małe ojczyzny" dawne — utracone, i nowe — pozyskane, a przecież obce i niechciane, występują w opowieściach uczestników polsko-niemieckiego spektaklu *Transfer!* w reżyserii Jana Klaty (premiery: wrocławska — 18.11.2006, berlińska — 18.01.2007). Ze spektaklu wyłania się poruszający obraz historii zapamiętanej, możliwej dzięki autentycznej obecności dziesięciu teatralnych uczestników wydarzeń wojennych i powojennych. Ich opowieść składa się z prywatnych historii, które tworzą wielogłosowy teatralny zapis zbiorowej pamięci o dramatycznych przymusowych przesiedleniach z lat 1939–1947. Sposób, w jaki powstawała dramaturgia autorstwa Dunji Funke (pół-Niemki, pół-Iranki), Sebastiana Majewskiego (wrocławianina, wnuka przesiedlonych) i warszawianina Jana Klaty, przypomina współczesne badania *oral history*[117]. „*Unikalnym i cennym elementem*" *oral history* jest „subiektywność mówiącego"[118]. „Ustne źródła mówią nam nie tylko, co ludzie robili, ale co chcieli zrobić, co uważali, że robią, i co teraz sądzą, że zrobili"[119]. Angielscy autorzy podobnie uważają, że w przypadku *oral history* nie istnieją „fałszywe" źródła, ponieważ z psychologicznego punktu widzenia wszystkie stwierdzenia są „prawdziwe". Zwyczajny język przywodzi na myśl owo „gadanie" Mirona Białoszewskiego, które uznał on po dwudziestu latach za najtrafniejszy i jedyny sposób opisania innego cywilnego doświadczenia wojennego młodego człowieka — powstania warszawskiego.

W *Transferze!* dramaturdzy zacytowali autentyczne wypowiedzi, które nie tylko zostały spisane, lecz także wypowiedziane ze sceny przez autentycznych autorów. W przedstawieniu przygotowanym we Wrocławskim Teatrze Współczesnym im. Edmunda Wiercińskiego we współpracy z berlińską sceną Hebbel am Uffer uczestniczyło dziewięciu amatorów w podeszłym wieku — pięcioro polskich i czworo niemieckich oraz piąty Niemiec średniego pokolenia (syn wysiedlonych) — występujących pod prawdziwymi nazwiskami i nazywanych „Świadkami". Łączy ich podobne doświadczenie — reprezentują środowiska osób przymusowo przesiedlanych z Kresów Wschodnich II Rzeczypospolitej

---

[116] W tym fragmencie opisałam przypadki licznych przesiedlonych, w których wypadku nie można wyraźnie rozdzielić domów miejskich i wiejskich. Zatem przykład „domu w mieście" nie jest tu ściśle przestrzegany.

[117] *Oral history* — technika badania historii opierająca się na wykorzystywaniu nagranych i spisanych wywiadów ze świadkami określonych wydarzeń. Nie służy ona jednak „rekonstrukcji rzeczywistości historycznej", lecz jedynie uzyskaniu wiedzy na temat „historii zapamiętanej" (Philipp Ther, *Miasto odkrywane ponownie*, [w:] *Das polnische Breslau…*, s. 24). Przeszłość zapamiętana różni się od zapisów z materiałów archiwalnych. Dlatego też niewłaściwe wydaje się pytanie o jakąkolwiek obiektywną prawdę, skoro wydarzenia z przeszłości relacjonowane są przez osoby osobiście zaangażowane i poszkodowane.

[118] *The Oral History Reader*, red. Robert Perks, Alistair Thomson, wyd. 2, London-New York 2006, s. 36.

[119] *Ibidem*.

DiT-29_MGolaczynska.indb 108 2013-04-25 08:57:09

20. *Transfer!* Teatr Współczesny im. E. Wiercińskiego (Duża Scena) we Wrocławiu. Na pierwszym planie Świadkowie historii, amatorzy; na podwyższeniu Wielka Trójka

bądź też usuwanych[120] ze wschodnich i północnych terenów Rzeszy. Na scenie wspominają porzucone przymusowo w dzieciństwie domy, utracone mienie oraz kraj rodzinny, opowiadając o swej „małej ojczyźnie"/Heimacie. Amatorów wybrano z siedemdziesięcioosobowej grupy przesiedlonych po kilkumiesięcznych poszukiwaniach i rozmowach. Majewski mówił, że z nagrywanych relacji powstał zapis tekstu dramaturgicznego, autoryzowany przez uczestników wydarzeń, którzy akceptowali też każdorazowo zmiany wprowadzane podczas pracy[121].

Ważną rolę w przedstawieniu odgrywa Wielka Trójka, kreowana przez profesjonalistów noszących wymowne pseudonimy: Chu (Wiesław Cichy), Sta (Przemysław Bluszcz/Wojciech Ziemiański) i Roo (Zdzisław Kuźniar), stylizowanych na nowoczesne gwiazdy popkultury. Ich dialogi do ujętych w odmiennej konwencji, karykaturalnie przerysowanych scen jałtańskich zostały napisane przez Jana Klatę. Rozmowy polityków przeplatają się z wypowiedziami Świadków — pojawiają się podobne tematy, choć zupełnie odmiennie potraktowane.

[120] Kwestia terminologii jest tu istotna. Tytułowy „transfer" (ludności), „przesiedlenie" czy „wysiedlenie" to określenia neutralne, używane najczęściej, ale już na przykład Elżbieta Kaszuba stosuje wyrażenie „usunięcie ludności niemieckiej" (*Odbudowa i utrwalanie władzy (1945–1948)*, [w:] *Historia Śląska*, red. Marek Czapliński, Wrocław 2002, s. 451). Niemcy mówią o „wypędzonych". W Polsce po raz pierwszy publicznie użyto słowa „wypędzenie" w preambule polsko-niemieckiego traktatu granicznego z 14 listopada 1990 roku (por. Włodzimierz Borodziej, Artur Hajnicz, *Raport końcowy*, [w:] *Kompleks…*, s. 374). Jednak w przypadku mieszkańców Breslau oraz wielu miast na wschód od linii Odry i Nysy „wypędzenie" nie jest oczywiste, ze względu na zarządzoną zimą 1945 roku przez władze niemieckie ewakuację.

[121] Powstały w efekcie dwie wersje *Transferu!* — dłuższa i krótsza, ze zmianą jednej osoby w obsadzie. Odwołuję się tu głównie do wersji premierowej granej od listopada 2006 do sierpnia 2007 roku.

21. *Transfer!* Wielka Trójka: Wiesław Cichy (Chu), Zdzisław Kuźniar (Roo), Przemysław Bluszcz (Sta)

Świadkowie i twórcy *Transferu!*, podejmując temat wypędzeń z lat 1939–1947, dotykają wątku drażliwego i trudnego dla dialogu polsko-niemieckiego. Co piąty Niemiec i co dziesiąty Polak zostali w wyniku II wojny światowej zmuszeni do opuszczenia rodzinnych stron[122], a zatem problem powojennych europejskich przesiedleń dotyczy niezwykle licznej grupy osób. Amatorzy pochodzą z różnych regionów: Wileńszczyzny, Podola, okolic Tarnopola oraz Pomorza, Łodzi i Dolnego Śląska, ale ze względu na miejsce premiery szczególną rolę odgrywają wspomnienia breslauerów i byłych Kresowian oraz wrocławian i Dolnoślązaków. Wrocław (Breslau), jako europejska metropolia pograniczna, skupiał w sobie wszystkie dramaty Europy Środkowej, począwszy od tragicznych skutków rozwoju nazizmu, antysemityzmu po zniszczenie miasta-twierdzy oraz niemal całkowitą wymianę ludności z wszelkimi psychosocjologicznymi skutkami wypędzenia i „przypędzenia". Gregor Thum zauważa, że „temat głębokiego wstrząsu, jakiego doświadczył Wrocław w wyniku powojennej wymiany ludności, nadal stanowi trudny i rzadko poruszany wątek"[123]. Przykładem zmierzenia się z tym bolesnym tematem jest właśnie przedstawienie Klaty. Wbrew tytułowi *Transfer!* nie tylko uwidacznia proces przesiedlania i tragizm wypędzonych, lecz także próbuje ukazać przyczyny przesiedleń oraz ich długotrwałe skutki. Transfer ludności pokazany jest jako rezultat wojny oraz polityki narodowych socjalistów.

Opowieściom amatorów towarzyszy ascetyczna oprawa, z oszczędną scenografią i nielicznymi rekwizytami (scenografia: Mirek Kaczmarek). Świadkowie historii siedzą z tyłu sceny na prostych, współczesnych biurowych krzesłach,

[122] Por. Andrzej Sakson, *Wysiedlenia aspekt socjologiczny*, [w:] *Kompleks…*, s. 135.
[123] Thum, *op. cit.*, s. 439.

które nie kojarzą się z fragmentem domu czy pokoju (chociaż w niektórych scenach „występuje" stolik), lecz przypominają dzisiejszą poczekalnię. Wykonawcy pojedynczo podchodzą na proscenium i relacjonują publiczności swoje przeżycia. Mają na sobie codzienne ubrania i mówią zwyczajnymi, prostymi słowami. Te słowa przywołują wspomnienia jednostronne i fragmentaryczne, w których sprawy poważne łączą się z pozornie błahymi, a opowieści świadków uzupełniają opisywane lub pokazywane widzom ocalone rodzinne pamiątki. Widzowie poznają przypadkowe okruchy pamięci przywołujące między innymi obrazy domów, mieszkań i miast, które nie są na scenie pokazane, lecz istnieją jedynie w przestrzeni wyobrażeniowej. Miejsca te żyją w pamięci, która sięga często do okresu wysiedlania. Świadkowie wspominają zwłaszcza to, czego nie mogli zabrać ze sobą, a zatem przedmioty i zwierzęta domowe stają się w tym wypadku metonimią porzuconego rodzinnego domu[124].

Karolina Kozak (pochodząca z Żabińców w Tarnopolskiem, dziś mieszka w Pieleszkowicach koło Środy Śląskiej) opowiada, że nie można było zabierać psów ani obrazów (jeśli były oszklone), dlatego jej pies (wabił się Stalin, a potem Bosy) oraz dwa duże obrazy: *Matka Boska Ostrobramska* i *Pan Jezus w Koronie Cierniowej* zostały w rodzinnym domu. „A mogliśmy papier zwinąć/ ale zostawiliśmy/ myśleliśmy, że będziemy wracać/"[125] — wspomina z żalem. Jej rodzina zabrała natomiast w wędrówkę na zachód (przyjechali najpierw na podwrocławską stację Brochów) prowiant, łóżko i krowę. Dla ciągłości kulturowej owe wspomnienia o dobytku są niezwykle istotne. Zdaniem Stefana Bednarka polscy przesiedleńcy dziedziczyli bowiem zazwyczaj pamięć, obyczaje i tradycje, znacznie rzadziej natomiast „pamiątki materialne", dlatego nowe mieszkanie zapełniali nowymi przedmiotami. „Czasem wprowadza się do niego te nieliczne przedmioty ocalone od zniszczenia, zagrabienia, zagubienia — chronione, przechowywane i przewożone setki kilometrów, by w nowych siedzibach mogły zawiązać symboliczną więź z domem utraconym"[126] (stanowią one „symboliczne substytuty rodzinnego domu").

Należy pamiętać, że w *Transferze!* pojawiają się głównie wspomnienia wojennych dzieci i młodzieży, dlatego mają one charakter naiwny. Pośród Niemców największy przestrach budzili zbliżający się Rosjanie. Ilse Bode (dziś mieszkanka Berlina) myślała o ochronie skromnej dziecięcej własności prywatnej. Uciekając z domu, zabrała tylko jedną ulubioną lalkę, a pozostałe schowała pod łóżko „żeby

---

[124] Podaję tutaj przykłady przytoczone nie tylko przez Dolnoślązaków z powodu podobieństwa doświadczeń, lecz także osób przesiedlonych z różnych innych rejonów.

[125] Cyt. ze spektaklu za: Dunja Funke, Sebastian Majewski, *sceny jałtańskie*; Jan Klata, *Transfer!*, przeł. Christina M. Hauptmeier, Agnieszka Kowaluk, tekst niepublikowany. Numeracja stron według tego manuskryptu. Ze względu na niejednolity zapis wypowiedzi polskich i niemieckich w wersji polskiej zachowuję oryginalny, zrytmizowany podział na wersy, bez interpunkcji.

[126] Ten i nast. cyt.: Stefan Bednarek, *Kontynuacje i przemiany. O realizacji podstawowych wartości kultury narodowej w polskim domu po 1945 roku,* [w:] *Dom we współczesnej…*, s. 76.

22. *Transfer!* Świadkowie historii: Matthias Göritz, Karolina Kozak i Jan Kruczkowski

Rosjanie ich nie znaleźli" (s. 30). Hanne-Lore Pretzsch, Pomorzanka, relacjonuje pieszą ucieczkę swojej rodziny: „Musieliśmy iść dalej przez las, musieliśmy być cicho. Bagaż zrobił się cięższy. Zrzucaliśmy go. Najpierw srebro, potem bieliznę. Coraz więcej wyrzucaliśmy. Był głęboki śnieg i było zimno" (s. 36). Pretzsch, podobnie jak wiele innych osób, natknęła się jednak na żołnierzy zwycięskiej Armii Czerwonej. Ludność cywilna była wówczas narażona między innymi na kradzież mienia prywatnego, najpierw grabież zegarków ręcznych, które żołnierze kolekcjonowali. „Uri, Uri, Uri. Mieli już całe przedramiona pełne zegarków, ale zbierali Uri" (s. 25).

Dramatyczne były losy mieszkańców Festung Breslau, którzy od stycznia 1945 tracili swoje domy. Niemieccy uczestnicy *Transferu!* zgodnie pomijają milczeniem zbrodnię nazistów wobec swego narodu. Chodzi tu o ewakuację ludności zamieszkującej miasta wokół linii Odry i Nysy, które zimą 1945 roku ogłoszono twierdzami. W przypadku Breslau z powodu pospiesznej ewakuacji śmierć poniosło około 90 tysięcy osób, które zmarły z głodu, zimna lub stratowania. Zdarzenia te zostały przywołane w 1975 roku na scenie tego samego Teatru Współczesnego w przedstawieniu Wodeckiego *Rzecz o zagładzie miasta*[127]. W *Transferze!* jedyną osobą wspominającą oblężenie jest Angela Hubrich mieszkająca dziś we wsi Zernikow, koło polskiej granicy. Ze względu na pamięć ojca, który był lekarzem wojskowym, ona wraz z rodziną nie była narażona na niebezpieczeństwa zimowej ewakuacji i nie doświadczyła złego traktowania ze strony obrońców twierdzy. Jednak Hubrich z trudem wspomina na scenie traumatyczne trzy miesiące, które przesiedziała w miejskim bunkrze, wypędzona jeszcze przed końcem wojny. Sku-

[127] Por. rozdział II.

lona, z głową ukrytą między kolanami, po raz pierwszy w życiu opowiada o tych przeżyciach: „100 ludzi. Ciemno, ciasno, jęki. [...] Nie ma prądu. Nie ma wody. Okropny smród. Bez okien. 35 stopni C. Duchota" (s. 33).

Zdaniem Jana Klaty Żydzi — również wypędzeni i ograbieni — są „wielkim nieobecnym bohaterem" jego scenicznej historii. O nich, jako niekwestionowanych ofiarach, opowiadają równie często zarówno Niemcy, jak i Polacy. Byli Kresowianie wspominają pogromy hitlerowskie, rozstrzeliwania, ale także codzienne regulacje prawne upokarzające Żydów. Polacy nie zawsze są w tych wspomnieniach heroiczni. W scenie zatytułowanej „pierzyna"[128] pojawia się wstydliwie wspominany wątek korzyści majątkowych, jakie sąsiedzi mogli czerpać z nieszczęścia prześladowanych. Zygmunt Sobolewski, opowiadając o pojmaniu Żydów w rodzinnym Borszczowie na Ukrainie, przywołuje wspomnienie, w którym dwie sąsiadki wyrywają sobie żydowską pierzynę: „szarpią się, coś krzyczą, klną / jedna to chyba była Ukrainka / druga Polka, wiedziałem to na pewno / bo to była matka mojego kolegi z klasy" (s. 13). Po tej wypowiedzi z nadscenia wysypuje się pościelowy puch. Obraz unoszącego się po całej scenie białego pierza staje się wspomnieniem po tych mieszkańcach kresowej ojczyzny, których dosięgła Zagłada i którzy nie zostali pogrzebani. Polacy zdawali sobie sprawę z eksterminacji w getcie: „wiedziałem, co się z nimi stanie/ i nie rozumiałem dlaczego" — przyznaje Sobolewski i dodaje: „do dziś nie rozumiem" (s. 20). Zapewne relacje Polaków oraz Niemców były nieświadomie bądź świadomie autocenzurowane, przy czym przemilczanie faktów wynikało raczej z niechęci do wspominania traumatycznych przeżyć niż z obawy przed reakcją międzynarodowej publiczności. Polacy i Niemcy pamiętają inaczej oraz o czym innym chcieliby zapomnieć. Ważne staje się więc to, co na scenie przemilczeli czy zapomnieli. Istotne są fakty, o których publicznie mówią z zażenowaniem lub obawą. Często powtarzają sformułowania „nie wiem" i „nie rozumiem". W przypadku *oral history* „prywatny proces komponowania bezpiecznych wspomnień jest w rzeczywistości bardzo publiczny — piszą Perks i Thomson. — Wspomnienia są ryzykowne i bolesne, jeśli nie odpowiadają publicznym normom czy wersjom przeszłości"[129]. Zachowanie Świadków *Transferu!* zarówno polskich, jak i niemieckich dowodzi, że wspomnienia te były bolesne — amatorzy czuli się często niekomfortowo i odczuwali wstyd, przekraczając zakorzenione w ich świadomości przekonania oraz znane wersje historii wyniesione ze szkoły lub przekazane im przez rodziców (temat obozów koncentracyjnych, likwidowanych cmentarzy niemieckich, stosunku do Żydów). Na tym zresztą polegała wartość ich historycznego świadectwa.

Sceniczny Sta nazywa uprzemysłowione ziemie zachodnie „cukierkiem", który daje Polakom, aby się „nie obrazili" za przesunięcie granic Polski ze wscho-

[128] Ważny element scenografii tworzą napisy wyświetlane nad sceną przy poszczególnych fragmentach, które stanowią ich tytuły bądź eksponują niektóre wątki.

[129] *The Oral History*…, s. 245.

du na zachód. Zmiana zademonstrowana jest w sposób karykaturalny za pomocą przesunięcia trzech zapałek. Wrocław, ów „smakowity kąsek" od Wielkiej Trójki, nie wydawał się transferowym przybyszom gościnny, a znajomy był tylko złowróżbny zapach. Zygmunt Sobolewski opowiada w przedstawieniu: czułem zapach/ coraz silniejszy; ruiny, stary tynk, wapno, gruz [...] zdechłe zwierzęta i trupy pod gruzami/ znałem ten zapach / czułem go w Tarnopolu [...] a teraz we Wrocławiu. [...] nazwałem to zapachem umarłego miasta (s. 35). Wątek pamiętanych zapachów i w ogóle zmysłowego odczuwania nowego miejsca jest charakterystyczny dla wspomnień z dzieciństwa i młodości[130], a przecież wszyscy Świadkowie Klaty wspominają ten okres. Realne stają się też materialne ślady bytności Niemców. Inni „przypędzeni" przyznają, że bardzo zaskoczyły ich oznaki wyższości cywilizacyjnej: plątanina drutów elektrycznych, dachówki, bieżąca woda w łazienkach, ale współtworzyły one nieprzyjazny krajobraz i oczywiście wcale nie rekompensowały utraconych widoków kresowych. Dlatego sprzeciw wrocławskiej publiczności premierowej wzbudziła wypowiedź Güntera Linkego na temat perfekcyjnej odbudowy dzisiejszego Wrocławia: „Kamienie upamiętniają niemiecką przeszłość [...] Są takie piękne, że Polacy mogą dzięki nim zarabiać pieniądze" (s. 45), ze względu na to, że większość przybyszów, mimo podziwu dla niemieckiej wyższości technicznej, skłonna była traktować sprawę osiedlenia w nowym miejscu i postrzegania „pozyskanej" ojczyzny bardziej w kategoriach ideowych niż ekonomicznych. Kiedy mówi on o dzisiejszym podejściu do pamięci i pozostałości po niemieckiej przeszłości: „szybko zakryć i zapomnieć i byle tylko nic nie znalazło się na wierzchu", słowa te brzmią nieprawdziwie we Wrocławiu 2006–2007. Przecież od początku lat dziewięćdziesiątych władze miasta, media, historycy i mieszkańcy konsekwentnie odkrywają zafałszowaną w okresie powojennym pamięć o dawnych breslauerach.

Na Dolnym Śląsku i we Wrocławiu, podobnie jak na całych ziemiach zachodnich, przez niemal dwa powojenne lata wielu Polaków i Niemców wspólnie zamieszkiwało pod jednym dachem. Liczne wspomnienia uczestników *Transferu!* dotyczą tego epizodu. Kresowianom towarzyszyło na co dzień poczucie tymczasowości. Uważali, że powrócą do siebie, bo „przecież będzie III wojna światowa". Zasadniczo wspomnienia Świadków dotyczące koegzystencji są pozytywne, wręcz wydają się zbyt sielankowe. Pierwotna nieufność między sąsiadami zamieniała się we wspólną pracę, a nawet świętowanie Bożego Narodzenia. Jednym z nielicznych rekwizytów znajdujących się na scenie są dwie jednakowe choinki: polska i niemiecka — symbole z trudem odzyskiwanego ogniska domowego[131]. Wykonawcy śpiewają przy nich wspólnie kolędę. Słychać także głosy Polaków,

[130] Kornelia Ćwiklak, „*Kindaheit ist Heimat" — dzieciństwo i „mała ojczyzna" w prozie Horsta Bienka*, „Kresy" 2005, nr 61–62 (1–2), s. 75.

[131] W nowej wersji *Transferu!*, którą zarejestrowała i wyemitowała Telewizja Kultura w 2008 roku, scena z Bożym Narodzeniem została pominięta, nie występował też Günter Linke.

którzy stronili od takich kontaktów oraz o pewnych faktach nie wiedzieli. Jan Charewicz, który przyjechał do Wrocławia z Wilna, mówi: „nie wiem w jakich warunkach/ Niemcy zostali wywiezieni/ nie wiem nawet kiedy/" (s. 41; „nie wiem" to także tytuł tej sceny). Niewiedza wygodnie tuszuje wstydliwą prawdę o brutalnych sposobach „dzikiego" (przedpoczdamskiego) wysiedlania Niemców z tzw. Ziem Odzyskanych i powojennej „bandziorce" — takiego wątku wyraźnie w spektaklu zabrakło.

Wyjazdy niemieckich rodzin uświadomiły Polakom nieodwracalność ich losu. Podobieństwa dotyczące doświadczeń wysiedlonych po obu stronach granic nasuwają się oczywiście podczas licznych wypowiedzi. Klacie zarzucano zresztą po premierze fałszywy, zbyt proniemiecki obraz historii. Trzeba jednak zauważyć, że w przedstawieniu podkreślono pozorność takich analogii: „Niemcy — biedni ludzie. Tak samo jak my wysiedleni" — mówi wprawdzie Charewicz, ale zaraz dodaje: „Ale to Niemcy Niemców wysiedlili/ Hitler" (s. 46). Reżyser ostatecznie nie pozostawił wątpliwości w ocenie historii.

Na teatralne wrocławsko-berlińskie przedsięwzięcie warto spojrzeć z punktu widzenia socjologicznego znaczenia wspólnego doświadczenia dla dramaturgów oraz aktorów. Praca nad *Transferem!* stała się istotna dla niektórych wykonawców. Podkreślali, że wspólne próby pozwoliły im przełamać początkową polsko-niemiecką obcość i niezrozumienie. Ponadto amatorzy traktowali tę pracę jako rodzaj swoistej terapii, możliwość „wygadania" się i „dania świadectwa historii". „I trzeba rozmawiać o tym, co się przeżyło, i siebie zrozumieć, żeby móc razem żyć" — dodaje Hubricht[132]. Ciekawa była reakcja publiczności. Niektórzy widzowie ze wzruszeniem odnajdywali w wypowiedziach świadków wątki znane z domowych opowieści swoich dziadków i rodziców. Istotne było, że po raz pierwszy publicznie powiedziano to, o czym mówiło się dotąd w domowym zaciszu czy wśród przyjaciół. Zdaniem widzów trzeba wciąż przypominać o II wojnie światowej, bo jej pamięć żyje głównie w przekazie pokoleniowym. Wnukowie Kresowian ze zrozumieniem akceptują także antyrosyjską wymowę spektaklu. Pojawiły się również oceny negatywne, na przykład że *Transfer!* tworzy fałszywy obraz przyczyn i skutków wysiedleń, wynikający z rzekomej wspólnoty losów polskich i niemieckich, aż po brak współczucia dla „winnych wszystkiemu Niemców"[133]. Jan Klata, świadomy potencjalnych zarzutów, zastrzegał bezkompromisowo jesz-

[132] Por. wypowiedź A. Hubricht, za: Michał Kokot, *Na zachodzie Niemiec o wojnie nie mówią*, „Gazeta Wyborcza. Wrocław" 9.02.2007. Nie zabrakło też konfliktów. W 2007 roku jeden z uczestników, Günter Linke, zażądał poprawek w wypowiedziach nie tylko swoich, lecz innych wykonawców. Gdy Klata zgodził się jedynie na zmiany w kwestiach Linkego, wykonawca zagroził rezygnacją. W tej sytuacji niemiecki współproducent zerwał z Linkem umowę. Powstała nowa wersja *Transferu!*, w której występuje Dietrich Garbrecht z Hamburga (za: Michał Kokot, Tomasz Wysocki, Mariusz Urbanek, *Kontrowersyjny świadek historii*, „Gazeta Wyborcza. Wrocław" 29.08.2007).

[133] Z rozmów własnych i wypowiedzi na forum: www.wteatrw.pl (dostęp: 20.05.2007).

DiT-29_MGolaczynska.indb 115 2013-04-25 08:57:14

cze we wczesnym eseju poświęconym powstawaniu spektaklu: „Ten, kto twierdzi, że mógłby stworzyć przedstawienie, które oddaje historyczną prawdę, albo jest mało inteligentny, albo tworzy dzieło propagandowe”[134].

Świąteczna choinka, porzucane religijne obrazy, rodowe srebra, czysta bielizna, zrabowana pierzyna, pozyskane dachówki i bieżąca woda — z tych skrawków pamięci Świadkowie budują obrazy swoich dawnych i obcych domów oraz miast lub wsi. Łącznie z krajobrazem, ziemią i otaczającą architekturą tworzą one kraj rodzinny i utraconą ojczyznę, a także popękaną tożsamość kulturową. W przypadku wyobrażeń domu w *Transferze!* mamy do czynienia nie tylko z „domem wspomnień”, lecz także z „domem marzeń” i „domem snów”[135]. Tylko ten dom, za którym się wciąż tęskni, jawi się jako dom — miejsce azylu.

* * *

Współczesny dom jako instytucję[136] tworzą trzy wzajemnie powiązane aspekty: materialny, społeczny i aksjologiczny (kulturowy) — twierdzi Andrzej Siciński[137]. Wszystkie te elementy obecne są w omawianych teatralnych przedstawieniach domów. Dom to, po pierwsze, „konkretne miejsce, a także materia wyznaczająca owo miejsce […]: mieszkanie, jego wyposażenie, jego najbliższe otoczenie”[138]. W tym sensie dom jest najdosłowniej widoczny w dolnośląskich przedstawieniach przez wykorzystanie miejsc, scenografii (w tym slajdów i zdjęć), rekwizytów — wyobrażeń salonów i ich schematycznego wyposażenia oraz symbolicznych elementów (magnolia w *Deszczach*, przedmioty wywiezione z Kresów, znalezione po Niemcach), wreszcie podwórek. Materialność domów jest wyraźnie naznaczona przez historię i obcość przedmiotów. „Po drugie — dom to pewna zbiorowość s p o ł e c z n a; zespół »domowników«, ich role, funkcje, aktywność domowa, style życia; ich wzajemne relacje […] Jest pojęciem szerszym niż rodzina […]”[139] (na przykład może dotyczyć najbliższych sąsiadów). W sensie społecznym sceniczne domy dolnośląskie także nie są dla mieszkańców azylem, gdyż często oglądamy rodzinę w rozpadzie (*Deszcze*), rozdzieloną i okaleczoną przez wojnę (*Wallstrasse 13*, *Transfer!*), a pozytywne relacje sąsiedzkie zostają zniweczone przez nazistowską ideologię (*Kamienica. Das Haus*) albo skomplikowane przez absurdalny układ zdarzeń (sublokatorzy z *Września 27 42 08*). W ostatnim wypadku mieszkanie jest „nowocześniej” pojmowane jako

---

[134] Jan Klata, *Woll ihr den totalen Krieg oder im Kreuzfeuer der Geschichte — eine Stuckkentwicklung*, „Theater der Zeit” 2006, Oktober.

[135] Ten wątek porusza Gaston Bachelard, analizując zapis przeżycia domu w poezji i prozie. Oniryczne bogactwo dotyczy głównie domu wiejskiego, za: Benedyktowicz, *op. cit.*, s. 22–24.

[136] „Instytucję” w rozumieniu antropologów społecznych.

[137] Andrzej Siciński, *O idei domu i jego roli w Polsce*, [w:] *Dom we współczesnej…*, s. 9.

[138] *Ibidem*.

[139] *Ibidem*.

„przestrzeń do wynajęcia", przy czym na ten współczesny wizerunek cień rzuca fatum duchów z przeszłości. „Po trzecie — dom to pewna w a r t o ś ć, zaspokajająca różnorodne potrzeby […] symboliczne. […] W tym symbolicznym znaczeniu dom utożsamia się niekiedy z »ojczyzną« czy to »wielką« — rodzinnym krajem, czy, częściej, »małą«"[140]. Owo symboliczne pojmowanie domu wydaje się elementem najistotniejszym we wszystkich omawianych spektaklach (z wyjątkiem *Września 27 42 08*), ponieważ łączy się nierozerwalnie ze swoiście pojętą bezdomnością — nie tylko z utratą dachu nad głową i swego miejsca na ziemi, lecz także z „brakiem tożsamości społecznej" oraz „brakiem »korzeni«" — powiązania z innymi członkami pierwotnej „małej ojczyzny"[141]. Pozostają po niej tylko skrawki — pamięć i drobne ocalałe przedmioty.

Dolnośląskie domy, mieszkania, kamienice przedstawiane są w teatrze jako miejsca quasi-realistyczne, wspominane albo tymczasowe, wynajęte lub wyobrażone czy wyśnione. Naznaczone są narracjami historycznodokumentalnymi bądź wyimaginowanymi i fantastyczno-ironicznymi. Pisząc o tragedii utraty domostwa — „ruinie ludzkiego kosmosu", Yi-Fu Tuan twierdzi, że „istoty ludzkie mają ogromną siłę trwania […] Jeśli jedno »centrum wszechświata« [dom — M.G.] ulega destrukcji, można zbudować nowe tuż obok albo w całkiem innej okolicy i wtedy ona właśnie stanie się »środkiem świata«"[142]. W spektaklach lokalnych „nowe" domy to zwykle miejsca obce, dziedziczone przymusowo po poprzednich mieszkańcach, które początkowo nie zaspokajają podstawowej potrzeby bezpieczeństwa właściwej zamieszkiwanemu domostwu. Jednak wyraźnie widać dążenie do tego, aby twórcy, a z nimi widzowie starali się poczuć spadkobiercami pozostawionej im przez historię spuścizny kulturowej i oswoić te domy, kamienice, uznając je za swoje.

b) Dworzec, pociąg, lotnisko

Dworzec lub stacja kolejowa to miejskie przestrzenie „przejściowe", które sprawiają, że status przebywających tam osób jest niepewny. Dworzec stanowi albo początek podróży — wtedy oznacza pożegnanie z przestrzenią oswojoną, albo jej koniec — wówczas wywołuje niepewność co do przyszłości. Niezależnie od sytuacji budzi w podróżnych niepokój, odrazę (z powodu panującego tam brudu) lub inne co najmniej nieprzyjazne uczucia. Edward Hall, przytaczając badania Humphry'ego Osmonda nad przestrzeniami na półtrwałymi, określa dworce kolejowe jako „przestrzenie odspołeczne" (*sociofugal*)[143], w których ludzie wyraźnie

[140] *Ibidem*.
[141] O „bezdomności" zob. *ibidem*, s. 11. Por. część o „małej ojczyźnie" (III.f) i *Transfer!* (III.c).
[142] Tuan, *op. cit*., s.189–190.
[143] Edward Hall, *Ukryty wymiar*, przeł. Teresa Hołówka, Warszawa 2001, s. 140.

stronią od siebie nawzajem. Można dodać, że inne osoby znajdujące się na dworcu są dla podróżnego z założenia nieprzyjaznymi obcymi, nawet potencjalnymi przestępcami.

W najnowszych przedstawieniach dolnośląskich dworcowi podróżni to najczęściej „włóczędzy" w rozumieniu baumanowskiego typu zachowania[144] — wysiedleni nomadzi, ludzie pozbawieni swej „małej ojczyzny", znajdujący się w drodze wbrew własnej woli. W tym wypadku stację/dworzec należy pojmować bardziej ogólnie i metaforycznie. Zdaniem Baumana „Włóczęga »żyje na stacji«, bo każdy stan, w jakim się znajduje, traktuje jako przystanek, na którym długo nie zabawi, który wkrótce opuści, by się przenieść na inne miejsce, jakie znów nie będzie niczym więcej niż przystankiem"[145].

Wrocławskie dworce i pociągi

We wschodnim skrzydle wrocławskiego Dworca Głównego oraz w pociągu i na peronie Krzysztof Kopka wystawił trzygodzinny spektakl z antraktem, będący wielkim przedsięwzięciem organizacyjnym — *Wrocławski pociąg widm*, który miał premierę (26.06.2004) w ramach pierwszej edycji miejskiego festiwalu Wrocław Non Stop[146]. Kopka, scenarzysta i reżyser, to dramaturg, który stał się specjalistą od historycznej tematyki dolnośląskiej, a także osobą budującą pomost między teatrem instytucjonalnym i niezależnym oraz różnymi pokoleniami twórców. Niegdyś kierownik artystyczny Teatru Dramatycznego im. Szaniawskiego w Wałbrzychu oraz współpracownik legnickiej sceny Jacka Głomba (współautorstwo scenariusza *Ballady o Zakaczawiu*) jest też stałym reżyserem niezależnego Ad Spectatores. Kopka przygotował opowieść o historii miasta, której akcja toczy się w przedwojennym Breslau i polskim Wrocławiu, w dekadzie 1938–1948 — od wydarzeń nocy kryształowej po Kongres Intelektualistów w Obronie Pokoju. *Wrocławski pociąg widm* wpisuje się więc w nurt dolnośląskiej polityki pamięci obejmującej reinterpretacje lokalnej historii po 1989 roku. Oznacza to przede wszystkim odwołanie się do wielokulturowego, zwłaszcza niemieckiego, śląskiego i żydowskiego oblicza miasta.

Widowisko Kopki stanowi inną próbę stworzenia „prawdziwej opowieści w prawdziwych miejscach"[147]. Inspiracją przy powstawaniu pierwszego i drugiego aktu autorskiego scenariusza stały się publikowane wspomnienia dawnych mieszkańców: fragmenty *Dżumy w mieście Breslau* — zapiski Żyda Waltera Tau-

---

144 Por. Bauman, *op.cit.*

145 Zygmunt Bauman, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa 1994, s. 28.

146 Ze względu na duże wyzwania organizacyjne (wynajęcie pociągu) spektakl był stosunkowo rzadko grany, zazwyczaj właśnie podczas czerwcowych edycji Wrocławia Non Stop, w okolicach nocy świętojańskiej, jako że św. Jan jest patronem miasta.

147 Określenie Jacka Głomba używane w odniesieniu do przedstawień legnickich (por. *Teatr w ruinach*, „Notatnik Teatralny" 2004, nr 35, s. 121).

23. Wrocławski Dworzec Główny, wieloletnia siedziba Sceny Kameralnej Panama Teatru Ad Spectatores

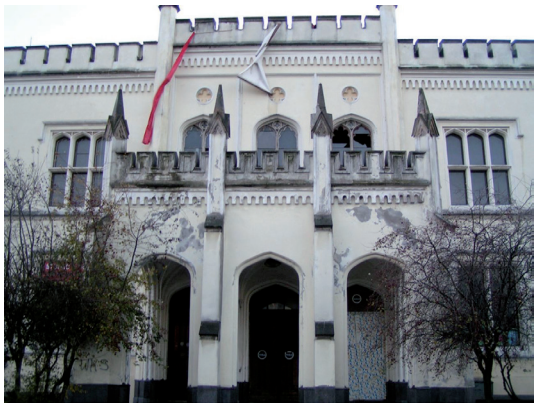
ska również z wydarzeń nocy kryształowej 1938 roku[148], wspomnienia Petera Schumanna o życiu codziennym na przedwojennym niemieckim przedmieściu Brockau[149] oraz fragmenty publikacji Jürgena Thorwalda *Wielka ucieczka*[150] o zimowym exodusie niemieckich cywilów w 1945 roku. Losy teatralnego Tauska (Paweł Kutny) są fikcyjnie poprzeplatane z dziejami rodziny kolejarza Schumanna (Rafał Kwietniewski) — ojca Petera Schumanna, amerykańskiego lidera Bread and Puppet Theatre, na scenie: życzliwego znajomego. Podczas nocy kryształowej ukrywają oni żydowskiego kolegę. Zapowiadane przedstawienie marionetkowe syna Schumannów gromadzi też innych widzów: Ślązaka Adiego Orzolla (Marcin Chabowski) — kamieniarza, który zmienia herbowe orły, „przywracając im pragermański wygląd"; jego narzeczoną Bertę Gross (Anna Ilczuk) i nazistę Mullera (Michał Opaliński) — przełożonego kolejarza. Kopka portretuje więc kilku przedwojennych breslauerów, ukazując różne postawy wobec reżimu.

Akcja *Wrocławskiego pociągu widm* dzieje się w kilku „miejscach znalezionych", co zmusza widzów do ciągłego przemieszczania się, zajmowania pozycji siedzącej bądź stojącej. Pierwszy akt toczy się w nieczynnym wschodnim skrzydle dworca (zwanego pogotowiem PKP), które odgrywa tu rolę stacji Wrocław-Brochów (Brockau) i kolejowego, służbowego mieszkania niemieckiego dróżnika Schumanna. Pogotowie PKP to przestronna wysoka sala z czterema filarami pośrodku i szerokimi schodami z boku, pomniejszona przez reżysera do rozmiarów sceny studyjnej. Miejsce wybrane przez zespół jest dosyć wyjątkowe.

[148] Por. Walter Tausk, *Dżuma w mieście Breslau*, wyb., przeł. i oprac. Ryszard Kincel, Warszawa 1973.

[149] Por. Małgorzata Dzieduszycka, *Dzień z Peterem Schumannem*, „Teatr" 1987, nr 2, s. 20–21. Brochów (dawniej Brockau) znalazł się w granicach Wrocławia w 1951 roku.

[150] Por. Jürgen Thorwald, *Wielka ucieczka*, przeł. Albin Bandurski i Janina Sczaniecka, Kraków 1998.



24. Dworzec Główny we Wrocławiu (stan sprzed remontu), lewe skrzydło — tu grano w 2004 roku fragmenty *Wrocławskiego pociągu widm* Teatru Ad Spectatores

Na tle całego wrocławskiego Dworca Głównego — efektownego zabytku architektonicznego zbudowanego na wzór ogromnego gotyckiego pałacu Tudorów (w połowie XIX wieku był to największy dworzec niemiecki zaprojektowany przez Wilhelma Grapowa, przebudowany według projektu Bernarda Kluschego) — wschodnie skrzydło stanowiło fragment bardzo zdewastowany i zaniedbywany przy rozmaitych remontach. Chociaż twórcy odwołują się w dialogach postaci do realnego desygnatu, jakim jest wykreowany dworzec na Brochowie, wydaje się, że zamierzali przede wszystkim podkreślić odpychający charakter miejsca, typowy dla wszystkich starych dworców. A zatem mieszkanie kolejarza nie daje odpowiedniego schronienia zgromadzonym, scena zapowiada emigrację i wywózki postaci. Nawiązanie do stacji Brochów przypomina widzom także o innych przesiedlanych — to właśnie na Brochów przybywali po wielotygodniowych tułaczkach powojenni ekspatrianci z Kresów Wschodnich.

Drugi akt przedstawienia to podróż widzów i aktorów. Wszyscy przemieszczają się na prawdziwy dworcowy peron i wsiadają do wagonu pocztowego. Agitowani przez faszystowskiego działacza, przy dźwiękach hymnu *Horst-Wessel-Lied* mają wziąć udział w *Drang nach Osten*. Jadą z Dworca Głównego na Dworzec Nadodrze[151] i z powrotem, a pociąg (wpisywany do autentycznego rozkładu jazdy PKP i zapowiadany przez megafon) niby wehikuł czasu przenosi ich w lata wojny. Ten czas został zaprezentowany w konwencji lalkowego teatrzyku frontowego z fragmentami Brechtowskiego *Wojaka Szwejka* (animacje Agaty Kucińskiej) ośmieszającymi Hitlera. Po powrocie do centrum miasta publiczność zostaje powitana na peronie dworca Głównego przez uczestników Kongresu Inte-

[151] Dworzec Nadodrze, podobnie jak Brochów, był miejscem przyjazdów do Wrocławia powojennych przesiedleńców, stał się „bramą wiodącą do miasta Wrocław". Zatem tuż po wojnie Nadodrze było „przypadkowo pierwszą polską dzielnicą" podobnie jak w średniowieczu (przeważała tu ludność polskojęzyczna). Por. Thum, *op. cit.*, s. 65.

lektualistów z 1948 roku. Publiczność, której jeszcze w pociągu udzieliły wskazówek dwie pełne pasji komunistki (Agata Kucińska i Anna Ilczuk), przechodzi przez dworzec i ulice, śpiewając głośno piosenkę *Zbudujemy nową Polskę*, a ową euforię pionierów obserwują prawdziwi podróżni i nocni piwosze z okolicznych barów — w taki sposób fikcja teatralna zderza się z realnością dzisiejszego Wrocławia. W ostatniej części dramatyczne indywidualne losy przybyłych do stolicy Dolnego Śląsk Polaków, przesiedleńców oraz autochtonów pokazane zostają na tle wydarzeń publicznych, jak na przykład wystąpienie Aleksandra Fadiejewa (Krzysztof Kopka) podczas Światowego Kongresu Intelektualistów w Obronie Pokoju w 1948 roku czy profesora Alana Taylora (Łukasz Dziemidok/Marcin Tyrol) protestującego przeciw socjalistycznej cenzurze, oraz humorystycznych obrazków z pionierskich czasów (powstawanie pierwszych wrocławskich audycji radiowych). Pojawia się też Orzoll — jako autochton Władziu Orzeł „zdający egzamin z polskości" — który nadaje orłom piastowskie kształty. Jest strażnikiem ogrodowych magnolii i ich niepraktycznego piękna, ponieważ zapobiegliwi Kresowianie — rolnicy, chcą je zamienić na kapustę. Trzeci akt odbywa się ponownie we wschodnim skrzydle, które staje się poczekalnią dworca, barem, studiem radiowym (żartobliwą inspiracją fabularną stał się prototypowy produkcyjniak Jana Wilczka *Numer 16 produkuje*).

Kopka usytuował swoje widowisko w nurcie „teatru codzienności"[152], ukazując zwykłe losy przeciętnych mieszkańców miasta, przy czym wykorzystał wspomnienia zarówno te pisane, jak i zasłyszane od żyjących jeszcze świadków wydarzeń. Jego scenariusz mieści się w nurcie, który Maria Janion nazwała antyromantyczną „literaturą zwyczajno-cywilną"[153]. W takim przypadku najbardziej zapadają w pamięć widzów cierpienia indywidualne. „W chaotycznym świecie Shoah można stworzyć jakiś porządek narracyjny tylko w oparciu o subiektywne doświadczenia, które w publicznej sferze funkcjonują w formie określonego świadectwa. To zaś umieszcza prywatne cierpienie w szerszym kontekście" — pisze Freddie Rokem w publikacji poświęconej wystawianiu historii w teatrze[154]. W przedstawieniu wrocławskim nie ukazuje się zagłady jednej z najliczniejszych gmin żydowskich w przedwojennej Rzeszy, lecz jedynie krótki fragment losów Tauska, który relacjonuje w czterech zdaniach wydarzenia nocy kryształowej i zniszczenia mienia żydowskiego na ulicach Breslau. Cała tragedia Holocaustu zostaje jedynie zapowiedziana w metaforycznej okrutnej baśni o bratobójczym konflikcie „w mieście nad rzeczką" (aluzje do Odry i Ostrowa Tumskiego). Kopka nadał jej formę profetycznej wizji małego Petera Schumanna (w tej roli chłopiec — Jan Nesterowicz). Przedstawia on gościom rodziców miniwidowisko lalkowe

[152] Por. Pavis, *op. cit.*, s. 513.

[153] Na temat *Pamiętnika z powstania warszawskiego* Mirona Białoszewskiego por. Maria Janion, *Wojna i forma*, [w:] *eadem*, *Płacz generała. Eseje o wojnie*, Warszawa 1998 , s. 70.

[154] Freddie Rokem, *Wystawianie historii. Teatralne obrazy przeszłości we współczesnym teatrze*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Kraków 2010, s. 36.

25. *Wrocławski pociąg widm*, Teatr Ad Spectatores. Scena w wagonie pocztowym — Agata Kucińska (z przodu), Dorota Łukasiewicz, Michał Opaliński

w swoim domowym teatrzyku, w którym w finale pojawia się nagle łuna naprawdę płonącej tej nocy wrocławskiej Nowej Synagogi na Wygonie. Z postacią Petera znów łączy się wspomniany wątek dzieciństwa jako „małej ojczyzny". Podobnie jednak jak brochowski dom, nie wiąże się ona z poczuciem bezpieczeństwa[155].

Rekonstrukcji dalszego ciągu losu breslauerów widzowie dokonują sami, kiedy w milczeniu jadą wagonem pocztowym przez ciemne miasto. Celowym zamierzeniem Kopki było stworzenie w pociągu niekomfortowej sytuacji — w wagonie było ciasno (30–60 osób), a wszystkie szyby zasłonięto papierem, aby nie można było zobaczyć drogi. Wywózka w półmroku, w niewygodnych warunkach przypominała wcześniejsze deportacje ludności cywilnej na zachód, transporty do obozów oraz wojenne przesiedlenia. Cały zresztą spektakl jest dla widzów daleki od komfortu foteli scen instytucjonalnych — publiczność przemieszcza się w każdym akcie, nie wiedząc, czy następnym razem zdobędzie siedzące lub wygodne miejsce.

„Podróżne uwięzienie" — tak określa sytuację jazdy koleją Michel de Certeau, dodając: „Nieruchomość w wagonie pociągu, oglądanie uciekających nieruchomych przedmiotów. Co się dzieje? Nic się nie porusza ani wewnątrz, ani na zewnątrz pociągu" [156]. Jego esej o kolei i uwięzieniu (1984) dotyczy jednak człowieka współczesnego, który na przykład jadąc do pracy, widzi w pociągu „szkło" i „żelazo". Wojenne postaci teatralne Kopki czy Klaty[157] nie są w owej komfor-

[155] Kopka dodał scenicznemu Peterowi kilka lat. Urodzony 11.06.1934 roku mały Schumann miał w noc kryształową niewiele ponad 4 lata. W 1944 jego rodzina wyjechała wraz z falą niemieckich uchodźców z Breslau do Hamburga.

[156] Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, przeł. Steven Rendall, Berkeley-Los Angeles 1984. Tu rozdział VIII: *Railway Navigation and Incarceration*, s. 111.

[157] Por. podróż koleją w *Transferze!*.

towej sytuacji „turysty" obserwującego okna wagonu ani uciekające przedmioty na zewnątrz. Wydaje się, że w sytuacji wojennych transportów najtrudniejsza była niewiedza i niepewność losów wynikająca z tego, że „włóczędzy" nie widzieli lub nie chcieli widzieć podczas jazdy krajobrazu za oknem, ponieważ przewożono ich zwykle zamkniętymi wagonami bydlęcymi (więźniowie, przesiedlani) lub otwartymi wagonami towarowymi, które przesiedleńcy prowizorycznie zadaszali dla swej ochrony[158]. Dlatego najistotniejszym zabiegiem inscenizacyjnym w drugim akcie *Wrocławskiego pociągu widm* było zaciemnienie okien. W takiej sytuacji sugerowane przez twórców „uwięzienie"[159] przesiedlanych czy wywożonych było znacznie spotęgowane. Ten fragment spektaklu był także męczący dla widzów, podobnie jak długa podróż wywożonych w nieznane.

Realni breslauerzy cywile doświadczyli prawdziwej wojny dopiero od stycznia do maja 1945, kiedy rozpoczęła się zagłada milionowej wówczas metropolii w wyniku opisywanej przez Paula Peikerta tragicznej w skutkach zimowej pieszej ewakuacji mieszkańców, dokonanej na rozkaz nazistowskich dowódców Festung Breslau[160]. Tę znaną już współczesnym wrocławianom apokalipsę miasta Kopka przedstawił niezmiernie ascetycznie na przykładzie jednostkowego losu, a mianowicie lektury cytowanego przez Thorwalda w *Wielkiej ucieczce* tylko jednego autentycznego listu mieszkanki Breslau, która beznamiętnie relacjonuje rodzinie trudną zimową tułaczkę i utratę swego dziecka.

Zarówno dworce, jak i miasto są tutaj ukazane negatywnie. *Wrocławski pociąg widm* nie mieści się jednak w nurcie odziedziczonego po modernizmie, częstego w literaturze niemieckiej o Breslau antyurbanizmu[161]. Obcość bohaterów nie wynika z anonimowości miejskiego tłumu, powstaje natomiast w atmosferze nazistowskiego terroru. Dopiero w trzecim akcie przestrzeń powojennego, odbudowywanego w latach czterdziestych Wrocławia ma pewne cechy pozytywne.

Od poczekalni dworcowej do lotniska

Miejskie przestrzenie przejściowe pełnią też ważne funkcje w przedstawieniach Jana Klaty. W *Transferze!* (Wrocławski Teatr Współczesny) Stalin zwraca się w pewnej chwili do grupy wypędzanych z następującą ironiczną kwestią: „Mam dla was radę. Jak będziecie się z kimś umawiali po wojnie, to umówcie się na dworcu. Dworce zawsze stoją na miejscu" (s. 41). Zapowiada tym samym trudny i pełen cierpień los „wypędzonych" żyjących na stacjach. Ten status przejściowy podkreśla także scenografia — wszyscy transferowi Świadkowie historii

[158] Zob. Thomas Urban, *Utracone ojczyzny. Wypędzenia Niemców i Polaków w XX wieku*, przeł. Agnieszka Kowaluk, Warszawa 2007, s. 171.

[159] „Uwięzienie" w pociągu de Certeau traktuje metaforycznie i ma ono dla niego także zabarwienie pozytywne. Na końcu cytowanego tekstu pisze o „pięknej abstrakcji więzienia".

[160] Por. rozdział II oraz Davies, Moorhause, *op. cit.*, s. 57.

[161] Por. Ewa Jarosz-Sienkiewicz, *Wrocław w powieściach niemieckojęzycznych*, Wrocław 2008, s. 279–282.

siedzą w rzędzie na prostych, niewygodnych plastikowych krzesełkach, które kojarzą się z poczekalnią biurową lub dworcową.

Uczestnicy migracji właściwie niewiele mówią o długotrwałej i często tragicznej wędrówce do swoich nowych ojczyzn. Karolina Kozak tak wspomina drogę z Kresów do Wrocławia: „dostaliśmy dobry wagon/ ciotka spała na krowie/ bo nie było, gdzie spać/ a krowa nic nie mówiła/ za tydzień byliśmy w Brochowie" (s. 35). Świadek podkreśla niewygodę wewnątrz, ale zupełnie nie wspomina o widokach po drodze. Główny problem świadków polega jednak na tym, że „Włóczęga wie zawsze dobrze, od czego ucieka. Wie nie całkiem i mgliście tylko, ku czemu zdąża"[162]. Ogromnym wstrząsem było dla przesiedlonych spotkanie z nową „małą ojczyzną" i trwające niekiedy dwa pokolenia oswajanie się z tą „konkretną obcowizną"[163].

W swoim przedstawieniu Klata zwraca uwagę nie tylko na wysiedlonych, wypędzonych „włóczęgów", lecz przedstawia też widzom „turystę", według Baumana alter ego włóczęgi. W ponowoczesnym świecie on podróżuje z wyboru, niezależnie od tego, czy robi to „dla przyjemności, czy w interesach"[164]. Turystą w takim sensie jest w *Transferze!* Matthias Göritz, współczesny pisarz, jedyny na scenie reprezentant młodszego pokolenia (wnuk Niemców wysiedlonych z okolic Kłajpedy), który dziś może swobodnie wybierać miejsce do życia i pracy. Matthias stał się kosmopolitycznym podróżnikiem ery globalizacji. Z dzisiejszej niemieckiej perspektywy Göritz inaczej rozumie też pojęcie małej ojczyzny: „Heimat jest słowem zatrutym przez historię — twierdzi. — Łączy się z utratą, ale i z okrucieństwem wojny wywołanej przez Niemców"[165]. Współcześni obywatele świata — „turyści" — mają możliwość zredefiniować swój *Heimat*. „Moja walizka jest moją małą ojczyzną" (s. 41) — stwierdza po prostu niemiecki Świadek, pokazując w spektaklu zawartość swej lotniczej walizki: od bielizny i sportowych butów po laptopa i manuskrypt nowej książki. Słowa Göritza o wysiedlonym ojcu, który przez całe życie poszukiwał miejsca na ziemi, zamykają przedstawienie. Tłumacząc potrzebę mówienia o przesiedleniach, reżyser stwierdził: „mam głębokie przekonanie, że wystarczy niekorzystny zbieg okoliczności i znowu będziemy w takiej Europie, w której ludzie nie podróżują za pomocą tanich linii, ale w bydlęcych wagonach. Mają pięć godzin na spakowanie dobytku i nie znają celu podróży. […] Nie możemy w komforcie kontemplować końca historii. Nie ma czegoś takiego, historia może w każdej chwili oszaleć. Opowiadając o czasach, kiedy historia oszalała, w jakiś sposób szczepimy się przeciw tej chorobie"[166]. Klata namawia więc do refleksji nad daleką przeszłością dzisiejszych „turystów",

---

[162] Bauman, *Dwa szkice…*, s. 29.

[163] Określenie Marka Zybury (*Pomniki niemieckiej przeszłości. Dziedzictwo kultury niemieckiej na Ziemiach Zachodnich i Północnych Polski*, Warszawa 1999, s. 8).

[164] Bauman, *Globalizacja…*, s. 109.

[165] Roman Pawłowski, Tomasz Wysocki, *Mój Transfer (przedpremierowe rozmowy z Klatą i wykonawcami)*, „Gazeta Wyborcza. Wrocław" 13.11.2006.

[166] Wypowiedź Jana Klaty za: *ibidem*.

26. *Transfer!* Świadkowie historii: Jan Kruczkowski, Matthias Göritz (turysta ery globalizacji), Hanne-Lore Pretzsch

którzy zapewne pozostaliby chętnie dobrowolnymi podróżnikami, niż zostać zmuszonymi do porzucenia domów, wykorzenienia i włóczęgi.

Ponowoczesny „turysta" oczywiście podróżuje znacznie częściej samolotem niż pociągiem. Samolot stwarza sytuację uprzywilejowania (bilet jest zwykle droższy), bardziej abstrakcyjną, oderwaną od rzeczywistości i bardziej perfekcyjną (krajobraz jest oddalony, jakby filmowany), zwłaszcza że podróżni przyjmują „pozycję posągów w powietrznym muzeum"[167]. Taka sytuacja została przedstawiona w wałbrzyskim przedstawieniu Jana Klaty *…córce Fizdejki* (18.12. 2004), uwspółcześnionej wersji *Janulki, córki Fizdejki* Stanisława Ignacego Witkiewicza. W roku wejścia Polski do Unii Europejskiej w przedstawieniu zrealizowanym w wałbrzyskim Teatrze Dramatycznym im. Szaniawskiego Klata ukazuje kryzys polskiej narodowej tożsamości, polską prowincjonalną biedę zderzoną z mglistymi obietnicami unijnego dobrobytu. Przenosi akcję dramatu Witkacego do współczesnego Wałbrzycha, gdzie stylizowany na polskiego polityka Fizdejko spotyka się ze współczesnymi Neo-Krzyżakami — Niemcami reprezentującymi dzisiejszą Europę[168]. Są to ponowocześni „turyści", pod wodzą Mistrza Gottfrieda von und zu Berchtoldingena, jego asystenci — eleganccy eurodeputowani czy też biznesmeni, w nienagannie skrojonych garniturach, ze szwajcarskimi zegarkami i neseserami na kółkach. Przybywają z misją kolonizowania barbarzyńskiego Śląska, dlatego z neseserków wyciągają symbole swojej „wyższej" cywilizacji i kultury — plansze z logo Mercedesa, Boscha, Siemensa, Deutsche Banku obok portretów Albrechta Dürera, Immanuela Kanta, Johanna W. Goethego i Thomasa Manna. Litewskich bojarów Fizdejki grają autentyczni wałbrzyszanie — na co dzień renciści, bezrobotni i bezdomni, pojawiający się na scenie z reklamówka-

[167] Por. de Certeau, *op. cit.*, s. 113–114.

[168] O spektaklu por. Paweł Sztarbowski, *Witkacy kicz-projekt*, „Notatnik Teatralny" 2005, nr 38, s. 93–99, i Rafał Węgrzyniak, *...co nie chciała Niemca*, „Didaskalia" 2005, nr 65–66, luty–kwiecień, s. 22–23.

mi hipermarketów w rękach i w obozowych pasiakach. Reżyser przenosi akcję do miasta, miejsca postrzeganego negatywnie przez jego mieszkańców — jako miasto bezrobocia, zamkniętych kopalń i biedaszybów, w którym wspomina się z nostalgią czasy dawnej świetności — górniczego rozkwitu[169], a jednocześnie tak łatwo nie zapomina wojennej przeszłości (niedalekie sąsiedztwo obozu Gross-Rosen). Skutkiem ogólnej niechęci wałbrzyszan do Wałbrzycha jest przemożne pragnienie wyjazdu z miasta bądź emigracji za granicę. W ostatnim akcie przedstawienia widać nowoczesną halę „Wałbrzych airport", który faktycznie nie ma realnego desygnatu (najbliższe lotnisko międzynarodowe znajduje się we Wrocławiu). Na scenicznym lotnisku jest tylko hala odlotów — do Berlina, Rzymu i Nowego Jorku. Widzowie zwracali uwagę, że scena ta stanowi ironiczny komentarz do stanu wałbrzyskich dworców — likwidowanych i zaniedbanych. Lotnisko można też traktować jako zapowiedź masowych emigracji młodych Polaków do pracy w Unii Europejskiej, po otwarciu dla nich tamtejszych rynków pracy. Przedstawienie *...córka Fizdejki* mieści się w nurcie teatru mocno zaangażowanego społecznie. Klata kreuje współczesny *Zeittheater* — „teatr swojego czasu", niejako dokument polityczny dnia dzisiejszego. Takich przedstawień powstało kilka za dyrekcji Piotra Kruszczyńskiego[170], który uważał, że „w Wałbrzychu pomysł na spektakl musi wynikać z miejsca"[171], być powiązany z problemami lokalnymi.

„Tajemnice" piwnic dworcowych

Dworzec jako przestrzeń „przejściowa" jednocześnie „obrasta we własną mitologię tworzoną przez jego stałych bywalców, podróżnych, chwilowych gości […]" — pisze Anna Zeidler-Janiszewska[172], dodając, że dworzec może się stać swoistym „miastem w mieście". Próby stworzenia alternatywnego dworcowego mitotwórstwa podjęli się twórcy Ad Spectatores w trzech przedstawieniach zatytułowanych *Historia.* W 2004 roku ówczesna Grupa Artystyczna „Ad Spectatores" pozyskała od PKP dwa nowe miejsca teatralne: piwnice Dworca Głównego i wschodnie skrzydło tego budynku. Skrzydło wykorzystywano okazjonalnie, ale w piwnicach powstała stała Scena Kameralna Panama (nazwa nawiązuje do bajki Janoscha), składająca się z kilku niskich, przechodnich pomieszczeń z ceglanymi

[169] Na ten temat Klata także przygotował w Wałbrzychu przedstawienie. Jego *Rewizor* według Gogola (30.03.2003) rozgrywa się w czasach gierkowskiej prosperity z lat siedemdziesiątych (scenografia: Justyna Łagowska, kostiumy: Mirek Kaczmarek). Ponieważ jednak aluzje są tu na tyle uniwersalne, że spektakl mógłby się rozgrywać w każdym polskim mieście górniczym, a nie tylko na Dolnym Śląsku, nie omawiam tego przedsięwzięcia.

[170] Por. wspomnianego *Rewizora* i *Kopalnię* Michała Walczaka (omówiona w III.e) w reżyserii Kruszczyńskiego.

[171] Krzysztof Mieszkowski, *Dekoracja teatralna.* Rozmowa z Piotrem Kruszczyńskim, „Notatnik Teatralny" 2004, nr 32–33, s. 34.

[172] Anna Zeidler-Janiszewska w odniesieniu do twórczości Waltera Benjamina (*Berlińskie loggie-paryskie pasaże*, [w:] *Pisanie miasta…*, s. 91–92).

DiT-29_MGolaczynska.indb 126 2013-04-25 08:57:17

sufitami i licznymi rurami[173]. Na przygotowanej przez zespół widowni znajdowały się proste składane krzesła i rozmaite przypadkowe zydelki. Tym samym zespół dołączył do teatru prawdziwych obrzeży w stylu brytyjskiego fringe'u, który krytycy edynburskiego festiwalu definiują jako „teatr z niekomfortowymi miejscami".

W piwnicznych wnętrzach na Dworcu grano przedstawienia zimą. Maciej Masztalski przygotował autorskie niskobudżetowe trzy części *Historii* (22.02.2004) i *Historię II* (26.01.2006), *Historię III* (22.02.2008). Akcja widowisk odbywa się w ruchu, we wszystkich wnętrzach piwnicznych. Widzowie wędrują od jednego pomieszczenia do drugiego, oprowadzani przez tajemniczych roztrzepanych Rezonerów (w tej roli w części I: Michał Opaliński i Marcin Chabowski, w części II: Paweł Kutny i Chabowski, w części III występuje dwóch rezonerów i jedna rezonerka walczących o trzy grupy widzów) po ciasnych i ciemnych podziemnych labiryntach. Każde wnętrze ukrywa jakąś dziwną „historię"[174]. „Rzecz dzieje się w budynku z historią"[175] — czytamy w scenariuszu. Aktorzy nie mówią bezpośrednio o Wrocławiu, ale nieustannie powołują się na przeszłość dworca i peronów oraz wspominają znane nazwy topograficzne, takie jak na przykład ulice Powstańców, Odrzańska. Jeden z Rezonerów żartobliwie wskazuje publiczności solidność otaczających piwnicznych poniemieckich murów, mówiąc: „proszę państwa, kiedyś to budowali..."; ostrzega ich: „uwaga na zabytkową rurę!/ neogotycki fotel!". W wypełnionych absurdalnymi dialogami oraz czarnym humorem przedstawieniach pokazano kilka scen z różnych czasów: między innymi szpital psychiatryczny z lekarzem prowadzącym niehumanitarne eksperymenty, sztab generalny oblężonego miasta, a w nim dwóch wysokich rangą przywódców skrywających swe pacyfistyczne poglądy, parę masonów homoseksualistów w nielegalnej drukarni, posterunek strażniczek miejskich, które rozsądnie nie wdają się w uliczne zamieszki, albo przesłuchanie w twierdzy stalinowskiej bezpieki, redakcję gazety, do której czytelnicy piszą bezsensowne ogłoszenia (redaktorzy najchętniej by je ocenzurowali). Całość kończy interwencja strażackich wozów z pobliskiej ul. Teatralnej i strażaka, który tropi aktorów palących na scenie papierosy.

„Każde miejsce ma lub może mieć swoją historię — piszą twórcy. — W wielu przypadkach tworzy się ona samoistnie poprzez autentyczne wydarzenia, które mocno zapisały się w pamięci świadków i dzięki temu wyróżniły dane miejsce od pozostałych. Ale co wówczas, gdy zabraknie takich znaczących sytuacji? No cóż,

---

[173] Komfort cieplny zapewniała przechodząca tamtędy instalacja ogrzewająca hol dworca. Członkowie zespołu z pomocą swoich znajomych oraz rodzin wyremontowali piwnice i przystosowali je do potrzeb teatru zawodowego (minifoyer, szatnia, toalety, biuro).

[174] Pomysł stworzenia historii alternatywnej przypomina ten z późniejszego serialu teatralnego *The Meeting Place*, jednak rozgrywany jest w innym miejscu teatralnym.

[175] Wszystkie poniższe cytaty pochodzą z niepublikowanych scenariuszy trzech części *Historii* Macieja Masztalskiego.

27. *Historia*, Teatr Ad Spectatores. Paweł Kutny (Mason)

zawsze możemy stworzyć własną historię, która w formie legendy będzie przekazywana następnym pokoleniom”[176]. *Historie* Masztalskiego są żartami teatralnymi — żadna z opowieści nie wiąże się z historią Wrocławia ani też oglądana przestrzeń z jakimiś istotnymi wydarzeniami. Jednak kojarzą się one z krążącymi po mieście legendami o tajemnicach w podziemiach dworca (na przykład podobno skrywają one hitlerowskie skarby). Nieufność publiczności mają wzbudzić nazwiska lub imiona postaci odwołujące się do innych niż wrocławskie kontekstów (na przykład nazwiska awangardowych rosyjskich filmowców, imiona Szekspirowskich bohaterek lub warszawskich poetów). *Historię* zamyka scena zrywająca z iluzją teatralną — pomiędzy publiczność wkracza dwóch tajniaków usiłujących aresztować Rezonera, którego oskarżają o nielegalną działalność artystyczną. Pod koniec *Historii II* znalazła się ciekawa autotematyczna scena, w której siedzący widzowie zostają na chwilę zamienieni w niemych wykonawców oglądanych przez zmęczonego widza (Dorota Łukasiewicz) i podstawioną aktorkę (Agata Kucińska), udającą zaangażowaną teatromankę. Kobiety kłócą się, czy mają właśnie w teatrze do czynienia z „gienialnym dziełem” czy też z „gównem, a nie dziełem”. Ich komentarze są na poziomie rozmów o telenowelowych intrygach. Pojawiają się pośród złośliwych uwag o technice aktorskiej („naprawdę myślicie, że siła młodości to wystarczające narzędzia dla tworzenia teatru?”) oraz spostrzeżeniach o miejscu publiczności w „teatrze otoczenia”.

W trzeciej *Historii*, najmniej związanej z realiami miasta, twórcy wyraźnie zwracają uwagę na wyjątkowość sytuacji widzów: „Pamiętajcie o tym — mówi Ten Trzeci — że właśnie nastąpił przełom w waszym życiu. Do tej pory byliście świadkami inscenizacji historycznych. Przywoływaliśmy dla was jedynie cienie przeszłości. Teraz historia tworzy się na waszych oczach. Jesteście jej bezpośrednimi obserwatorami”[177]. Dworcowe *Historie* są przykładem tworzenia alternatywnej mitogeografii, jednocześnie w przedstawieniach tych Masztalski pokazał

[176] Z noty o spektaklu (źródło internetowe, dostęp: 5.11.2004).
[177] Maciej Masztalski, *Historia III* (scenariusz).

28. *Historia*. Marcin Chabowski, Paweł Kutny (drukarze-masoni)

prześmiewczo i autoironicznie teatralną realizację idei „małych ojczyzn", którą jego zespół potraktował najzupełniej poważnie we *Wrocławskim pociągu widm*. Widowiska te stanowią także przykład eksperymentowania z przestrzenią teatralną w ramach „teatru e." — czyli teatru enwironmentalnego w wersji Ad Spectatores. Oprócz otoczenia, w jakim grano przedstawienia, najistotniejszy dla twórców jest dialog z widzem i współdziałanie z nim, co zapowiada zresztą nazwa zespołu Ad Spectatores. Jeśli raz jeszcze przywołamy baumanowskie ponowoczesne wzory osobowe, to widzowie tego teatru, którzy muszą się poruszać, zmieniać miejsca siedzenia czy stania albo są zmuszani do zmiany grupy Rezonerów, przypominają po trosze miejskich „graczy". W przypadku okoliczności towarzyszących graczowi „konieczność i przypadek przemieszały się w nich dokładnie"[178]. „Zasadą organizacyjną tego świata […] jest ryzyko". Naturalnie w sytuacji omawianych przedstawień wrażenia „ryzyka" i „konieczności" okazują się faktycznie dość iluzoryczne. Widz w każdej chwili może podjąć inną decyzję, na przykład wyjść z teatru, a aktor zaburzyć iluzję. Generalnie jednak teatralne zwiedzanie piwnic dworcowych przypomina pewien rodzaj gry z oczekiwaniami teatralnymi i poznawczymi publiczności.

Maciej Masztalski przez sześć lat tworzył przedstawienia na Dworcu Głównym (aż do remontu rozpoczętego w 2010), przy czym zespół miał kłopoty z porozumieniem się z PKP (w 2006 groziła mu eksmisja). Przy tej okazji powstał tekst — swoisty manifest uzasadniający realizowanie w tym miejscu przedstawień teatralnych, podkreślający inspirację, jaką stanowiło to miejsce: „dworzec nie jest najprzyjemniejszym miejscem w naszym mieście, ale […] niezaprzeczalnie jest piękny i tajemniczy […] Wiecie, jak długo musiałem namawiać aktorów, żeby chcieli na dworcu grać, związać z nim swoje życie, chodzić tu na próby. Tak

[178] Ten i nast. cyt.: Bauman, *Dwa szkice*…, s. 34

29. *Historia II*. Scena zbiorowa, widać hol dworcowej Sceny Kameralnej

samo będę namawiał widzów, żeby nas odwiedzali na Dworcu, i walczył o to, aby stał się kawałkiem przyjaznej ziemi, miejscem, w którym można zapomnieć o codziennych troskach, a nie tylko nazgarniać po gębie od jakiegoś pijanego bandziora”[179]. Twórca starał się konsekwentnie przełamywać uprzedzenie wobec dworca jako miejsca „zakazanego”, podejmując jego rewitalizację kulturową. Teatr Ad Spectatores dopisał swoimi spektaklami kolejne warstwy do miejskiego palimpsestu, zapisując w pamięci widzów i samych nieprzekonanych aktorów skojarzenia z tajemniczymi „historycznymi” wędrówkami po piwnicznych labiryntach i podróżami pociągiem widm.

c) Inne wędrówki i turystyczne eksploracje

Poza opisanymi tu scenicznymi transportami i przesiedleniami, zakorzenionymi głównie w zdarzeniach realistycznych, w przedstawieniach lokalnych pojawiają się niejednokrotnie motywy wędrówek i podróży o charakterze bardziej metaforycznym, odrealnionym. W tym drugim wypadku można się odwołać do tradycji wędrowania jako pielgrzymowania, przy czym idzie tu zarówno o pielgrzymkę do rodzinnych stron, jak i pielgrzymkę jako sposób poszukiwania prawdy. W przypadku wędrowania metaforycznego najistotniejszy jest proces, bycie w drodze. „Droga łączy ze sobą punkt wyjścia z celem albo może jest tym, co leży między nimi; wędrowanie oznacza zaś przemieszczanie się między tymi punktami. Najkrócej rzecz ujmując, oznacza to, że być w drodze to nie być ani tu, ani tam — zauważył Piotr Kowalski. — Wynika stąd dalej, iż człowiek wędrujący

[179] *Odpowiedź Internautom*, Wrocław 2006, tekst z archiwum zespołu.

sytuuje się poza zwyczajnymi ograniczeniami i ładem — wyruszając, podąża do nowego stanu" [180]. Takie podejście do drogi wiązać by się mogło z toposem *homo viator* — podróżnego-pielgrzyma jako symbolu uniwersalnego człowieczego losu. W spektaklach dolnośląskich ów uniwersalizm prawie zawsze ewoluuje ku tematyce lokalnej i wędrówce o znaczeniu regionalnym.

Wędrując przez Breslau po „idealnie prostej linii"

W sytuacji człowieka w drodze poszukującego własnego losu znajduje się protagonistka *Na zachód od Sao Paulo* (18.03.2005) Sceny Witkacego. Sebastian Majewski zainspirował się opowiadaniem Pilgrima pod tym samym tytułem o losach przeciętnej obywatelki przedwojennego Breslau Eriki Strasser (Angelika Cegielska), która wiedzie żałosne i smutne życie u boku brutalnego męża (Majewski). Kobieta wtłoczona została w uprzedmiotawiające ją relacje, a jej egzystencja sprowadza się do świadczenia mu usług kulinarnych i seksualnych. (Na małej scenie ukazującej pokój w domu znajduje się stół z lampką, dalej dwa krzesła i parawan). Znużona taką sytuacją w małżeństwie czterdziestotrzyletnia Erika opuszcza dom i wyrusza na poszukiwanie prawdy o sobie i — jak się potem okazuje — także o swoim rodzinnym mieście. W tym wypadku przemieszczanie się ma formę swoistej pielgrzymki — Erika zmienia miejsca, wędrując lub lecąc jako latawiec, natomiast odwiedzane osoby pozostają w danej siedzibie. Idzie przez Breslau „po idealnie prostej linii" — mimo wszystko zgodnie ze wskazówkami męża. Wędrówką Eriki kierują między innymi dwie odrealnione postaci w pomarańczowych kombinezonach, które nie wypowiadają żadnych kwestii i poruszają się mechanicznie. Stają na początku drogi po obu stronach Eriki, przytrzymują dwa końce długiej gumki od spodni bohaterki, jakby trzymały ją na uwięzi niby marionetkę na sznurku[181]. Sznurek staje się więc tą „prostą linią". Erika zaczyna iść w miejscu. Przebieg jej podróży nie jest przedsięwzięciem zupełnie niezależnym (tylko pierwsza decyzja o wyruszeniu należała do Eriki), gdyż kobieta jest raczej mało świadoma podejmowanych działań i często podporządkowuje się innym lub rzuca na oślep w wir historii. Na pytanie: „Skąd pani idzie?", odpowiada: „Stamtąd", „A Dokąd?" „O tam". Jej wędrówka, w której mija różne punkty miasta, staje się zarazem zderzeniem z losami innych ludzi oraz podróżą w czasie przez tragiczną historię miasta. W odniesieniu do pielgrzymowania istotna wydaje się relacja między czasem a przebytą drogą — wędrówka zazwyczaj trwa długo i jest uciążliwa, łączy się także z przezwyciężaniem przeszkód. Droga Eriki

[180] Piotr Kowalski, *Droga, wędrówka, turystyka w kulturze popularnej*, [w:] *Przestrzenie, miejsca, wędrówki. Kategoria przestrzeni w badaniach kulturowych i literackich. Studia*, red. Piotr Kowalski, Opole 2001, s. 7.

[181] Na ten aspekt zwraca uwagę Anna Matusiak, która trafnie nazywa też pomarańczowe postaci aktorek „robotami" w *„ten spektakl odczuwa się sercem, a nie rozumem" — opis i interpretacja spektaklu Sceny Witkacego „Na zachód od Sao Paulo"*, praca semestralna, Uniwersytet Wrocławski, 2009, tekst niepublikowany.

Strasser rozpoczyna się na Gross Mochbern (Muchobór Wielki) w grudniu 1938 roku, a kończy w sierpniu 1971 przy ul. Kiełczowskiej — trwa niemal całą drugą połowę jej życia. Protagonistka reprezentuje zarazem niewielką grupę Niemców, którzy pozostali w Breslau po wojnie i pozornie nie utracili swej ojczyzny. Musieli jednak ukrywać swą pamięć o niej w imię nowej polityki historycznej.

Odizolowanie się od domowych i małżeńskich ograniczeń, „bycie w drodze" pozwala Erice dostrzec nagle rozgrywające się wokół niej obce dramaty. Jednocześnie podczas wszystkich spotkań ona i inne osoby rzadko zwracają się twarzami do siebie, nie zawiązują bliskich relacji. Trzymając się przyjętej prostej linii, kobieta musi przejść przez mieszkanie przy Anderssenstrasse, w którym mieści się manufaktura latawców (stojący na scenie stół pełni tu funkcję najpierw okna, a następnie całego mieszkania). Napotkana tam Jutta Grosschmidt (Patrycja Czyszpak) jest Żydówką (siedzi pod stołem, czyli ukrywa się w mieszkaniu) i zajmuje się wytwarzaniem latawców z żydowskiej skóry. Skórę zastępuje na scenie zwykła folia spożywcza, obwijana wokół ręki aktorki i rozcinana gilotynką — to jeden z wielu trafnie dobranych rekwizytów przejmujących swym naturalistycznym konkretem. W spektaklu Majewskiego/Pilgrima jednym z ważniejszych tematów jest stosunek do Żydów i Zagłady. Należy tu ponownie zapytać: „Jak opowiadać o Zagładzie?"[182]. Twórcy literatury, teatru i filmu rezygnują niejednokrotnie ze wzniosłości na rzecz groteski i różnych odmian ironii, które okazują się „stosownym" środkiem wypowiedzi. „Ironia jest ujawnianiem sprzeczności między ludzkimi oczekiwaniami i pragnieniami a rzeczywistością, ukazuje te oczekiwania jako bezzasadne, żałosne lub absurdalne"[183]. Pilgrim/Majewski stosują między innymi tę właśnie strategię. W opisywanej scenie jest to nieświadoma autoironia Żydówki, której słowa dowodzą wpojonego jej przekonania o niższości jej rasy. Przerażająco cynicznie brzmi dialog Eriki z Juttą, która pozwala przybyłej umyć się i podaje jej mydło. „Jakieś dziwne to mydło — mówi Erika. — Pewnie z Żyda". „Ja jestem Żydówką" — odpowiada Jutta. Na to Erika: „Bardzo przepraszam". Jutta: „Nic się nie stało/ ma pani rację/ mydło z Żyda/ może się nie pienić".

Następny odcinek swej drogi Erika odbywa w powietrzu, dzięki pomocy Jutty, z którą skonstruowały latawiec. I tu znów reżyser przenosi widzów w przestrzeń uprzywilejowaną i bardziej abstrakcyjną[184], z której ogląda się miasto z szerszej perspektywy, wkładając w usta Eriki nazwy ulic, nad którymi przelatuje. Na kolejnym etapie wędrówki, nad Matthiasplatz, Erika-latawiec zostaje

---

[182] Jean-Luc Nancy stwierdza, że o obozach koncentracyjnych (a więc o Zagładzie w ogólności) nie można mówić w ten sposób, w jaki mówiło się o wojnach (*Zakazana reprezentacja*, przeł. Adam Dziadek, „Teksty Drugie" 2004, nr 5, s. 115, za: Głowiński, *op. cit.*). „Po prostu — dodaje Głowiński — literatura wojenna ma tradycje sięgające Homera, literatura Zagłady pozbawiona jest tego rodzaju liczącego wieki kulturowego zaplecza" (*ibidem*, s. 8).

[183] Magdalena Kowalska, *Ironia jako strategia narracyjna w opisach świata Zagłady*, [w:] *Stosowność i forma*…, s. 34.

[184] Por. de Certeau (*op. cit.*), który podkreśla różnicę między podróżą drogową i powietrzną.

30. *Na zachód od Sao Paulo*, Scena Witkacego. „Pauza" na Holokaust. Patrycja Czyszpak, Seb Majewski, Angelika Cegielska, Karolina Marciniak jako „Pomarańczowi"

zestrzelona przez Helgę Braun (Karolina Marciniak), energiczną i wysportowaną działaczkę NSDAP. Zdezorientowana Erika posłusznie pozwala zrobić z siebie partyjny sztandar — zostaje udekorowana flagami ze swastyką oraz innymi rekwizytami (czapka Goeringa, okulary Goebbelsa i... żarówka Siemensa). Ma „lecieć w przestworza i sławić imię aryjskiego narodu", ostatecznie jednak ten żywy faszystowski latawiec w postaci rosłej kobiety z małymi ozdóbkami wywołuje efekt komiczny, który wbrew zamierzeniom działaczki ośmiesza poważną partię.

Majewski na swojej scenie przeplata obrazy parodystyczne, ironiczne i poetyckie. Staje się to ewidentne zwłaszcza w szczególnie pamiętnej scenie przedstawiającej Zagładę Żydów (lata 1942–1944). Wątek ów podjęty zostaje głównie podczas ogłoszonej przez aktorów „pauzy", jakby „kwestia" zamordowania dziesiątków tysięcy mieszkańców przedwojennego Breslau sytuowała się na marginesie „ważnych" niemieckich życiorysów. Aktorzy odpoczywają „poza swoimi rolami" (określeni w scenariuszu jako AAA, BBB, CCC, DDD), rozwiązując krzyżówkę, w której pobrzmiewa gorzka ironia wobec przewrotnych interpretacji historii i czarny humor znany z okrutnych antysemickich dowcipów. Oto wybrane hasła krzyżówkowe: „siedem pionowo/ najlepsze na dywany/ włosy" „pięć pionowo/ miasto na wschodzie Polski/ nazwa od tkaniny/ Jedwabne"; „sześć pionowo/ kraj, który wymyślił Auschwitz/ Polska"; „trzy pionowo/ kurort w Czechach/ Theresienstadt" (tu zwłaszcza widoczna jest owa sprzeczność między „oczekiwaniami a rzeczywistością") czy „trzy poziomo/ liczba żydowskich ofiar w II wojnie światowej/ na dwie litery/ pi". Rozwiązanie krzyżówki brzmi: „Arbeit macht frei", co przypomina obozowe sytuacje, które nie wyzwalały, lecz częściej zabijały.

Pilgrim/Majewski drastycznie uwypuklają kwestię dehumanizacji Żydów, czyniąc aluzję do rozmyślnego pozbawiania ich pochówku oraz skrajnie barbarzyńskich praktyk przemysłu nazistowskiego, utylitarnie traktującego ludzkie ciała. Za sprawą groteskowej deformacji rzeczywistości scenicznej u twórców przedstawienia perypetie „krzyżówkowych" postaci okazują się znacznie bardziej odrealnione[185] niż w pozostałych spektaklach wrocławskich. Pod koniec sceny strategia się zmienia — „pauzę" kończy metaforyczny i patetyczny obraz. „W przestworza" ulatują wyrzucone fotografie umieszczone na medalionach, które aktorzy mają pozawieszane na szyi. „Fotografia jest medium ambiwalentnym — uobecnia zanikanie […] może ona stać się swoistą wizualną alegorią umierania […]"[186]. Tak więc fotografie, tutaj niewielkie i mało wyraźne, pełnią inną funkcję niż w *Transferze!* i *Wallstrasse* — nie przypominają o minionym życiu, lecz o anonimowej śmierci w komorach gazowych i odarciu ofiar z ludzkiej godności oraz o czasie bezpowrotnie utraconym. Tu znów wykorzystano przestrzeń powyżej głów widzów — powietrze, które pochłaniało dymy z komór. Końcowemu obrazowi towarzyszy zderzenie historii żydowskiej z tradycją chrześcijańską — wszystkie działania odbywają się przy dźwiękach smutnej, monumentalnej muzyki. Fragment ukrzyżowania z *Pasji wg św. Jana* Johanna Sebastiana Bacha z wyraźnie słyszalnymi słowami „Jesus ist tot" sugerował — co zapewne wśród niektórych widzów mogło budzić sprzeciw — że twórca przedstawienia porównał cierpienia narodu żydowskiego do cierpienia Chrystusa.

Na następnym etapie drogi, pod koniec wojny, w maju 1945 Erika spotyka egzotycznego żołnierza radzieckiego (Majewski), ubranego w futro i budzik wiszący na szyi (aluzja do grabieży dokonywanych przez Armię Czerwoną)[187]. Początkowo współczujący, potem okazuje się bezdusznym funkcjonariuszem UB, który już w PRL-u przemocą każe jej zapomnieć o niemieckiej przeszłości Wrocławia i swoim pochodzeniu[188], bije, maltretuje i gwałci kobietę za pomocą butelki. W torturach Eriki (scena na wrocławskiej stacji Kowale) uczestniczą Polki — także funkcjonariuszki — Haneczka (Marciniak) i Tośka (Czyszpak). Tośka, przywołując komunistyczną propagandę o prapolskich Ziemiach Odzyskanych, woła: „Idź i sław imię piastowskiego narodu", czym nawiązuje do wcześniejszych poczynań działaczki NSDAP. Dla wzmocnienia wrażenia zostaje odśpiewana pierwsza zwrotka *Roty*, poza tym kobiety okazują przybyłej Niemce jaw-

[185] Majewski/Pilgrim ostatecznie nadają losom Jutty pozory realności, sugerując w miniaturowym programie spektaklu, że została ona zamordowana wraz z Edith Stein w 1942 (także mieszkanką Breslau). Jest to jednak informacja, do której nie każdy widz dociera, a więc drugorzędna w stosunku do wydarzeń scenicznych.

[186] Ubertowska, *op. cit.*, s. 274–275.

[187] Przedstawienie miało wiele różnych wersji. Zmieniało się także pod wpływem przygotowywanej przez Majewskiego dramaturgii *Transferu!* (np. kradzieże zegarków, III.a).

[188] Erika ma zmienić nie tylko nazwę miejsca urodzenia i narodowość (zostanie teraz Polką z Wrocławia), lecz także datę urodzenia — z 25 października na 24 lutego, a więc dzień urodzin Witkacego (tu burząca iluzję aluzja do patrona teatru).

ną wrogość. W przedstawieniu nie ma nostalgii za PRL-em, ale też powojenna Polska zostaje ograniczona przede wszystkim do okresu szalejącej propagandy (to epizod z 1954 roku).

W czasie tej specyficznej pielgrzymki Eriki używane są wrocławskie nazwy topograficzne (ulic, placów, stacji kolejowych), przy czym kilkakrotnie powtarzane są nazwy miejsc opisanych tu przystanków. Są to nazwy przedwojenne oraz polskie, a zatem Breslau-Wrocław ujawnia się przede wszystkim na poziomie językowym. „pilgrimowi/majewskiemu bardzo zależy na uchwyceniu tej narodowościowej podwójności, tego przesunięcia na mapie, jakie po drugiej wojnie światowej stało się doświadczeniem Wrocławia”[189]. „Idealnie prosta linia” jest zgodna z autentycznym układem dzielnic miasta i ulic — przebiega od południowego zachodu na północny wschód, czyli od Gross Mochbern, przez rzekę Lohe (Ślęza), następnie: przez Anderssenstrasse (Młodych Techników), Mathias Platz (pl. św. Macieja), stację Kowale, aż do ul. Kiełczowskiej. Erika staje się więc „przewodniczką” po mieście, ukazuje „wydarzenia, które zbudowały historię tego miasta”[190], może być też traktowana jako nieświadomy „gracz” kierowany działaniem przypadku. Miejscem znanym i oswojonym jest Breslau tylko dla Eriki, Rosjanin nazywa go „dziwnym miastem” i dodaje: „tutaj wszędzie są kościoły/wszędzie”, podkreślając najważniejszy według niego rys architektoniczny. Polki natomiast akceptują to miejsce głównie ze względów propagandowych — „Nie rzucim ziemi skąd nasz ród!”. Interesujące, że niemieckość Breslau podkreśla również sam Bóg-sędzia, z którym Erika spotyka się pod koniec wędrówki (1971) — on nie zna polskiej nazwy rzekomo „piastowskiego grodu”. Na poziomie inscenizacji Wrocław został ukazany umownie. Zgeometryzowana i schematyczna scenografia tworzy pomost między przeszłością i współczesnością. Rekwizyty są przedmiotami kupowanymi przez dzisiejszych konsumentów hipermarketów, na przykład wspomniana folia czy stojące na stole w słoiku tanie chińskie lampki choinkowe jako znak mizernego, zdegenerowanego ogniska domowego Strasserów, pomarańczowy plastikowy parawan wyznaczający teren gry. Zaprezentowane zostają tu prywatne domy niedające schronienia mieszkańcom albo przestrzenie publiczne (plac, stacja kolejowa, karcer). Cechą charakterystyczną inscenizacji Sceny Witkacego jest oryginalne oświetlenie tworzone przez zapalone rury i węże świetlne (zespół nie miał jeszcze własnych reflektorów teatralnych i z tego braku uczynił scenograficzny atut).

W przedstawieniach Majewskiego/Pilgrima istotny jest związek fabuły z Wrocławiem. Znajduje to odzwierciedlenie głównie w złożonych losach postaci reprezentujących różne kultury, które za sprawą historii znalazły się przypadkowo w jednym miejscu. Scena Witkacego jest również teatrem dawnej codzienności, przedstawiającym życie przeciętnych ludzi nie zawsze świadomych swych wybo-

[189] Biernacka, *op. cit.*, s. 41.

[190] Karolina Bujak (aktorka Sceny Witkacego) w rozmowie z Anną Matusiak (*op. cit*., aneks).

31. *Na zachód od Sao Paulo*. Sebastian Majewski jako radziecki żołnierz zjadający słonia

rów. To właśnie ich pozornie „nic nieznaczące" dzieje składają się na przeszłość miasta. Zwyczajność ową tworzą głównie zróżnicowane i ciekawie zbudowane postaci kobiece. W tym przedstawieniu nie występuje jakiś „uniwersalny człowiek" i jego odpowiedzialność za wojnę, gdyż ludzkie problemy są odmienne w zależności od płci danej osoby. Tragiczne losy Eriki odzwierciedlają feministyczne przekonanie, że podczas wojny, w której ofiarami jest także ludność cywilna, ciało kobiety z obozu wroga staje się swoistym polem bitwy, a seksualne podporządkowanie stanowi swoistym triumf nad wrogiem. Zespół Sceny Witkacego ukazał swoje postaci z różnych punktów widzenia, starając się zrewidować historię i jej bohaterów, których postępowanie nie wydaje się bynajmniej jednoznaczne. Ale obalając antyniemieckie stereotypy, Pilgrim/Majewski popadają w inną niebezpieczną skrajność — najbardziej pozytywną postacią okazuje się poszkodowana przez wojnę naiwna Niemka. Inne postaci bowiem, ukazywane niejednokrotnie w konwencji farsowej, podejmują nieczyste moralnie wybory i nie budzą sympatii widza.

Należy podkreślić, że istotnym walorem przedstawienia jest rezygnacja z ujęć nazbyt patetycznych i akcentów sentymentalnych. Historie postaci pokazano z dystansem. Widowisko ma niespieszny rytm, podyktowany nastrojową, odrealnioną muzyką (Beady Belle, Einstuerzende Neubauten, Zero 7) oraz mechanicznymi działaniami anonimowych, pomarańczowych „robotów" wędrujących po wyimaginowanych liniach, podkreślających efekt obcości i teatralność swych działań. Aktorzy w jednakowych kombinezonach (jakby strojach treningowych) pojawiają się między scenami, niczym niemi obserwatorzy poczynań scenicznych postaci, wykonawcy „odklejeni" chwilowo od swoich ról. Tajemnicze postaci można też interpretować jako „przypadek" kierujący losami owego „gracza" (czyli trasą Eriki) albo upersonifikowane mechanizmy historii, które rządzą codziennymi, prywatnymi działaniami ludzi, a zwłaszcza czynią ich uległymi wobec rozbudowanej machiny nazistowskiego oraz komunistycznego systemu. Sami

wykonawcy z zespołu Majewskiego także wpisują się w tę historię codzienności Wrocławia — miasta, które „nadal leży na zachód od Sao Paulo”[191]. Po scenie śmierci sędziwej Eriki (1971) — wzorem filmów amerykańskich — wprowadzają streszczenie losów innych postaci teatralnych („Walter Strasser/ zamarzł w styczniu 45roku/ uciekając z Breslau”, „pod koniec 43 roku/ Jutta Grosschmidt/ zapieniła się jak mydło”). Podczas drugiej „pauzy” wymienieni są także współcześni młodzi wrocławianie, którzy nieprzypadkowo noszą nazwiska aktorów, prezentując wyimaginowane czarne scenariusze własnej przyszłości (na przykład „Sebastian Majewski zmarł w wieku 54 lat, popełniając samobójstwo, jak jego idol Witkacy. Do końca życia był nauczycielem”[192]). W ten sposób twórcy połączyli swoje życiorysy z losami miasta i stworzyli pomost między historią Wrocławia XX i XXI wieku a świadomością współczesnych widzów.

Zainspirowani swoją zespołową tradycją twórcy Sceny Witkacego zdecydowali, aby premiera *Na zachód od Sao Paulo* odbyła się najpierw w piwnicy przy ul. Niemcewicza, a następnie w kilku miejscach na Nadodrzu, między innymi w nieczynnym kinie Polonia. Skutkiem takich eksperymentalnych prezentacji bywa oczywiście obecność mieszkańców wybranej dzielnicy. Tym razem — podczas majowego wieczoru w Polonii — w czasie przedstawienia wkroczyli na widownię i zasiedli w pierwszym rzędzie trzej klienci z baru na parterze. Ponieważ przed jego rozpoczęciem wyrazili niechęć do „młodzieży teatralnej”, widzowie obawiali się więc szybkiego przerwania przedstawienia. Jednak lokalni mieszkańcy zaangażowali się w losy postaci, komentując głośno swoje wrażenia. Jeden z mężczyzn zareagował nawet na konwencję teatralną — bez słowa protestu zaakceptował, że puste zawiniątko w rękach aktorki jest „dzieciakiem” (Haneczka kołysze w pewnym momencie swoje niemowlę), ale nie mógł przyjąć do wiadomości, że matka upija się z koleżanką, wychylając pustą butelkę. „Tam nic nie ma!” — zawołał z oburzeniem. Obejrzał jednak przedstawienie cierpliwie do końca. Wybierając nowe, nietradycyjne miejsca teatralne, twórcy musieli być przygotowani na inne konteksty odbioru.

W późniejszym okresie *Na zachód od Sao Paulo* grano w różnych miejscach znalezionych Śródmieścia: w mieszkaniu-pustostanie przy Synagodze pod Białym Bocianem, galerii handlowej na ul. Czystej, w Zakładach Kąpielowych przy ul. Teatralnej, w nowej siedzibie zespołu w Śląskim Związku Esperanckim przy ul. Dubois, w piwnicy nieczynnego szpitala przy ul. Rydygiera itp. W takich wypadkach większą część widzów stanowiła publiczność, która specjalnie przybyła na ten spektakl z innych części miasta, natomiast zdecydowaną mniej-

[191] Według Pilgrima Sao Paulo znajduje się po przeciwnej stronie globu niż Breslau. Stąd też dochodzi niekiedy do korespondencji pomiędzy losami postaci z obu miast, a nawet przemieszczania się ich mieszkańców przez podziemne zaświaty. W opowiadaniu *Opowiedz mi o babci* wyjaśnia: „Gdy zsuwałby się pod kątem 77 stopni, dotarłby do Sao Paulo. Pod kątem 7 stopni wprost do NYC”.

[192] Cyt. spoza scenariusza, z jednej z wersji przedstawienia.

32. *Na zachód od Sao Paulo*. Scenografia w przestrzeni znalezionej

szością byli widzowie lokalni i przypadkowi. W wyborze tych miejsc kierowano się subiektywnymi wrażeniami członków zespołu — jeżeli wydawało się one ciekawe, oryginalne i istniała możliwość wystąpienia, wybierano przedstawienie odpowiednie do określonego miejsca. Nigdy nie tworzono nowego przedstawienia dopasowywanego specjalnie do przestrzeni, jak to czynią niektóre teatry poszukujące, ale wykorzystywano już istniejące produkcje Sceny Witkacego. Zabiegi przestrzenne przyczyniały się do innego rodzaju recepcji — zmiany punktu widzenia odbiorcy. „Pewne sceny stają się mniej ważne, a inne stają się ważniejsze — wyjaśnia Majewski. — Dowiadujemy się o tym z rozmów z widzami. Kiedy graliśmy w podziemiach szpitala, w takiej bardzo klaustrofobicznej, niskiej przestrzeni, najważniejsza okazała się scena przesłuchania Niemki Eriki [...] Kiedy kilka dni później zagraliśmy spektakl w mieszkaniu przy Włodkowica, wykorzystaliśmy okno, które znajdowało się jakby w horyzoncie sceny, z widokiem na synagogę. Tym oknem przypadkiem można było wyjść i wejść do drugiego pokoju, który był niewidoczny. Wtedy okazało się, że najważniejsza jest scena z Juttą Grosschmidt, Żydówką [...] Publiczność wiedziała, że za oknem jest synagoga. Żydówka jeszcze na końcu wyszła przez okno, więc to była kluczowa scena spektaklu. Bliskość synagogi inaczej przeakcentowała spektakl. Nas aktorów najbardziej fascynuje to, że nie zmieniając nic w przedstawieniu, nadajemy zupełnie inne komunikaty. Widzowie odbierają więc nie tylko spektakl, ale tę przestrzeń całkiem inaczej, niż my zakładamy”[193]. Można więc uznać, że w przypadku kolejnych przedstawień nowi widzowie tworzą „narracje współczesne”, które wprowadzają „goście” niczym ów „nawiedzający duch” u „gospodarza miejsca”[194].

[193] *„Wrocław jest moim centrum świata”*, s. 199–200.
[194] Por. Pearson za: Turner, *op. cit*.

Tułaczka i emigracja w biało-czerwonych barwach

Wędrówkę-tułaczkę na zachód przedstawiają Pilgrim/Majewski w *Zabawach pod kocykiem* (28.04.07). Spektakl ukazuje w krzywym zwierciadle historię Polski XX wieku (w którą zostają wpisane dzieje ziem zachodnich) odegraną przez nietypowych bohaterów: jabłonkę, kurę, orła, sromotnika i buraka[195]. W pewnych scenach postaci stają się alegoriami różnych pojęć: jabłonka to ojczyzna — Polska „najświętsza panna jabłonka", „która cierpi i żyje za miliony", burak — Związek Radziecki, przy czym postaci i role zmieniają się (obsada pięcioosobowa). Tematycznie spektakl przypomina *Transfer!* (z wyraźnymi aluzjami do niektórych scen i cytatami), ale wojna, przesiedlenia i okres powojenny ukazywane są głównie z perspektywy wszystkich Polaków [196] i polskości. *Zabawy*... grano przede wszystkim w siedzibie Śląskiego Związku Esperanckiego przy ul. Dubois, w dużym pokoju poniemieckiego mieszkania, które tworzy niewielką scenę studyjną. Wykonawcy występowali tu w niezwykle interesującym terenie gry (scenografia: Joanna Howańska), jaki stanowił jeden duży płaski kwadrat leżący na podłodze i podzielony na części niczym szachownica. Szachownica była biało-czerwona, co kojarzy się ze znakami na polskich samolotach bojowych. W pierwszej scenie aktorzy są ukryci w kwadratach, z których wyłaniają się kolejno (przez uchylne klapki) jak postaci spod ziemi, często pozostając w pozycji siedzącej. Tak zaaranżowane otoczenie przypomina sytuację ukrywania się podczas wojny, a także sugeruje osaczenie przez biało-czerwoną ideę polskości i mesjanizmu (romantyczne cytaty). Czarny humor dominujący w przedstawieniu opiera się na grze zrytmizowanych słów oraz ironizowaniu na temat stereotypowej polityki historycznej przed- i powojennej.

Tułaczkę rozpoczyna wybuch wojny (ucieczki wrześniowe na wschód), a potem decyzja o zmianach granic Polski. Burak (ubrany w fartuch i czerwone rękawice) informuje jabłonkę, że musi ją zmniejszyć. Jabłonka pyta zatroskana: „bonzai/ burak: jeszcze bardziej; jabłonka: mini bonzai; burak: przerobimy ciebie na zapałki/ na jedno pudełko zapałek[197] […]/ każdą zapałkę podpiszę/ żeby potem/ dobrze ciebie złożyć". Jabłonka-Polska nie wygląda zbyt godnie — występuje w białym szlafroku frotowym sugerującym zapewne jej brak samoorganizacji i ogólne „rozmemłanie", na oczach ma ciemne okulary przeciwsłoneczne (naiwne spojrzenie na wrogów?) w czerwonych oprawkach, a biało-czerwone skarpetki na nogach dopełniają efektu komicznego. W scenie 08 zatytułowanej „świat w drodze" dzieci, starcy i kobiety uciekają na zachód — ze Lwowa, z Tarnopola przez Przemyśl i Tarnów („po tygodniu/ doszliśmy do tarnowa"). Tułaczka uka-

[195] Autorzy konsekwentnie pomijają wielkie litery i interpunkcję. Zapis przypomina dramat poetycki z krótkimi, zrytmizowanymi wersami (w cytatach zachowuję podział na wersy). Druk całości na plakacie-programie do spektaklu.

[196] Ograniczam się do tych fragmentów przedstawienia, które dotyczą regionu i jego mieszkańców.

[197] Aluzja do sceny z *Transferu!* ze schematycznym przesunięciem granic za pomocą trzech zapałek.

zana zostaje w efektownej scenie z udziałem kury i sromotnika, którzy zabrali ze sobą wspomniane pudełko zapałkami, oraz buraka. Wszystkie postaci tworzą splątaną figurę („jak wyglądamy? — abstrakcyjnie" — stwierdzają). Nieruchomieją lub poruszają się w zwolnionym tempie (w tle słychać nastrojową muzykę *Love Insane* Michaela J. Sheehy'ego) — kura siedzi, wymachując kolistymi ruchami uniesionym prętem zapalonej jarzeniówki, która wygląda niby drogowskaz lub świetlny miecz; sromotnik podróżuje w niewygodnej pozycji, leżąc na brzuchu, także z jarzeniówką z ręku, a burak również leży na brzuchu i przebiera rytmicznie zgiętymi nogami w czerwonych trampkach (jednocześnie z tułaczami maszeruje na zachód jego armia). Mówią o tym, że każdy przemieszcza się, jak może: „bydlęcym wagonem/ zadaszonym", „transportem specjalnym", „pieszo/ drogą asfaltową/ dwupasmową" „czteropasmową", „sześciopasmową". Burak dla odmiany wyjechał z Krakowa „królewską salonką/ z bursztynu". Ten fragment widowiska podkreśla związek tułaczki z czasem, sposób inscenizacji akcentuje jej długotrwałość i niewygody.

„Włóczędzy" wędrują wciąż na zachód i kiedy kończy się wojna, nie mają już sił, więc zostają w miejscu położonym 360 km od Berlina, we Wrocławiu. Kura i sromotnik są zaskoczeni wielkością miasta i trochę się jej obawiają. Wówczas następuje częściowa zmiana scenografii — zostaje podniesiona jedna trzecia część leżącego kwadratu, która staje się szarą kolumną z napisami: Breslau-Wrocław, Gartenstrasse-Świerczewskiego-Piłsudskiego[198]. Orzeł-feliks komentuje transfer ludności i jej dobytku: „w latach 1944–1959/ przesiedlono/ miliony polaków ze wschodu na zachód/ i niemców/ z zachodu na zachód/ zegary/ krzesła i stoły/ łóżka/ koce i poduszki/ kredensy z kompotami/ winnice/ krowy w stodołach/ całe fabryki/ ulice i domy/ a także/ jednego buraka/ kurę/ sromotnika/ i pudełko zapałek". Jabłonka boi się, że nie wyrośnie na gruzach. W absurdalnej scenie składania jej w jedną całość z zapałek „coś nie wyszło" i zamiast drzewa powstało wiadro „bez korzeni" (jabłonkę z powykręcanymi niewygodnie kończynami udekorowano biało-czerwonymi flagami). Powstał właściwie — jak stwierdził burak — „prastary słowiański cebrzyk", który „swoją obecnością potwierdza słuszność/ powrotu ziem zachodnich do macierzy". Tak zostaje umotywowana PRL-owska polityka historyczna i nowe granice Polski.

W *Zabawach pod kocykiem* po pewnym czasie staje na scenie druga kolumna, a na niej — niczym gazetki ścienne — wiszą zdjęcia polityków pomieszane chronologicznie, na przykład Lenin, Giertych, Breżniew, Hitler, Lepper, Jaruzelski, Cyrankiewicz, Wałęsa, Gierek, Kwaśniewski, Bush i Reagan. Dziejom powojennym towarzyszą śpiewane przez aktorów przeboje z powojennych dziesięcioleci. W scenie 12 zatytułowanej „świat w ruchu" ukazane zostają dwie wędrówki — metaforyczna, a potem dosłowna. Ukoronowany orzeł regina.polonia obserwuje,

[198] Niemiecka, powojenna i współczesna nazwa jednej z głównych ulic miasta.

33. *Zabawy pod kocykiem*, Scena Witkacego. Agnieszka Gawlik (burak), Seb Majewski (kura), Małgorzata Łakomska (orzeł/orlica)

34. *Zabawy pod kocykiem*. Przesiedleńcy już we Wrocławiu. Angelika Cegielska (sromotnik), Seb Majewski (kura), Małgorzata Łakomska (orzeł/orlica), Anna Błaut (jabłonka)

jak naród buduje statek-ołtarz, który wypływa na otwarte wody. Niestety, podróż morska jest bardzo trudna, statek płynie chaotycznie, gdyż nie wiadomo, w którą stronę go zwrócić (trwają spory ideowe). Okazuje się, że nie ma kapitana i statek tonie. Postaci stoją w rzędzie jedna za drugą i poruszają się falującym ruchem. Tu twórcy wykorzystali staropolską alegorię ojczyzny jako okrętu — w pośpiechu i niestabilnie skonstruowanego. Przedstawienie zamyka dosłowna już „ucieczka" — tak zostały określone masowe emigracje zarobkowe po wejściu Polski do Unii Europejskiej. Postaci biegną w miejscu w szybkim tempie w kierunku widzów. Wyjeżdżają jako nowocześni turyści ery globalizacji, którzy jednocześnie przypominają sobie, że „ojczyzna, kurwa, to wielki zbiorowy obowiązek". Na koniec staje trzecia — środkowa, kolumna z flagą amerykańską, na której tle pojawia się orzeł.regina.polonia relacjonujący na żywo z Waszyngtonu, że „po roku 2005 ze wschodu na zachód/ wyjechały miliony polaków/ pociągami/ autobusami/ tanimi samolotami/ z walizkami na kółkach/ i torbami podróżnymi […]" — tu następuje wyliczenie zawartości walizek: od odzieży po komórki i rozmówki, a skończywszy na zupach w proszku i zapałkach. W ten sposób zostaje stworzona analogia między tułaczką powojenną i emigracją oraz pokazany kryzys wielkich idei, które próbowali stworzyć Polacy wokół ukoronowanego orła reginy.polonii po 1989 roku. Powstało widowisko zaangażowane, z którego wyłania się groteskowa wizja historii Polski, gdzie „nic nie jest takie, jakie się wydaje".

Początek i kres wędrówki: mityczna „mała ojczyzna" i „konkretna obcowizna"[199]

We wspomnianym już przedstawieniu *Transfer!* Jana Klaty (2006, 2007) jednym z zasadniczych tematów są „małe ojczyzny" — te mityczne i utracone (Kresy i wschodnie rejony Rzeszy) oraz te nowe — zupełnie nieprzyjazne na zachodzie. Relacje Świadków historii zaprezentowano na dużej scenie Wrocławskiego Teatru Współczesnego w ubogiej oprawie scenograficznej. Uwagę widzów zwraca przede wszystkim podłoga sceny, którą posypano grubą warstwą ciemnej ziemi symbolizującą dawne i nowe „domowe ojczyzny". Publiczność skupia się na wypowiadanych słowach, które wykonawcy opatrują autoironicznym komentarzem, obecnym czy to w sferze językowej, czy w pojedynczych działaniach aktorskich kojarzących się ze zmechanizowanym ruchem. Co pewien czas w tle widać na telebimie napisy polskie lub niemieckie będące tytułami scen. W odróżnieniu od teatru epickiego, z którym kojarzą się sceniczna oprawa oraz tytuły, dystans wykonawców nie jest tu wszechobecny. Mówią bowiem w pierwszej osobie, subiektywnie o swoich prywatnych przeżyciach, przełamując z wysiłkiem długoletnią barierę milczenia. W przypadku *oral history* „ważne jest to, w jaki sposób wszystkie konkretnie użyte słowa zostają wypowiedziane […]; czy pojawiły się jakieś niuanse, niepewność, poczucie humoru, czy pretensje albo ślad dialektu. Ujawnia to jakości właściwe raczej językowi mówionemu niż pisanemu, z jego ludzką empatią lub wojowniczą naturą, nade wszystko tymczasowością i niedokończonością"[200].

Politycy Wielkiej Trójki oraz naziści są obarczeni winą za dramatyczne przeżycia ofiar powojennego transferu ludności i utraty ojczyzn. Uczestnicy konferencji jałtańskiej widoczni są cały czas na scenie, natomiast Hitler i hitlerowcy występują jedynie we wspomnieniach Niemców. Alianccy politycy, mocno ośmieszeni, ukazani zostali w konwencji kabaretowej, z charakterystyczną dla Klaty fascynacją popkulturą. Upozowani są jak do zdjęcia z Jałty: Sta — ubrany w wojskowy szynel, pozostali — w stroje wizytowe; ich twarze — mocno rozjaśnione pudrem — wyglądają jak nieludzkie oblicza figur woskowych. Politycy (Chu, Sta, Roo) znajdują się od początku do końca widowiska na rusztowaniu, z którego — niby-demiurgowie — sterują losami świata wykreowani na współczesne gwiazdy muzyki. Przerywnikiem między ich jałtańskimi dialogami jest głośny koncert, podczas którego „wykonują" mroczne utwory Joy Division (muzyka z playbacku, Sta gra na basie i śpiewa, Chu — na gitarze, Roo — na klawiszach). Dominując na lśniącym, srebrzystym pomoście nad tłumem przesiedlonych, rozpoczynają od *Day of the Lords*, utworu, w którym dwukrotnie powtarza się fraza: „There's no room for the weak". Owi słabi, zwykli ludzie przemieszczają się u stóp wodzów i są pionkami w ich politycznej grze.

---

[199] Określenie Marka Zybury (*op. cit*., s. 8).

[200] Paul Thompson, *The Voice of the Past. Oral History*, wyd. 3, Oxford 2000, s. 126.

35. *Transfer!* Teatr Współczesny im. E. Wiercińskiego we Wrocławiu. Wielka Trójka: Wiesław Cichy, Zdzisław Kuźniar, Przemysław Bluszcz

„Dzisiejszy Wrocław jest owocem wiary człowieka we własną wszechmoc, przekonania, że siłą woli można odwracać nie tylko kierunek biegu rzek, ale i według uznania odbierać narodom jedne ojczyzny, a przyznawać inne" — pisze Andrzej Zawada[201]. W spektaklu Klaty ludzka „wszechmoc" objawiła się właśnie podczas scen z konferencji jałtańskiej, wypełnionych cynicznymi dialogami i gestami na temat tytułowego „transferu". „Co Polska straci na wschodzie, może odzyskać na zachodzie" (s. 22) — stwierdza po prostu Chu, po czym za pomocą trzech zapałek przedstawia schematycznie plan przesunięcia Polski ze wschodu na zachód. — Najwyżej skończy się na tym, że Polska wejdzie nieznacznie na terytorium Niemiec. [...] Lecz mimo wszystko musi być silna bla bla bla...". Roo dodaje: „Polska zbierze plon swego heroizmu i poświęcenia". Sta potwierdza linię graniczną: „Szczecin — Odra — Nysa Łużycka. Przeniesiemy ich", i mówi o wschodnim terytorium Niemiec w zamian. Ten „zastępczy podarunek" — „cukierek", nie zadowolił tych, którzy zostali zmuszeni do porzucenia własnej ojczyzny. „Nic nie jest w stanie zadowolić Polaków" (s. 34) — zauważa z ironicznym żalem Chu.

„Ojczyzna jest jak powietrze — z jego znaczenia zdajemy sobie sprawę dopiero wtedy, gdy go zabraknie lub zostanie zatrute. Były wypędzenia, które stawały się przyczyną śmierci"[202] — napisał Fritz Stern, amerykański historyk żydowskiego pochodzenia, który jako dwunastolatek wyemigrował z Breslau w roku

[201] Andrzej Zawada, *Dolny Śląsk. Ziemia spotkania*, Wrocław 2002, s. 154.
[202] Fritz Stern, *Utracona ojczyzna*, [w:] *Kompleks...*, s. 296.

1938 (podobnie jak wielu wrocławskich Żydów). W przedstawieniu *Transfer!* prawdziwym dramatem dla członków wysiedlonych rodzin była utrata kraju rodzinnego i niemożność odnalezienia się w nowym, choć czasem bardziej cywilizowanym i wygodniejszym miejscu. Na zachodzie Polacy nie objęli w posiadanie „mitycznej ojczyzny", ale „konkretną obcowiznę"[203]— zauważa Marek Zybura. Pamięć przesiedlonych Polaków wciąż powraca do tego życiodajnego „powietrza", pozostawionej na Kresach Wschodnich mitycznej, zapewne idealizowanej „małej ojczyzny": żyznej ziemi, pięknego krajobrazu, znajomego otoczenia, pozostawionych domów, przedmiotów i zwierząt. Nowa ziemia „oczywiście nie była taka jak na Wschodzie"— mówi Zygmunt Sobolewski z krzywym uśmiechem i demonstracyjnie obwąchuje garść podniesionej ze sceny ziemi, powtarzając częsty gest swego ojca.

Na scenie widowiska Jana Klaty wszechobecna jest podwójna perspektywa czasowa — Świadkowie wprawdzie mówią o swoim dzieciństwie, ale ich wspomnienia zostały przefiltrowane przez upływ czasu oraz uzupełnione dzisiejszymi uwagami leciwych już osób, które często z trudem poruszają się na scenie i zapominają swój tekst. W finale każdy ze Świadków przysiada na krześle, a na telebimie zostaje wyświetlone jego zdjęcie z młodości lub dzieciństwa (projekcje: Robert Baliński). Fotografie pełnią tu podobną funkcję jak w spektaklu *Wallstrasse 13* Bente Kahan — są celebrowane jako pozostałość dawnego świata, a także bardzo konkretny „nośnik pamięci", który pośredniczy między przeszłością i teraźniejszością[204]. *W Transferze!* zbiór tych wszystkich drobnych okruchów pamięci tworzy w świadomości widza pewną summę — pamięć zbiorową.

O przeżyciach wojennych opowiadają przecież ówczesne dzieci i młodzież. „Dzieciństwo jest małą ojczyzną"[205], gdyż jako okres szczególny, po latach idealizowany, wiąże się z konkretną przestrzenią, którą postrzega się wszystkimi zmysłami, oraz ze stanem świadomości oznaczającym poczucie bezpieczeństwa. Wojenne dzieci i młodzież z *Transferu!* były tego pozbawione, a „mała ojczyzna" stała się miejscem zagrożenia bądź tragicznych przeżyć, miejscem, skąd trzeba było w pośpiechu uciekać. Wymowa *Transferu!* jest jednoznacznie antyrosyjska i antyukraińska — na scenie ujawnia się publicznie skrywana przez wiele lat PRL-u niechęć do Sowietów i Ukraińców. Klata przypomina pakt Ribbentrop-Mołotow oraz zbrodnie stalinowskie. Jednoznacznie negatywnymi bohaterami w scenicznych wspomnieniach Polaków są Ukraińcy i Rosjanie, a w wypowiedziach Niemców — żołnierze Armii Radzieckiej. Karolina Kozak pochodząca z okolic Tarnopola wspomina: „Jak przyszli Niemcy, to Ukraińcy zaczęli mordować. [...] W okropny sposób" (s. 13). W NRD w okresie powojennym tematem tabuizowanym, tak jak w Polsce, były okrucieństwa Armii Czerwonej, o których niemieccy

[203] Zybura, *op. cit*., s. 8.
[204] Por. Ubertowska, *op. cit.*, s. 273.
[205] Por. Ćwiklak, *op. cit.*, w związku z prozą Horsta Bienka.

świadkowie *Transferu!* mówią otwarcie i z bólem. W przedstawieniu wojna ukazywana jest z perspektywy ludności cywilnej, która musi przetrwać, podporządkowując się ekstremalnym warunkom. Szczególnie doświadczone w końcowym okresie działań wojennych były niemieckie kobiety, czego świadkami bywały ich dzieci. Hanne-Lore Pretzsch, która mieszkała we wsi koło Stolp (Słupska), opisuje gwałty dokonywane na jej matce (która wyprowadzała dzieci do innego pokoju) i na ciotce, tłumacząc zachowanie żołnierzy: „Byli po prostu tylko wygłodzeni. To nie byli jacyś zboczeńcy. To byli całkiem »normalni« Rosjanie w cudzysłowie. Chodziło po prostu o pieprzenie, a to szło szybko i gotów. Stali nawet porządnie w szeregu. [...] Frau komm, Frau komm, i zawsze z odbezpieczonym rewolwerem" (s. 31). Ten wątek zostaje uzupełniony dialogiem jałtańskim. Kiedy Chu porusza kwestię zbiorowych gwałtów na zajmowanych niemieckich ziemiach, Sta usprawiedliwia żołnierzy: „Czytaliście Dostojewskiego? Czytaliście. Wiecie, jak skomplikowana jest rosyjska dusza. Nasz rosyjski żołnierz heroicznie walczył z hitlerowcami od Stalingradu aż do linii Odry. Jak popatrzycie na mapę, to zobaczcie, jaki to szlak bojowy. A wy macie do rosyjskiego żołnierza pretensje? Co z tego, że po tym wszystkim zabawi się z kobietą", a Roo dodaje demagogicznie: „Wiadomo, co Niemcy robili z ludnością cywilną. Wojna jest straszna" (s. 30).

W pamięci dawnych polskich dzieci i młodych ludzi doświadczenia wojenne są źródłem równie tragicznych przeżyć. Zdecydowanie więc demistyfikują oni stereotyp patriotycznej walki wpajany w szkole i w domu. „wojna/ była dla mnie czymś pięknym/ czymś ważnym/ tak wychował mnie ojciec/ a potem wojna wybuchła/ i już nie było tak pięknie/ było tragicznie/ wojna zmieniła mi życie/ nie lubię o niej opowiadać/ nie chcę" (s. 33) — mówi Andrzej Ursyn Szantyr, pochodzący z Litwy. Jan Kruczkowski, przesiedlony z Podola do Kluczborka, barwnie i cierpko mówi o nieudolnych zabawach w „wojenkę" oraz konspirację, a na scenę — jako ironiczny komentarz — wjeżdża wtedy mały czołg na sankach wykonany ze sklejki. Z ojczyzną i ziemią rodzinną związana jest pamięć o zmarłych przodkach — rodzinie, przyjaciołach i sąsiadach. W jednej z ostatnich scen spektaklu Karolina Kozak odczytuje listę mieszkańców Żabińców, swojej rodzinnej kresowej wioski. Odczytuje powoli nazwiska wszystkich Polaków i Ukraińców, co trwa bardzo długo i brzmi przejmująco — niczym litania i apel poległych zarazem. Pamięć owa łączy się we wspomnieniach także z realnym miejscem pochówku przodków. Wyjątkowo bolesnym aspektem związanym z powojenną akcją „repolonizacji", czyli faktycznie odniemczania Wrocławia i Dolnego Śląska, była systematyczna i przedwczesna z prawnego punktu widzenia likwidacja niemieckich cmentarzy (zamieniano je na cmentarze polskie i katolickie lub na parki miejskie). W *Transferze!* Angela Hubricht, breslauerka, mówi o nieistniejącym grobie swojej małej siostry, która przed laty zmarła na dyfteryt. W miejscu jej grobu znajduje się dziś plac zabaw, „ale to ładne miejsce" — zauważa pojednawczo. Kwestia znikających niemieckich cmentarzy jest również otwarcie poruszana przez Polaków, gdyż była nie do zaakceptowania z moralnego punktu widzenia przez powojen-

nych mieszkańców regionu. Odpowiedzialność za te działania przenoszą na bezosobowy twór — „Państwo". „[Niemcy] najbardziej przeżywają/ że cmentarze zniszczone/ a to Państwo kazało zburzyć" (s. 47) — stwierdza Karolina Kozak.

„Mała ojczyzna"/Heimat — przyjmuje w *Transferze!* różne oblicza — jest wspomnieniem z dzieciństwa, a zarazem miejscem traumatycznych zdarzeń i pojęciem „skompromitowanym przez historię". Nowa ojczyzna-„ojcowizna", początkowo niechciana, jest powoli oswajana przez potomków — dzisiejszych „turystów". Współcześni wykonawcy i widzowie, mówiąc i słuchając o prywatnych przesiedleniach, z pewnością mają w pamięci cały ciąg wydarzeń politycznych — począwszy od listu biskupów polskich do biskupów niemieckich przez mszę pojednania w Krzyżowej po międzynarodowe traktaty o nienaruszalności granic na Odrze i Nysie oraz o dobrym sąsiedztwie, ale też roszczenia Związku Wypędzonych. „Uznanie faktu, że stała się niesprawiedliwość, że utrata ojczyzny oznacza ból, jest warunkiem wstępnym pojednania — napisał Fritz Stern. — W imię tej prawdy Polacy, dbający o dawne niemieckie dziedzictwo na Śląsku, wzmacniają swoją ojczyznę"[206].

Eksploracje miejskie i „turystyka" wrocławska

„Wrocław jest moim centrum świata"[207] — stwierdził Sebastian Majewski, założyciel Sceny Witkacego. Jego działania lokalne i proregionalistyczne poświęcone „prywatnej ojczyźnie" odpowiadają swoim charakterem dawnym praktykom człowieka religijnego, który „zawsze starał się założyć swą siedzibę w »centrum świata«"[208]. Jednak parateatralne przedsięwzięcia dolnośląskie nie mają żadnego związku z *sacrum*, lecz raczej z wyjątkowością własnej przestrzeni współczesnego człowieka miejskiego. Regularnie podejmowane działania Majewskiego przypominają swoim charakterem niektóre przedsięwzięcia z kręgu „Turystyki eksperymentalnej" (*Experimental Tourism*)[209] czy też „Psychogeografii" (*Psychogeography*)[210] lub nawet „Eksploracji miejskiej" (*Urban Exploration*)[211]. Gromadzą

[206] Stern, *op. cit.*, s. 297.

[207] Por. przyp. 56 w rozdziale III.

[208] Eliade, *op. cit.*, s. 36.

[209] Za twórcę tego nowego podejścia do turystyki, w którym nie szuka się popularnych atrakcji, uważa się Joëla Henry'ego, francuskiego twórcę, założyciela pracowni LaTourEx (skrót od Laboratoire de Tourisme Experiméntal). Jedną z odmian takiej turystyki może być zwiedzanie własnego miasta jako obcego (spanie w schronisku, a nie w domu, rozmowa z barmanem w peryferyjnym barze itp.), www.latourex.org (dostęp: 31.07.2008).

[210] *Psychogeography* — „termin w prowadzony przez sytuacjonistów", np. I. Sinclaira. Określa „badanie praw i efektów wywieranych przez geograficzne otoczenie (głównie, choć nie tylko, przestrzeń miejską) na emocje i zachowania jednostek". Eksplorują oni różne sfery przestrzeni wyróżniające się na przykład odmienną atmosferą (Marcin Adamczak [hasło] „psychogeografia", [w:] *Miasto w sztuce*..., s. 681).

[211] Urban Exploration — Urbex, sport ekstremalny polegający na badaniu zazwyczaj niewidocznych i niezamieszkanych miejsc miasta. Większość eksploratorów uważa ich rozkład za zaletę i wartość estetyczną. Niektórzy są fotografikami. Por. www.urbex.net.pl (dostęp: 10.04.2009). Za-

one grupy wrocławskich spacerowiczów, którzy pod przewodnictwem aktorów zwiedzają peryferyjne okolice własnego miasta, jakie nie leżą na trasie popularnych przewodników. Mamy tu do czynienia zarówno z grupowym, jak i jednostkowym badaniem i doświadczaniem różnymi zmysłami przestrzeni miejskiej, podczas których uczestników zaprasza się do działania oraz osobistej konfrontacji z miejską historią, własnymi wyobrażeniami oraz wspomnieniami mogącymi brakujące fragmenty tej historii wypełnić. Ślady po dawnych mieszkańcach przechowują w każdym mieście nazwy ulic i placów i one właśnie w pierwszej kolejności padają ofiarą zmian polityczno-ustrojowych. Majewski, podobnie jak inni twórcy dolnośląscy, przywraca pamięci wrocławian nazewnictwo topograficzne sprzed 1933 lub 1989 roku oraz związane z nim historyczne skojarzenia.

Punktem wyjścia działań lidera Sceny Witkacego było bezpośrednie sąsiedztwo pierwotnej siedziby jego teatru — okolice dzielnicy Nadodrze. W latach 2000–2005 realizował projekt „Nadrzeczywiste Nadodrze" mający na celu kulturalną rewitalizację zaniedbanej dzielnicy i przełamywanie negatywnych stereotypów[212]. W ramach tego programu powstały takie projekty, jak instalacja plastyczna w przestrzeni tramwaju linii 0, z planszami zawierającymi informacje o historii miejsc, które tramwaj mija, na przykład dom Edyty Stein przy ul. Nowowiejskiej (jedyny powód, dla którego przybywają do dzielnicy turyści), oraz innych ulic, placów i kamienic. Organizowane były także spacery po Nadodrzu połączone z projekcjami filmowymi, podczas których animatorzy zwracali uwagę na niezwykłą, niszczejącą architekturę oraz na specyfikę życia dzielnicy, a także przypominali osoby z przeszłości, na przykład Leni Riefenstahl, która rzekomo odwiedzała kamienicę przy ul. Świętego Wincentego 9 podczas wizyty w Breslau. W ramach projektu „7 × 7 × 7" odbyły się w autentycznych przestrzeniach teatralizowane czytania opowiadań Andreasa Pilgrima, w których pojawiali się bohaterowie, historie i miejsca związane z przedwojennym Nadodrzem. Działania zakładały czynne uczestnictwo przybyłych, gdyż wykonywanie prostych zadań „szybciej i głębiej uwrażliwia na przestrzeń, w której przyszło im działać. Miejsca te przestają być obojętne (tu i teraz, ale również — na zawsze i wszędzie)"[213]. Reasumując te swoiste próby mitologizowania przestrzeni i czasu, Majewski stwierdza: „Na pewno wszystkie projekty zakładają pokazanie tej przestrzeni inaczej, niż czyni to powszechna opinia. Na pewno realizowane działania zmierzają do zachwiania przyzwyczajeń"[214]. Zespół Sceny Witkacego podejmował projekty związane tematycznie ze swoim patronem, na przykład „Witkacy we Wro" (performans o wyimaginowanej wizycie Witkacego w Breslau — artysta przez po-

sadniczo działania wrocławskich twórców teatralnych nie są aż tak „ekstremalne" i niebezpieczne, ale niektóre miejsca teatralne są dość zrujnowane. W jednej ze swoich wędrówek z uczestnikami-widzami po Śródmieściu Majewski organizował pokaz filmu w kanale pod wrocławskim mostem.

212 Por. Majewski, *„Nadrzeczywiste Nadodrze"...*

213 *Ibidem*, s. 143.

214 *Ibidem*, s. 144.

myłkę wysiadł na dworcu Breslau Odertor, nakarmił kaczki na Nadodrzu i wysłał pocztówkę do Bronisława Malinowskiego). Inne, dłuższe przedsięwzięcia organizowano w ramach festiwalu Wrocław Non-Stop. W czerwcu 2005 zaproponowano widzom „+−N +−Nadodrze +−Niebezpieczeństwo" — „całonocną szkołę przetrwania w miejskiej dżungli" obejmującą prezentację przedstawień oraz grę. Miała ona na celu budowanie zależności między człowiekiem a przestrzenią — uczestnicy gry dostawali jedno życie oraz opiekuna-anioła, a następnie ustalali tożsamość i przeszłość postaci oraz budowali jej historię na kolejnych etapach wędrówki przez życie (stary świat, grzech, choroba, objawienie), a zarazem przez różne ulice Śródmieścia.

Z kolei w ramach projektu „Konstytucja — Rewolucja 2008", który objął całe miasto kilkakrotnie[215], odbywała się wycieczka starym, dusznym autosanem pamiętającym czasy przed transformacją. Uczestnicy jeździli po rozmaitych ulicach i placach Wrocławia wybranych spośród 17 oznaczonych miejsc na planie miasta, które po 1989 roku zmieniły po raz kolejny swoje nazwy i patronów. Majewski przekonywał uczestników akcji, że Wrocław wprawdzie uporał się już częściowo ze swoją niemiecką przeszłością, ale nie z dziedzictwem PRL-u. Lider zespołu namawiał uczestników do zastanowienia się nad biografią komunistów — zarówno zbrodniarzy, jak i ideowców — usuwanych zbiorowo i niejako automatycznie z pamięci miasta w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Uczestnicy siermiężnej wycieczki przez PRL-owski Wrocław przejeżdżali przez dawny plac Dzierżyńskiego (człowieka-„symbolu terroru w rewolucyjnej i porewolucyjnej Rosji"[216]), obecnie: plac Dominikański, ale również przez ulicę wymazanego także z pamięci zbiorowej Józefa Wieczorka („śląskiego działacza komunistycznego, zamordowanego w Auschwitz") — obecnie: ulica Stefana Wyszyńskiego. Podczas jednego z przystanków przy rewitalizowanym dziś na wzór niemiecki placu Świętego Macieja (dawniej Matthiasplatz, w latach 1948–1992 — plac „ideologa komunizmu" Fryderyka Engelsa), nieopodal modnej w latach sześćdziesiątych kawiarni Arka, przewodnik-reżyser zapraszał uczestników na rozmowę o przeszłości Wrocławia. Przypadkowo uczestniczący w wyprawie starszy pan, który okazał się pionierem ziem zachodnich, snuł swoje wspomnienia o zbombardowanym mieście przy kawie „po polsku" (czyli z fusami), serwowanej przez organizatorów z przyniesionych termosów. Przy dawnym placu Karola Marksa („działacza rewolucyjnego", obecnie: placu Strzeleckim) uczestnicy wędrówki wypisywali na kartkach napisy kojarzące im się luźno z działaczem rewolucyjnym, na przykład: „tu Karol Mars zacerował lewą skarpetę"; „tu czekał na swego Engelsa", po czym wieszali je na murze. Kartki mogli następnie przeczytać mieszkańcy tej omijanej przez tury-

[215] Zwiedzanie odbywało się 1–4.07.2008. w ramach festiwalu Wrocław Non Stop.

[216] Skrótowe biogramy patronów ulic podaję na podstawie planu miasta do projektu autorstwa S. Majewskiego.

stów dzielnicy. Uczestnicy ukrywali też w pudełkach od zapałek wciśnięte w mur karteczki z poważniejszymi już refleksjami, które chcieliby przekazać przyszłym miejskim eksploratorom, a może również następnym pokoleniom. Dla odmiany podczas wizyty na kwitnących Karłowicach znaleźli się na placu Piłsudskiego (dawniej: plac Klemensa Gottwalda, „pierwszego prezydenta komunistycznej Czechosłowacji"), gdzie w otoczeniu miejskiej zieleni robili goździki z kolorowej bibuły i drucików — kwiaty kojarzące się z powojennymi świętami. Goździki zostały jeszcze tego samego wieczoru wykorzystane w scenografii przedstawieniu *Luxemburg 18 metrów kwadratowych* Sceny Witkacego. Oto tylko kilka wybranych punktów z wędrówki po historii powojennego miasta, gdyż wytyczona przez organizatorów mapa obejmowała tak różne rejony Wrocławia, że każdego dnia wycieczka objeżdżała inne ulice. Na przykład w dzielnicy Muchobór odwiedzano pochodzące z lat dziewięćdziesiątych ulice o nazwach przypominających nazwy miast kresowych (między innymi ul. Stanisławowska, dawniej: Karla Liebknechta). Oglądane miejsca niektórzy uczestnicy mogli sami pamiętać, inni zaś znali je z opowieści rodzinnych. Podczas wspomnień w autokarze wciąż przeplatały się wątki historii oficjalnej (na przykład miejsca pochodów pierwszomajowych czy zamieszek politycznych) z historią prywatną (znany z dzieciństwa smak rurek z kremem). Prawie każdy spacerowicz dopisywał zatem do wrocławskiej opowieści nowy przekaz, który mógł zostać w przyszłości przez kogoś innego przywołany. Dzięki świadomości i późniejszej refleksji mieszkańców Wrocławia powstawało wiele nowych wyobrażeniowych obrazów miasta.

36. Projekt „Konstytucja — Rewolucja 2008" Sceny Witkacego. Autosan czekający na uczestników wycieczki po dawnym Wrocławiu (w tle kamienica przy ul. Dubois, gdzie mieści się siedziba Śląskiego Związku Esperanckiego)

Teatr Ad Spectatores także podczas innych edycji festiwalu Wrocław Non Stop zorganizował dwie zakrojone na dużą skalę akcje miejskie: *Linia Wrocław — Rzym* (2006) i *Tydzień w Bresslau* (2007). Pierwsza odbywała się w samochodach jeżdżących po ulicach Wrocławia (kierowali aktor/aktorka, pasażerami byli widzowie), a druga w różnych miejscach miasta, na przykład na przystanku, w tramwaju, na basenie, w pociągu (czas i miejsce spotkania z publicznością ogłaszano w Internecie dzień wcześniej). Działania te uzmysławiały uczestnikom widowiskowość miejskiego życia codziennego i płynną granicę między rzeczywistością a teatrem. Tytuły przedsięwzięć były jednak mylące, a działania niewiele miały wspólnego z konkretem i lokalnością samego Wrocławia, mogłyby odbywać się w dowolnym mieście.

W kreowaniu alternatywnego wizerunku miasta uczestniczą twórcy i widzowie — a więc jego obywatele. „Podstawą idei uczestnictwa w budowaniu jest założenie, że wszyscy są w równym stopniu amatorami i ekspertami, jeśli chodzi o obraz miast lub dzielnicy”[217]. Praktyczne działania uczestników kojarzą się z postrzeganiem przez socjologów miasta jako „teatru działań społecznych”: „Miasto rozwija sztukę i jest sztuką; miasto tworzy teatr i jest teatrem” — twierdził Lewis Mumford. Obywatele mają „potrzebę szerszego uczestnictwa w konkretnej i widocznej wspólnotowej całości”[218] i udział w miejskich akcjach Majewskiego czy Masztalskiego byłby jednym z przejawów obywatelskich działań wrocławian.

Dolnośląscy wędrowcy są podróżnikami przymusowymi i tymczasowymi nomadami — wypędzonymi. Znaleźli się w drodze wbrew sobie i droga jako taka czy mijane bezdroża zazwyczaj ich nie interesują. Transfer tych uchodźców jest męczący, a najważniejsze są początek — opuszczona prywatna ojczyzna, i kres — nowa i obca „mała ojczyzna”. Owi nomadzi chcą być ludźmi osiadłymi. W przypadku takich obrazów teatralnych można uznać, że wędrówka przymusowa jest sposobem zobrazowania losu wszystkich przesiedlonych, którzy utracili swoje korzenie.

Inne sensy dotyczące drogi i wędrówki wyłaniają się z najnowszych przedstawień i parateatralnych projektów miejskich. W tych wypadkach przemieszczanie się stanowi sposób na ukazanie losów mieszkańców samego miasta, jego przeszłości i teraźniejszości. Projekty typu „eksploracji miejskiej” mają w założeniu przyczynić się do refleksyjnego, innego postrzegania otoczenia, a w efekcie stworzenia nowej mentalnej, osobistej mapy Wrocławia.

d) Dzielnice o złej sławie oraz postindustrialne miejsca zrujnowane

Dolnośląskie spektakle powstają niejednokrotnie w dzielnicach niebezpiecznych i miejscach zrujnowanych, także postindustrialnych, które są równie niekomfortowe dla widzów, jak i aktorów, ale zapewniają niezapomniane wrażenia. Ich rozkład oraz powierzchowna brzydota mają dla twórców walory estetyczne. Dotyczy to na przykład opisanej wrocławskiej dzielnicy Nadodrze, zwiedzanej przez Majewskiego i uczestników jego wrocławskich wędrówek, czy też pomieszczeń Dworca Głównego we wspomnianych spektaklach Masztalskiego i Kopki. Prekursorem w eksplorowaniu teatralnych ruin regionalnych był Jacek Głomb, reżyser i dyrektor legnickiego Teatru im. Modrzejewskiej.

---

[217] Heinz Paetzold, *Architektura i urbanistyka. Zarys krytycznej filozofii miasta*, przeł. Joanna Gilewicz, [w:] *Pisanie miasta…*, s. 200.

[218] Lewis Mumford, *What Is a City?*, [w:] *The City Cultures Reader*, red. Malcolm Miles, Tim Hall, Iain Borden, wyd. 2, London-New York 2004, s. 29.

Kiedy przestrzenią przedstawioną, a zarazem teatralną staje się cała „dzielnica zakazana", reżyserzy podejmują podwójne wyzwanie: z jednej strony muszą przekonać mieszkańców tej dzielnicy — zazwyczaj osoby niebywające w teatrze — do sensowności swego projektu, z drugiej zaś — zapewnić przyjście publiczności z zewnątrz. Taki zabieg udał się najpełniej w przypadku *Ballady o Zakaczawiu* (2000) Jacka Głomba. Zakaczawie to dzielnica „przeklęta", podobnie jak wrocławski Trójkąt Bermudzki, Nadodrze, łódzkie Bałuty czy warszawska Praga. Jest to teren miejski określany w mowie angloamerykańskiej jako *no go* oraz traktowany jako ponowoczesne getto. „Dla szczęśliwców, którym wolno przebywać i poruszać się na zewnątrz napiętnowanej dzielnicy, *no go* znaczy *no go in*; dla tych, co znaleźli się w jej środku, *no go out*"[219]. Wszystkie współczesne miejskie dzielnice zostały zróżnicowane na „atrakcyjne" i „niegościnne". Jan Ciechowicz pisze o tych niegościnnych jako o „przestrzeniach zdegradowanych", „depresyjnych" i „byle-jakich"[220], do których jednak reżyserzy chętnie zaglądają. Twórcy dolnośląskich przedstawień oraz parateatralnych działań miejskich występują przeciw owej gettoizacji, nie chcą izolować danych obszarów, lecz raczej ukazywać ich alternatywne walory i dowartościowywać mieszkańców. Można zarazem uznać, że przybyszów fascynuje ta niegościnność i przekraczanie granic w sytuacji przedstawienia teatralnego na takim terenie. Z punktu widzenia mieszkańców „dzielnicy o złej sławie" i przestrzeni „byle-jakiej" może się z kolei wykształcić zjawisko patriotyzmu lokalnego, gdyż własna dzielnica jest traktowana jako mniejsza ojczyzna, podobnie jak wybrane domy, miejsca i ulice z kręgu „obszaru codziennego doświadczenia"[221]. Wśród sąsiedzko-dzielnicowej społeczności dochodzi często do głosu usilne poszukiwanie wspólnoty, potrzeba „nowoplemienności" powiązana z „wysiłkiem samookreślenia". „Nowoplemiona są oczywiście wspólnotami wielkomiejskimi, sytuują się w obrębie aglomeracji, a poszukują warunków wspólnoty z czasów właściwie przedindustrialnych — pisze Wojciech J. Burszta. — Stąd muszą być chwilowe tylko, płynne […]"[222]. Warto jednak zauważyć, że w starych miejskich dzielnicach takich jak Zakaczawie wieloletnich mieszkańców łączy pewna zażyłość i czują się oni nie tyle „mieszkańcami miasta, ile konkretnej dzielnicy, przypominającej charakterem wieś"[223].

---

[219] Ten i nast. cyt. za: Zygmunt Bauman, *Wśród nas nieznajomych*, [w:] *Pisanie miasta*…, s. 150.

[220] Jan Ciechowicz, *Przestrzenie depresyjne i zdegradowane w teatrze polskim po roku 1989 (na wybranych przykładach)*, [w:] *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie*, red. Violetta Sajkiewicz i Ewa Wąchocka, Katowice 2009, s. 380.

[221] Określenie Rafała Augustyna dotyczące postrzegania tej części przestrzeni, która jest „sumą informacji, jakie zbieramy i wykorzystujemy w zwyczajnej życiowej praktyce", *Wykłady o kulturze, część F: Przestrzeń* (w druku).

[222] Wojciech J. Burszta, *Miasto i wieś — opozycja mitycznych nostalgii*, [w:] *Pisanie miasta*…, s. 104.

[223] Ulf Hannerz, *Odkrywanie miasta. Antropologia obszarów miejskich*, przeł. Ewa Klekot, Kraków 2006, s. 87.

Pośród regionalnych przedstawień dotyczących dzielnic *no go* należy wymienić właśnie legnicką *Balladę o Zakaczawiu* i *Made in Poland* grane w pawilonie handlowym na Piekarach (trzydziestotysięcznym osiedlu bloków), a z wrocławskich: przedstawienie o Trójkącie Bermudzkim i jego światku gangsterskim wystawiane w przestrzeni przyteatralnej, w kawiarni Pod Kalamburem. Wszystkie te przedstawienia dotyczą tematyki miejskiej — „wielkomiejskiego blokowiska, bezrobocia, przestępczości, ale i związanych z miastem szerszych zagadnień politycznych czy społecznych”[224]. Zdaniem Marty Karasińskiej jest to jedna z najbardziej dominujących tendencji dramaturgii ostatnich lat, związana z poetyką nowego realizmu i bliska tematyce dziennikarskiej oraz telewizyjnej i reportażowej.

Zakaczawie — legnicka „dzielnica cudów”

Przedstawienie *Ballada o Zakaczawiu* Teatru im. Modrzejewskiej z Legnicy miało dwie różne wersje — sceniczną (7.10.2000) w reżyserii Jacka Głomba i telewizyjną w reżyserii Waldemara Krzystka (6.01.2002). W obydwu wersjach Zakaczawie oraz jego mieszkańcy zostali bohaterami zbiorowymi wielowątkowych opowieści z lat 1958–2000. Składa się na ten obraz charakterystyczna dla ówczesnej Legnicy mozaika ludności przybywającej z różnych stron kraju, ekspatriantów z Kresów, Cyganów, pojedynczych Niemców autochtonów, przymusowo pozostawionych fachowców, oraz stacjonujących w „Małej Moskwie” żołnierzy radzieckich określanych poufale „naszymi Ruskimi”[225]. Widowiska Głomba i Krzystka, z silnie stypizowanymi postaciami, ze zsubiektywizowaną narracją oraz wątkami sensacyjnymi, mają cechy ballady apaszowskiej[226] wywodzącej się z dwudziestowiecznego folkloru miejskiego. Postaci teatralne zostały w różny sposób anegdotycznie powiązane z najbarwniejszym bohaterem dzielnicy — Benkiem Cyganem (inspiracją stał się autentyczny Rom o takim pseudonimie; w tej roli: Przemysław Bluszcz). Sceniczny Benek to „honorowy” złodziej, przywódca szajki, znany w dzielnicy bokser oraz naśladowca filmowego Winnetou. Z kolei widowisko telewizyjne podwórkowa *Ballada o Zakaczawiu* Krzystka należy raczej do grupy ponowoczesnej „neotelewizji”, która tworzy widza dobrego „kumpla” i kreuje wyimaginowaną wspólną przestrzeń spotkania[227].

---

[224] Marta Karasińska, *Ja*, *miasto. Szkice o (nie tylko polskiej) dramaturgii lat ostatnich*, Poznań 2011, s. 19.

[225] W latach 1945–1993 Legnica była „miastem o ograniczonej suwerenności” ze względu na obecność jednostek Armii Radzieckiej, w tym sztabu Północnej Grupy Wojsk Armii Radzieckiej. Wojska te przejęły do swej wyłącznej dyspozycji około 1200 różnych obiektów na terenie miasta — ponad 30% przedwojennej zabudowy. Jak podaje Wojciech Kondusza (*Mała Moskwa. Rzecz o radzieckiej Legnicy*, Legnica 2006, s. 9 i 19), w 1946 roku mieszkało w Legnicy około 60 tys. Rosjan. W późniejszym okresie — znacznie mniej.

[226] Por. *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Wrocław 1988 (hasło „ballada”, oprac. Janusz Sławiński); *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, red. Czesław Hernas, t. 1, Warszawa 1984 (hasło „ballada”, oprac. Ireneusz Opacki).

[227] Chodzi tutaj o spotkanie i „biesiadowanie”. Klasyfikację na paleotelewizję z pedagogicznym modelem komunikacji oraz neotelewizję rezygnującą z mentorstwa i autorytetów oraz prefe-

Legnicka dzielnica „bandycka" była w PRL-u nazywana „dzielnicą cudów", w której działy się rzeczy niezwykłe i wobec których bezradna była lokalna milicja. Istotne jest, że przedstawienie Teatru im. Modrzejewskiej powstało nie ze względu na atrakcyjność fabuły. Od 1995 roku Głomb tworzy ze swoim zespołem teatr społecznie zaangażowany, podejmując konsekwentne działania twórcze w wybranych przestrzeniach miejskich, czyli legnicką wersję *site-specific theatre* i *site-specific performance.* Opublikował też manifest, w którym swoje projekty nazywa „teatrem w ruinach"[228]. Ruin — tych nowych miejsc teatralnych — można znaleźć w Legnicy mnóstwo, dotychczas zespół wystawiał spektakle na dziedzińcu Zamku Piastowskiego, w byłych koszarach prusko-poradzieckich czy w dawnej hali fabrycznej[229] (tam zrealizował wcześniej adaptację *Złego* według Tyrmanda ukazującego bikiniarzy, środowisko podobne jak w *Balladzie*). W przedsięwzięciach reżysera i współpracujących z nim scenografek: Małgorzaty Bulandy (wersja TV *Ballady*) oraz Ewy Beaty Wodeckiej (wersja sceniczna) najważniejszą rolę odgrywa żywy kontakt z lokalnymi mieszkańcami i widzami: „Bo przecież hasła »nowe przestrzenie dla teatru« nie rozumiem tylko jako realizacji projektów w innych niż scena miejscach — oświadcza Głomb. — Równie ważna, jeśli nie ważniejsza, jest tutaj przestrzeń społeczna, czyli po prostu publiczność"[230] Zasadniczą sprawą dla tych twórców jest ideowe potwierdzenie wyboru danego miejsca teatralnego w taki sposób, żeby współgrało z motywem przewodnim przedstawienia. „Nie chodzi przy tym o efekciarskie »granie w ruinach«, o coraz częściej dziś naśladowane wychodzenie poza budynek teatru, ale o świadomy wybór miejsca do realizacji spektaklu, w którym opowiadana historia będzie nierozerwalnie złączona z przestrzenią"[231]. Głomb i aktorzy odgrywają zatem przed publicznością „prawdziwe opowieści w prawdziwych miejscach", które rodzą się często na podstawie scenariuszy w tym celu napisanych, anegdotycznie i personalnie powiązanych[232] z historią lokalną. Owe „miejsca znalezione" odsłaniają, „naznaczają" i starają się przywracać mieszkańcom Legnicy. Tak działo się podczas dwóch edycji Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego Miasto (2007, 2009).

---

rującą relację bliskości z widzem wprowadzam za: Francesco Casetti, Roger Odin, *Od paleo- do neo-telewizji. W perspektywie semiopragmatyki*, przeł. Iwona Ostaszewska, [w:] *Po kinie?... Audiowizualność w epoce przekaźników elektronicznych*, oprac. Andrzej Gwóźdź, Kraków 1994. Co prawda telewizyjne widowisko Krzystka nie stosuje interaktywnej wymiany poglądów z widzem, ale jest dalekie od dominującego dawniej pedagogicznego modelu Teatru TV i proponuje luźną atmosferę spotkania, co zresztą współgra z zamysłem pierwotnej inscenizacji teatralnej Głomba.

228 Głomb, *op. cit*.

229 Głomb odkrywa miejsca wcześniej legniczanom nieznane z powodu obecności w mieście Rosjan, na przykład dawne koszary pruskie i hala przy ul. Jagiellońskiej znajdowały się w części miasta zajętej przez radzieckie wojsko.

230 Głomb, *op. cit.*, s. 121.

231 Jacek Głomb, *O Teatrze, którego sceną jest Miasto*, katalog I Międzynarodowego Festiwalu Miasto (2007).

232 Por. Wilkie, *op. cit.*, s. 150.

Głomb realizuje zatem konsekwentnie bardzo „promiejski" program społeczno-artystyczny ściśle powiązany z topografią Legnicy. Obie *Ballady o Zakaczawiu* stanowią apogeum tego nurtu działalności zespołu, gdyż są mocno powiązane z tematyką lokalną. Pierwsze przedstawienie powstało dlatego, że Głomb postanowił „przyjść" z teatrem na Zakaczawie, skoro tamtejsi mieszkańcy nie chodzili do teatru. Przedstawienia te są więc głównie projektem społecznym. „Gospodarzem miejsca" — w rozumieniu Turner i Pearsona — była sala teatralna wyjątkowa — nieczynne kino Kolejarz, zwane „sercem Zakaczawia" lat sześćdziesiątych, dawny dom kultury i klub sportowy, gdzie odbywały się mecze bokserskie oraz turnieje gry w szachy. *Balladę o Zakaczawiu* Głomba prezentowano w Kolejarzu w latach 2000–2003, dzięki czemu cały zespół Teatru im. Modrzejewskiej stał się stałym elementem dzielnicy i zaktywizował kulturalnie mieszkańców sąsiednich ulic oraz ożywił pamięć lokalną kina. Reżyser przyznał później, że „właśnie dlatego powstała *Ballada*..., aby »coś« tam zaistniało"[233]. Na długo przed premierą rozpoczęto długofalową współpracę z mieszkańcami Zakaczawia.

Wszystko zaczęło się jeszcze w fazie zbierania materiału do scenariusza (autorstwa Macieja Kowalewskiego, Krzysztofa Kopki i Jacka Głomba) — przez kilka miesięcy trwały spotkania dramaturgów z byłymi milicjantami, przestępcami, bywalcami restauracji-spelunki Cygańska (zwanej Popularną), prokuratorem, księdzem oraz oficerem Armii Radzieckiej. W Kolejarzu Głomb chciał przedstawić intrygujące perypetie postaci teatralnych w różnych okresach PRL-u. Były to „losy i mitologie prywatne […] z próbą syntezy historii ostatniego półwiecza. I to widzianej tak: od dołu"[234]. Następnym etapem współpracy twórców legnickich z mieszkańcami była wielka akcja gromadzenia charakterystycznych dla niedawnej przeszłości rekwizytów — przedmiotów codziennych z lat pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Zakaczawianie gromadnie przynosili lub sprzedawali syfony, butelki po oranżadzie, stare rowery, fotosy kinowe, mundury rosyjskie i milicyjne. Wszystkie rekwizyty można było oczywiście wykonać w pracowniach teatralnych, ale twórcom zależało na przedmiotach „z duszą". Wreszcie postarali się, żeby na widowni premierowej znaleźli się miejscowi. Wykonawcy zapamiętali, że przed tą nienawykłą do zachowań teatralnych nietypową publicznością grało im się całkiem dobrze i nawet nie przeszkadzał za bardzo syk otwieranych puszek z piwem[235].

Należy podkreślić, że w latach dziewięćdziesiątych panował „powszechny niechętny stosunek samych legniczan do swego miasta. Zdawało się, że wszystko

[233] Jacek Głomb, *Wszyscy jesteśmy z Zakaczawia*, tekst niepublikowany z archiwum teatru.

[234] Por. Jacek Sieradzki w: *Butelka oranżady.* Rozmowa redakcyjna, „Dialog" 2001, nr 11, s. 137. Sieradzki twierdzi, że unikanie historii publicznej i społecznej to tendencja charakterystyczna dla teatralnych fabuł osadzanych w PRL-u.

[235] Zob. Marlena Mokrzanowska, *Daj buźkę*, „Gazeta Wrocławska" 2.11.2000.

tu jest dla nich jakieś gorsze, drugorzędne, nieudane, bo — wiadomo — legnickie" — wspomina współautor scenariusza Krzysztof Kopka[236]. Teatr był więc nie tyle „miejscem diagnozowania rzeczywistości, ile — narzędziem oddziaływania na rzeczywistość". W tym przedsięwzięciu oraz w następnych twórcy z Teatru im. Modrzejewskiej podjęli walkę z negatywnym stereotypowym myśleniem mieszkańców o swoim mieście. Zakaczawie i okolica stały się niejako symbolem losów całej zniszczonej Legnicy z jej skomplikowanymi dziejami. W *Balladzie o Zakaczawiu* „chcieliśmy tamtą Legnicę opowiedzieć Legnicy dzisiejszej, żeby Legnica samą siebie, swoją przeszłość polubiła" — mówi Kopka. — „*Ballada*... była próbą pokazania legniczanom: zobaczcie, w jakim ciekawym, barwnym mieście żyjecie"[237]. Za sprawą więc wprowadzonych do kina Kolejarz teatralnych narracji i „nawiedzającego ducha" miejsce znów ożyło, goszcząc mieszkańców dzielnicy, innych legniczan i widzów przyjeżdżających z całego kraju[238]. Fenomen teatralny zaczynał się jednak znacznie wcześniej — przed przekroczeniem granicy widowni kina Kolejarz. Specyfikę tego miejsca tworzyło całe otoczenie byłego domu kultury — widz rozpoczynał więc spotkanie z „gospodarzem miejsca" zaraz po przejściu mostu na rzece Kaczawie, gdy zapuszczał się w ponure uliczki Zakaczawia i natrafiał na bacznie i nie zawsze przyjaźnie przyglądających mu się miejscowych.

Dzielnica Zakaczawie stała się też sławna w całym kraju dzięki realizacji przez Waldemara Krzystka widowiska telewizyjnego. Niezależnie od wysokiej frekwencji telewizyjnej w dniu emisji (1,2 mln widzów)[239] nagranie przechowywane w archiwach jest emitowane cyklicznie w Legnicy przy różnych okazjach, podczas gdy spektaklu teatralnego już nie ma w repertuarze[240]. Jednakże realiza-

---

[236] Ten i nast. cyt. za: Krzysztof Kopka, *Wstęp*, [w:] *Dramaty Modrzejewskiej. Antologia sztuk napisanych dla Teatru w Legnicy*, oprac. Robert Urbański, Gdańsk 2007, s. 27–28 i 30.

[237] Krzysztof Kopka w: *Butelka*..., s. 140.

[238] Trzeba zaznaczyć, że miejscowa przestrzeń była bardzo istotna, a prezentacja tego przedstawienia pozbawionego kontekstu, na przykład w Warszawie, okazała się niepowodzeniem. Piotr Gruszczyński pisał: „*Ballada o Zakaczawiu* jest sentymentalnym i szkodliwym wytworem frustracji spod znaku »komuno, wróć!«" (*Peerelu, ojczyzno moja?!*, [w:] *idem*, *Ojcobójcy. Młodsi zdolniejsi w teatrze polskim*, Warszawa 2003, s. 324). Innego natomiast zdania była Małgorzata Jarmułowicz: „PRL stanowiący naturalny krajobraz tej apaszowskiej ballady bodaj po raz pierwszy objawił się w teatrze nie jako element dekoracji, lecz jako żywa tkanka autentycznego, istniejącego kiedyś świata, jako organiczna część ludzkich losów, a nie obce kuriozum" (*Podzwonne dla PRL-u*, „Scena Polska" 2000, nr 12).

[239] Joanna Michalak, *Nasza ballada*, „Gazeta Wrocławska" 11.01.2002. Przedstawienie miało dobrą promocję, przez cały dzień w 6 wejściach w II programie Telewizji Polskiej prezentowali się jego twórcy i aktorzy. Zresztą Teatr Telewizji ma swoją stałą, wierną widownię.

[240] Wersja sceniczna *Ballady* była często nagradzana, na przykład Brylantem Roku 2000 w dolnośląskim plebiscycie w kategorii „wydarzenie kulturalne regionu", I Nagrodą w Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej, Nagrodą im. Konrada Swinarskiego za reżyserię dla Jacka Głomba przyznawaną przez miesięcznik „Teatr".

cja Krzystka nie jest widowiskiem teatralnym rejestrowanym na żywo[241] ani też bezpośrednim jego przeniesieniem ze sceny do telewizji, lecz dosyć odmienną interpretacją całości, a w związku z wykorzystaniem technik filmowych, zbliżeń, częstych zmian miejsc i plenerów oraz innego typu aktorstwa ma „więcej wspólnego" z filmem niż teatrem telewizji[242]. Należy dodać, że spory terminologiczne dotyczące formy teatru telewizji trwają od lat. Zdaniem Stanisława Kuszewskiego „To, co uważaliśmy za teatr telewizji, było w istocie od początku telewizyjnym widowiskiem dramatycznym, udającym teatr"[243]. Niezależnie od tego, czy *Balladę o Zakaczawiu* uznamy za widowisko telewizyjne, czy za „kameralny film", najistotniejszy jest efekt artystyczny, jaki udało się Krzystkowi osiągnąć. Reżyser sięgnął właściwie po ten sam scenariusz, pominął tylko nieliczne sceny, jednak wersja sceniczna uwzględniająca reakcję widzów była niemal dwukrotnie dłuższa (trwała 3 godz.) od telewizyjnej (90 min). Przedstawienie teatralne miało niespieszny liryczny rytm i celebrowane sceny, telewizyjne — skrócone dialogi i szybkie zmiany ujęć dynamizujące akcję. W pewnych fragmentach Krzystek odszedł od pierwotnej fabuły i zmienił akcenty interpretacyjne — u Głomba przedstawiono historię Zakaczawia na tle dziejów PRL-u, Krzystka zaś fascynowały prywatne dramaty postaci (wyeksponował na przykład wątek tragicznej miłości Polki Róży do żołnierza radzieckiego Lowy) oraz transformacja socjologiczno-kulturowa.

Dla przedstawienia Głomba ogromne znaczenie miało wykorzystanie kina Kolejarz, prawdziwego miejsca pamiętającego „prawdziwe historie", budynku w okresie premiery już mocno zniszczonego. Grano je w sali kinowej, w której z tyłu pod projektorem w miejscu dawnych foteli ustawiono podesty z siedzeniami dla widzów. Teren gry obejmował czworokąt podłogi, podwyższoną (2 m) i głęboką scenę (10 m) ze zwijanym ekranem, kinową antresolę i platformy na jej wysokości oraz miejsca pod antresolą. Zastosowano tu przestrzeń symultaniczną, która przypominała rozwiązania mansjonów średniowiecznych bądź wielofunkcyjną (po wniesieniu kilku rekwizytów miejsce zmienia swe zastosowanie). Na ogromnym terenie gry znalazło się więc jednocześnie piętnaście miejsc akcji z licznymi sprzętami i rekwizytami — między innymi restauracja Cygańska od frontu (bar i stoliki, krzesła na dole) i jej zaplecze (pokój przy antresoli z kartonami i telewizorami Rubin oraz samowarami), umowna ulica na środku sali, komisariat milicji z przodu przed sceną (tu: drewniane biurko, telefon, dwa krzesła, materiały biurowe i wiszące portrety przywódców PRL-u), sala bokserska w Kolejarzu (ring na scenie i sala ćwiczeń pod nią), dwa mieszkania Benka (na Zakaczawiu — ze skórą białego niedźwiedzia na podłodze, i przy ul. Kopernika z fotelami i tele-

[241] Inaczej niż emitowane i montowane na żywo widowisko legnickie *Made in Poland* Przemysława Wojcieszka z udziałem widzów (20.09.2005).

[242] Na ten temat szerzej: Marek Radziwon, *Winnetou by tego nie nakręcił*, „Teatr" 2002, nr 1–2.

[243] Stanisław Kuszewski, *Widowisko telewizyjne*, Warszawa 1971, s. 136.

wizorem)[244] oraz oczywiście sala kinowa Kolejarza obejmująca podczas projekcji cały teren gry i widownię. Aktorzy między scenami przestawiali niektóre elementy scenografii, a widzowie teatralni oglądali jednocześnie wszystkie miejsca akcji. Ich uwaga była kierowana na osobę lub fragment wnętrza za sprawą wycinania go światłem reflektora lub naprowadzania głosem danego wykonawcy. Naturalnie najważniejszym miejscem stawało się samo kino Kolejarz, które odgrywało kino, a więc przestrzeń przedstawiona była tożsama z realną.

37. *Ballada o Zakaczawiu*,Teatr im. H. Modrzejewskiej w Legnicy. Na pierwszym planie Anita Poddębniak (bufetowa z Cygańskiej jako panna młoda)

Głomb wykorzystał podczas projekcji kinowych materiały archiwalne z *Polskiej Kroniki Filmowej* — wejście wojsk radzieckich do Legnicy w marcu 1945 roku — czarno-białe zdjęcia poniemieckich budynków użyteczności publicznej dobrze zachowanych po wojnie (Legnica poddała się szybko i nie była miastem zniszczonym), z uwzględnieniem dzisiejszej nostalgii za niemiecką mieszczańskością (niemiecką architekturę uważa się na ziemiach zachodnich za synonim solidności). Widać panoramę miasta, później też fragment kroniki filmowej o wizycie radzieckich kosmonautów w Polsce poprzedzający oczekiwaną przez wszystkich projekcję. Najważniejszym motywem filmowym jest bowiem wspólne (dla postaci i widzów teatralnych) oglądanie niemiecko-jugosłowiańskiego westernu o Winnetou (reż. Harald Reinl), który stał się filmem „kultowym" dla Benka Cygana i jego ludzi. Stąd czerpali oni swoje życiowe wskazówki i ideologiczne podstawy złodziejskiego honoru. W spektaklu, niczym balladowy refren, powtarza się naiwna sentencja: „Winnetou by tak nie postąpił" czy „Bogactwo osiągnięte bez trudu nie przynosi zadowolenia, tylko to ma wartość prawdziwą, co się samemu zapracowało i zdobyło" (słowa Old Shatterhanda skierowane do Inczuczuny). Cygan trzymał się zasad: nie okradał sąsiadów, skradzione łupy dzielił sprawiedliwie między kumpli, pomagał rodzinom kolegów, którzy byli w więzieniu, i ściśle określał granice swej przestępczości — zabraniał „swoim" handlu narkotykami. Zapada w pamięć widzów projekcja filmu w wersji scenicznej — odbywa się w ciemnościach z wyłączeniem wizji,

[244] Opis przestrzeni scenicznej i miejsc kreowanych w przedstawieniu za: Marcin Grodzicki, *Przestrzeń teatralna w spektaklach Jacka Głomba*, praca magisterska pisana pod kier. Janusza Deglera, Uniwersytet Wrocławski, 2007, s. 63–67, tekst niepublikowany.

38. *Ballada o Zakaczawiu*. Banda Benka Cygana, scena zbiorowa

a tylko ze ścieżką dźwiękową i migającymi latarkami obsługi widowni. Okazuje się, że ktoś zepsuł projektor. Rozpoczyna się bójka między widzami „Indianie to Cyganie", a „Polacy blade twarze" — krzyczą widzowie Kolejarza. A „Dobry Indianin to martwy Indianin".

Krzystek pokazuje salę, ekran, licznych widzów i fragmenty legendarnego filmu z niemieckimi dialogami. Dokonuje zatem odmiennego zabiegu, inaczej wykorzystując zdjęcia i ich barwę. Jego teraźniejszość z pierwszej sceny współczesnej jest szara — widać dzisiejsze zrujnowane ulice i podwórza Zakaczawia (dzięki czemu granice przestrzeni teatralnej znacznie poszerzono). Natomiast barwnie i jaskrawo zostaje ukazana przeszłość — czasy świetności kina Kolejarz, czyli lata sześćdziesiąte XX wieku. Podczas obrazów z przeszłości znikają błyskawicznie odrapane ściany, odpadający tynk, a pojawiają się „wyglancowane" buty Benka oraz jego barwne bikiniarskie koszule. Dla reżysera ważna była „autentyczność" legnickiej opowieści, „prawda emocji", jakie go urzekły jako widza teatralnego, oraz „atmosfera dawnych czasów", którą przywołały pokazane potem na ekranie miejsca[245]. Epizodyczną akcję Krzystek sprawnie ukazuje — unikając scenograficznej teatralnej umowności — w wielu autentycznych wnętrzach: oczywiście w Kolejarzu, także w restauracji Piast oraz w zaułkach wokół kamienic Zakaczawia i w dzielnicy Kwadrat — w byłej willi radzieckiego generała. Za sprawą widowiska telewizyjnego u Krzystka — rodowitego legniczanina — sceną staje się całe miasto, co koresponduje zresztą z założeniami ideowymi Teatru im. Modrzejewskiej. Widzowie telewizyjni poznają wiele prawdziwych miejsc i różne sfery życia dawnego polsko-radzieckiego miasta — „Małej Moskwy", a więc świat kryminalistów, bufetowych, bywalców Cygańskiej oraz rosyjskiej

[245] Na podstawie rozmowy własnej z reżyserem Waldemarem Krzystkiem (sierpień 2010).

generalicji i zwykłych żołnierzy. Krzystek pokazał także mnóstwo drobnych, autentycznych rekwizytów — od butelek, szklanek i sprzętu bokserskiego po ebonitowe telefony i stroje cywilów oraz rozmaite mundury. Ważną funkcję w kreowaniu scenografii pełniły transparenty i tablice z nośnymi, budzącymi dziś uśmiech hasłami w stylu ówczesnej nowomowy: „Sport wzmacnia przyjaźń i solidarność pomiędzy bratnimi narodami", „Jesteś odpowiedzialny za swoje miejsce pracy".

Reżyserzy zastosowali typowe dla tradycji dwudziestowiecznej popularnorozrywkowej ballady apaszowskiej elementy parodystyczne, tworzone w teatrze przez komizm sytuacyjny i słowny. Śmiech widzów budził dobór obsadowy, na przykład dziarski trener bokserów Skaza był drobnej postury (Marek Sitarski) i znacznie mniej okazały niż jego podopieczni z ferajny Benka. Podobny efekt powodował widok głównej pary melodramatycznej: Róża, siostra Benka (Joanna Gonschorek), to panna korpulentna, wyższa o głowę od swego amanta, Rosjanina Lowy (Grzegorz Wojdon), który mówił do niej „maja maleńkaja" i spotykał się z nią w nieromantycznym miejscu na zapleczu Cygańskiej. Komizm słowny osiągnięto również dzięki problemom w porozumieniu się Polaków z Rosjanami. Ci pierwsi mówili po rosyjsku, używając zmiękczonego fonetycznie polskiego słownictwa i licząc na szansę intuicyjnego zrozumienia. Jednak w legnickich balladach pobrzmiewają również tony tragiczne. Rosjanie traktowani są tutaj ambiwalentnie — z jednej strony „Ruski" to „swój", z którym można się „dogadać", ale jednocześnie „Rusek" ostatecznie tak naprawdę rządzi w Legnicy i decyduje nawet o prywatnych sprawach swoich podwładnych, a także mieszkańców miasta[246]. Staje się wówczas „uosobieniem zła", które przychodzi z zewnątrz. Konflikt Polacy–Rosjanie jest faktycznie głównym konfliktem dramaturgicznym tej opowieści[247]. O specyfice dziejów ówczesnej Legnicy na tle innych miejscowości dolnośląskich decyduje właśnie owa wyraźnie widoczna zależność od obcych, obecnych realnie w mieście zwanym przez nich „Małą Moskwą". Jednocześnie powojenna historia Legnicy stanowi „metaforę naszego narodowego losu, którego nikt nie wybrał, a który wszystkim się przydarzył"[248].

Głomb i Krzystek obsadzili w swoich przedstawieniach aktorów legnickich, mało znanych w ogólnopolskiej telewizji, co było dużym walorem obu przedsięwzięć. W telewizyjnych scenach zbiorowych (mecz bokserski, projekcja filmu) wystąpiło około stu statystów[249] wybranych z Zakaczawia — i to był kolejny istotny społecznie aspekt. Aktorzy w teatrze grali w sposób przerysowany, karykaturalny, z wykorzystaniem mocnego makijażu, wywołując celowo śmiech podczas bezpośrednich zwrotów do publiczności, w otwartym układzie burzącym teatralną

[246] W Legnicy obowiązywał zakaz kontaktów nieoficjalnych między żołnierzami radzieckimi a żołnierzami polskimi i cywilami.

[247] Por. Ireneusz Krzemiński w: *Butelka*…, s. 140.

[248] Kondusza, *op. cit.*, s. 7.

[249] Wiadomość o castingu podano w prasie lokalnej, a kandydaci mieli przyjść w prywatnych strojach z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Por. archiwum teatru.

39. *Ballada o Zakaczawiu*. Małgorzata Urbańska (major KGB) i Bogdan Grzeszczak (komendant garnizonu radzieckiego)

iluzję. W widowisku telewizyjnym aktorstwo mogło być wyciszone, a charakteryzacja — stonowana. Kameralność spotkania między aktorem a widzem telewizyjnym to cecha charakterystyczna, często podkreślana przez twórców i badaczy. Kazimierz Kutz, reżyser licznych widowisk telewizyjnych, twierdzi: „Uważam, że tajemnicą i dobrodziejstwem telewizji jest jej romans z intymnością. Istnieje […] strefa najintymniejsza, bodaj 17 cm, do której człowiek nikogo nie dopuszcza z wyjątkiem tych, których chce dopuścić. Myślę, że tajemnica telewizji tkwi w tych 17 cm, w tym niezwykłym pejzażu intymności i drążeniu tej warstwy psychologii, której nie dotyka ani teatr, ani kino”[250]. W dzisiejszych warunkach, kiedy widzowie mają do dyspozycji monitory plazmowe, ta odległość jest oczywiście znacznie większa, ale nie zmienia to faktu, że aktor telewizyjny staje się gościem w domu telewizyjnego widza i obaj/oboje są dla siebie partnerami w tym — mimo wszystko — kameralnym i innym niż w sali teatralnej czy kinowej spotkaniu. Wciąż bowiem pozostaje pewna tajemnica intymności teatru telewizji.

W obu balladach całą opowieść relacjonuje narratorka Janina Dębówna (Katarzyna Dworak), „szofer taryfy-baba”, późniejsza „opiekunka” tancerek erotycznych, która przyjechała z Górnego Śląska. Mówi śląskiem dialektem, efektownym teatralnie ze względu na emocjonalne, dosadne wyrażenia. Jej obecność tworzy tę wyraźną subiektywizację narracji ballady, jest też uzasadniona dramaturgicznie, łącząc mocno posegmentowane epizody z różnych okresów. Twarz narratorki Janiny Dębówny ukazywana na ekranie w planie bliskim nawiązuje ów szczególnie kameralny kontakt z widzem telewizyjnym. Zostaje ona przedstawiona jako osoba zaangażowana emocjonalnie w opowieść, bo skrycie zakochana w Benku Cyganie. Opowiadanie snuje więc osoba przyjezdna, ale już zaakceptowana jako „swoja” przez zakaczawian, ktoś ze środka opisywanego środowiska. W *Balladach* to, co prywatne, nieustannie przeplata się z tym, co publiczne — indywidu-

[250] Elżbieta Baniewicz, *Kazimierz Kutz — z dołu widać inaczej*, Warszawa 1994, s. 109.

alna historia Benka została wpisana w ciąg historycznych przemian: najpierw żył wśród Rosjan stacjonujących w Legnicy i kolegów z dzielnicy, następnie „zdradził" kumpli, przeprowadzając się w inne miejsce miasta (porzucił Zakaczawie na rzecz małej stabilizacji w M-3 na osiedlu przy ul. Kopernika), na koniec zginął w wypadku samochodowym, jadąc „czerwoną beemwicą" za ukochaną Anką (Małgorzata Siatka) — „tancerką erotyczną" — potrącony przez ciężarówkę wycofujących się właśnie wtedy żołnierzy Armii Radzieckiej (przeciwko tej „historycznej" wersji najmocniej protestował realny brat Benka).

Twórcy scenicznej i telewizyjnej *Ballady...* stosują zabieg retrospekcji. Akcja zaczyna się od sceny współczesnej — Janina przemawia zza grobu jako osoba już nieżyjąca. Pod koniec jej opowieści odbywa się po śmierci Benka stypa, podczas której przemawiają inni martwi bohaterowie, obecni na spotkaniu. Pozwala to utrzymać bardziej liryczny i elegijny charakter całości. Nastrój wzmacnia nostalgiczna, melodyjna muzyka Bartka Straburzyńskiego z charakterystycznym lejtmotywem. Uczestnicy stypy zasiadają na środku sali przy długim, ośmiometrowym, przykrytym białym obrusem stole, zastawionym butelkami wódki i miskami z ogórkami. Przy stole zostaje odczytany przez kolegów wiersz Ryśka o Benku z „rymami częstochowskimi", które brzmią groteskowo i burzą powagę sytuacji. Krzystek zmienił finał opowieści, który na scenie teatralnej był aluzją do filmowego *Popiołu i diamentu* z symbolicznym zapaleniem alkoholu w literatkach podczas toastów. W wersji Krzystka bohaterowie, znacznie liczniejsi niż w teatrze, też wznoszą toasty, na przykład za zapomniane lub nieistniejące miejsca: „Za Cygańską" „Za Kolejarza", „Za Łąkową" (tam znajdował się komisariat), „Za Zakaczawie", ale po każdej kwestii pociągają po prostu łyk wódki ze wspólnej butelki. W widowisku telewizyjnym zostaje dodany wątek rosyjski: „A szto z Ruskimi?" — pyta duch Lowy, postać u Krzystka mocno wyeksponowana. „Nie ma już Ruskich — odpowiada duch Róży. — Nie ma już, twojego, Lowa, Sowietskowo Sajuza". Taki finał zdaje się mniej patetyczny i bardziej naturalny. Z punktu widzenia mieszkańców-widzów Legnicy bardzo ważny jest sposób traktowania i wystawiania lokalnej historii — do lat dziewięćdziesiątych oficjalnie zdominowanej przez rzekomą „przyjaźń polsko-radziecką". Ten i inne współczesne przedstawienia na temat niedawnej historii należy traktować „jako zamierzoną formę oporu czy krytyki wobec ustalonych bądź dominujących, niekiedy wręcz stereotypowych wizji przeszłości"[251] (w tym wypadku rzecz dotyczy otwartego przedstawiania relacji Polaków z Rosjanami oraz bardzo zróżnicowanych postaw wśród żołnierzy).

Dwie stylizowane historie noszą cechy folkloru miejskiego: barwni bohaterowie ze środowiska bandyckiego, w którym wytyczono kodeksem honorowym specyficzne granice dobra i zła, nastrój sensacyjnej tajemnicy („dzielnica cudów"),

[251] Cyt. za: Rokem, *op. cit.*, s. 27. Autor pisze o amerykańskich przedstawieniach historycznych. Ze względu na sytuację w Europie Środkowo-Wschodniej (zniesienie cenzury) i inne zjawiska związane z przemianą polityki historycznej omawiane wcześniej tendencje w teatrze dolnośląskim są jeszcze mniej stereotypowe niż te poprzednie.

przeplatanie się wątków żartobliwych, sentymentalnych i tragicznych. Ciekawe wydają się reakcje odbiorców-legniczan na te spektakle. Nieliczni mieszkańcy Zakaczawia czuli się dumni, że powstało przedstawienie o ich otoczeniu — niektórzy głośno protestowali przeciwko fabularnym nieścisłościom (oczywiście autorzy scenariusza dowolnie poczynali sobie z dostępnymi informacjami), nawet jeśli prawda dokumentalna byłaby mniej pozytywna dla ich bliskich.

Postaciami występującymi w legnickich balladach są zarówno mieszkańcy Zakaczawia, jak i sama dzielnica, której świetność przeminęła, ale bohaterstwo mieszkańców powróciło jeszcze podczas powodzi w 1997 (dzięki zbudowanym z worków barykadom ocalili całe miasto przez zalaniem). Było to symboliczne ostateczne „zdobywanie" panowania nad dawniej obcym poniemieckim miastem[252]. Na ekranie widać miasto lubiane i zarazem nienawidzone przez swych mieszkańców, ich prywatną „małą ojczyznę". Podczas realizacji obu przedstawień powstawały tymczasowe miejskie wspólnoty „nowoplemienne" zakaczawian, kiedy współtwórcami scenariusza albo wykonawcami-statystami mogli stać się miejscowi albo gdy wyzbywano się nieufności do obcych — widzów spoza granic „zdegradowanej" dzielnicy.

Ku pokrzepieniu osiedlowych serc na legnickich Piekarach

Istotnym przełomem teoretycznym w urbanistyce zachodniej stała się Karta ateńska z lat 1933–1943[253], w której postulowano rozrzedzenie zabudowy miejskiej i przeniesienie dzielnic o funkcji mieszkalnej na obrzeża miasta. Takie zmiany rzeczywiście nastąpiły — z jednej strony uzdrowiono warunki do życia (mieszkańcy nocowali w mniej zanieczyszczonych dzielnicach) i usprawniono życie miejskie, ale jednocześnie powstało przez dziesięciolecia wiele europejskich „betonowych pustyń", zwanych w Polsce „blokowiskami", których istnienie rodziło lokalne społeczne patologie. W miejscach tych nie tyle trwale się zamieszkuje, ile niechętnie przebywa — z konieczności i niemożności przeniesienia się gdzie indziej (często z powodu barier finansowych). Jednocześnie na takim osiedlu widać to, co bardzo charakterystyczne dla życia wielkich miast: „duchową postawę [ich — M.G.] mieszkańców wobec siebie nawzajem można określić formalnie jako rezerwę […] z odcieniem ukrytej niechęci"[254]. Osiedla bloków to rodzaj architektury, który można uznać za przytłaczający. Ale architektura „może być przytłaczająca tylko wtedy, gdy ludzie są gotowi wykorzystać swoją obecność

[252] O walce z powodzią jako „zdobywaniem" miasta pisze Marcin Łaska na przykładzie Wrocławia (*Wrocław jako marka. Socjologiczne refleksje nad potencjałem wizerunkowym Wrocławia*, [w:] *My Wrocławianie. Społeczna przestrzeń miasta*, red. Piotr Żuk, Jacek Pluta, Wrocław 2006, s. 22). W przypadku Legnicy sytuacja walki i oswajania wydaje się podobna.

[253] Dokument programowy Międzynarodowego Kongresu Architektury Nowoczesnej uchwalony w 1933, opublikowany w 1943 roku, za: Augustyn, *op. cit*.

[254] Georg Simmel, *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, [w:] *idem*, *Socjologia*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Warszawa 2005, s. 309–310.

tam w celu inwigilowania innych"[255] — twierdzi Michel Foucault. Wiele zatem zależy od postawy sąsiadów i znajomych. Związki sąsiedzkie to relacje szczególne, częściej pozytywne, różne od „relacji między obcymi sobie ludźmi"[256].

Przedstawienie *Made in Poland* legnickiego Teatru im. Modrzejewskiej w reżyserii i autorstwa Przemysława Wojcieszka (21.11.2004) ukazuje taką właśnie współczesną ludzką osiedlową społeczność, z młodym, zbuntowanym bezrobotnym anarchistą na czele. Opowieść teatralna łączy cechy uniwersalne — beznadzieję losów mieszkańców większości polskich betonowych pustyń, czyli młodych „blokersów"[257] (w blokach mieszka prawie 20 mln Polaków), z elementami lokalnymi — rzecz dzieje się w Legnicy[258]. Realia przestrzeni ukazują osiedle Piekary — „sypialnię legnicką" i jej szarą egzystencję pomiędzy ciasnymi mieszkankami, kościołem i barem piwnym.

Istotny dla mnie dolnośląski regionalizm tego widowiska wynika przede wszystkim ze ścisłej korespondencji między autentyczną przestrzenią dzielnicy Piekary a wybranymi tam teatralnymi miejscami szczególnymi i w konsekwencji powstania na Piekarach stałej sceny teatralnej. W odróżnieniu od przedstawień Głomba *Made in Poland* Wojcieszka jest widowiskiem całkowicie współczesnym — rzecz dzieje się w XXI wieku. Opowieść ta to połączenie teatru społecznego i prywatnej historii rodzinnej. Akcja rozgrywa się na prawdziwym parkingu przed prawdziwym pawilonem handlowym (w którym był kiedyś supersam, a potem magazyn leków) i wewnątrz tego pawilonu, gdzie zostaje później usadzona publiczność. Istnienie dużych przeszklonych szyb pozwala widzom oglądać zdarzenia na zewnątrz, a przechodniom stać się widzami podglądającymi przedstawienie z innej strony. Publicznością stali się także niektórzy odbiorcy telewizyjni, ponieważ widowisko wyemitowano na żywo w TV Kultura, w tej samej reżyserii i obsadzie, bez zmian scenariusza i z udziałem obecnych wówczas legnickich widzów[259]. Od początku do końca fikcja teatralna nieustannie przenika się z osiedlowym naturalizmem otoczenia, chociaż sama fabuła potraktowana została z dy-

[255] Michel Foucault, *Space, Power and Knowledge*, [w:] *The Cultural Studies Reader*, red. Simon During, wyd. 2, London-New York 1999, s. 136.

[256] Hannerz, *op. cit.*, s. 300.

[257] Roman Pawłowski, współredaktor antologii najnowszych dramatów i scenariuszy polskich, uznał utwór Wojcieszka za charakterystyczny dla tej dramaturgii i uczynił zeń tytuł drugiego tomu: *Made in Poland. Dziewięć sztuk teatralnych z Polski w wyborze Romana Pawłowskiego*, red. Henryk Sułek, Kraków 2006.

[258] Wynika to z niektórych dialogów postaci. W jednej ze scen przyjezdny windykator Fazi chce zwiedzić legnicki rynek („podobno ładny"), co Grześ (Paweł Wolak) — jego podwładny — sugestywnie mu odradza: „Szkoda naszego czasu. Wyburzyli połowę starówki i na to miejsce najebali bloków. Coś obrzydliwego", za: *Dramaty Modrzejewskiej…*, s. 404. Wszystkie cytaty z *Made in Poland* pochodzą z tego wydania. W żywej wypowiedzi scenicznej różniły się one nieznacznie stylistycznie, ale sens został zachowany.

[259] Ponieważ wersja teatralna i telewizyjna *Made in Poland* nie różniły się, nie poświęcam tu osobnego miejsca widowisku telewizyjnemu Wojcieszka, uznając je raczej za pomocniczy materiał badawczy.

40. *Made in Poland*, Teatr im. H. Modrzejewskiej w Legnicy. Przedstawienie grane na osiedlu Piekary w dawnym magazynie. Na zdjęciu: publiczność

stansem i stanowi splot nieprawdopodobieństw, łącznie z efektownym happy endem.

Zastosowane przez twórców pełne ekspresji środki pozostawiają trwałe wrażenie i z pewnością współtworzą najnowsze dzieje osiedlowego palimpsestu otoczenia. Protagonistą legnickiego widowiska jest kilkunastoletni Boguś (Eryk Lubos), były ministrant, który porzucił szkołę i kościół, a na znak swego dość naiwnego buntu („wkurwienie to AIDS XXI wieku" — krzyczy) wytatuował sobie gotycką czcionką napis „fuck off" na czole i założył na ogoloną głowę kaptur sportowej bluzy. On i inni bohaterowie należą do tej „gorszej" części społeczeństwa, która nie znalazła odpowiedniego miejsca w polskim kapitalizmie, czując się oszukana i rozczarowana. Wśród nich jest też samotna matka (Anita Poddębniak) pracująca w gazowni, niepełnosprawny stróż parkingowy Emil (Tomek Radawiec), dziewczyna z masarni (Monika, siostra Emila — Justyna Pawlicka) oraz dawne autorytety Bogusia — miejscowy ksiądz (Bogdan Grzeszczak) i były polonista Wiktor (Janusz Chabior), obecnie bezrobotny alkoholik. Osoby z „lepszego świata" to windykatorzy — miejscowi mafiosi. Można uznać, że występuje tu odmiana „polskiego brutalizmu" — jak się wkrótce okaże trochę komediowego i sentymentalnego. To „portret prowincjonalnych, nieco śmiesznych ludzi, awantura na małą skalę"[260].

[260] Jacek Sieradzki w: *Styl buntu*. Rozmowa redakcyjna Łukasza Drewnika, Tadeusza Nyczka, Tomasza Platy, Jacka Sieradzkiego, „Dialog" 2005, nr 10, s. 51.

W pierwszej scenie — kiedy publiczność znajduje się przed pawilonem — Boguś podpala stojący nieopodal na parkingu śmietnik, wołając: „Wstawać, skurwysyny, wstawać!!! Ludzie obudźcie się!!! Rewolucja przyszła!!! Wstawać!!!". Mieszkańcy osiedla oraz aktorzy ukryci w jednym z mieszkań wychylają się przez okna, wołając, aby „spieprzał". W oknie pojawia się też Anka (Ewa Galusińska), dawna dziewczyna Bogusia, która nie chce mieć z nim nic wspólnego. Młody buntownik biega po osiedlu z metalowym kijem, wskakuje na maskę zaparkowanego tam samochodu, rozbija szybę i niszczy karoserię. Do głośnej teatralnej wymiany zdań dołączali się też niekiedy autentyczni mieszkańcy (zwłaszcza przy pierwszych prezentacjach widowiska, kiedy byli jeszcze zaskakiwani, lub podczas wystawień wyjazdowych)[261]. Miejsca oglądane na zewnątrz to przestrzeń między blokami i parking ze śmietnikiem. Po obejrzeniu opisanych działań widzowie wchodzą do pawilonu, gdzie zajmują miejsca siedzące w przestrzeni enwironmentalnej. Znajdują się w prostokątnym pawilonie (39 m × 20 m)[262], usadzeni w trzech sektorach: dwóch naprzeciwko siebie i jednym z boku po lewej stronie od wejścia. Akcja toczy się w głównej sali pośrodku (25 m × 12 m), w małym bocznym pomieszczeniu, gdzie stoi samochód (element ruchomy scenografii), oraz w głębi pod balkonem. Jedna ściana jest przeszklona, więc publiczność może oglądać zdarzenia na zewnętrznym pasażu handlowym. Naturalne tło stanowią też widoczne ze środka osiedlowe bloki. Na terenie gry znajdują się trzy metalowe magazynowe regały, na nich — kartony, w których chowane są nieliczne rekwizyty. Ciekawe, że w mieszkaniu Bogusia nie ma solidnego stołu[263], rekwizyt ten wprowadzono dopiero w mieszkaniu Emila i Moniki (przyszłej narzeczonej Bogusia). Zarówno sprzęty, jak i ściany wokół mają szarą barwę (stół jest metalowy), która koresponduje z nastrojem ponurej egzystencji w „betonowej pustyni".

Od drugiej sceny akcja *Made in Poland* rozgrywa się w ośmiu różnych miejscach przedstawionych, przy czym publiczność widzi je z poszczególnych sektorów i z odmiennych punktów nie zawsze wyraźnie. Podstawowy układ terenu gry pozostaje niezmienny, sygnałem przemieszczenia się postaci stają się pojedyncze elementy (na przykład oświetlone diodami 3 obrazki religijne w kościele i wejście postaci „w jasność", czyli oświetloną część sali, czy wykorzystanie napisu „Parking Strefa C") albo też wykorzystanie przez aktorów innego niż widzowie wejścia. Miejsca wykreowane to: mieszkanie Bogusia i jego matki; mieszkanie Wiktora; mieszkanie Emila i Moniki, kościół, zakrystia i plebania, bar Cosmos,

[261] Realizacje typu *site-generic*, w „miejscu podobnym" odbyły się m.in. na wrocławskim osiedlu Popowice i w budynku zajezdni tramwajowej przy Wejherowskiej podczas Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego Dialog w 2005 roku.

[262] Opis dotyczy przestrzeni legnickiej widowiska. Szczegóły podaję za: Grodzicki, *op. cit.*, s. 138–143, tekst niepublikowany.

[263] Na częstą obecność tego sprzętu w polskich spektaklach zwraca też uwagę litewski krytyk Ramunė Marcinkievičiūtė, *Wykonano w Polsce*, przeł. Zuzanna Mrozikowa, „Dialog" 2006, nr 1, s. 13–14.

41. *Made in Poland.* Eryk Lubos (Boguś, rewolucjonista), Janusz Chabior (Wiktor, nauczyciel), Ewa Galusińska (kelnerka — na drugim planie)

parking przed supermarketem (odgrywane w sali głównej i sali mniejszej przy samochodzie), miejsce pomiędzy blokami (na środku bądź w pasażu). Całość scenografii jest bardzo oszczędna, wykonawcy grają na niemal pustej scenie, a zmiany miejsc sygnalizuje się umownie pojedynczymi znakami.

Postaci teatralne Wojcieszka mają świadomość bylejakości swojej egzystencji wśród ciasnoty mieszkań i betonowych płyt. Ich głównym celem jest zdobycie po szkole stałej pracy — „etatu". Dalekim i niemal niedosięgłym marzeniem staje się także prawdziwy dom. Według polonisty Wiktora życie w blokach to nie jest prawdziwe życie. Mieszkanie w bloku to dom wstydliwy, „nie do zniesienia", a więc właściwie „nie-dom", przypadek marginalny kulturowego wzoru[264]. „Czy wiesz — pyta legnicki nauczyciel Bogusia — że są w tym kraju miejsca, w których nie stoją bloki? Potrafisz to sobie wyobrazić? Widziałeś kiedyś dom, zwyczajny dom? Z czterema ścianami, piętrem i kominem? […] gdzieś tam jest inny świat, inne życie. Kiedyś sam się o tym przekonasz"[265]. Z drugiej strony istnieje grupa ludzi sukcesu — windykatorzy odzyskujący długi przemocą. Udało im się między innymi wydrzeć od dłużnika samochód — srebrnego lexusa. To właśnie ten samochód zniszczył Boguś w szale rewolucyjnym, nieświadomie wplątując się w historię mafijną. Windykatorzy zjawiają się u niego w mieszkaniu, brutalnie biją go i kopią oraz niszczą skromny dobytek (w tym kolekcję płyt Krzysztofa Krawczyka zbieraną latami przez matkę). Szef Fazi (Przemysław Bluszcz) grozi, że zabije Bogusia, jeśli nie dostanie do rana 20 tys. zł za zniszczenia samochodu.

[264] O „nie-domu" jako istotnym toposie kultury pisze Augustyn, *op. cit*.
[265] Przemysław Wojcieszek, *Made in Poland*, [w:] *Dramaty Modrzejewskiej…*, s. 418.

42. *Made in Poland*. Scena zbiorowa. Widok z ulicy

Jednocześnie wzrusza się tym, że jego podwładna zniszczyła płyty także jego idola. Boguś, zamiast gromadzić pieniądze, spotyka się z ochroniarzem Emilem, poznaje jego siostrę Monikę, która zaprasza go na obiad. Ostatecznie pieniądze na dług zbiera matka, pożyczając 2 tys. od znajomych z pracy. Syn jednak postanawia te pieniądze wydać na elegancką sukienkę dla Moniki, z którą umówił się na randkę. Nie przejmując się mafijnym ultimatum, spotyka się jeszcze z polonistą Wiktorem, z którym prowadzą pseudoegzystencjalne dysputy, a potem z Moniką. Ostatecznie pomocy finansowej udziela mu miejscowy ksiądz Edmund, przekazując windykatorom części długu — resztę obiecuje zapłacić „po pierwszym". Boguś z kolei ma na tę pomoc uczciwie odpracować przy budowie kościoła. Na razie łagodnieje i oświadcza się Monice. Ostatnia scena przedstawienia jest dla widzów niespodzianką. Gdy wychodzą już po oklaskach z pawilonu, na ścianie sąsiedniego bloku wyświetlone zostaje nagranie ze specjalnymi życzeniami „bądźcie szczęśliwi" i pozdrowieniami Krzysztofa Krawczyka dla widzów legnickich oraz piosenką *Nie jesteś sam.*

W rzeczywistości samotność i marność egzystencji postaci *Made in Poland* okazuje się pozorna, podobnie jak wspomniana wzajemna miejska rezerwa i niechęć — faktycznie mieszkańcy osiedla — sąsiedzi, pomagają sobie nawzajem i współczują Bogusiowi. Szczególnie serdeczne, przyjacielskie więzy łączą go z matką. I choć nie zdołała go wychować na całkiem „porządnego człowieka", to Boguś ma jednak „złote serce" i szybko pojmuje swoje błędy. Nawet windykatorzy nie są zbyt nieludzcy, ponieważ ich szef jest fanem Krawczyka, ikony popkul-

43. *Made in Poland*. Scena zbiorowa. Konflikt Bogusia z lokalną mafią

tury. Podobnie jak Winnetou w *Balladzie o Zakaczawiu*, tak i w *Made in Poland* Krawczyk staje się wzorcem osobowym. „Krzysztof Krawczyk to nie jest jakiś ćwok śpiewający cygańskie przeboje na weselach — tłumaczy „bezwzględny" Fazi. — To ktoś większy, znacznie większy. […] Ktoś taki jak my, tylko większy […] Jego los jest naszym losem. Zobacz, ciągle uciekał z Polski — tylko po to, żeby tu wrócić i odnieść sukces. […] Krzysztof to symbol, legenda, pomnik. Jeśli nie płaczesz jak dziecko przy jego starych kawałkach, to mówię ci, nie jesteś Polakiem!"[266]. Okazuje się więc, że nowa legnicka gangsterska opowieść o złej dzielnicy staje się mało prawdopodobną bajkową komedią romantyczną[267] z hollywoodzkim zakończeniem, możliwym dzięki solidarności rodzinno-sąsiedzkiej i dobremu słowu wielkiego idola.

Premiera na Piekarach była następnym działaniem promiejskim zespołu legnickiego i przyczyniła się do powstania nowej sceny na obrzeżach miasta oraz kolejnej identyfikacji mieszkańców z otoczeniem. „Promiejskość rozumiem jako kreowanie teatru, który oprócz wartości artystycznych wnosi w życie miasta istotne walory społeczne — twierdzi Jacek Głomb. — W Legnicy teatr to publiczna misja"[268]. Osiedle Piekary jest największym skupiskiem mieszkańców Legnicy, dlatego „misja społeczna" ma tu szczególne znaczenie. W przypadku przedsta-

266 *Ibidem*, s. 403.

267 Zdaniem Łukasza Drewniaka Wojcieszek napisał zamiast mrocznego dramatu komedię. „Nie udaje, że jest rzecznikiem blokowisk, że gloryfikuje to środowisko. Nie użala się nad ciężką dolą ludzi prześladowanych przez egzekutorów długów. […] Ale wierzy […] że ludzie są z natury dobrzy…" (w: *Styl buntu*, s. 50).

268 *Opowiadam legniczanom o ich mieście*. Rozmowa Rafała Bubnickiego z Jackiem Głombem, „Rzeczpospolita" 24.05.2004.

wień o Zakaczawiu i Piekarach obie teatralne opowieści wyłamywały się z utrwalonej w literaturze tradycji „złych dzielnic". Joanna Kulas, pisząc o literackich tajemnicach miasta (od Paryża po Warszawę i Kraków), zwraca uwagę, że o tym, co złe i przerażające, nie decyduje określona przestrzeń. „Wszelkie *Tajemnice*... opowiadają bowiem nie o strasznych miejscach, ale o strasznych ludziach […] Nowe doświadczenie to przede wszystkim doświadczenie spotkania z obcym i tajemniczym człowiekiem"[269]. W przypadku teatralnego Zakaczawia i Piekar przestrzeń ta jest konkretna, nie literacko wyobrażona, jednak opisane losy postaci, oswojone przez komizm, przekonują, że ów obcy nie jest wyjątkowo „straszny" ani „tajemniczy", a współczesna betonowa pustynia nie wydaje się jedynie siedliskiem patologii i nowym „depresyjnym" Babilonem.

Folklor miejski z wrocławskiego Trójkąta Bermudzkiego

Niedługo po premierze w Kalamburze słynnego przedstawienia *A kto z nami trzyma sztamy!*[270], prezentującego znane piosenki lwowskiej ulicy, twórcy spróbowali wykreować odpowiednik wrocławskiego folkloru miejskiego. W listopadzie 1990 odbyła się premiera *Piosenek z Trójkąta Bermudzkiego* do tekstów Wiesława Gomulskiego i Wiesława Wadowskiego ze scenariuszem i w reżyserii Andrzeja Czernego, z melodiami Barbary Drózd. Widowisko pokazywano w kawiarni Pod Kalamburem. Trójkąt Bermudzki to wrocławska „dzielnica zakazana", w okolicach ulic Traugutta i Kościuszki, w której ludzie przepadają bez wieści, tak jak statki w rejonie Trójkąta Bermudzkiego. Akcja spektaklu dzieje się w „knajpie", gdyż właśnie z różnych knajp wyrósł „specyficzny folklor, dla którego w ubiegłym stuleciu stworzono jedyną adekwatną nazwę — lumpenproletariacki"[271] — czytamy w programie. Autor tekstów do spektaklu wybrał knajpę charakterystyczną dla wrocławskiego Trójkąta — Astorię, „obskurny bar" i „symbol reliktowej Polski". W Astorii pije się nie dlatego, żeby było wesoło, lecz żeby szybciej minął czas, aby uciec od rzeczywistości i o niej zapomnieć. „Trudno też mówić o specjalnym folklorze, właściwym sobie języku czy nastroju. Wszystko jest trochę sztuczne, trochę naśladowcze", co podkreśliła „pastiszowa muzyka" — przyznali sami twórcy. Przedstawienie nie cieszyło się wielkim uznaniem, a próba stworzenia wrocławskiego miejskiego folkloru w teatrze nie powiodła się zapewne dlatego, że miasto ma zbyt krótkie polskie tradycje historyczne i za mało „zasiedziałą" ludność.

Wrocławska przestrzeń postindustrialna w Browarze

Cechą wyróżniającą zdecentralizowany teatr najnowszy jest wykorzystywanie obiektów pierwotnie nieteatralnych, głównie przestrzeni postindustrialnych,

[269] Joanna Kulas, *Tajemnicze miasta polskie*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 2008, nr 3–4, s. 69.

[270] Por. III.e.

[271] Ten i nast. cyt. za programem do przedstawienia.

znajdujących się w dzielnicach dotychczas niekojarzonych przez mieszkańców miasta z działalnością kulturalną. „Obrzeża" miast i dzielnic kulturalnych były już od lat zajmowane przez brytyjski *fringe* czy amerykański i zachodnioeuropejski off[272], rozrastając się w osobny nurt teatralny na festiwalach teatralnych w Edynburgu, Awinionie i innych miastach oraz na nowojorskim off-off Broadwayu. Za sprawą zagranicznego nurtu off, a także z powodu kłopotów ekonomicznych również polscy twórcy zainteresowali się obiektami postindustrialnymi. We Wrocławiu głównym ośrodkiem działającym poza kulturalnym centrum, w „gorszej" dzielnicy stał się nieczynny Browar Mieszczański, przy ul. Hubskiej, na Hubach, położony niedaleko Dworca Głównego. Liczne zabudowania browarnicze „stanowią unikatowy zespół architektury przemysłowej z początku XX wieku"[273]. Dla wrocławskiej alternatywy teatralnej miejsce to zostało odkryte przez studencko-profesjonalny wówczas Teatr Zakład Krawiecki (TZK)[274], w trzecim roku działalności grupy (premiera odbyła się tam wiosną 2004 roku).

„Pierwsze oględziny Browaru wręcz oszołomiły członków teatru — wspomina Aleksandra (Zuza) Motorniuk — hale z ogromnymi kadziami, wielkie, puste obszary lub mniejsze pomieszczenia z odrapanymi ścianami, kaflami i machinami służącymi nie wiadomo do czego, dawały niezliczone możliwości wykorzystania przestrzeni, no i przede wszystkim miały to przysłowiowe »coś« — niesamowity klimat! Cieszyło to młodych twórców, ponieważ już od dłuższego czasu marzyło im się miejsce, gdzie byliby bliżej ludzi […], bliżej życia, codzienności, tam, gdzie można by zderzyć teatralność z rzeczywistością"[275]. Nie zawsze ten „brud browarowy" pasował do potrzeb i przyjętych przez grupę konwencji, ale w przypadku omawianego tu przedstawienia okazał się odpowiedni.

Najściślej związany z Wrocławiem i tematyką regionalną był spektakl Teatru Zakład Krawiecki *Śpiewnik wrocławski* (27.06.2005), powstały z inicjatywy Krzysztofa Kopki (według jego scenariusza i reżyserii), który podjął jednorazową współpracę z tym zespołem. Tematyka przedstawienia — bezdomność — przysta-

---

[272] Por. etymologię tych nazw: fringe — obrzeże margines, off — poza (czymś).

[273] *Encyklopedia Wrocławia…*, s. 96 (autorzy hasła: Piotr Gerber, Wacław Sobociński, Andrzej Wilk).

[274] Trzon Teatru Zakład Krawiecki stanowią Szymon Turkiewicz (absolwent Akademii Muzycznej, kompozytor, zawodowo zajmujący się redagowaniem reklam radiowych, główny reżyser grupy) oraz Magdalena Engelmajer-Turkiewicz aktorka, scenografka i zastępczyni dyrektora. W omawianym okresie zespół tworzyli słuchacze Pomaturalnego Studium Animatorów Kultury i Bibliotekarzy oraz studenci Wydziału Lalkarskiego PWST, późniejsi absolwenci szkoły. Grupa o zmiennym składzie związanym z migracjami aktorów (część osób pracuje obecnie w teatrze legnickim).

[275] Aleksandra Motorniuk, *Teatr Zakład Krawiecki w latach 2000–2005*, praca magisterska pisana pod kier. Janusza Deglera, PWST Wydziały Zamiejscowe we Wrocławiu, Wydział Lalkarski, 2006, s. 13, tekst niepublikowany. Wcześniej zespół pracował w Centrum Kultury Zamek na dość tradycyjnej scenie, ale w bardzo peryferyjnej dzielnicy Leśnica, co zniechęcało do przyjazdu wielu potencjalnych widzów.

DiT-29_MGolaczynska.indb 170 2013-04-25 08:57:28

wała do zaangażowania społecznego twórców, którzy dali się już poznać jako osoby zainteresowane problemami współczesności, w tym relacjami międzyludzkimi i patologiami społecznymi widocznymi „tu i teraz" w średniej wielkości mieście dzisiejszej Europy. Tworzyli dotąd teatr pokoleniowy o młodych i dla młodych, bliższy organizacyjnie i repertuarowo nowoczesnym teatrom instytucjonalnym niż tradycji ruchu studenckiego. Właśnie „Tu i teraz" to nazwa większego projektu, na który złożył się cykl pięciu premier różnych reżyserów: *Zona*, monodram *AAA pracy szukam, matkę oddam*, show *Roxxy Hot*, *Śpiewnik wrocławski* i *Banał story.* Przedstawienia o odmiennej formie i charakterze ukazywały życie młodych ludzi należących do różnych środowisk. „Chcemy pokazać, że obok nas dzieją się rzeczy, o których nie mamy pojęcia. Nasze spektakle mówić będą o nieznanych powszechnie stronach życia"[276] — zapowiadał wcześniej Szymon Turkiewicz, dyrektor zespołu. Faktycznie jednak tytuł całego projektu okazał się mylący, ponieważ z „tu i teraz" Wrocławia wiązał się ściśle jedynie *Śpiewnik*[277].

Scenariusz do *Śpiewnika wrocławskiego* powstawał zespołowo. W tym swoistym *work in progress* z pasją uczestniczyli aktorzy Zakładu Krawieckiego, którzy badali wybrane środowisko, nawiązując do quasi-reporterskiej techniki verbatimu, którą Krzysztof Kopka poznał w Rosji, współpracując z rosyjskim teatrem dokumentalnym Teatr.doc. Tu „najcenniejszą wartością" był nowy tekst dramaturgiczny, powstający w wyniku ścisłej współpracy dramatopisarza, reżysera i twórców przedstawienia[278]. Verbatim oznacza cytowanie w scenariuszu prawdziwych wypowiedzi ludzi pochodzących z rozmaitych grup, najczęściej żyjących na obrzeżach społeczeństwa. Aktorzy rozmawiają z nimi, po czym lepią z nagrań tekst, którego tematyka maksymalnie zbliżała teatr do rzeczywistości. Verbatim wyróżnia więc autentyczność wypowiedzi oraz jej wielogłosowość. Teatr dokumentalny „preferuje perspektywę indywidualną" i „broni »prawd lokalnych«" — pisał Kopka[279]. Reżyser potraktował założenia verbatimu zdecydowanie bardziej swobodnie — w *Śpiewniku wrocławskim* gromadzony materiał nie był nigdy nagrywany, lecz jedynie zapamiętywany, dyskutowany przez aktorów, a następnie mocno przetransponowany. Jednak podstawa verbatimu pozostała ta sama: przedmiotem zainteresowania twórców była rzeczywistość, a nie literatura o niej[280].

---

[276] Magda Nogaj, *O młodych tu i teraz*, „Gazeta Wyborcza. Wrocław" 27.05.2005.

[277] Dwie inne premiery związane były z miastem dość luźno. W *AAA pracy szukam…* główną bohaterką była absolwentka szkoły lalkarskiej mająca pewne realne cechy głównej wykonawczyni, natomiast materiały do scenariusza *Banał story* zebrano na wrocławskich ulicach, rozmawiając z przechodniami. Generalnie jednak tematyka była na tyle uniwersalna, że nie można tych widowisk zaliczyć do „teatru lokalnego" w proponowanym tu rozumieniu.

[278] Szerzej na ten temat: Andriej Moskwin, *Centrum realizacji nieoczekiwanych.* Rozmowa z Jeleną Grieminą, tłumaczył Andriej Moskwin, „Notatnik Teatralny" 2006, nr 39–40, s. 310. Verbatim dotarł do Polski jednocześnie z Rosji i z Anglii (por. Wstęp i gdański „Szybki Teatr Miejski").

[279] Krzysztof Kopka, *Rosja doc.umentowana. O moskiewskim Teatrze.doc i rosyjskim verbatimie*, „Notatnik Teatralny" 2006, nr 39–40, s. 272–303.

[280] Z rozmowy własnej z Krzysztofem Kopką (styczeń 2007).

Wykonawcy wiele razy jeździli do schronisk im. Brata Alberta dla bezdomnych kobiet z dziećmi przy ul. Strzegomskiej i dla mężczyzn przy ul. Bogedaina. Zaangażowanie zespołu w problemy bohaterów znalazło wyraz w nadaniu scenicznym postaciom własnych imion. Pod względem konstrukcji przedstawienie przypomina tytułowy śpiewnik — zeszyt z piosenkami, które niekiedy trącą sentymentalizmem, ale zawierają też fragmenty przejmujących ludzkich dramatów, takich na przykład jak historia alkoholiczki (Karolina Honchera), głuchego chłopaka (Paweł Palcat), małżeństwa, które straciło mieszkanie, po czym zostało rozdzielone pomiędzy schronisko dla mężczyzn i kobiet (Magdalena Skiba i Rafał Cieluch). Widzowie oglądają zdarzenia z życia współczesnych wrocławian — postaci o trudnych życiorysach zamieszkujących Wrocław „podziemny", „wstydliwy", taki, jakiego się raczej nie chce widzieć ani też lepiej poznać. Bezdomność oznacza tutaj różne sytuacje: brak stałego schronienia, dachu nad głową w znaczeniu dosłownym, oraz „brak tożsamości społecznej, powiązania z innymi ludźmi bezpośrednimi, emocjonalnymi więzami […]; brak korzeni, genealogii […] i powiązania z wcześniejszymi […] pokoleniami"[281]. Osoby te są samotne, pozbawione własności, swojej „najmniejszej ojczyzny" — ogniska domowego oraz społecznej tożsamości. Kopka oraz aktorzy TZK podkreślają ironicznie bezradność swoją, społeczeństwa oraz teatru wobec zagadnienia bezdomności[282]. Wyraziste i uzasadnione teatralnie jest zderzenie ze sobą dwóch całkowicie odmiennych kręgów ludzi: mieszkańców noclegowni i osób pracujących. Do tej drugiej grupy należą kierowniczka schroniska służbistka (Magdalena Engelmajer) oraz młoda aktorka pasjonatka (Zuza Motorniuk), która zakłada chór damsko-męski i stara się mozolnie ożywić apatycznych bezdomnych.

W przedstawieniu przestrzeń Wrocławia ukazana została umownie za sprawą wielofunkcyjnej scenografii. Postaci sceniczne wypowiadają się często o mieście, o miejscach nad Odrą, o powszechnie znanych dzielnicach, a także o swoich lokalnych podwórkach. Wykonawcy grali w hali Browaru, która ma formę podłużnego prostokąta, zrujnowanej, trochę zmienionej. Podkreślono zniszczenie tego otoczenia — odrapaną farbę i pozostałości po sprzęcie browarniczym. Scena jest szeroka, dość ascetyczna, nieznacznie podwyższona w porównaniu z widownią, co czyni ją podobną do rampy przemysłowej. Twórcy umieścili na niej pojedyncze sprzęty: kanapę, krzesło, biurko kierowniczki, wyznaczające umownie noclegownię dla kobiet (po lewej stronie i pośrodku). Natomiast po prawej stronie rozgrywały się wydarzenia ze schroniska dla mężczyzn oraz z miejskich plenerów, a więc na ulicznej ławce pod łuszczącym się murem. W tym postindustrialnym miejscu znalezionym zainscenizowano zatem miejsca wyjątkowe — noclegownie, czyli owe „nie-domy", oraz przestrzenie otwarte.

[281] O pojmowaniu bezdomności por. Siciński, *op. cit.*, s. 11.

[282] Uwagi bezdomnych dotyczyły m.in. odbioru przedstawienia *Azyl* Krystiana Lupy według *Na dnie* Gorkiego przygotowanego w Teatrze Polskim, na który zaproszono ich reprezentantów.

Śpiewnik wrocławski dużo bardziej usatysfakcjonował widzów i innych odbiorców niż samych twórców[283]. Jeden z recenzentów pisał: „Młodzi aktorzy bardzo celnie rysują swoich bohaterów. Czasem zdarzy się kreska trochę grubsza, niedokładna, bo to szkicownik, który próbuje zatrzymać ułamki sekund z naszego szarego i takiego samego dla większości życiowego kołowrotka"[284]. Inny recenzent dostrzegł charakterystyczną dla teatru dokumentalnego wielogłosowość: „Świetne w spektaklu Kopki jest to, że każdy z bohaterów [...] ma chwilkę na opowiedzenie własnej wersji swego przesranego życia. Najbardziej przekonuje świetny taniec bezdomnych do piosenki Krawczyka *Bo jesteś ty* i znakomicie zagrany przez Pawła Palcata rap o gównianej Polsce. Głuchy [...] »śpiewa« w języku migowym rap Sidneya Polaka"[285]. Niestety, z powodu rozpadu zespołu (niektórzy aktorzy TZK rozpoczęli pracę w teatrach innych ośrodków miejskich) przedstawienia odbyły się tylko kilkakrotnie. Nie udało się też zaprosić na nie mieszkańców przedstawianych schronisk. Cenne jest jednak to, że twórcy zaprezentowali widzom środowisko, o którym ci niewiele wiedzieli, i że sami zmierzyli się bezpośrednio z problemem bezdomności.

Wrocław prawie bez Wrocławia w Browarze

W zabudowaniach tego samego Browaru Mieszczańskiego, ale w zupełnie innej jego części i sali, odbyła się trzy lata później premiera pierwszego odcinka cyklu-serialu miejskiego Macieja Masztalskiego i Ad Spectatores zatytułowanego *The Meeting Place*[286] *— Wrocław, seks i brzydkie słowa* (10.05.2008). Przedstawienie potraktowano jako prolog — zapowiedź całego cyklu, który w założeniu miał wykorzystywać miejsca realne tożsame z przedstawionymi (na przykład akcja działa się tak jak we *Wrześniu 27 42 08* w scenicznym i rzeczywistym mieszkaniu). Z przyczyn organizacyjnych odstąpiono jednak od tej zasady. Postaci sceniczne pojawiały się w różnych miejscach Wrocławia: w lokalu typu peep-show z tańcem erotycznym przy ul. Bogusławskiego, w prywatnej klinice leczenia bezpłodności na Biskupinie i w parku Szczytnickim, co nie znalazło odzwierciedlenia w zmianie miejsc realnych (z wyjątkiem pojedynczych elementów scenografii), ponieważ całość widowiska grano w przestrzeni tej samej sceny ulicowej w sali na piętrze Starego Spichlerza o drewnianej konstrukcji i tylko początek oraz zakończenie na zewnętrznym balkoniku (zgodnie z realiami dzielnicy Huby). W efekcie przedstawienie z Wrocławiem w tytule w niewielkim stopniu dotyczyło tematyki wrocławskiej, opierając się głównie na relacjach między postaciami i wątkach rozrywkowych luźno ze sobą powiązanych zdarzeń. Twórcy

---

283 Z rozmowy własnej z Szymonem Turkiewiczem (styczeń 2007).

284 Krzysztof Kucharski, *Szkicownik śpiewany*, „Słowo Polskie. Gazeta Wrocławska" 15.07.2005.

285 Leszek Pułka, *Rap o mieście*, „Gazeta Wyborcza. Wrocław" 29.06.2005.

286 O założeniach tematycznych tego serialu zob. omówienie premiery *Wrzesień 27 42 08* w III.a.

44. Browar Mieszczański przy ul. Hubskiej we Wrocławiu. Przez pewien czas mieściła się tu siedziba Teatru Ad Spectatores

postanowili także odwołać się do tradycji teatralnej Wrocławia, odgrywając mało czytelną parodię pseudorytualnej „grotowszczyzny”[287].

* * *

Oprócz widowisk o tematyce lokalnej we Wrocławiu i w Legnicy powstało wiele przedstawień w przestrzeniach postindustrialnych, w dzielnicach „poza” kulturalnym centrum, które wpłynęły na rozwój i recepcję dolnośląskiego teatru. W Legnicy z inicjatywy Jacka Głomba zorganizowany został specjalnie tym miejscom poświęcony Międzynarodowy Festiwal Teatralny „Miasto”[288] (odbywał się w 2007 i 2009 roku), dowodząc, że teatr rozszerza swe granice na całe miasto, choć nie zawsze takie decyzje okazują się uzasadnione artystycznie.

e) Miejsca charakterystyczne danego miasta

Wśród miejsc szczególnych wykorzystywanych przez twórców teatralnych można wyróżnić osobną kategorię miejsc charakterystycznych dla wybranego miasta lub miejscowości. Grupę tę tworzą przestrzenie użyteczności publicznej

[287] Ze względu na odejście twórców od wstępnego założenia przestrzenno-inscenizacyjnego nie omawiam szerzej przedstawienia, koncentrując się na kolejnych częściach cyklu.

[288] Por. III.f, premierę m.in. *Łemka* na Zakaczawiu, w sali dawnego variétés.

zarówno otwarte (ulice, place z pomnikami), jak i zamknięte. W odniesieniu do przestrzeni publicznych można zastosować określenie Michela de Certeau: „Ogólnie mówiąc *przestrzeń jest praktykowanym miejscem*"[289]. Chodzi o „praktykowanie", czyli wystawianie widowiska przez twórców, oraz o „praktykowanie", czyli tworzenie swych interpretacji przez widzów.

Ważną rolę w tych przedsięwzięciach odegrał gmach teatru legnickiego, którego historii poświęcono całe przedstawienie; teatr traktowany jako miejsce spotkań przedwojennego i powojennego środowiska artystycznego. Innym tematem-miejscem stał się legnicki plac Słowiański z Pomnikiem Wdzięczności poświęconym Armii Radzieckiej. Z kolei we Wrocławiu miejscami, które zainteresowały twórców, były sala sesyjna Rady Miejskiej w Sukiennicach, plenery nad Odrą oraz scena Teatru Współczesnego. W Wałbrzychu natomiast — mieście górniczym — tym miejscem charakterystycznym okazała się oczywiście kopalnia. Odniesienia do wymienionych lokalizacji są różnie realizowane na scenie — niekiedy wykorzystuje się miejsce realne i tożsame (sala sesyjna gra salę sesyjną), czasami jednak zostaje ono przedstawione umownie na scenie. W grupie tej znajdują się zarówno przedstawienia o przeszłości, jak i te o charakterze współczesnym. „Miejsca są fragmentarycznymi i zwiniętymi historiami, przeszłościami pozbawionymi czytelności przez innego, nagromadzonymi czasami, które mogą się rozwinąć, ale które występują tu raczej jako potencjalne opowieści, zagadki do rozwikłania […]"[290]. Czytelność nadają tym miejscom, rozwiązując zagadki przeszłości, właśnie twórcy dolnośląscy i ich widzowie. Reżyserzy, dramaturdzy i scenografowie stosują swoistą archeologię teatralną, wykorzystując warstwy i ślady przeszłości, które są obecne dzięki miejscom znalezionym i odkrywaniu zdarzeń zakrywanych latami (nazistowska lub radziecka Legnica) oraz dzięki pamięci osób, z którymi rozmawiali przed powstaniem przedstawień.

Pamięć legnickiego teatru — centrum życia kulturalnego

„Przeszłość jest wszędzie. Wokół nas znajdują się osobliwości, które — jak my sami i nasze myśli — mają bardziej lub mniej rozpoznawalnych poprzedników. […] Niezależnie od tego, czy ktoś celebruje przeszłość, odrzuca ją, zajmuje się nią czy ignoruje — jest ona wszechobecna"[291]. To stwierdzenie Davida Lowenthala szczególnie pasuje do miasta o tak skomplikowanej, wielonarodowej historii jak Legnica i do jej miejskiej architektury. Wszechobecną przeszłość postanowili uczcić współcześni twórcy z okazji jubileuszu 160. rocznicy istnienia gmachu teatru (od grudnia 1842) oraz 25. rocznicy istnienia stałego polskiego zespołu (od listopada 1977), obecnie zwanego Teatrem im. Heleny Modrzejewskiej.

---

[289] Michel de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. Katarzyna Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 117.

[290] *Ibidem*, s. 109.

[291] David Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, London-New York 1985, s. XV.

Przygotowali przedstawienie *Wschody i zachody miasta* (15.03.2003), ze scenariuszem Roberta Urbańskiego, w reżyserii Jacka Głomba i ze scenografią Małgorzaty Bulandy[292]. W efekcie powstał pierwszy w polskiej dramaturgii obraz całej historii jednej sceny oraz związanych z nią osób — barwny kalejdoskop postaci scenicznych: od dyrektorów i artystów po pracowników technicznych i sprzątaczki. Dramaturg wykorzystał rozmowy przeprowadzone z widzami niemieckiego, rosyjskiego i polskiego teatru (akcja rozgrywa się w latach 1933–1956, ale epilog ma współczesny). „W tym spektaklu nie ma rzeczy nieprawdziwych"[293] — twierdzi Robert Urbański. Jednak „świadomość przeszłości opiera się na pamięci"[294], a ludzka pamięć przechowująca zdarzenia przeszłe nieustannie reinterpretuje, filtruje i przetwarza ową przeszłość[295].

Powstało zatem wielkie przedsięwzięcie organizacyjne, którego głównym bohaterem nie jest miasto (jak wskazuje tytuł), lecz teatr (przetrwał liczne zmiany władzy) oraz ludzie sceny i pamięć o nich. Miejsce teatralne stało się tożsame z rzeczywistym — przedstawienie zagrano na scenie teatralnej, wykorzystując magię teatru, a więc możliwości maszynerii teatralnej, łącznie z jedną z nielicznych scen obrotowych na Dolnym Śląsku. Wystąpił cały zespół teatralny z 2003 roku oraz aktorzy dawniej ze sceną związani.

Legnicki teatr był przez lata głównym ośrodkiem kulturalnym, jakby sercem miasta, miejscem spotkań środowiska artystycznego i niemym świadkiem wielu ludzkich perypetii: współpracy, przyjaźni bądź donosów, zdrad i morderstw osób zaplątanych w wir historii. Dramat utkany jest z zasłyszanych anegdot, przetworzonych i połączonych w chronologiczną historię (ze szczególnym uwzględnieniem okresu niemieckiego i niemieckiego punktu widzenia), uzupełnionych pastiszami fragmentów dawnych przedstawień. Twórcy zachwycają dzisiejszych widzów przedwojennymi projektami scenograficznymi i kostiumami — spektakl otwiera „frenetyczna scena przywołująca tradycje teatru alegorycznego"[296] z baśniowym okrętem, konikami morskimi, rusałkami i wojami w złocistych strojach. Na inaugurację teatru w 1933 roku Flora (Małgorzata Urbańska) i Leo (Paweł Wolak), wynurzający się z zapadni, czołowe gwiazdy niemieckie obchodzące swe jubileusze, śpiewają, pozdrawiając szanownych widzów, a następnie cały zespół wyśpiewuje pacyfistyczną (jeszcze) pieśń ku czci „obrotówki" ochrzczonej „Concordia" (kompozycja Pawła Moszumańskiego). Dyrektor Zimmermann (Wiesław Cichy) przemawia do publiczności, dziękując mieszkańcom Liegnitz za hojność, dzięki której mają scenę, jakiej „nie powstydziłby się Berlin, Monachium czy

[292] To drugie chronologicznie — po *Balladzie o Zakaczawiu* — legnickie przedstawienie o tematyce stricte lokalnej.

[293] Cyt. za: Justyna Kowalska-Leder, *Przeszłość, z którą da się żyć*, „Dialog" 2003, nr 10, s. 60.

[294] Lowenthal, *op. cit.*, s. 193.

[295] Por. *ibidem*, s. 206–207.

[296] Por. Leszek Pułka, „Gazeta Wyborcza. Wrocław" 24.03.2003. Cyt. za: www.teatry.art.pl.

45. *Wschody i zachody miasta*, Teatr im. H. Modrzejewskiej w Legnicy. Scena zbiorowa. Otwarcie niemieckiej obrotówki

Norymberga"[297]. Prezentuje także „techniczne cudeńka", na przykład „nawałnicę jak marzenie" (grzmoty, wycie wichru itd.). Większa część akcji rozgrywa się na scenie, która pełni funkcję właśnie sceny teatralnej czy to podczas prób, czy przedstawienia[298]. Twórcy *Wschodów i zachodów miasta* odgrywają codzienność teatru, na przykład próby do *Intrygi i miłości* czy *Don Carlosa* Friedricha Schillera (z aktorami i pracownikami technicznymi) oraz — po zmianie dyrekcji — parodię teatru nazistowskiego, z ekspresjonistycznym tańcem na tle monumentalnej scenografii. (Przy okazji zostaje ośmieszona ignorancja nowego nazistowskiego dyrektora — Bogdan Grzeszczak — który nie zna sztuk Schillera ani nie wie, co to są sztankiety). Niektóre epizody dzieją się przed sceną na tle efektownej kurtyny z dawną panoramą miasta. Przedwojenne Liegnitz jest ukazane jako bogate kulturalnie niemiecko-żydowskie miasto. Podczas rządów nazistów, a potem wojny zmienia się nie tylko dyrekcja, lecz także pracownicy techniczni — pojawiają się polscy robotnicy przymusowi. W okresie ofensywy radzieckiej teatr zostaje oficjalnie zamknięty, a jego pracownicy zatrudnieni w fabryce bomb.

---

[297] Robert Urbański, *Wschody i zachody miasta. Stadt des Aufbruchs und des Untergangs*, przeł. Carl H. Hiller, Legnica 2003, s. 9.

[298] Spektakl jest wielowątkowy i ukazuje dzieje wielu postaci. Podejmuję tutaj tylko wątki dotyczące losów sceny i wielonarodowości miasta. Podczas kilku epizodów scenografia zmienia się i widać inne miejsce — pobliski sklepik Jocoba Tietzego (słynnego z serwowania znakomitej polskiej kiełbasy na gorąco), ojca kompozytora teatralnego i dyrygenta chórów. Tam odbywają się sceny mniej oficjalne i prywatne rozmowy.

DiT-29_MGolaczynska.indb 177 2013-04-25 08:57:29

46. *Wschody i zachody miasta*. Scena zbiorowa. Czasy nazizmu

W rzeczywistości miasto po wojnie nie było prawie zniszczone — poddało się bez walk. Jan Kurdwanowski, jeden z polskich pionierów, wspomina: „U naszych stóp leżało miasto znane z podręczników historii. […] Miasto rozległe, bogate i bezludne. Czyste, niemal wymuskane”[299]. Zniszczenia (podpalenia, szabrownictwo) dokonywali głównie osiedlający się Rosjanie, niekiedy także Polacy. W przedstawieniu podkreślono właśnie aspekt powszechnego demolowania i kradzieży cudzego mienia. Drugi akt rozpoczyna się w 1945 roku na rozbebeszonej scenie wśród rozrzuconych, zniszczonych kostiumów, tkanin, mebli i książek (szabrownicy zapomnieli tylko o pięknym żyrandolu), duma teatru obrotówka zacina się. Tymczasowo teatr — jako pomieszczenie obszerne — staje się innym miejscem spotkań — noclegownią i schronieniem w niebezpiecznym mieście dla uchodźców z różnych stron: ekspatriantów z Kresów, rodzin radzieckich żołnierzy i pozostałych w mieście Niemców. Znamienna jest scena, w której wszyscy zebrani w jednym pomieszczeniu próbują się ułożyć do snu na podłodze, potem rozpoczynają awantury (podczas bójki ginie jeden z Niemców), po czym każda grupa intonuje śpiewy lub modlitwy we własnym języku, próbując zagłuszyć pozostałych. W spektaklu ukazano złożoność stosunków polsko-radzieckich w Legnicy. Po wojnie teatr próbują objąć dwa konkurencyjne zespoły: grupa aktorów żydowskich, która uzyskuje zgodę polskiego prezydenta miasta na utworzenie

[299] Jan Kurdwanowski, *Odzyskiwanie miasta*, [w:] *Teatr miasta — miasto teatru. Dawna Legnica i jej teatr we wspomnieniach mieszkańców. Theater der Stadt — Stadt des Theatres. Liegnitz und sein Theater in Erinnerungen*, oprac. Robert Urbański, przekł. pol. Anna i Robert Urbańscy, przekł. niem. Carl H. Hiller, Legnica 2003, s. 143.

DiT-29_MGolaczynska.indb 178 2013-04-25 08:57:30

47. *Wschody i zachody miasta*. Scena zbiorowa. Powojenne radzieckie „porządki"

teatru żydowskiego, i Rosjanie. Zespół żydowski zostaje przegnany z gmachu teatru przez radzieckiego generała-majora Kossobuckiego (Wiesław Cichy), który dochodzi do porozumienia z niemiecką gwiazdą, chętną do kontynuowania pracy artystycznej. Teatr pozostał więc przez lata w rękach Rosjan (występowały w nim na przykład zespoły ze Związku Radzieckiego), a Polaków przesiedlono do dzielnic za Kaczawę. W jednej ze scen Polacy proponują zorganizować w teatrze polsko-radziecką akademię — bal noworoczny, na co generał-major wyraża łaskawie zgodę. Odtańczony wspólnie na tle radzieckich flag polonez (*Pożegnanie ojczyzny* Ogińskiego) ma być „symbolem wspólnej drogi narodu polskiego i radzieckiego ku komunizmowi"[300]. Ponieważ jednak w loterii fantowej nagrodę otrzymuje Polka, Rosjanie wychodzą obrażeni i wyłączają dopływ prądu. Teatr pozostaje radziecki; chociaż Polacy i Żydzi są zainteresowani wystawianiem swoich przedstawień, mogą oglądać tylko radzieckie. Stały polski teatr otwarto w Legnicy dopiero w 1977 roku, po wielkim remoncie generalnym.

W przedostatniej scenie spektaklu Zofia Krupska (Joanna Gonschorek), dawna robotnica przymusowa, ściera dokładnie podłogę sceny po odejściu Rosjan. „Ta dziewczyna ze szczotką i szmatą sprząta po całym XX wieku, szykując scenę dla następnego pokolenia" — zauważa Roman Pawłowski[301]. Następnie wyświetlane są slajdy z życia kulturalnego dawnej Legnicy oraz zdjęcia z przedstawień polskiego już teatru (okres potraktowany najbardziej skrótowo). Na zakończenie

[300] Cyt. z przedstawienia.

[301] Roman Pawłowski, *Wschody i zachody miasta w Legnicy*, „Gazeta Wyborcza" 17.03.2003, cyt. za: www.teatry.art.pl (dostęp: 15.03.2005).

widzowie oglądają scenę autotematyczną — współczesny (z 2003 roku) zespół aktorów w prywatnych ubraniach rozpoczynających próbę do spektaklu *Wschody i zachody miasta*, a reżyser Jacek Głomb podkreśla szczególne znaczenie opisanych scen inaugurujących działalność oraz sceny w teatrze jako noclegowni.

Widoczną scenę obrotową można potraktować jako metaforę zmieniającej się historii, w której twórców legnickich jak zwykle najbardziej interesują nie wielkie wydarzenia, ale codzienność. „Właśnie o taką historię nam chodzi: osobistą, po ludzku prawdziwą, widzianą oczami pojedynczego człowieka, nieodartą z jednostkowej perspektywy, która każdemu z nas jest przecież najbliższa. Nie ma tu prawdy absolutnej i niepodważalnego źródła”[302]. Urbański i Głomb pokazali zwłaszcza interesujące postaci Niemców oraz ich zróżnicowane postawy wobec nazizmu i znajomych Żydów. Dla przykładu: jeden z synów Jacoba Tietzego (Marian Czerski) — Sebastian (Przemysław Bluszcz), jest bezideowcem, któremu w okresie nazizmu zakazano komponowania, na dodatek podczas wojny zakochuje się w Krupskiej — polskiej robotnicy przymusowej. Z kolei jego brat esesman (Tadeusz Ratuszniak) denuncjuje swoją żonę, Żydówkę Elsę (Katarzyna Dworak), ocalając jedynie syna Wolfiego, niańczonego przez Krupską. Sam Jacob sprzedaje w swoim sklepiku *Mein Kampf*, choć nie ma o tej książce dobrego zdania. W teatrze pracują ideowi zwolennicy nazizmu — donosiciele i mordercy, oraz żartujący z nich aktorzy i maszyniści, a także żydowski krawiec (Zbigniew Waleryś), który cudem przeżył, ukrywając się przez całą wojnę w teatrze. Po wojnie wszyscy muszą ułożyć się z władzą radziecką i enkawudzistami (Rosjanie pokazani są jednostronnie negatywnie jako prymitywni zwycięzcy) i z przybyłymi polskimi pionierami — przesiedleńcami oraz szabrownikami. Ostatecznie Niemcy zostają wysiedleni. Na wyjazd z rodziną Jacoba i aktorami decyduje się Żyd Auerbach, stwierdzając filozoficznie: „Ojczyzny się nie wybiera”. Wszyscy wypędzani z żalem żegnają się z teatrem, obrotówką, miastem i swoją „małą ojczyzną”. Przymusowo zostaje w mieście Krause (Marek Sitarski) — wykwalifikowany pracownik techniczny teatru wykonujący zbyt cenny dla Polaków i Rosjan zawód, oraz Wolfi — sierota po Erichu, usynowiony przez polską opiekunkę. Interesujące i pogmatwane są losy twórców i pracowników teatru. Niestety, niewiele miejsca poświęcono środowisku widzów, których opowieści wykorzystano w scenariuszu[303].

Wschody i zachody miasta, podobnie jak *Ballada o Zakaczawiu*, miały też wersję telewizyjną. Powstało widowisko w reżyserii Jacka Głomba (4.12.2005) oparte w znacznej części na tym samym scenariuszu, ale z rozbudowaną częścią dotyczącą polskiej Legnicy. Wprowadzono zmiany, które miały ułatwić odbiór widzom nieznającym historii regionu (głównie liczne zdjęcia archiwalne obrazujące kluczowe wydarzenia historyczne), oraz liczniejszą obsadę, między innymi

[302] Robert Urbański, *Wprowadzenie*, [w:] *Teatr miasta — miasto teatru…*, s. 10.
[303] Opowieści te złożyły się na osobną publikację *Teatr miasta — miasto teatru...*

aktorów legnickich i dolnośląskich. W scenach przedwojennych wystąpiło około 200 statystów miejscowych jako widzowie niemieccy. W warstwie scenograficznej zrezygnowano z teatralnej umowności na rzecz realizmu. Pokazano wiele prawdziwych, interesujących miejsc teatralnych, odkrywając przed widzami nieznane zakątki gmachu teatralnego: piwnice, strych (miejsce ukrywania się Auerbacha), maszynownię, garderoby, salę prób. Poza tym miejsca znane, takie jak foyer (tu wieszane są kolejno: portret Hitlera, a potem Stalina), plenery legnickie, w tym reprezentacyjny deptak przed teatrem i fontannę Neptuna przy wejściu od strony ratusza. Wykorzystano fotografie przedwojennego Liegnitz i wieców nazistowskich[304]. Rosjanie zaprowadzają porządki i wystawiają swoje przedstawienia, na przykład ideologicznie słuszną interpretację *Intrygi i miłości*. Generałowi-majorowi nie brak jednak fantazji, gdyż po śmierci Stalina strzela w jego popiersie, wyznając: „a tak się przyzwyczaiłem…". Ostatnia — polska — część dziejów teatru składa się z dodatkowych kilku scen, które rozgrywają się w latach siedemdziesiątych oraz w XXI wieku. Pokazane zostają zdjęcia nowych bloków wybudowanych na miejscu starych kamienic w okolicach Rynku. Dorosły już Wolfi-Wojtek (Tadeusz Ratuszniak) decyduje się z Krausem (Dariusz Maj) na wyjazd do Niemiec. Natomiast współcześnie występuje dawna pracownica teatru Zofia Krupska idąca z zakupami przez plac Słowiański z widokiem na ogromny Pomnik Wdzięczności Armii Radzieckiej[305], mijany obojętnie przez dzisiejszych młodych ludzi na deskorolkach. Zofia (Joanna Gonschorek) i jej mąż Franciszek Gołębiowski (Bogdan Grzeszczak), intelektualista — przesiedleniec z Tarnopola, dowiadują się z gazety, że powstaje przedstawienie na temat historii sceny (Franciszek oferuje twórcom pomoc), na które potem oboje się wybierają. Pojawia się także wątek podobny jak w *Deszczach* — konfliktu historii z nowoczesnością, czyli wyburzania ruin pod nowe budynki. Przedsiębiorcą budowlanym, który zamierza wybudować centrum rozrywkowe dla dzieci i młodzieży, jest przybyły z Niemiec Wolfi, natomiast w obronie starej architektury miejskiej protestują Polacy — Gołębiowscy. „Wojtek, ty nie masz prawa tu niczego burzyć" — oświadcza rozdrażniona przybrana matka.

„Pamięć o przeszłości jest decydująca dla naszego poczucia tożsamości"[306] — to prawda coraz bardziej oczywista dla dzisiejszych Dolnoślązaków. W Teatrze im. Modrzejewskiej powstał kolejny nostalgiczny spektakl poświęcony lokalnej historii Legnicy i jej scenie, oddziałujący na kształtowanie się współczesnej, nowej tożsamości legniczan, którzy mogą obecnie swobodnie odkrywać wszystkie karty historii swego miasta. Z pewnością teatr może więc pełnić funkcję pogłębia-

[304] Twórcy legniccy podkreślali, że realizatorom telewizyjnym zależało na podkreślaniu w miarę możliwości antyniemieckiej i propolskiej wymowy przedstawienia (informacje własne).

[305] Pomnik jest kolejnym miejscem charakterystycznym Legnicy.

[306] Lowenthal, *op. cit*., za: Kirsten Hastrup, *Przedstawianie przeszłości. Uwagi na temat mitu i historii*, przeł. Sławomir Sikora, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 1997, nr 1–2, s. 25.

nia samoświadomości, a być może także edukacyjną, informując młodzież i innych widzów o skomplikowanych dziejach miasta.

Według reżysera Jacka Głomba przedstawienie stanowi również część międzynarodowego dialogu: „Uważam, że tym spektaklem więcej zrobiliśmy dla stosunków polsko-niemieckich niż wiele wizyt polityków”[307]. Okazuje się jednak, że stereotypów nie można niekiedy przełamać. Po premierze *Wschodów i zachodów*, na którą zaproszono byłych i współczesnych mieszkańców Liegnitz i Legnicy, odbyło się spotkanie „Wysiedlenie? Wypędzenie? Transfer?” z udziałem Jana Nowaka-Jeziorańskiego, dyrektora Ossolineum Adolfa Juzwenki i Artura Liskowackiego, szczecińskiego publicysty i pisarza zajmującego się tematyką przesiedleń. Niestety, dyskusja polsko-niemiecka nie doprowadziła do pożądanego dialogu, widzowie nawet nie wspomnieli o obejrzanym przestawieniu, natomiast rozpoczęli chaotyczną licytację wzajemnych win i krzywd, która pokazała brak tolerancji wśród starszego pokolenia[308]. Po kilku miesiącach Liskowacki i Urbański prowadzili dalszy ciąg dyskusji na łamach „Gazety Wyborczej”. Być może rację ma Liskowacki, twierdząc, że dialog polsko-niemiecki jest dziś „pustym słowem”, a „oba kraje, osiągnąwszy pewien zadowalający stan stosunków wzajemnych, osiągnęły też granicę, której nie potrafią przekroczyć”[309]. Zarazem jednak słuszność należy też przyznać dramaturgowi legnickiemu Urbańskiemu, który podkreśla istnienie „sfery nieoficjalnych, świadomych, prywatnych kontaktów polsko-niemieckich”[310], o jakich z pewnością przekonał się podczas rozmów z Niemcami oraz gromadzenia materiałów do scenariusza i wspomnianej publikacji. O chęci międzynarodowego spotkania i współpracy teatralnej świadczą też inne projekty dolnośląskie (*Transfer!* czy *Tutaj*).

Legnicki Pomnik Wdzięczności

Przedstawieniem o innym miejscu charakterystycznym była poprzedzająca *Wschody i zachody miasta* premiera widowiska *Pomnik wdzięczności, czyli wieczór sentymentalno-satyryczny* (31.12.2004), z tekstami Bronisława Freidenberga i piosenkami Ryszarda Wrzaskały (opieka reżyserska J. Głomb). Przygotowane na sylwestra i karnawał miało charakter muzyczno-kabaretowy. Wystawiono je wprawdzie w teatrze, a nie w miejscu realnym, jednak tytułowy pomnik stał się tematem głównym oraz pretekstem do żartobliwych refleksji.

Pomnik Wdzięczności Armii Radzieckiej dłuta Józefa Gazego odsłonięto uroczyście 11 lutego 1951 (w szóstą rocznicę wyzwolenia Legnicy) w centrum miasta na pl. Słowiańskim (ówczesnym pl. Stalina). Przedstawia żołnierza polskiego (stojącego na baczność) i żołnierza radzieckiego, którzy ściskają sobie dłonie (pierwszy wyraża wdzięczność i wyrazy przyjaźni, drugi przekazuje Polakowi

[307] *Z Jackiem Głombem rozmawia Magda Nogaj*, „Gazeta Wyborcza. Wrocław” 21.11.2005.
[308] Artur Guzicki, *Nie dogadali się*, „Konkrety” 20.03.2003.
[309] Artur D. Liskowacki, *Był sobie dialog?*, „Gazeta Wyborcza” 13–14.09.2003.
[310] Robert Urbański, *Różne twarze dialogu*, „Gazeta Wyborcza” 1.10.2003.

DiT-29_MGolaczynska.indb 182 2013-04-25 08:57:30

48. *Pomnik wdzięczności, czyli wieczór sentymentalno-satyryczny*, Teatr im. H. Modrzejewskiej w Legnicy. Scena zbiorowa. Na pomniku: żołnierz polski i radziecki oraz pięćdziesięcioletnia dziewczynka

niepodległość). Żołnierz polski trzyma na ręku radosne polskie dziecko „które ufnie oparło swą drobną dłoń na ramieniu walecznego żołnierza Armii Radzieckiej i darzy go promiennym uśmiechem ufności i wdzięczności”[311] — „symbol młodego pokolenia, które zostało uratowane od zagłady”[312]. Na tablicy pamiątkowej widniał napis: Społeczeństwo Ziemi Legnickiej — bohaterskiej Armii Radzieckiej. Pomnik był „nowoczesny, potężny, słuszny, epokowy”[313], a postaci masywne i niezgrabne — żołnierze w mundurach i z bronią, dziewczynka o twarzy i loczkach pulchnego barokowego aniołka ma fartuszek z falbankami radzieckiej pionierki. Nic więc dziwnego, że tak wyglądający pomnik musiał wzbudzać złośliwe żarty. Mieszkańcy uznali, że przedstawia spoglądających na siebie czule homoseksualistów z dzieckiem. Wielokrotnie planowano też jego usunięcie (między innymi w 1956 i 1996 roku). Za drugim razem po demontażu pomnik powrócił na cokół decyzją Rady Miejskiej i przy wsparciu Związku Kombatantów Rzeczypospolitej Polskiej (nie zgodzono się na przeniesienie na cmentarz radziecki figur ze względu na polskiego żołnierza i polską dziewczynkę)[314]. Odkręcono tylko tablicę (niejasne jest więc, kogo pomnik przedstawia). Takie są fakty.

W spektaklu legnickim pomnik stoi na środku sceny, na tle purpurowych draperii. Interesują się nim tylko turyści, politycy i dawna harcerka (dziś energiczna i zabawna starsza pani czyszcząca pomnik), młodsi mieszkańcy są obojętni. Postaci żołnierzy i dziewczynki odegrane zostają parodystycznie przez trzech męż-

311 Interpretacja autora — Gazego, cyt. za: Kondusza, *op. cit*., s. 33.

312 Gazy, cyt. za: Mariusz Urbanek, *Dziewczynka z Pomnika Wdzięczności*, „Gazeta Wyborcza. Wrocław. Wieża Ciśnień” 18.05.2007.

313 Cyt. ze spektaklu.

314 Informacje o pomniku za: Kondusza, *op. cit.*; Urbanek, *op. cit*.

czyzn (Paweł Wolak, Lech Wołczyk i Tomasz Radawiec) ubranych według pomnikowego wzoru (szynele i krótka spódniczka). W spektaklu cała trójka ożyła, czując się początkowo nieswojo i nie wiedząc, jak się zachować, a następnie zeszła z pomnikowego cokołu zrobionego z dykty. Nie zwróciło to uwagi przechodniów. „A co ze mną?" — pyta dziewczynka. „Pięćdziesięcioletnia dziewczynka nikogo nie interesuje" — słyszy suchą odpowiedź radzieckiego żołnierza[315].

Losy pomnika skłaniają twórców spektaklu do rozważań o lokalnej historii i współczesności ich miasta oraz inteligentnych żartów na temat siebie — obecnych legniczan, polityków i bohaterów historycznych (frywolna opowieść o żonie Henia Wąsatego, który poszedł na bój z poganami). Śpiewają o dzisiejszym zagubieniu, nowej sytuacji i czasie oraz zagmatwanych losach „małej ojczyny", które odzwierciedla pamiętny pomnik.

Wrocławska sala sesyjna w Nowym Ratuszu

O atrakcyjności przedstawienia *Biskupi z Biskupina i Partyzanci z Oporowa targają Tarnogaj* (22.05.2009) Ad Spectatores decyduje bezsprzecznie wybór miejsca teatralnego. Jest nim sala sesyjna Rady Miejskiej, na co dzień użytkowana podczas obrad i konferencji, ale niedostępna zwykłym zwiedzającym. Widzowie z dużym zaciekawieniem wchodzą więc do miejsca oglądanego jedynie w telewizji w znanym wszystkim wrocławianom gmachu. Sala usytuowana jest w budynku efektownie odrestaurowanego tzw. Nowego Ratusza w południowo-zachodnim narożniku Rynku (ul. Sukiennice 9). Nowy Ratusz (obok wrocławskiego Dworca Głównego) jest „neogotyckim symbolem metropolii"[316]. Jego powstanie (1860–1864) stanowiło „symboliczne otwarcie ery wielkomiejskiego rozwoju Wrocławia"[317]. W związku z ówczesnym nowym, aktywnym stylem zarządzania przez wykształcone elity „miasto chciano widzieć jako największą wschodnią metropolię Prus" — uważa Agnieszka Zabłocka-Kos. Niedawna renowacja Rynku (w tym także Nowego Ratusza) w latach dziewięćdziesiątych XX wieku sprawiły, że miejsca te stały się również wizytówką Wrocławia i dały dzisiejszym mieszkańcom poczucie dumy z własnego miasta.

Widowisko Ad Spectatores (scenariusz i reżyseria Maciej Masztalski) jest trzecim odcinkiem serialu teatralnego poświęconego miastu *The Meeting Place* (po wspomnianym *Wrocław, seks brzydkie słowa* oraz opisanym *Wrześniu*

---

[315] Por. Leszek Pułka, *Lekki rausz historyczny*, „Gazeta Wyborcza. Wrocław" 10.01.2005.

[316] Zaprojektowanym przez architekta z Berlina Friedricha Augusta Stülera i architekta miejskiego Juliusa von Roux. Stüler pisał, że styl budowli bliski jest wczesnemu renesansowi, ale ma „gotyckie reminiscencje", które wiążą budowlę z ratuszem, zob. Agnieszka Zabłocka-Kos, *Zrozumieć miasto. Centrum Wrocławia na drodze ku nowoczesnemu* city. *1807–1858*, Wrocław 2006, s. 358.

[317] Ten i nast. cyt.: *ibidem*, s. 362–363. Zdaniem autorki apogeum rozwoju Breslau jako „nowoczesnego city" przypada ostatecznie na okres ostatniej ćwierci XIX i pierwszego dziesięciolecia XX wieku.

49. *Biskupi z Biskupina…* Teatru Ad Spectatores we wrocławskiej sali sesyjnej Rady Miejskiej. Aleksandra Dytko (Aleksander Zawadko, osobisty sekretarz Prezydenta), Jędrzej Taranek (Joachim Hegel, szef ochrony ratusza)

27 42 08). Tytuł *Biskupi z Biskupina i Partyzanci z Oporowa targają Tarnogaj* stanowi grę słów wykorzystującą nazwy trzech wrocławskich dzielnic i zapowiada żartobliwą atmosferę przedstawienia, nie ma jednak najmniejszego związku z jego treścią. Masztalski twierdził przed premierą, że nie przygotowuje „spektaklu interwencyjnego" i nie ma „zamiaru krytykować władz"[318], więc widowisko ma pozornie niewiele odniesień do realnych sytuacji, lecz jedynie „delikatne aluzje".

Publiczność zasiada w fotelach zajmowanych przez radnych miejskich. Należy zatem żałować, że widzom nie zorganizowano debaty na temat przedstawionych pomysłów scenicznych włodarzy miasta i regionu (widzowie namawiani są tylko przez portiera do oklaskiwania widowiska). Przedstawienie opiera się na pomyśle rywalizacji Prezydenta Wrocławia (Wiesław Cichy) z Marszałkiem województwa dolnośląskiego (Krzysztof Kuliński), którzy walczą z sobą jako… wykonawcy muzycznych przebojów. Prezydent przygotowuje się do wydania najnowszej płyty, a wiadomość o tym przedostaje się do mediów i Urzędu Marszałkowskiego. Akcja rozgrywa się w kilku miejscach sali sesyjnej (za mównicą i przed nią, przy stole prezydialnym, pomiędzy rzędami foteli radnych), której wyglądu zasadniczo w ogóle nie zmieniono[319], oraz w przestrzeni wirtualnej. Sala sesyjna ma elegancki brązowo-zielony wystrój z masywnymi drewnianymi i obitymi skórą fotelami, pulpitami oraz wysokimi, ozdobionymi ciężkimi kotarami oknami. Rzędy miejsc siedzących i stół prezydialny prawie zamykają przestrzeń z czterech stron, tworząc niejako małą scenę studyjną. Nad stołem prezydialnym wisi nowy herb Wrocławia, na dole twórcy postawili herb województwa dolnośląskiego ukazywany podczas transmisji z Urzędu Marszałkowskiego.

[318] Katarzyna Kamińska, *Piosenki o magicznym Wrocławiu w Sali sesyjnej*, „Gazeta Wyborcza.Wrocław" 22.05.2009.

[319] Twórcy nie podają więc scenografa, lecz jedynie autorkę kostiumów: Dąbrówkę Huk.

50. *Biskupi z Biskupina…* Jan Naturski (Robert Bronowicki, asystent Prezydenta), Jędrzej Taranek (Joachim Hegel, szef ochrony ratusza), Piotr Zakrzewski (Marian Górnolotny, rzecznik prasowy Prezydenta)

W widowisku twórcy umiejętnie pokazali współczesną rolę mediów i wynalazków technicznych — Prezydent i Marszałek kontaktują się ze swoimi współpracownikami jedynie za pośrednictwem urządzeń wideokonferencyjnych (faktycznie na dwóch ekranach wyświetlane są transmisje — nagrania DVD), są więc zdystansowani, odlegli, a zarazem obecni i nieobecni[320]. Pozostałe ważne informacje przekazywane są widzom „przez lokalne radio" (nagrania z offu, często w ciemności). Efekt komiczny wprowadza porównanie hasła wiszącego na co dzień w sali sesyjnej „Być narodowi użytecznym" (S. Staszic), przyświecającego zatem także postaciom scenicznym z ich przedstawionymi działaniami priorytetowymi. Na dalszy plan (po działalności artystycznej) schodzi zadanie użyteczne, a mianowicie budowa ostatniego odcinka obwodnicy śródmiejskiej. W spektaklu ośmieszono zarówno teraźniejszość, jak i przeszłość. W wytyczeniu drogi pomaga bowiem Prezydentowi zjawa Bolesława Drobnera (Helena Sujecka), pierwszego powojennego prezydenta miasta i działacza socjalistycznego. Pojawia się on o północy jako Zjawa Mleczarki (być może strindbergowskiej[321], a może dolnośląskiej) spod Trzebnicy, ubranej w długą czerwoną suknię i białą półmaskę. Drobner i jego cień za pomoc w wytyczeniu drogi żądają wynagrodzenia i po dłu-

[320] W ten sposób twórcy zaprezentowali nie tylko współczesną mentalność wielbicieli technopolu, lecz także rozwiązali poważny problem obsadowy. Cichy, Kuliński i Anna Ilczuk (sceniczna Szefowa Działu Współpracy z Zagranicą Marszałka) zaangażowani aktywnie w pracę dolnośląskich teatrów instytucjonalnych nie muszą być obecni na przedstawieniach Ad Spectatores, a przyciągają widzów jako znani twórcy przez obecność w transmisji.

[321] Aluzja do Roznosicielki mleka, zjawy młodej dziewczyny z *Sonaty widm* Augusta Strindberga. To jednak pozorne podobieństwo zewnętrzne, mające podobno zmylić współczesnych polityków. Mleczarka Masztalskiego nie milczy, ale zdecydowanie przemawia jako Drobner, różni się także od postaci Strindberga kostiumem i maską. Aluzja ta właściwie niewiele wnosi do widowiska poza ukazaniem erudycji wrocławskiego autora i wprowadzeniem elementu humorystycznego przez zmianę płci i wieku postaci.

gich targach zgadza się na 600 dolarów wolne od podatku, ubolewając, że spektakularnej budowy nie mogą dziś podjąć „więźniowie polityczni" (byłoby taniej). O wsparcie Drobnera zresztą upomina się klub lewicy (przecież to im powinien doradzać!). Sceniczny współczesny Prezydent uparcie i bardziej z przyzwyczajenia niż z przyczyn ideologicznych używa nazw ulic i placów Wrocławia sprzed 1989 roku (ul. Przodowników Pracy, Świerczewskiego, pl. Dzierżyńskiego czy PKWN). Nie wzbudza tym wcale sentymentalnej tęsknoty za PRL-em, lecz raczej mnoży nieporozumienia między nim a młodszymi współpracownikami i zapewne niektórymi widzami znającymi nowe odpowiedniki nazw topograficznych.

W spektaklu ośmieszona została dawna propiastowska polityka historyczna dotycząca tzw. Ziem Odzyskanych, a także atencja, z jaką traktuje się obecnie regionalne ślady kultury niemieckiej. W serwisie radiowym podano informację ze świata nauki, że „berliński uniwersytet podważył prawdziwość hasła propagandowego władz Wrocławia z lat 50. o treści: tutaj kamienie mówią po polsku. […] Rektor uczelni, powołując się na najnowsze badania naukowców, kwestionuje umiejętność mówienia kamieni w ogóle. Pismo 'Science' waha się z opublikowaniem kontrowersyjnych rewelacji"[322]. Jeśli idzie o współczesność, władze miasta mają — podobnie jak ich pruscy poprzednicy budujący Nowy Ratusz — wielkie ambicje. Chcą stworzyć z Wrocławia współczesną metropolię, miasto europejskie, tolerancyjne (nawet wbrew własnym przekonaniom) i szeroko znane w świecie, podejmując starania o organizowanie różnych imprez oraz konstruowanie efektownych budowli. Stąd też zgadzają się na absurdalny pomysł zakonspirowanej Dolnośląskiej Loży Masońskiej, aby wybudować kolosalny pomnik masona. Jego „lewa noga zostanie usadowiona koło katedry na Ostrowie Tumskim, a prawa — 200 m od Jazu Opatowickiego na Biskupinie. Wysokość: pół kilometra […] Cyrkiel ma być odlany z brązu i ważyć 2,5 tony […] Ekierka spocznie w prawej dłoni, tworząc przyjemny cień dla Rynku, Śródmieścia i Różanki"[323]. Pomnik uznano za świetne rozwiązanie na upały oraz sposób na zwiększenie szans w staraniach o przyznanie miastu tytułu Europejskiej Stolicy Kultury 2016 (tytuł ten rzeczywiście przyznano dwa lata po premierze). Drobną niedogodnością będzie jedynie zakaz ruchu lotniczego nad miastem. Natomiast także starający się o sympatię mieszkańców Wrocławia Marszałek proponuje nową piosenkę i rozpoczęcie budowy plaży nad Odrą (bez przetargów). Całość teatralnej intrygi przeplatają slajdy o tematyce lokalnej, współczesne zdjęcia znanych miejsc publicznych: Rynku i krasnoludków (turystycznego znaku Wrocławia), dworca, stojaków rowerowych, mostu Zwierzynieckiego. Masztalski i zespół Ad Spectatores przygotowali więc wypowiedź obywatelską młodego pokolenia, ośmieszając absurdy biurokracji, nowoczesne zakazy i nakazy oraz dziwne niekiedy priorytety.

---

[322] Maciej Masztalski, *Biskupi z Biskupina i Partyzanci z Oporowa targają Tarnogaj*, tekst niepublikowany, s. 11.

[323] *Ibidem*, s. 27.

Wałbrzych — kopalnia — miasto

„Wyobrażając sobie przyszły spektakl, rozpoczynam od przestrzeni. Tej wewnętrznej — scenograficznej, ale i zewnętrznej — przestrzeni miasta, w którym przychodzi mi reżyserować. Zawsze bacznie obserwuję specyfikę miejsca"[324] — twierdzi Piotr Kruszczyński. *Kopalnia* (10.09.2004) w jego reżyserii to jedno z tych przedstawień wałbrzyskich, których pomysł według założeń „musi wynikać z miejsca" powstania, „czerpać inspirację z »tu i teraz«"[325] oraz być powiązany z problemami lokalnymi i społecznymi[326]. Widowisko dotyczy miejsca najbardziej charakterystycznego dla Wałbrzycha — kopalni, która jako skomplikowana konstrukcja została zbudowana na tradycyjnej scenie teatralnej (scenografia: Mirek Kaczmarek).

Przedstawienie jest inscenizacją sztuki Michała Walczaka napisanej specjalnie dla Teatru Dramatycznego im. Szaniawskiego i mieszkańców Wałbrzycha. Kopalnia stanowi tu *pars pro toto* miasta — oczywiście przede wszystkim górniczego i robotniczego. Tworzy jednak rzeczywistość umowną i groteskową (decyduje o tym głównie język dramatu[327]). Jest symbolem dawnego dostatku i współczesnej biedy (30% bezrobocie) — czasów, w których zamknięte kopalnie zastąpiły biedaszyby tworzące niejako nowy nielegalny rynek uczciwie wykonywanej pracy. To swoiste odrodzenie przemysłu skupiające dawnych górników[328], ponieważ w każdej rodzinie wałbrzyskiej jest co najmniej jeden górnik[329]. Przedstawienie otwiera sekwencja filmowa dotycząca historii miasta.

Następnie centralne miejsce zajmuje kopalnia i dziury w ziemi — najważniejsza część scenografii i punkty orientacyjne labiryntu. Postaci, widoczne między szczelinami wielkiej drewniano-stalowej konstrukcji pochyłego podestu zajmującego całą scenę, prowadzą krótkie dialogi, otwierając i zamykając klapy włazów (niezbyt udane rozwiązanie sceniczne zbytnio absorbujące uwagę widzów). Nie wychodzą jednak ze swoich dziur — spod ziemi. Dziury w ziemi — „podobne do wysypki" — to dawne korytarze kopalniane i zarazem nowe biedaszyby, stają się też niekiedy ulicą lub oknami przewróconej kamienicy[330]. „Ciężko… ciężko... ciężko… jest być miastem, panie — mówi Dziadek Walek (Wiesław Cichy),

---

[324] *Architekt w teatrze*, z P. Kruszczyńskim rozmawia Aleksandra Rembowska, „Teatr" 2002, nr 10–11, s. 63–66; *Dekoracja…*, s. 34. Należy dodać, że studia reżyserskie w Warszawie Kruszczyńskiego poprzedził dyplom z architektury u prof. Jerzego Gurawskiego oraz współpraca z plenerowym Teatrem Biuro Podróży.

[325] *Architekt…*, s. 66.

[326] Co więcej, zespół został zaproszony z tym przedstawieniem do Francji po 20 latach nieobecności za granicą, by reprezentować polski teatr jako „pewnego rodzaju manifest" swego czasu. Por. *Historie wybiórcze. Wałbrzych 40 sezon*, wydawnictwo okolicznościowe, s. 20.

[327] Język metaforyczny i poetycki jest dość nienaturalną konstrukcją.

[328] Katarzyna Migdałowska, *Trwanie*, „Dialog" 2004, nr 8, s. 49.

[329] *Dekoracja…*, s. 32.

[330] Por. Wojciech Majcherek, *Kłucie*, „Teatr" 2004, nr 9; Anna R. Burzyńska, *Mniej więcej tak*, „Didaskalia" 2004, nr 63, październik.

51. *Kopalnia*, Teatr Dramatyczny im. J. Szaniawskiego w Wałbrzychu. Scenografia: Mirek Kaczmarek. Na zdjęciu po lewej u dołu: Marta Zięba (Julia), u góry: Sławoj Jędrzejewski (Adzio)

uosabiający ducha miasta, do Pieska — filozofującego kloszarda (Piotr Kondrat, postać zwierzęco-ludzka). — Ulice bolą […] całkiem jak ludzi bolą"[331]. Co więcej, miasto jest „brzydkie", „smutne", „dziwne", „pieskie" i „krzywe", generalnie „miasto to przekleństwo"[332]. Walek, pamiętający lepsze czasy, marzy o normalnym mieście, w którym nie byłoby „gór sztucznie usypanych", tylko prawdziwe, „zwyczajne miasto", gdzie „można normalnie spać"; bo tu „spać się nie chce" (s. 19). Ulice są szare i dziurawe. Nawet Ksiądz (Adam Wolańczyk) marzy o „jakiejś normalnej, płaskiej parafii" (s. 34). Kruszczyński stworzył rozbudowany obraz podziemnego miasta-labiryntu i jego bohaterów. Wcieleniem takiego życia jest Wujek-Zielony (Andrzej Szubski), który od 15 lat przebywał w kopalni i zapomniał przez pomyłkę stamtąd wyjść, dopóki go przypadkowo nie znaleźli. On „umie tylko kopać. A teraz kopanie jest niepotrzebne" (s. 36).

W drugiej części widać już całe postaci bohaterów. Scenograf wykorzystał tu inspirację z szatni górniczej w kopalni Thorez, w której wysoko na łańcuchach i hakach zawieszono mnóstwo starych kombinezonów górniczych i buciorów. W rzeczywistej kopalni powstało znajdujące się w opłakanym stanie Muzeum Przemysłu i Techniki, a właściwe „cmentarz górnictwa"[333]. Na scenie teatralnej

[331] Michał Walczak, *Kopalnia*, „Dialog" 2004, nr 8, s. 14. Stąd pochodzą pozostałe cytaty opatrzone numerami stron.

[332] Szerzej o dramaturgii Walczaka, w której centralne miejsce zajmuje miasto, por. Beata Popczyk-Szczęsna, *W poszukiwaniu zdarzeń. O dramaturgii Michała Walczaka*, „Dialog" 2007, nr 9, s. 51–60, tu: s. 57.

[333] *Dekoracja…*, s. 32.

52. Kopalnia z dziurami w ziemi. Scena zbiorowa, aktor w centrum: Andrzej Szubski (Zielony)

podobnie na łańcuchach zawieszone zostały postaci sceniczne, które po kolei ciężko spadają przy dźwiękach industrialnej muzyki i kopalnianych odgłosów (opracowanie muzyczne: Tomasz Orpiński).

Podobnie jak w przedstawieniu *…córka Fizdejki* mieszkańcom Wałbrzycha towarzyszy poczucie beznadziei i mizerii finansowej, świadomość zamieszkiwania złego miasta. (Nawet sam budynek wałbrzyskiego teatru, w odróżnieniu od efektownego gmachu teatralnego w pobliskiej Legnicy, jest zniszczony i przerobiony ze starej gospody i znajduje się na peryferiach centrum). W *Kopalni* przykładem szczególnego zderzenia z lepszym losem staje się złośliwa opowieść Walka o spotkaniu z kumplem Warszawą — nowobogackim, zadowolonym z siebie, który jest „trendy" zagoniony, ma „ważne sprawy" i dostaje wciąż pilne esemesy. Są to zatem postaci reprezentujące różne światy i porozumienie między nimi jest niemożliwe.

Przedstawienie nie ma charakteru dokumentu, ale nosi pewne cechy odsyłające do społecznej sytuacji, które zbliżają je do nurtu bliskiego publicystyce *Zeittheater* realizowanego przez Kruszczyńskiego jako dyrektora teatru. Przed napisaniem dramatu Walczak rozmawiał z dyrektorami zamkniętych kopalni i górnikami z biedaszybów. Kaczmarek wykorzystał kopalniane obrazy. Na scenie pojawiło się wiele postaci-typów, ale potraktowanych dość powierzchownie, z wyjątkiem wspomnianych Walka i Pieska. Wydaje się, że słabością teatralnej *Kopalni* była zbytnia uniwersalizacja[334] tematu. Na uwagę jednak zasługują części najbliższe lokalności — akcenty publicystyczne w scenach z Królową (Katarzyna Radochońska/Beata Rynkiewicz-Zaborowska), które Kruszczyński wyprowadził poza ramy akcji i przekształcił w agitację przedwyborczą uzupełnianą

[334] „Tajemniczość życia górnika jest metaforą tajemniczości tego, co gra w duszy każdego z nas" — twierdzi reżyser (*Tajemniczość życia górnika*, z Piotrem Kruszczyńskim rozmawia Małgorzata Matuszewska, „Gazeta Wyborcza. Wrocław" 10.09.2004).

prezentacjami multimedialnymi[335]. Królowa jest bogatą i poważaną osobą, na którą wszyscy w biednym mieście wyczekują, by odmieniła ich los niczym Klara Zachanassian. Królowa przemierza kraj w rządowej limuzynie, aby wysłuchiwać lamentów obywateli i wzruszać się nimi. W rozmowach z Karolem (jej szoferem-asystentem-kochankiem) wybawicielka okazuje się niezbyt wykształconym politykiem mylącym podstawowe pojęcia ekonomiczne. To właśnie ona zlikwidowała niegdyś kopalnię i dziwi się, że miasto, którego miało nie być, wciąż istnieje. Podczas wizyty w wałbrzyskiej kopalni wpada pechowo do dziury. Chcąc, żeby ją z niej wyciągnięto, składa liczne obietnice przedwyborcze („naprawdę demokracja" i „żadnych afer", s. 44). Zdaniem Kruszczyńskiego cały spektakl opowiada o „problemie z własną tożsamością człowieka wychowanego w tak zwanej małej ojczyźnie, który czuje sentyment do miejsca […] do ludzi, których pamięta z dzieciństwa"[336].

* * *

Dyrektor Kruszczyński zaprosił do współpracy niemiecką reżyserkę z Berlina Marianne Wendt i scenografkę Malve Lippmann, które rok po *Kopalni* (22.09.2005) wystawiły w wałbrzyskim teatrze dramat Gerharta Hauptmanna *Przed wschodem słońca* (tłum. Sabine Fiebig). Hauptmann urodził się w Obersalzbrunn (Szczawno-Zdrój) i dorastał w Waldenburgu (Wałbrzych). Punktem wyjścia widowiska była historia o rodzinie zdobywającej fortunę wyrosłą na wałbrzyskim węglu i początkach miejscowego górnictwa[337]. Jednocześnie reżyserka przeniosła akcję do współczesnego Wałbrzycha. Ciekawym zabiegiem było wykorzystanie postaci żywego planu, które spotykają swe historyczne odbicia na taśmie filmowej. Twórczynie wyeksponowały rolę przywołanego przez Hauptmanna społecznego zła, głównie problemu wszechobecnego alkoholizmu, a także cudzołóstwa i kazirodztwa. Widowisko pokazywano na scenie przypominającej obecny Wałbrzych epoki ekonomiczej postransformacji. Uwspółcześnienie ukazało hipermarkety oraz biedaszyby i patologie społeczne. Inscenizacja *Przed wschodem słońca*, która ponad sto lat temu podczas prapremiery wywołała skandal, tym razem nie przekonała i zgorszyła także wałbrzyskich widzów i recenzentów[338], chociaż niewątpliwie prezentowała problematykę lokalną[339].

335 Burzyńska, *op. cit*.

336 Anna Kmiecik, *O górnictwie przez metaforę*, „Trybuna Śląska" 28.10.2004.

337 Zgodnie z historią dramatyczną. Por. też *Wałbrzych. Kruszczyński o planach Szaniawskiego*. Rozmowa Małgorzaty Matuszewskiej, „Gazeta Wyborcza. Wrocław" 16.09.2005.

338 Zasadniczo wydaje się, że oczekiwania minęły się z realizacją. Por. Elżbieta Gargała, *Martwy noworodek ucieka*, „Tygodnik Wałbrzyski" 26.09.2005; Michał Wyszowski, *Pusto przed wschodem*, „Nowe Wiadomości Wałbrzyskie on line" 30.09.2005.

339 Do twórczości Hauptmanna sięgnął także przed laty Wowo Bielicki — *Tkacze* (24.11.1990), jednak jego realizacja i interpretacja miały charakter uniwersalizujący, a nie lokalny, za: *Minęło 10 lat* (wydawnictwo jubileuszowe, bez paginacji).

Peregrynacje wałbrzyskie

„iza/ iza/ naprawdę/ wyglądasz źle/ widać to/ dobrze w świetle/ szpetnie/ jak wałbrzych/ brzydki/ ze śladami piękna […]/ tandetnie/ jak przystało/ kurwie […]”[340].

Tymi słowami zwracają się do znanej wałbrzyskiej prostytutki Czarnej Izy Major SB, pseudonim Świerczewski, i prokuratorzy, pseudonim: Lenin Dymitrow Liebknecht. Dziewczyna — główna postać *Peregrynacji czarnej izy wałbrzyskiej* Pilgrima/Majewskiego — jest wyobrażeniem całego szpetnego miasta. „Potraktowałem Czarną Izę […] jako osobę, która zawiera w sobie całą historię Wałbrzycha — wyjaśnia Majewski. — Jestem tu od niedawna, ale na każdym kroku słyszę, że wałbrzyszanie jak mantrę powtarzają, że kiedyś to tu było fajnie. Były sklepy, knajpy, kina. A teraz nie ma nic. Postanowiłem przy pomocy Czarnej Izy zbudować historię o upadku Wałbrzycha. I pokazać, że za stan dzisiejszy odpowiedzialni nie są kosmici, ale sami mieszkańcy”[341].

Premiera *Peregrynacji*... (6.02.2009) w reżyserii Andrzeja Bartnikowskiego odbyła się z inicjatywy Sebastiana Majewskiego, dyrektora artystycznego teatru wałbrzyskiego i dramaturga. Podobnie jak w przypadku kierowanej wcześniej wrocławskiej Sceny Witkacego twórcę fascynowały opowieści lokalne. Przedstawienie o Czarnej Izie to część cyklu „Kierunek 074” — działań artystycznych związanych z historią i współczesnością Wałbrzycha. Autor dramatu zainspirował się biografią słynnej w latach pięćdziesiątych wałbrzyskiej prostytutki, o której każdy miejscowy mężczyzna potrafił opowiedzieć fragment ciekawej i zupełnie innej historii. Majewski akcję potraktował swobodnie i przeniósł w lata osiemdziesiąte, zmieniając realia. U niego Czarna Iza zostaje porwana do czarnej wołgi przez milicjantów, którzy założywszy dziewczynie worek na głowę, obwożą ją po różnych miejscach miasta znanych wałbrzyszanom. Najpierw dziewczyna ma się pożegnać z rodzicami, potem odwiedza Stadion Górnika, następnie 10. piętro ekskluzywnego hotelu Sudety i zamek Książ — Salę Balową Maksymiliana. Iza dowiaduje się, że była to jej ostatnia droga — prostytutkę przeznaczono bowiem na kozła ofiarnego, jej spektakularna śmierć miałaby zapewnić miastu odrodzenie. Skoro ucieleśnia ona „ciemną stronę”[342] i „ból miasta”, unicestwienie jej uzdrowi Wałbrzych. W sali zamkowej Iza zostaje „zatańczona” na śmierć, ale po jej pogrzebie w mieście nic się nie poprawia, następuje rozkład, kapitalizm pogarsza sytuację. W przedstawieniu Bartnikowskiego zostaje wprowadzona konwencja

---

[340] Pilgrim/Majewski, *peregrynacje czarnej izy wałbrzyskiej*, 2008, jesień, s. 19, tekst niepublikowany.

[341] Magda Piekarska, *Górnicza narzeczona, czyli świetność i upadek Czarnej Izy*, „Gazeta Wyborcza. Wrocław. Wieża Ciśnień” 6.03.2009.

[342] Decyzję o poświęceniu podjęli ostatecznie radni miejscy (tu akcja przenosi się w czasy bardziej współczesne). Tego rodzaju rozwiązanie — dostatek miasta w zamian za ofiarę z marnej obywatelki/marnego obywatela — usankcjonowane przez większość przypomina intrygę z *Wizyty starszej pani* Friedricha Dürrenmatta.

gry planszowej (scenografia: Anna Męczyńska). Prezentując historię Izy, czworo wykonawców porusza się po podłodze Sceny Kameralnej, na której rozrysowano planszę. Każdy z aktorów (Agnieszka Kwietniewska, Dariusz Maj, Rafał Kosowski, Marta Zięba) popycha przed sobą na długim kiju małą zabawkową wołgę. Wszyscy zostali ubrani w jednakowe białoszare mundurki szkolne. Można zatem uznać, że jest to jakaś nieświadoma dziecięca zabawa, której okrucieństwa wykonawcy nie są do końca świadomi. Każdy aktor, zbliżając się do środka planszy, odgrywa kolejno postać Izy. Jednocześnie „w tej wizji główna bohaterka zdaje się być postacią trudną do uchwycenia" nie zaś legendą miasta[343].

Telenowela wałbrzyska, czyli różne miejsca Iglaków

Jednym z pierwszych projektów lokalnych Majewskiego był pomysł stworzenia telenoweli *Z rodziny Iglaków*, którą pokazywano między innymi na scenie terenowej (w dawnym hotelu robotniczym przy Moniuszki 66), ale także w teatrze oraz w innej przestrzeni miejskiej (wycieczki). Jeśli idzie o związek z gatunkiem telenoweli, chodziło przede wszystkim o „cykliczność prezentacji kolejnych odcinków i szybkość ich powstawania"[344].

W telenowelach w zminimalizowanej scenografii występowała rodzina Iglaków, optymistycznych mieszkańców Wałbrzycha, wielbicieli stylistyki Kraftwerku (kostiumy). Podobnie jak twórcy Kraftwerku byli pionierami techno, tak Iglaki są pionierami decentralizacji województwa i lansowania turystycznego swojego miasta. Ponieważ stwierdzają, że w Wałbrzychu nie ma gdzie się napić kawy — decydują się fedrować tak długo, aż dotrą do kawy brazylijskiej na drugiej półkuli i zasypią miasto pachnącymi ziarnami. Skoro Wałbrzych jest miastem zamkniętych kopalni, postanawiają zamienić kopalnie w herbie na żyrafę i tęczę. Podobne absurdalne pomysły fabularne wspierają zabawne rozwiązania inscenizacyjne, na przykład wprowadzające specyficzny efekt obcości napisy typu: „jestem lejtmotywem tej telenoweli" albo „mimo trudnej formy ta telenowela jest śmieszna".

Zarówno to, jak i wcześniej omówione przedstawienia wałbrzyskie mają pewne cechy teatru publicystycznego i społecznego. Właśnie w tematyce przedstawień dotyczących tego miasta dominują zainteresowania bliskie problematyce reportażowej i telewizyjnej, a więc rozmaite patologie społeczne[345] związane z dawną i nową polską rzeczywistością: bezrobocie, praca na czarno, chęć ucieczki, przymusowa emigracja (*...córka Fizdejki*). W odróżnieniu od Legnicy czy Wrocławia Wałbrzych nie jest tym miejscem do życia, które się akceptuje, lecz siedliskiem przymusowym.

---

[343] Katarzyna Kamińska, *Premierowe „Peregrynacje Czarnej Izy"* na wałbrzyskiej scenie, „Gazeta Wyborcza. Wrocław" 16.02.2009.

[344] MW, *Iglaki jak M jak Miłość*, „Nowe Wiadomości Wałbrzyskie online" 6.05.2008 (dostęp: 20.05.2008).

[345] Por. Karasińska, *op. cit.*, s. 79.

Niskie Łąki nad Odrą, jaz i most

„Łąki niskie i puste, uśpione długim bezruchem, ciągną się stamtąd aż po kres kontynentu, po płycizny Morza Północnego, bezludne, opuszczone, nie licząc zapomnianej krowy z Rakowca i czerepu wyrzuconej na złom syrenki”[346] — pisze Piotr Siemion w powieści *Niskie Łąki*. Teatr Współczesny we Wrocławiu, wrocławska Odra, Jaz Opatowicki, mosty i wreszcie ulica i przestrzeń Niskich Łąk to miejsca charakterystyczne pokazane w przedstawieniu *Niskie Łąki* według powieści Siemiona, wyreżyserowanym przez Waldemara Krzystka (23.10.2004). Akcja dzieje się na dużej scenie Wrocławskiego Teatru Współczesnego. Podjęto tu sceniczny dialog z historią — całkiem niedawną, ale specyficzną. Przedstawiono bowiem Wrocław stanu wojennego (1983) i wczesnej transformacji (1991), czasy stosunkowo rzadko pokazywane we wrocławskim teatrze. Krzystek zmienił miejsca zdarzeń w porównaniu z powieściowymi[347] (to oczywiście należy wyjaśnić prawem do autonomii współczesnej reżyserii). Trzeba jednak żałować nie tyle braku wierności szczegółom literackim, ile tego, że w przedstawieniu nie wykorzystano choć w części powieściowego bogactwa i plastyczności opisów wrocławskich realiów topograficznych — gotowych atrakcyjnych scenografii teatralnych. Oto jeden z opisów Siemiona ukazujący miasto z 1983 roku — tak różne od tego, z którego dumni są współcześni wrocławianie: Anglik znalazł się „w mieście zatrzymanej wędrówki ludów, w mieście porozwłóczonych cegieł, złuszczonych fasad, wygasających świateł, niebieskich nocnych tramwajów chyboczących się z wolna po sfalowanych szynach, pojedynczym reflektorem rozświetlających ciemne liściaste parki, mury, opustoszałe ulice, wystawy sklepów, na których drzemią butelki z octem i brunatne torby soli”[348]. Krzystek natomiast zdecydował się na scenografię prostą, umowną, dość funkcjonalną, ale pozbawiającą widowisko realiów lokalności.

W przedstawieniu reżyser sięgnął dodatkowo po chwyt teatru w teatrze, a mianowicie bohaterowie — dzisiejsi wrocławianie reprezentujący średnie pokolenie inteligencji — spotykają się po latach, a więc współcześnie w teatrze, aby obejrzeć przygotowane przez reżysera Anglika (Kevin Hayes), ich dawnego kolegę, przedstawienie, w którym przyglądają się sobie sprzed dwudziestu i kilkunastu lat. Sobie jako studentom opozycjonistom, a także początkującym biz-

[346] Piotr Siemion, *Niskie Łąki*, Warszawa 2000, s. 304. Niskie Łąki mają tu dwa znaczenia: po pierwsze, jest to nazwa wrocławskiej ulicy (Na Niskich Łąkach) w nadrzecznej okolicy blisko centrum, gdzie właściwie niczego poza łąkami nie ma; po drugie, w szerszym znaczeniu: „Początek i koniec Europy. Patrzysz w prawo, a tam za Starym Miastem zaczyna się Nizina Północnoeuropejska i kończy się dopiero na Morzu Północnym i Anglii. Popatrzysz w lewo — otwiera się przed tobą wschód, z Rosją aż po Ural” — wyjaśnia Siemion Stanisławowi Beresiowi (Stanisław Bereś, *Beduin na Niskich Łąkach*. Rozmowa z Piotrem Siemionem, [w:] *idem*, *Historia literatury polskiej w rozmowach. XX–XXI wiek*, Warszawa 2002, s. 474).

[347] Szczegółowo wylicza te różnice Rafał Węgrzyniak w *Krasnoludki z Niskich Łąk*, „Odra” 2005, nr 2.

[348] Siemion, *op. cit.*, s. 36.

nesmenom. Jest to więc historia PRL-u przedstawiona inaczej niż w *Balladzie o Zakaczawiu* — bez sentymentu i nostalgii, ale z ironicznym dystansem, niekiedy z elementami groteskowego komizmu. Wykonawcy kreujący współczesne postaci siedzą w pierwszym rzędzie na widowni, a pozostali — a więc bohaterowie z lat osiemdziesiątych — grają na scenie. Dzięki temu metateatralnemu zabiegowi scena gra dzisiejszą scenę Teatru Współczesnego, ale także scenę z roku 1983, ponieważ Anglik (Anglik za młodu: Piotr Łukaszczyk), główny bohater powieści Siemiona, trafia wtedy do stolicy Dolnego Śląska na staż właśnie do Teatru Współczesnego, w którym reżyser i dyrektor (Zbigniew Górski) przygotowuje premierę *Kurki Wodnej* Witkacego. Publiczność bez trudu rozpoznaje w postaci reżysera dyrektora teatru Kazimierza Brauna, ciekawego eksperymentatora oraz człowieka będącego symbolem oporu i represji w środowisku artystycznym[349], a także jego ówczesnego asystenta, dyrektora Jacka Wekslera (Wojciech Kuliński). W zasadzie całe *Niskie Łąki* Siemiona czytane były jako historia z kluczem, więc i prawda o niedawnej przeszłości zderzała się z teatralną fikcją. Jako że na deskach scenicznych pojawiały się postaci, których pierwowzorem mogły być osoby rzeczywistych wrocławianek i wrocławian, premierowi widzowie wypatrywali w teatrze siebie. W tym wypadku lokalna historia była zatem przypomniana raczej przez pojedyncze — jednak przecież fikcyjne — biografie, a także los całego pokolenia dzisiejszych czterdziestolatków niż przez obrazy charakterystyczne dla stolicy Dolnego Śląska. Zasadniczo jednak personalne aluzje — z wyjątkiem tych ściśle teatralnych — wydają się dla niniejszych rozważań kwestią drugorzędną.

Inscenizacja opierała się na „uniwersalnej, scenograficznej maszynie do gry"[350], którą stworzyła scenografka Ewa Beata Wodecka, kostiumy projektowała Dąbrówka Huk. Była to scenografia industrialna w pierwszej części (Wrocław 1983) z wykorzystaniem ruchomej blaszanej zasłony oraz widocznej na niej metalowej kraty, pełniącej funkcję żelaznej kurtyny teatralnej oraz kraty komisariatu milicyjnego, w którym przebywali studenccy działacze malujący nieprawomyślne hasła na murach[351]. Kurtyna staje się zasadniczym tematem komicznej rozmowy

---

[349] Kazimierz Braun, dyrektor Teatru Współczesnego im. Edmunda Wiercińskiego, został odwołany w trybie natychmiastowym ze swego stanowiska 5.07.1984. „Dogodnym pretekstem" stało się przygotowywanie na tej scenie prapremiery *Nienasycenia* Witkacego w reżyserii Wiesława Saniewskiego (wrocławska cenzura zabroniła wystawienia widowiska po pierwszej próbie generalnej 30.05.84). Por. Janusz Degler, *„Ostatni podryg" cenzury w PRL-u. O niedoszłej prapremierze „Nienasycenia" Witkacego*, [w:] *Pośród spraw publicznych i teatralnych. Marcie Fik przyjaciele, koledzy, uczniowie*, red. Maria Napiontkowa, Joanna Krakowska-Narożniak, Warszawa 1998, s. 241–257.

[350] Krzysztof Kucharski, *Cwaniak Krzystek, czyli w oku cyklonu*, „Słowo Polskie. Gazeta Wrocławska" 25.10.2004.

[351] Wrocław był ważnym centrum działalności strajkowej i opozycyjnej. Por. Włodzimierz Suleja, *Twierdza „Solidarności" (1981–1989)*, [w:] *idem*, *Historia Wrocławia*, t. 3: *W Polsce Ludowej, PRL i III Rzeczypospolitej*, Wrocław 2001, s.139–155. Nazywany był wówczas „polskim Belfastem".

reżysera teatralnego z jego asystentem w obecności zagranicznego stażysty. Reżyser wyjaśnia swój zamysł: kurtyna ma symbolizować „kraty, które oddzielają nas od świata”[352], natomiast stażysta Anglik zapytany o zdanie mówi otwarcie, że jemu kojarzą się z moskitierą (i rzeczywiście ją przypominają).

Inne części miasta sygnalizują wyszczerbione mury, a ulicę — umownie dwa zawieszone znaki drogowe i tablica z nazwą „ul. Łąkowa” (tam znajdowała się komenda Milicji Obywatelskiej, obecnie siedziba policji). Studencka działalność wywrotowa została ukazana trochę patetycznie, trochę komicznie[353], nie jest to jednak uzdrawiający śmiech karnawałowy przypominający Pomarańczową Alternatywę. Komizm widoczny jest chociażby w szczegółach scenograficznych; pokazano więc na przykład przenośne drzewo z rozłożystymi gałęziami, którym nieudolnie zasłania się kolegę malującego na murze, czy też małą łazienkę na studenckiej stancji, gdzie stoi muszla klozetowa z hasłem „Solidarność”. Stancję widać jakby w przekroju: z lewej strony jest łazienka, z prawej, w głębi — pokój, w którym siedzi grupa młodzieży słuchająca pieśni patriotycznych. Taka przestrzeń symultaniczna, zaludniona postaciami czekającymi na swoją kolej gry, pozwala na uzyskanie następnego efektu komicznego. Rozmowa studentów siedzących przy stole zostaje nagle przerwana, żeby publiczność zobaczyła spotkanie w łazience dwojga protagonistów — Anglika i Lidki (Lidka za młodu: Anna Filusz). Studenci przy stole zastygają w swoich pozach do chwili zakończenia drugiej sceny, po czym kończą konwersację. Ten zabawny zabieg, przypominający filmowe kadrowanie, zostaje jeszcze powtórzony.

Postaci sceniczne to pokolenie ówczesnych studentów, którzy prócz malowania haseł kolportowali nielegalne wydawnictwa i byli zatrzymywani przez milicję. Nade wszystko jednak pozostali młodymi ludźmi, którzy organizowali prywatki i koncerty, a nie wielkimi bohaterami. *Niskie Łąki* to zatem teatr codzienności, który charakteryzuje „ukazywanie na scenie zwykłego i banalnego życia codziennego, [co — M.G.] oznacza zrównanie losów wielkich tego świata z życiem ludzi przeciętnych, których nic nie znaczące dzieje nie zaważyły na historii człowieka”[354]. W teatrze widzowie obserwują różne miejsca Wrocławia lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych — akcja toczy się we wnętrzach i na ulicach, w miejscach prywatnych i publicznych ukazanych schematycznie w wielofunkcyjnej przestrzeni. Prócz wspomnianej stancji, komisariatu i teatru widać potem małą wypożyczalnię wideo oraz stację radiową rozpoczynającą działalność

---

[352] Wyrażenia w cudzysłowie nieopatrzone przypisami są cytatami ze spektaklu (wypowiedzi postaci teatralnych lub napisy).

[353] Zasadniczo jednak konspiracja w ujęciu Krzystka wygląda dość interesująco w porównaniu z innymi przedstawieniami o stanie wojennym. Małgorzata Szpakowska stwierdza natomiast, że generalnie historia podziemnej Solidarności okazuje się w teatrze niefotogeniczna (*Górne i dolne stany konspiracji.* Rozmowa redakcyjna z udziałem Andrzeja Friszkego, Sergiusza Kowalskiego i Małgorzaty Szpakowskiej, „Dialog” 2004, nr 4, s. 76).

[354] Por. Pavis, *op. cit.*, s. 513 (hasło „teatr codzienności”).

53. *Niskie Łąki*, Teatr Współczesny im. E. Wiercińskiego we Wrocławiu. Scena w komisariacie, od lewej: Marcin Chabowski (Milicjant I), Michał Żurawski (Carlos), Krzysztof Zych (Wierzba, milicjant z prawej)

komercyjną. We Wrocławiu 1983 roku miejsca publiczne są opatrzone małymi tablicami przypominającymi autentyczne: niebiesko-biała „ul. Łąkowa" i czarno-biały napis „teatr" oznaczający scenę przy Rzeźniczej.

W części trzeciej[355] — we Wrocławiu 1991 roku oraz dzisiejszym — szczegóły budujące scenografię nie tylko ułatwiają rozpoznanie miejsca, lecz także ukazują gorączkową atmosferę „robienia biznesu" w erze wczesnej transformacji. Ten sam cudzoziemiec przylatujący raz jeszcze do miasta odnajduje kolegów z dawnych czasów w siedzibie Radia Carlos, tworzonego przez czołowego opozycjonistę. Srebrzyste nowoczesne wnętrze ozdabia teraz metalowy poprzeczny pomost, druga obok żelaznej kurtyny ważna część scenografii. Pod spodem znajdują się przezroczyste drzwi wciąż otwierane i zamykane przez spieszących się pracowników rozgłośni oraz przybyszów załatwiających ważne sprawy. Dawni studenci zmienili swój image. Stroje w barwach militarnych i zniszczone plecaki zastąpili garsonkami sekretarek, fatalnie skrojonymi garniturami oraz białymi skarpetkami początkujących biznesmenów. Wywrotowcy przerodzili się w działających niekiedy nielegalnie dorobkiewiczów, surowo ocenianych przez reżysera. Według Krzystka bowiem spektakl „ma być głosem w dyskusji o tym, co zro-

[355] Podobnie jak powieść widowisko Krzystka składa się z trzech części, którym reżyser nadał jednak inne tytuły: I Raj (Wrocław 1983), II Czyściec (Nowy Jork 1988–1989), III Ziemia (Wrocław 1991). Anglik przyjeżdża do Polski dwukrotnie: w pierwszej i trzeciej części, podczas gdy w drugiej znajomi spotykają się między innymi w nowojorskim mieszkaniu Anglika. Ze względu na tematykę niniejszej książki część „amerykańską" pomijam.

biliśmy z wolnością”[356]. Oprócz tablic z napisami właśnie kostiumy oraz drobne rekwizyty są tymi składnikami scenografii, które tworzą sceniczny realizm. Wrocławscy działacze piją wódkę i herbatę z prawdziwych szklanek ze spodkami oraz kieliszków, a w nowych czasach także piwo i wino musujące. Palą ogromne ilości papierosów, które zresztą jeden z kolegów przemyca i sprzedaje. Znakiem polskiego biznesu okazują się wszechobecne hasła reklamowe pozawieszane w różnych miejscach sceny: wielka tablica z logo i częstotliwością Radia Carlos oraz mnóstwo mniejszych i większych jaskrawych napisów ozdobionych rażącymi anglicyzmami w rodzaju: „xero, xerokolor”, „sex shop”, „papierosy tanio hurt detal w podwórzu”, czy też bardziej swojskie: „zrób to sam” i „ogłoszenia dolnośląskie”. W widowisku przy Rzeźniczej przestrzeń teatralną tworzą nie tylko znaki ikoniczne, lecz także w znacznym stopniu wypowiedzi postaci. W obydwu wrocławskich częściach głos z offu (pierwszoosobowa narracja Anglika) informuje o miejscu i czasie wydarzeń oraz o osobistych wrażeniach obserwatora. Polską historię ogląda obcokrajowiec z Zachodu, który — zwłaszcza w okresie stanu wojennego — czuje się jak przybysz z innej planety. Ponieważ nie rozumie języka polskiego ani nie pojmuje realiów, więc widzi tylko to, co zewnętrzne. Widziane zdarzenia zdają się czymś zupełnie innym, niż są faktycznie. U progu transformacji Anglik bardzo plastycznie opisuje agresywny, rozkwitający handel. W jego pamięci na stolikach turystycznych i łóżkach polowych kiwi, banany i kawa Jacobs sąsiadują ze swetrami przemyconymi z Turcji. „Wroklaw”[357] i jego ulice okazują się miejscem „konsumpcyjnej orgii pod gołym niebem” — jednym wielkim targowiskiem.

Tytułowe Niskie Łąki i nadodrzańskie plenery pełnią istotną funkcję w powieści Siemiona. Wrocław jest miastem o strukturze średniowiecznej, zbudowanym wokół wysp na Odrze i licznych mostów. Długość Odry przepływającej przez miasto wynosi 26 km, a wszystkich pięciu rzek łącznie z Odrą — 84 km. W stolicy Dolnego Śląska znajduje się 100 mostów i 33 kładek nad wodami[358], które tworzą specyfikę malowniczego krajobrazu nadrzecznego miasta. Siemion mówi: „Magiczna jest Odra i jej wody, których w mojej książce jest dużo. Wciąż pamiętam fragment z wiersza Wojaczka, bardzo wrocławskiego poety: »Twoja niczym szaleństwo, co mieszka na dnie Odry« [...] Anglik, bohater mojej książki, wynurza się z Odry i trafia właśnie w centrum szaleństwa. Więc widzimy jego oczami Odrę, kamienice i puste place między nimi, gdzie przez pięćdziesiąt lat — właściwie nie wiadomo dlaczego — niczego nie było”[359]. Na scenie Wrocławskiego Teatru Współczesnego widać także wspomniane zniszczone mury — ale

[356] Wypowiedź reżysera z konferencji prasowej poprzedzającej premierę (październik 2004).

[357] Tak anglojęzyczni turyści zazwyczaj czytają nazwę miasta.

[358] Według spisu ZDIUM, za: wikipedia.org.pl (aktualizacja strony: 21.07.2012, dostęp: 5.11. 2012). Długość rzek w głównym nurcie w granicach miasta (dane z 2001 roku), za: *Wrocław w liczbach*, „Kalendarz Wrocławski 2002” R. XLIII, s. 8.

[359] Bereś, *Beduin...*, s. 476–477.

nie wiadomo jakich budynków, zabrakło jednak prawdziwie zielonych nadrzecznych łąk. Pośrodku sceny znajduje się niewielki kanał z wodą — umowna Odra. W częściach pierwszej i trzeciej sceniczny Anglik wskakuje do zapadni dwukrotnie i wynurza się przemoczony — w efekcie bójki z kieszonkowcami oraz kłótni z Carlosem (Carlos za młodu: Michał Żurawski), z którym rywalizuje o względy Lidki. Wspomniany pomost wyznacza także nadrzeczne części konstrukcji przeciwpowodziowych — wieżę Jazu Opatowickiego i kładkę nad nim, w innej scenie także jeden z mostów na Odrze. Po raz kolejny miejsce akcji dopełnia tutaj wypowiedź postaci: „zwiedzasz sobie nasz piastowski gród, aktualnie solidarnościowy Festung Breslau" — mówi Lidka w rozmowie z Anglikiem. Słowa dziewczyny zawierają aluzje do przeszłości i współczesności miasta — po pierwsze, z przekąsem traktuje ona podkreślany w PRL-u wątek piastowskiej polskości Wrocławia[360]; po drugie, nawiązuje do dramatycznego wojennego oblężenia Breslau w 1945 (o tym Anglik dowiedział się dopiero od wrocławian); po trzecie, mówi o aktualnej nielegalnej działalności solidarnościowej i wczesnej pomarańczowo-alternatywnej (Waldemar Fydrych jako Major i Komendant Twierdzy Wrocław). Rozmawiając o przeszłości, młodzi ludzie siedzą na moście-kładce na górnym poziomie sceny. Zasadniczo most jest podporą dla spojrzenia scalającego krajobraz obu brzegów — twierdzi Georg Simmel i dodaje: „gdy nim przechodzimy, daje […] cudowne poczucie, że oto przez chwilę bujamy między ziemią a niebem"[361]. Podobną beztroskę „bujania" przeżywa sceniczny Anglik przebywający we Wrocławiu i na miejskich mostach oraz — mimo wszystko — jego Polscy przyjaciele.

Pozostają oni przecież młodzi i beztroscy, kiedy pod opisanym scenicznym pomostem Wodeckiej i Krzystka, a właściwie pod korytem Odry, w rdzeniu Jazu Opatowickiego organizują jeden ze słynnych koncertów[362]. Obniżona betonowa podziemna sala koncertowa zajmuje głębię sceny. Studencki zespół muzyczny wykonuje składankę (muzyka: Zbigniew Karnecki) rozmaitych utworów, zaczynając od *Murów*... Jacka Kaczmarskiego przez *Za czym kolejka ta stoi*... Ernesta Brylla, a kończąc na *Szale niebieskich ciał* Kory i Maanamu[363]. W ich wykrzykiwanych tekstach metaforyczne mury sąsiadują z obyczajowym konkretem — stojącą w nocy kolejką.

Na Niskich Łąkach nad rzeką odbywa się także piknik będący finałem opowieści o losach wrocławian. Tak jak w scenie koncertu, wykorzystano pomost

[360] Tu symboliczne staje się też znaczenie Odry, która częściowo wyznaczyła powojenną granicę polsko-niemiecką.

[361] Georg Simmel, *Most i drzwi*, [w:] *idem*, *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 250 i 252.

[362] Lata osiemdziesiąte to „okres eksplozji wrocławskiego »twórczego fermentu«" — nielegalnych koncertów w jazie, otwartych spotkań w środowiskach plastyków i wreszcie działalności Pomarańczowej Alternatywy, za: Łaska, *op. cit.*, s. 22.

[363] Zdaniem Węgrzyniaka to „kuriozalne połączenie" byłoby niemożliwe, bo we wrocławskim undergroundzie wykonywano reggae z łacińskimi tekstami (za: Węgrzyniak, *op. cit*. Podobnie w powieści Siemiona).

54. *Niskie Łąki*. Anna Filusz (Lidka), Piotr Łukaszczyk (Anglik) — rozmowa na nadodrzańskim moście

i zapadnię. W obecności Anglika wrocławianie rozliczają się ze swoją przeszłością, a następnie nagrywają do jego filmu dokumentalnego o Europie Wschodniej wypowiedzi o swoich planach na przyszłość. Na koniec, w ostatniej scenie występują gipsowe krasnoludki utopione w Odrze z okazji pierwszego dnia wiosny. Ogrodowe krasnale — najlepsza „eksportowa produkcja" — symbolicznie łączą teraźniejszość z historią. Krasnale, które przypominają obrazki malowane na murach przez Majora jeszcze przed happeningami Pomarańczowej Alternatywy[364], ale też współczesny ogródkowy kicz, wrzucone do Odry, oznaczają dla bohaterów „koniec bajek", „koniec marzeń" — próbę zerwania z opozycyjną przeszłością. Figurki jednak nie chcą tonąć, wyłowione z wody i takie smutne, pobrudzone rzecznym szlamem zostają ustawione równo przed oczami obserwujących cały spektakl współczesnych czterdziestoletnich bohaterów tej historii. Ich pełne ekspresji reakcje podczas przedstawienia oraz bunt przeciw ukazywanej rzeczywistości dowodzą, że ani topienie upiorów przeszłości, ani usiłowania pogodzenia się z młodością nie odniosły żadnego skutku. Woda w teatrze była co prawda prawdziwa, lecz nie odrodziła bohaterów[365] — widowisko kończy się pesymistycznie.

Pod względem scenografii przestrzeń Krzystka okazuje się dość uniwersalna. Znaki sygnalizujące „wrocławskość" pokazanego miejsca są dość nieliczne:

[364] Wątek późniejszych już happeningów Pomarańczowej Alternatywy nie pojawia się w *Niskich Łąkach*. W 2003 roku pomarańczowe krasnale zostały wybrane przez Biuro Promocji Miasta na symbol Wrocławia, a o autorstwo tego pomysłu toczyły się spory między Fydrychem a miastem.

[365] O funkcji wody w przedstawieniu za: Leszek Pułka, *Na scenie widzimy siebie*, „Gazeta Wyborcza" 25.10.2004.

55. *Niskie Łąki*. Piknik pożegnalny nad Odrą na Niskich Łąkach. Na pierwszym planie Piotr Łukaszczyk (Anglik), Bartosz Woźny (Dyzio)

krasnoludki, tablice z nazwą ulicy oraz Odra, która w zasadzie na poziomie czytania znaku teatralnego może być inną rzeką. Znacznie więcej informacji o historii i współczesności miasta przekazują nam same postaci w swoich wypowiedziach. Można odnieść wrażenie, że reżyser powinien był zamiast spektaklu na scenie zrealizować przedstawienie dla teatru telewizji, w którym aktorzy graliby w prawdziwych wrocławskich plenerach oraz poniemieckich wnętrzach[366]. Ten niemiecki i poniemiecki aspekt topografii oraz historii Wrocławia nie pojawił się w przedstawieniu w ogóle. O tym, jak postrzegał dawny i nowy Wrocław wrocławianin Siemion, autor *Niskich Łąk*, świadczy rozmowa z krytykiem Stanisławem Beresiem: „Dla mnie było to i jest miejsce bardzo polskie, bo nizinne i łąkowe — mówi Siemion. — Ale z drugiej strony uderzało nas, że ten świat stworzył ktoś inny, że zastaliśmy już te domy, te place, kamienne nadbrzeża. Bo ostatecznie to jest Breslau — Wrocław, czyli tkanka stworzona dawno temu, w której zaistnieliśmy dość nieoczekiwanie”[367]. Bereś przypomina czasy PRL-u: „Straszono nas NRF-em, zapewniano o odwiecznej granicy na Odrze i Nysie. Żyliśmy w cieniu jakiejś tajemnicy, a jej ślady znajdowaliśmy wszędzie”[368]. Siemion potwierdza:

[366] Krzystek dowiódł takich możliwości inscenizacyjnych, przygotowując dla Teatru Telewizji chociażby *Wizytę starszej pani* Friedricha Dürrenmatta (2001), w której rolę prowincjonalnego Güllen „odegrało” położone na Dolnym Śląsku Chełmsko Śląskie, albo też *Dobry adres* Władysława Zawistowskiego (2003), gdzie zamiast gdańskiego domu „wystąpiła” poniemiecka wrocławska kamienica przy ul. Włodkowica. Co więcej, sam reżyser otwarcie przyznał podczas konferencji prasowej, że zrealizował sceniczną adaptację *Niskich Łąk*, ponieważ nie zdobył budżetu na film (informacje własne).

[367] Bereś, *Beduin…*, s. 475.

[368] Ten i nast. cyt.: *ibidem*.

„To prawda, że w tym było coś z życia w rekwizytorni teatralnej, wśród dekoracji ze sztuki, która była grana w obcym języku".

Wspomnienie o lwowskiej „małej ojczyźnie"

Przedstawienie Kalamburowe *A kto z nami trzyma sztamy* powstało jako wyraz wrocławskiej nostalgii za Lwowem. To dosyć specyficzne pojmowanie miejsc charakterystycznych związanych właściwie z dalekim Lwowem, a jednocześnie bliskich Dolnoślązakom i ich regionowi, zwłaszcza jego stolicy — Wrocławiowi.

Po 1945 roku Wrocławiowi przypisano rolę „drugiego Lwowa", a wrocławianom — spadkobierców lwowskiej kultury. Do Wrocławia przyjechała lwowska inteligencja, ale także niższa klasa średnia. Wszechobecna była nostalgia za arkadią pozostawioną na Kresach. Do Wrocławia przeniesiono Ossolineum, pomnik Fredry i Panoramę Racławicką[369]. Oficyna Wydawnicza wrocławskiego Teatru „Kalambur" wydała antologię Janusza Wasilkowskiego *Piosenki lwowskiej ulicy*.

Wszystkie te wydarzenia związane z tradycją lwowską poprzedziły premierę *A kto z nami trzyma sztamy — piosenki lwowskiej ulicy* w kwietniu 1988 w kawiarni Pod Kalamburem (reżyseria: Halina Dzieduszycka, scenariusz: Wojciech Dzieduszycki, kierownictwo muzyczne: Bogusław Klimsa). Było to pierwsze takie przedstawienie zrealizowane bez cenzury, w atmosferze pełnej entuzjazmu, wzruszenia i sentymentu, pośród wypełnionej po brzegi widowni. Na widowisko składało się ponad dwadzieścia piosenek umownie „ulicznych", ponieważ niektóre z nich prezentowały folklor miejski, na przykład *Ballada o pannie Franciszce*, a inne pochodziły z późniejszego repertuaru kawiarnianych ogródków czy filmów *My dwa — oba cwaj*. Konferansjerkę prowadziła Halina Litwiniec, która „oprowadzała" widzów po zakazanych przedmieściach, ulicach i „batiarskich" knajpach wśród „batiarów" (cwaniaczków i bandytów) oraz „świrków" (oryginałów). Pośród miejsc charakterystycznych Lwowa pojawiły się: Stryjski Park, lokal „U Weteranów", róg na Janowskiej, Wały Hetmańskie, kino Lux, Łyczaków, wieża kościoła św. Elżbiety. Całe przedstawienie zrealizowano przy minimalnych środkach inscenizacyjnych, w konwencji estradowej, tylko ze zmianami pojedynczych rekwizytów. Teksty były wyśpiewywane i wypowiadane lwowskim dialektem (z wyjątkiem konferansjerki), przy akompaniamencie pianina. Pojawiała się wprawdzie podwórkowa kapela z akordeonem i klarnetem, ale muzycy wystąpili w roli statystów. Aktorzy nie tylko śpiewali, lecz także tańczyli skoczne melodie (walce, polki, tango). Całość rozpoczął uroczysty *Marsz lwowskich dzieci* („W dzień deszczowy i ponury…") związany z wymarszem na wojnę bałkańską w 1914 roku. Inne piosenki były minihistoryjkami, często poświęconymi jakiejś opowieści romansowej — na przykład pociągowej *Ta co pan buja!*, czy już na ślubnym kobiercu *Wesele Mańki Pryszcz* albo dramatycznej *Ballada o pannie*

[369] Por. Ewa Malec, Genius loci *Lwowa we Wrocławiu?*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 2004, nr 1–2, s. 96–97; szerzej rozdział I.

Franciszce (romans córki rzeźnika i fryzjera zakończony samobójstwem), zawsze traktowanymi z (niekiedy czarnym) poczuciem humoru. Przedstawienie stało się popularne w całej Polsce, a także za granicą. Szczególnie pamiętny dla wykonawców był występ gościnny we Lwowie; na widowni panowała atmosfera odświętności i podniecenia, widzowie płakali i śpiewali piosenki razem z aktorami, wykonawcy bisowali[370]. Halina Dzieduszycka podkreślała: „Śpiewamy te piosenki nie tylko dlatego, że są melodyjne i zabawne i że nam się podobają, ale dlatego, że są częścią naszej tradycji"[371].

Po piętnastu latach powstała nowa wersja tego przedstawienia zatytułowana *Tylko we Lwowie* (26.11.2003)[372], przygotowana przez Wrocławski Teatr Piosenki, ze scenariuszem Bogusława Klimsy i Jana Węglowskiego, w reżyserii Wiktora Bateja, w opracowaniu muzycznym także Klimsy. Premiera odbyła się w kawiarni Pod Kalamburem, a potem grano spektakl na różnych scenach. Druga wersja została w stosunku do pierwszej poszerzona, składało się na nią 27 utworów muzycznych (część pierwsza to były piosenki podwórkowe, a część drugą poświęcono Radiu Lwów). Klimsa potraktował lwowskie szlagiery z perspektywy końca XX wieku, wykorzystał więc stylizację na lata osiemdziesiąte i — jak stwierdził — „zintelektualizował" oraz „teatralizował" ów muzyczny przekaz, wykorzystując jako instrument tylko fortepian[373]. Podchodził do piosenek lwowskich jak do ciekawych „zabytków" folkloru miejskiego, wolny od rodzinnego sentymentalizmu (rodzina twórcy pochodzi z Górnego Śląska i Galicji, a nie z Kresów). Tu — podobnie jak w wersji pierwszej — przyjęto konwencję estradową, na oczach widzów zmieniano elementy garderoby, na całą scenografię składały się kawiarniany stolik i wieszak z fragmentami garderoby: kapeluszem, muchą na tasiemce, boa, spodniami pumpami, a poszczególne piosenki stawały się również błyskotliwymi skeczami[374]. Powtórzono wykreowanych bohaterów lwowskiej cyganerii (*Walc nocy*) oraz eleganckich spacerowiczów z festynu *W Stryjskim Parku* czy widzów kinowych *Senzacja, bo kino gra*. Twórcom ponownie udało się stworzyć niezwykłą atmosferę charakterystyczną dla lwowskich piosenek.

f) Posiadłości, chaty i ziemia

Oprócz domów, mieszkań i kamienic miejskich w teatrze dolnośląskim przedstawione zostają także siedliska wiejskie. Dolnośląska „mała ojczyzna" znajduje się na prowincji, w określonym regionie i wiąże się z konkretną ziemią uprawną,

370 Wojciech Dzieduszycki, *„Mój Drogi!"*, „Odra" 1988, nr 12.

371 Cyt. za: Zbigniew Mierzwiński, *To był Lwów prawdziwy*, „Kierunki" 19.06.1988.

372 Wykorzystano szlagier Henryka Warsa tak zatytułowany. Klimsa wzorował się na opracowaniu dr. Stefana Unma *Jak się rodziły lwowskie piosenki*, Londyn 1971.

373 Z rozmowy własnej z Bogusławem Klimsą (luty 2011).

374 Leszek Pułka, *Jak ze snów*, „Gazeta Wyborcza" 28.11.2003.

należącą do majątku bądź rolników. We współczesnych przedstawieniach dolnośląskich „występują" między innymi góry Karkonosze z willą w Jagniątkowie, majątek ziemski i pałacyk w Krzyżowej pod Świdnicą oraz Kopaniec — wieś w Górach Izerskich, i wsie podlegnickie zasiedlane przymusowo przez Łemków. Dom opuszczony lub zastany to albo poniemiecka posiadłość albo wiejska chata. Odrębne miejsce zajmuje ziemia kłodzka, którą potraktowano jako temat przedstawienia i „małą ojczyznę".

„Miejsce istnieje wówczas, gdy jest nawiedzane przez rozliczne przyczajone w nim duchy, które można, bądź nie, »wywoływać«" oraz przywoływać związane z nimi wspomnienia[375] — twierdzi de Certeau. Dzisiejsi reżyserzy przywołują właśnie duchy poprzednich mieszkańców: Gerharta Hauptmanna, właściciela willi w Agnetendorf (Jagniątkowie), Helmutha Jamesa von Moltkego z Kreisau (Krzyżowej) oraz przesiedlonych Łemków, którzy wspominają swoją „małą ojczyznę" na Łemkowszczyźnie. W przypadku dwóch pierwszych przedstawień istotne znaczenie mają biografie sławnych Niemców Dolnoślązaków i ich związek z lokalną historią (współczesny nurt przywracania regionowi zacieranej wcześniej niemieckiej przeszłości).

Karkonosze — kraj Ducha Gór

Karkonosze to najwyższe pasmo Sudetów, położone na pograniczu Czech i Niemiec, ze średniej wysokości górami (najwyższy szczyt Śnieżka — 1602 m n.p.m.). Do 1946 roku nazywano je tradycyjnie Górami Olbrzymimi (*Riesengebirge*). Góry te wyróżnia na tle pozostałych pasm sudeckich oraz dolnośląskich nizin niezwykły krajobraz subalpejski z ośnieżonymi prawie cały rok wysokimi szczytami, kotłami polodowcowymi, jeziorami i ubogą roślinnością w górnych partiach oraz borami świerkowymi — w dolnych. Właśnie w Karkonoszach, a dokładnie w górskiej, urokliwej miejscowości Jagniątków, którą otacza karkonoski pejzaż, rozgrywa się akcja przedstawienia *Hauptmann* według dramatu Jerzego Łukosza, w reżyserii i adaptacji Waldemara Krzystka.

Widowisko wystawione przez Teatr im. Norwida w Jeleniej Górze miało prapremierę[376] w willi-pałacyku Wiesenstein (kamień na łące), zamieszkiwanej przez niemieckiego noblistę. Wykorzystano naturalne miejsce — salę muzyczną secesyjnej willi ze starymi meblami (biurko, krzesła, stół zastawiony do kolacji), lampą, książkami, obrazami (w tym pejzaż Karkonoszy) i bibelotami, łącznie z po-

[375] Michel de Certeau, *Praktyki przestrzenne. Mieszkalność: legendy i wspomnienia*, [w:] *idem*, *Wynaleźć codzienność*…, s. 109.

[376] Pierwszy pokaz fragmentów spektaklu (scena kolacji z żoną Margarete i pułkownikiem Sokołowem) odbył się 1.09.2001 w Jagniątkowie z okazji otwarcia muzeum — Domu Gerharta Hauptmanna, w obecności premierów Polski i Niemiec. Prapremiera całości — 17.11.2001 na scenie studyjnej Teatru im. Norwida w Jeleniej Górze. Zgodnie z życzeniem Hauptmanna w jego willi miało powstać właśnie muzeum. Projekt ten udało się zrealizować dopiero na mocy traktatu polsko-niemieckiego z 1991 roku. Powołano Centrum Spotkań, Wymiany i Badań nad Literaturą i Historią Śląska. Wcześniej działał tam przez wiele lat ośrodek wczasów dziecięcych. (Por. program przedstawienia).

DiT-29_MGolaczynska.indb 204 2013-04-25 08:57:38

56. Willa Wiesenstein Hauptmanna w Jagniątkowie

piersiem Goethego. Tytułową rolę kreował podczas pierwszego pokazu w Wiesenstein Igor Przegrodzki, a później w teatrze jeleniogórskim — Zygmunt Bielawski. Elementy wnętrza Jagniątkowskiego i rekwizyty starano się odtworzyć dokładnie na scenie studyjnej Teatru w Jeleniej Górze (scenografia: Ewa Beata Wodecka)[377]. Powstało więc widowisko wykreowane przez dolnośląskich twórców o pisarzu, który prawie całe swoje życie związany był z regionem.

Akcja *Hauptmanna*[378] ma charakter paradokumentalny — Jerzy Łukosz wykorzystał fakty z ostatnich miesięcy życia noblisty, dopisując fikcyjne dialogi[379]. Zdarzenia rozgrywają się między majem 1945 a czerwcem 1946 roku głównie

[377] Zdaniem recenzentów scena była nazbyt przeładowana, zob. Leszek Pułka, *Noweletka*, „Gazeta Wyborcza. Wrocław" 27.05.2002.

[378] Łukosz otrzymał nagrodę w VIII Ogólnopolskim Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej za najlepszą sztukę. Irmina Babińska otrzymała wówczas nagrodę aktorską. Spektakl uhonorowano Srebrnym Kluczykiem w plebiscycie „Nowin Jeleniogórskich", Srebrny Kluczyk otrzymał także Zygmunt Bielawski za kreację tytułową.

[379] Jak wyjaśnia Łukosz, „uszanowałem zewnętrzne fakty, ale każda biografia w swoim wymiarze wewnętrznym pozostawia ogromne przestrzenie dla fikcji literackiej" (*Tematy noszę w so-*

57. *Hauptmann*, Teatr im. C.K. Norwida w Jeleniej Górze. Tadeusz Wnuk (Sokołow) i Zygmunt Bielawski (Gerhart Hauptmann) prowadzą dysputy w willi pisarza

z udziałem pisarza, jego żony Margarete (Irmina Babińska) i pułkownika Armii Czerwonej Sokołowa (Tadeusz Wnuk). Niemiec i Rosjanin prowadzą debaty na temat powojennej sytuacji politycznej oraz współczesnej kultury, przy czym każdy z nich prezentuje swoje odmienne racje. Pisarz twierdzi, że (chociaż został w kraju i tolerował uznanie ze strony nazistów) dystansował się od polityki nazistowskiej i przebywał podczas wojny na „duchowej emigracji". Określa swoją tożsamość przez odwołanie się do „małej ojczyzny": „Jestem mieszkańcem kraju Liczyrzepy" — Ducha Gór (*Rübezahl*)[380]. „mój dom jest wysoko […] »Wiesenstein«, kamień na łące. To była arka pływająca na morzu łajna. A ja byłem Noem" (s. 21). Schorowany i zmęczony życiem noblista nie chce dołączyć do wysiedlanych, a jedynym jego życzeniem jest spokojna śmierć we własnym domu, z żoną, sekretarzem i w otoczeniu znanych sprzętów. Jednocześnie wobec Sokołowa zachowuje pełną godności „osobistą fasadę" — w sensie goffmanowskim — wielkiego człowieka. (W wyniku pertraktacji prowadzonych z pułkownikiem pisarz dostaje zgodę na pozostanie)[381]. Jest to więc w warunkach powojennych — wszechobecnego ubóstwa — wyjątkowa sytuacja stworzona dla wyjątkowego człowieka. Wewnętrzna emigracja trwa właściwie nadal, ponieważ pisarz uważa, że sprawy polityczne współczesnego świata już go nie dotyczą i są niczym wobec potęgi gór. Stwierdzenie Sokołowa, że „Ta ziemia zasłużyła na nowe porządki", komentuje następująco: „Komunizm w górach? Izwinitie, tawariszcz pałkownik. Góry należą do Boga" (s. 21).

O względy Hauptmanna zabiega także wysłannik polskiego rządu lubelskiego (Piotr Konieczyński), ale pisarz go ignoruje, chce rozmawiać tylko z Rosjana-

bie. Rozmowa Małgorzaty Potoczak-Pełczyńskiej z Jerzym Łukoszem, „Nowiny Jeleniogórskie" 20–26.11.2001).

[380] Jerzy Łukosz, *Hauptmann*, „Dialog" 2001, nr 9, s. 15. Dalsze cytaty ze sztuki opatruję tylko nr. stron. Duch Gór to główny bohater niemieckich i polskich legend karkonoskich.

[381] Hauptmann był specjalnie traktowany przez przedstawicieli sztabu Żukowa. W Związku Radzieckim pamiętano o uznaniu Lenina dla jego sztuki *Tkacze.* Stalin planował, aby Hauptmann został prezydentem wschodniej części Niemiec (materiały do przedstawienia www.teatr.jgora.pl).

58. *Hauptmann*. Scena wyprowadzenia zwłok pisarza, pośrodku Irmina Babińska (Margarete Hauptmann)

mi (robi sobie nawet pamiątkowe zdjęcie z żoną i Sokołowem)[382], zdając sobie sprawę z ich faktycznej władzy w nowej Polsce. Kiedy wysłannikowi udaje się w finale dotrzeć do Hauptmanna, zapewnia go — zgodnie z kursem ówczesnej propagandy — „o polskim szacunku" oraz „gościnności" i wita „na odwiecznie polskich ziemiach"(s. 26), nie dostrzegając absurdalności takiego stwierdzenia. Na dodatek ujawnia swój brak kompetencji, myląc Gerharta z jego bratem Karolem — polonofilem i tłumaczem (poprawiał przekład *Chłopów* Reymonta). Hauptmann drwi z Polaków, ich kultury, języka (lokalnego nazewnictwa). „Wiesz, jak Polacy nazywają te góry? — mówi do Margarete. — „Karkonosze. Noszą kark[383] […] I tyle. Polacy wszystko sprowadzili na ziemię. Nie olbrzymy, nie walkirie. Tylko Karkonosze. Tyle. Nic więcej" (s. 11).

Hauptmann zmarł 6 czerwca 1946 roku w willi w Jagniątkowie, a jego żona przez 7 tygodni starała się o wagony, aby wywieźć trumnę ze zwłokami (pochowano go w rosyjskiej strefie okupacyjnej Niemiec na wysepce Hiddensee) oraz ruchomy dobytek z willi Wiesenstein, w tym meble i bibliotekę (10 tys. woluminów)[384]. Wątek śmierci i oczekiwania na decyzję o pogrzebie został w przedstawieniu Krzystka wyeksponowany (w dopisanych przez niego fragmentach) i rozpoczyna się sceną czuwania przy zwłokach i otwartej trumnie pisarza, a kończy — wynoszeniem zwłok oraz sprzętów z domu przez służbę i żołnierzy.

Krzyżowa — ośrodek antyhitlerowskiego oporu

Józef Markocki (reżyser i autor scenariusza) z wrocławskiego niezależnego Teatru Formy „wywołał" duchy i dokonania właścicieli posiadłości i ich przyjaciół związanych z zespołem pałacowym w Kreisau (Krzyżowej) w dolnośląskiej wsi o tej nazwie (wieś leży w powiecie świdnickim, na skraju Równiny Świdnickiej).

[382] Fotografia ta — znajdująca się do dziś w Jagniątkowie — zainspirowała Łukosza.

[383] Faktycznie jednak nazwa „Karkonosze" wywodzi się od prastarego „kar" oznaczającego kamień lub górę. Ptolemeusz opisał je jako Korkonotoi, podobnie po czesku: Krkonoše.

[384] Por. program do przedstawienia.

W przedstawieniu pantomimicznym *Kreisau 412* (6.05.2005) twórca wykorzystał dzieje znalezionego miejsca teatralnego. Majątek należący do hrabiego Helmutha Jamesa von Moltkego był w czasie II wojny siedzibą tajnych spotkań opozycji antyhitlerowskiej — Kręgu z Krzyżowej (Kreisauer Kreis), intelektualno-artystokratycznej organizacji, stworzonej między innymi przez hrabiego. Międzynarodowa prapremiera przedstawienia Teatru Formy odbyła się w zabudowaniach Krzyżowej, w sali wielofunkcyjnej znajdującej się w budynkach folwarcznych, gdzie mieści się Centrum Konferencyjne, więc w przestrzeni zbliżonej do miejsca dawnych spotkań[385]. Jeszcze w 1989 roku Krzyżowa została wybrana na symboliczne miejsce dialogu polsko-niemieckiego — w pałacu odbyło się spotkanie premiera Tadeusza Mazowieckiego z kanclerzem Niemiec Helmutem Kohlem, w czasie którego odprawiono „Mszę pojednania"[386].

Obecnie w obrębie podświdnickiego zespołu neobarokowych zabudowań pałacowych działa Międzynarodowy Dom Spotkań Młodzieży związany z działalnością „Fundacji Krzyżowa dla Porozumienia Europejskiego", której założyciele twierdzą: „pracujemy na rzecz wzajemnego poszanowania narodów, społeczności i jednostek […] Tworzymy pomost między pokoleniami, między historią i współczesnością"[387]. Freya, żona Helmutha Jamesa (także dawna konspiratorka) i syn Caspar Helmuth von Moltke powołali w Niemczech Fundację Freyi von Moltke dla Nowej Krzyżowej[388].

Projekt teatralny polsko-niemiecki *Kreisau 412* wpisał się w owo tworzenie pomostu między pokoleniami reprezentującymi różne czasy. Młodzi aktorzy mimowie polscy i niemieccy[389] przypomnieli tragiczne losy Kręgu z Krzyżowej. Konspiratorzy, po nieudanym zamachu na Hitlera w Wilczym Szańcu, zostali zdemaskowani (z Kręgiem blisko związany był Peter Yorck von Wartenburg, kuzyn Clausa von Stauffenberga), aresztowani, a następnie oskarżeni o zdradę stanu i straceni przez powieszenie na haku rzeźniczym (von Moltke zginął w styczniu 1945 roku). Zasadniczo członkowie Kręgu byli przeciwni używaniu przemocy w działalności konspiracyjnej, liczyli na „samowypalenie się" nazizmu[390] w Niemczech.

---

[385] Przedstawienie mające charakter okolicznościowy grano także dwa razy w pałacu rodowym Petera Yorcka von Wartenburga w Oleśnicy Małej (dawniej Kleinöls), w Musiktheater Görlitz, okazjonalnie w Berlinie i Hamburgu oraz na Scenie Kameralnej Teatru Formy przy ul. Hallera we Wrocławiu. Nie jest ono jednak znane szerszej wrocławskiej publiczności.

[386] Po II wojnie majątek ziemski przekształcono w PGR, mieszkało tam kilka rodzin. W 1990 roku rozpoczęto odbudowę pałacu, tworząc zeń i zabudowań folwarcznych nowoczesne centrum konferencyjne.

[387] www.krzyzowa.org.pl (dostęp: 15.11.2006).

[388] *Ibidem.*

[389] Teatr Formy współpracował z Musiktheater Görlitz i Mimenbühne Dresden.

[390] O Kręgu Krzyżowej za: Joanna Nowosielska-Sobel i Grzegorz Sobel, *W dobie II wojny światowej*, [w:] *Dolny Śląsk. Monografia historyczna*, red. Wojciech Wrzesiński, Wrocław 2006, s. 588. Osiemnastu członków Kręgu starało się wypracować podstawy ustrojowe nowego powojen-

DiT-29_MGolaczynska.indb 208 2013-04-25 08:57:41

59. *Kreisau 412* Teatru Formy we Wrocławiu. Przedstawienie grane w majątku w Krzyżowej. Monika Konieczna, Grzegorz Szymczyk (spiskowcy) i Józef Markocki (konspirator von Moltke)

Reżyser widowiska skupił się właśnie na dramacie przywódcy Kręgu, hrabiego (w tej roli Józef Markocki) i jego żony (Ewelina Ciszewska), inspirując się listami von Moltkego pisanymi do żony Freyi z więzienia Tegel w Berlinie. Jak zwykle w „sztuce milczącej" dialogi i monologi (z niewielkim wyjątkiem) zastąpiono stylizowanym gestem. Akcja *Kreisau 412* toczy się w latach 1931–1945, a zatem od zamieszkania małżonków w majątku do śmierci von Moltkego. Na scenie nie dokonano jednak ścisłej historycznej rekonstrukcji wydarzeń. „Chcieliśmy ukazać portret człowieka rozdartego pomiędzy pragnieniem miłości i własnego szczęścia na łonie rodziny z jednej strony, z drugiej zaś — chęcią i głęboką potrzebą stworzenia jakiejś alternatywy wobec okrutnej rzeczywistości, jaką niosła ze sobą Trzecia Rzesza"[391]. Całość widowiska podzielona jest na obrazy: widzowie oglądają życie codzienne rodziny hrabiowskiej, spotkania towarzyskie i nielegalne spotkania członków Kręgu, nieudany zamach, rewizje, przesłuchania, pobyt hrabiego w więzieniu, wreszcie egzekucję i obraz współczesny[392]. Teatralne „miejsce znalezione" (w sali studyjnej o tradycyjnym rozdziale sceny i widowni) pełni funkcję nie tylko domu hrabiego, czyli siedziby działań spiskowców (412 to numer ich telefonu kontaktowego), ale także — w pojedynczych scenach — więzienia.

Życie codzienne oraz działalność konspiracyjna ukazane są bardzo umownie, bo na małej scenie i w umownej oprawie kilku sprzętów (scenografia: Grzegorz Szymczyk). W pamięć zapada jednak zasadniczy element scenografii — podzielony na fragmenty okrągły drewniany stół na kółkach. Na wstępie zawiązuje się wokół niego tajne porozumienie między hrabią a innymi spiskowcami — mimowie wykonują krążące ruchy wokół części stołu i z trudem łączą te elementy ze sobą, z czego powstaje mebel sprawiający wrażenie stabilnego, odzwierciedlający ów Krąg z Krzyżowej. Ich działaniom towarzyszy upływ czasu (tykanie zegara). W innej scenie kilkoro kobiet i mężczyzn z Kręgu stoi wokół stołu i w skupieniu przekłada, czyta i przepisuje na staroświeckiej maszynie (w tle słychać stukot klawiszy) dokumenty. Aktorzy poruszają się następnie w sposób zrytmizowany, wykorzystując działania wzorowane na czynnościach codziennych, odbywają quasi-taniec, kręcąc się wokół i wywijając kawałkami papieru. Potem następuje rewizja w domu hrabiego, następnie atmosfera się zagęszcza: pełne grozy

nego państwa, dyskutowało też o koniecznej odnowie moralnej narodu oraz o problemie rekompensaty dla ofiar i ukarania winnych (za: *ibidem*).

391 Józef Markocki za: www.pantomima.pl (dostęp: 15.11.2006).

392 Koncentruję się na scenach, które bezpośrednio odwołują się do tytułu, czyli losów Kręgu, pomijając rodzajowe scenki rodzinne i towarzyskie. Widowisko nie ma charakteru teatru faktu, „jest subiektywną autorską wizją" (program teatralny).

60. *Kreisau 412*. Scena egzekucji. Przodem: Jan Kochanowski

aresztowanie jego i innych spiskowców. Kolejna część wydaje się bardziej liryczna, są to bowiem obrazy z więzienia, w którym przebywa hrabia (za umownym zakratowanym okienkiem, ze stolikiem z kałamarzem), pisząc listy, a także sceny pisania listów przez Freyę[393]. Hrabina podejmowała starania o ułaskawienie hrabiego. W tle słychać pojedyncze, powolne dźwięki fortepianu — melancholijną muzykę odzwierciedlającą tęsknotę. Małżonkowie von Moltke myślą o sobie, a także spotykają się w więzieniu — fragment odwiedzin Freyi ukazano gestami zminimalizowanymi, pełnymi czułości. Z offu dochodzą szepty w konwencji dźwiękonaśladowczego grammelotu — melodia języka sugeruje, że mamy do czynienia z wyznaniami w języku niemieckim, ale słowa te są tak słabo słyszalne, że pozostają niezrozumiałe dla publiczności. Pod koniec widowiska odegrano egzekucję, która odbywa się w obecności trzech na czerwono ubranych postaci — prokuratora (wykonującego agresywne, pełne ekspresji gesty imitujące tortury i powieszenie) oraz dwóch zakapturzonych katów stojących na czerwonej płachcie podłogi. Stracenie pokazano umownie — hrabia zostaje przez katów „zatrzaśnięty" (słychać wyraźny odgłos uderzenia) w środku wielofunkcyjnego okrągłego stołu.

Ostatnia scena to obraz posiadłości — w pokoju bawi się kilkuletnie dziecko (na premierze chłopiec, potem — dziewczynka), które zbiera z podłogi zdjęcia rozrzucone wcześniej podczas przesłuchania przez nazistów. Są one niewielkie, więc nie wiadomo, co na nich widnieje, dlatego niektóre przedstawienia uzupełniano projekcjami multimedialnymi slajdów archiwalnych (zdjęcia z archiwum rodziny von Moltke, członków Kręgu, fotografie miejskie, na przykład Berlina). Te fotografie to „cytaty z przeszłości" i zatrzymane w czasie obrazy stają się znakiem żywej pamięci dla następnego po konspiratorach pokolenia żyjącego obecnie, w okresie pokoju i działającego w Fundacji. Caspar Helmuth, jeden z synów von Moltkego, który widział w Krzyżowej to przedstawienie, stwierdził, że to on właśnie jest owym dzieckiem z ostatniej sceny[394]. On sam, jak również publiczność teatralna i uczestnicy dialogu rozumieją ogromne znaczenie przeszłości i „celebrują ją" dla przyszłych pokoleń.

Dom wiejski w Kopańcu

Zwykłe domy na wsi mogą być też miejscem akcji, przy czym wiąże się z nimi podobna jak w przypadku wrocławskich i legnickich kamienic oraz miesz-

[393] Listy były przemycane przez kapelana więziennego Haralda Paelchaua.

[394] O widowisku na podstawie rejestracji filmowej (film z archiwum zespołu) i pisemnej relacji widza — Małgorzaty Bochomulskiej, studentki filologii polskiej i współpracowniczki Teatru Formy.

61. Kopaniec, gmina Stara Kamienica w Górach Izerskich i zabytkowy miejscowy słup

kań tematyka utraty i pozyskania własności oraz warstwowej pamięci danego miejsca. Tego rodzaju problematyka występuje w spektaklu *Tutaj* (5.10.2002)[395] według dramatu Zbigniewa Rzońcy, wyreżyserowanego przez Elizę Małgorzatę Kurowską[396] i wystawionego przez Teatr Ludowy Kopaniec. Przedstawienie to jest na tle pozostałych dolnośląskich widowisk lokalnych o tyle wyjątkowe, że powstało w małym środowisku wiejskiej inteligencji (nauczyciele, właściciele gospodarstw agroturystycznych, historyk sztuki i przedsiębiorca budowlany), której członkowie założyli miejscowy teatr amatorski z myślą o sobie i swoich sąsiadach. Zespół był grupą przyjacielsko-rodzinną, składającą się z kilkunastu osób w wieku 29–48 (w 2002 — roku premiery) oraz ich dzieci. Grę w swoim teatrze aktorzy traktowali głównie jako „zabawę" („poważną, ale jednak zabawę" — pisał jeden z aktorów[397]) bądź udział w „wielkim wydarzeniu" (integracja społeczności wiejskiej). Dla mieszkańców Kopańca — malowniczej wioski w gminie Stara Kamienica w Górach Izerskich — ten niezależny teatr stał się na kilka lat głównym ośrodkiem upowszechnienia kultury.

Przed powstaniem spektaklu istniało powołane 10 lat wcześniej Stowarzyszenie „Kopaniec", zainicjowane przez Leszka Różańskiego i Tomasza Sikorskie-

[395] Po *Tutaj* przygotowano jeszcze przedstawienie *Friedrich* poświęcone patronowi kopanieckiej szkoły.

[396] Urodziła się 1973 we Wrocławiu. Przeprowadziła się do Szklarskiej Poręby, a następnie do Kopańca, gdzie od 1996 roku uczyła w szkole podstawowej.

[397] Mirosław Janisz w odpowiedzi na pytanie „Jak pan traktuje grę w teatrze?" w ankiecie ówczesnej licealistki Agnieszki Kurowskiej (siostry Piotra Kurowskiego), przeprowadzonej wśród aktorów Teatru Ludowego Kopaniec. Większość aktorek i aktorów powtarzała stwierdzenie o „dobrej zabawie".

go, na czele z prezesem Piotrem „Kurą" Kurowskim, zajmujące się działalnością kulturalną (wycieczki, warsztaty fotograficzne i ceramiczne[398]), a także dziecięcy teatr amatorski kierowany przez Elizę Kurowską, nauczycielkę języka polskiego i kultury żywego słowa w szkole podstawowej[399] w Kopańcu. Za pośrednictwem fotografika teatralnego Jacka Jaśki trafił do Stowarzyszenia tekst dramatu Rzońcy, dziennikarza „Nowin Jeleniogórskich", który wykorzystano w nowo powstałym teatrze[400]. Motywem do napisania dramatu poświęconego polskim i niemieckim przesiedlonym stały się doświadczenia autora oraz wrażenia widza teatralnego. „Napisałem tekst — twierdzi Rzońca — bo jestem stąd i od dawna nosiłem tę historię w sobie. To wspomnienia mojej rodziny, opowieści o tym, co działo się zaraz po wojnie […] Bezpośrednią przyczyną był jednak spektakl *Hauptmannn* Łukosza, który obejrzałem w jeleniogórskim teatrze. Wróciłem do domu z mieszanymi uczuciami. Historia Hauptmanna nijak miała się do prawdziwych dramatów prostych ludzi, jakie tu się rozgrywały"[401]. Rzeczywiście, sytuacja noblisty z okazałej willi w Jagniątkowie pertraktującego z oficerami Armii Czerwonej była dosyć wyjątkowa na tle dramatów tysięcy przeciętnych przesiedlonych. W pierwszym akcie *Tutaj* Rzońca pokazał losy rodzin niemieckiej i polskiej zmuszonych po wojnie do zamieszkania pod jednym dachem. Jest to zatem historia podobna do tych opowiedzianych w *Transferze!*, ale dotyczy tylko dwóch małych rodzin i — jak zaznacza twórca — postaci są całkowicie fikcyjne, a ich losy jedynie inspirowane prawdziwymi. Drugi akt ukazuje sytuację potomków — dzieci i wnuków obu rodzin — którzy współcześnie spotykają się pod tym samym dachem w nowych okolicznościach politycznych i gospodarczych.

Dramaturgia koncentruje się wokół fikcyjnego domu znajdującego się w Kopańcu. Ten dom rodzinny staje się tytułowym „tutaj", a jednocześnie pełni funkcję symbolicznego domu dla wszystkich rodzin kopanieckich czy przesiedlonych z Kresów i wysiedlonych ze wschodnich Niemiec. Zespół teatralny wykreślił na wstępie z tekstu Rzońcy drobne aluzje odsyłające do topografii lokalnej („wyjazd do Szklarskiej Poręby", „pociąg z Jeleniej Góry do Monachium" itp.), nie została nawet wymieniona niemiecka nazwa Kopańca — Seifershau, przez co ta jednostkowa opowieść stała się bardziej uniwersalna i zrozumiała przez wielu wysiedleńców. Jest rok 1946. Miejscowa rodzina Kurta (Mirosław Janisz), Eve (Danuta Podwińska) i ich dzieci zamieszkali w wiosce od lat dowiadują się o przybywających Polakach, którzy mają objąć przydzielone im przez państwo niemieckie

---

[398] *Ludzie gór. Niektórzy zamieszkali*, „Sudety" 2003, nr 1, s. 18.

[399] Powstało w nim m.in. lokalne przedstawienie *Legenda o Duchu Gór i Wałach Kamiennych w Kopańcu.*

[400] Próby do przedstawienia trwały 3 miesiące podczas wakacji w prywatnych domach i w szkole. 1–2 razy w tygodniu zbierały się osoby o znikomym lub żadnym doświadczeniu teatralnym. Wszystkie nieopatrzone przypisami informacje pochodzą z rozmowy własnej z Elizą Kurowską (czerwiec 2009).

[401] Cyt. za: Daniel Antosik, *Tutaj*, „Nowiny Jeleniogórskie" 15.12.2002.

DiT-29_MGolaczynska.indb 212 2013-04-25 08:57:42

62. *Tutaj*, Teatr Ludowy Kopaniec. Danuta Podwińska (Eve), Mirosław Janisz (Kurt)

gospodarstwa. Podobnie jak inni Niemcy, kobieta boi się Polaków: „Kurt, nie czekajmy, aż nas zabiją! Spakujmy się i wyjedźmy stąd nocą”[402]. Ale on nawet nie myśli o ucieczce „Zostajemy tutaj! […] To dom mojego ojca, a wcześniej mojego dziadka. To miejsce, w którym się urodziłem i w którym umrę”. I dodaje stereotypowe dla Niemca zdanie: „Niemcy nie uciekają, rozumiesz? Nie uciekają! Nigdy!”. Eve obawia się też o swoją własność: „Może przynajmniej pochowamy najcenniejsze rzeczy? — proponuje. — […] Myślę o zdjęciach i srebrnych łyżeczkach, które moja babka dostała w dzień ślubu od swojej matki. Nie chcę, by zabrali je jacyś brudni Polacy”.

W przedstawieniu *Tutaj* dom traktowany jest nie tylko jako symbol tradycji rodzinnej, lecz także wiąże się z prawem do materialnej własności prywatnej — ten oczywisty wątek stosunkowo rzadko podkreślano w dolnośląskich widowiskach. Gdy do domu Kurta przybywają Piotr (Piotr „Kura” Kurowski) i Bronia (Agnieszka Kubik-Jaśko) z dziećmi, powołują się na urzędowy przydział. Piotr mówi pewny siebie: „My tu będziemy mieszkać. Teraz to Polska. Otrzymaliśmy dokument od komisji w Jeleniej Górze. Nasze są teraz krowy i to wszystko, co koło nich: pola, łąki i ten dom”, potem mówi do żony „ Pójdę zobaczyć cały dom, a ty tu siedź i pilnuj ich, żeby nic nie schowali!”. Zarówno Polacy, jak i Niemcy podejrzewają siebie o brak uczciwości. Ich wzajemne relacje opierają się na wrogości, podejrzliwości, strachu oraz przekonaniu o własnych prawach nadanych

[402] Wszystkie cytaty z dramatu za: Zbigniew Rzońca, *Tutaj*, tekst niepublikowany, bez paginacji, z archiwum domowego E.M. Kurowskiej.

z urzędu. Takie zachowania tworzą obraz znacznie mniej sielankowy i bardziej realistyczny niż historie z *Transferu!*, ale bardzo uproszczony. Całość sytuacji dopełnia jeszcze podejrzenie o to, że przybyli Polacy zamordowali Niemca z sąsiedztwa — Granitza[403]. W *Tutaj* w ogóle nie występuje nostalgia za Kresami — Piotr i Bronia z dziećmi przeżyli zesłanie na Syberię, więc nie mają dobrych wspomnień z przeszłości, a nowe miejsce traktują jako wyczekiwany koniec długiej wędrówki. Warto też podkreślić, że przywiązanie do ziemi rolnej pełni funkcję drugorzędną. Wszystkie rozmowy toczą się wokół sporu o dom, a poza nim najwięcej uwagi i emocji mieszkańcy poświęcają niemieckiemu psu, który musi pozostać przy gospodarstwie. Jednocześnie wszystkich łączy podobna bieda — posiadali i posiadają niewiele — każda rodzina osobno zjada swój z trudem zdobyty suchy chleb.

W drugim akcie akcja przenosi się do współczesności. W tym samym domu mieszka teraz Grzegorz (Leszek Różański), syn Piotra z żoną i dziećmi. Rodzina dyskutuje o Niemcach odwiedzających często Kopaniec. Według Pawła Zimniaka, badacza literatury pogranicza, jest to bardzo typowy dla tego nurtu element — ów „nowy rodzaj turystyki" określany jako „ponowne spotkanie z dawną ojczyzną"[404]. Niemcy występujący w *Tutaj* czasami odkupują domy, które kiedyś należały do ich dziadków. Mieszkaniec przedstawionego domu mówi podobne słowa jak przed laty Kurt „Nasz dom nie jest do sprzedania i wszyscy o tym wiedzą — zwraca się żony Eli (Lidia Romanowska). — To jest nasz dom rodzinny, a ty przecież wiesz, ile dla mnie znaczy rodzina. Tutaj się urodziłem, tutaj znam każdy kamień i tutaj chcę umrzeć". Potem nawet naiwnie podkreśla wyjątkowość energii tego miejsca: „tutaj poeta mógłby napisać wiersz swojego życia". Niedługo potem zjawiają się potencjalni kupcy: Rolf (Rafał Wiewióra), syn poprzednich właścicieli, który zaznacza, że to także „nasz dom", i Michael (Norbert Podwiński), który oświadcza praktycznie i cynicznie zarazem: „Wszystko jest do sprzedania. To kwestia ceny". Przybysze z Zachodu są zaskoczeni, ponieważ nie spodziewali się odmowy. Zamiast pieniędzy nowi mieszkańcy wybierają to miejsce. Właściwie wszystkie postaci tej historii oczekiwały spotkania, a zarazem miały inne wyobrażenia o zachowaniu drugiej strony. Ostatecznie podczas wieczornych rozmów Polacy i Niemcy, niezależnie od siebie, jeszcze raz zmieniają zdanie. Grzegorz rozważa jednak sprzedaż (w końcu proponowana kwota okazuje się kusząca), ale głównie w prostych słowach przyznaje Niemcom „prawo historyczne" do domu. „Myślę, że oni mają prawo do tych kamieni […] Kiedyś nasza pani w szkole powiedziała: »Wyjrzyjcie dzieci przez okno. To wszystko, co widzicie,

[403] W drugim akcie wyjaśnia się, że Piotr i Bronia są niewinni. Dokarmiali Granitza w tajemnicy przed sobą nawzajem. Jednak widzowie pamiętali, że w okolicy krążyła plotka o zabójstwie Niemca przez Polaków.

[404] Paweł Zimniak, *Literatura jak bardzo obca? Szkic problematyki utraty „małej ojczyzny" na wybranych przykładach współczesnej literatury niemieckiej*, [w:] *Topika pogranicza w literaturze polskiej i niemieckiej*, red. Zbigniew Światłowski, Stanisław Uliasz, Rzeszów 1998, s. 9.

to Polska«. Ale kiedyś to były Niemcy… Domy, słup ogłoszeniowy[405], bruk. Nawet w naszej klasie zachowało się coś niemieckiego — stary żółty piec... Myślę, że oni mają prawo…". Te słowa pozostają w zgodzie z dzisiejszą propagowaną szeroko nową polityką historyczną, choć w świetle całego dramatu brzmią mało przekonująco. Z kolei Rolf stwierdza, że mimo wszystko odczuwa obcość w tym miejscu, po czym postanawia wyjechać do Niemiec. Zatem każdy częściowo przyznaje rację drugiej stronie. Zakończenie pozostaje otwarte i nie wiadomo, co przyniesie następny dzień.

W przedstawieniu Rzońcy i Kurowskiej mocno zaakcentowana jest rola tradycji w perspektywie rodzinnej wielopokoleniowości oraz pozytywny aspekt relacji wzajemnych w domowej mikrospołeczności. To jedno z niewielu przedstawień, w którym występują dzieci — nie tylko jako postaci sceniczne, ale niepełnoletnie realne osoby wykonawców, pochodzące z rodzin dorosłych aktorów (wszystkie w akcie I: Eliza i Piotr Kurowscy, Marcela Różańska, Filip Podwiński, Marek Górski, wówczas uczniowie szkoły podstawowej w wieku 7–12 lat). Pamięć tych postaci dzieciństwa wpływa na ich postępowanie w dorosłym życiu. Skoro „dzieciństwo jest małą ojczyzną"[406], to obraz domu rodzinnego, znanego krajobrazu, dziecięce wrażenia zmysłowe stają się „katalizatorem wspomnień". W przedstawieniu *Tutaj* najistotniejszy jest dom, odziedziczony lub otrzymany zrządzeniem losu. „Dom to »metafora łona matki, z którego wychodzimy […] Dom dzieciństwa to nasze **podglebie**, pierwsza przestrzeń duchowa, **królewska prowincja**…«"[407]. Tak podkreślana tu wartość materialna domu powiązana jest z wartością emocjonalną. Wpływa ona na decyzje obu synów dawnych mieszkańców — Grzegorza i Rolfa — dotyczące niechęci do sprzedaży i chęci odkupienia domu.

Prapremiera *Tutaj* odbyła się w największej sali lekcyjnej szkoły w Kopańcu. Akcja rozgrywała się w dużym pokoju-izbie pełniącym zarazem funkcję kuchni. Ustawiono tam stół z białym obrusem i zastawą do herbaty na tle schematycznych okien, wniesiono krzesła i kredens, który umownie rozdzielał przestrzeń domową Polaków i Niemców (były to dwa sceniczne pokoje, w których rozmowy odbywały się symultanicznie) — opracowanie scenograficzne E.M. Kurowska. W drugim akcie zasygnalizowano współczesność pojedynczymi rekwizytami (na przykład lampka zamiast powojennej świeczki), nowe książki. Przede wszystkim jednak zmianę czasu wprowadzały stroje — odpowiednio stylizowane na dawne i nowe. Miejsce znalezione w szkole[408] nie ukazywało dosłownie związanych z domo-

---

[405] Znakiem rozpoznawczym Kopańca są efektowne zabytkowe słupy ogłoszeniowe. Fotografia jednego z nich znalazła się w programie teatralnym do spektaklu. Zacytowano w nim także tę właśnie kwestię Grzegorza, która jest jedną z ostatnich wypowiedzi.

[406] Te słowa śląskiego pisarza przywołuje Ćwiklak, *op. cit.*, s. 74.

[407] Barbara Sokołowska, *Juliana Wołoszynowskiego wyobrażeniowa podróż po pograniczu kultur*, [w:] *Topika pogranicza*…, s. 128, cyt. za: Ćwiklak, *op. cit*., s. 75.

[408] Szkoła wybudowana po wojnie, w latach sześćdziesiątych także nie przypominała wprost o niemieckich mieszkańcach.

63. *Tutaj*. Scena zbiorowa z dziećmi-aktorami

stwem „zapisów warstwowych", jednak i dla aktorów, i dla widzów — mieszkańców Kopańca, Chromca i przyjezdnych z Jeleniej Góry, istotne stało się to, że oglądali historię lokalną[409]. „Myślę, że wszyscy czuli się wyjątkowo. Tak jak ja — pisała Kurowska. — Atmosfera na widowni i scenie była niepowtarzalna"[410]. Na koniec były owacje na stojąco. „Najbardziej wzruszyła nas starsza pani, która po przedstawieniu powiedziała: »Dziękuję. Tak było, osiem miesięcy mieszkaliśmy z Niemcami. Nie przypuszczałam jednak, że oni również cierpieli…«. Taki głos […] był dla nas największym podziękowaniem". W podsumowaniu reżyserka napisała: „Wydaje mi się, że w Kopańcu zaczyna dziać się coś, co sprawia, że każdy to miejsce pokocha i będzie z dumą podkreślał, że »tutaj« mieszka"[411].

Kurowska i aktorzy Teatru Ludowego Kopaniec nie starali się o szeroką popularność — celowo stworzyli teatr o zasięgu lokalnym. Duży nacisk kładli na instytucjonalną niezależność — wykorzystywali własne środki i umiejętności. Co ważne, potrafili ożywić życie kulturalne miejscowości, a także stworzyć pomost między mieszkańcami różnych pokoleń — w zespole teatralnym znaleźli się przybysze, osoby około trzydziesto- i czterdziestoletnie, którzy przyjechali do Kopańca z wyboru i różnili się od „zasiedziałych", powojennych osiedleńców. „Młodzi mieszkańcy Kopańca osobiście nie doświadczyli dramatów sprzed lat. Ale wy-

[409] Przedstawienie pokazano w sumie cztery razy, w tym również dla młodzieży z technikum z Jeleniej Góry. Ostatnia prezentacja odbyła się w Piechowicach w Ośrodku Kultury.

[410] Ten i nast. cyt.: zapiski Elizy M. Kurowskiej.

[411] Poza tym zespół otrzymał za swoją działalność nawiązującą do tradycji Kopańca wyróżnienie w plebiscycie „Srebrne Kluczyki" w kategorii „zjawiska teatralnego" przyznane przez Starostę Jeleniogórskiego. Uwzględniono wystawienie *Tutaj* i późniejszego *Friedricha* (pismo Starosty Jeleniogórskiego Jacka Włodygi z 27.03.2004).

brali sobie przeoraną historią ziemię na miejsce do życia. Postanowili więc zmierzyć się z wyzwaniem i przerobić żywą lekcję historii"[412]. Do refleksji na temat przeszłości skłoniło mieszkańców jeszcze jedno wydarzenie. Premiera *Tutaj* zbiegła się w czasie z premierowym pokazem pełnometrażowego dokumentalnego filmu niemieckiego Ute Badury *Śląski Dziki Zachód* (*Schlesiens Wilder Western*, 2002), ukazującego dawne i współczesne losy niemieckich i polskich przesiedlonych na przykładzie jednej miejscowości — właśnie Kopańca — Seifershau[413].

Dom na Łemkowszczyźnie i w podlegnickich Mikołajowicach

Legnickie przedstawienie *Łemko* (13.09.2007) w reżyserii Jacka Głomba miało prapremierę na I Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym „Miasto" zorganizowanym przez Teatr im. Modrzejewskiej w Legnicy. Znalazło ono osobiście zaangażowanych odbiorców i dopełniło mozaikę składaną przez Głomba — po losach legniczan z Kresów, Niemców z Liegnitz i radzieckich żołnierzy odsłonił na deskach scenicznych ślady łemkowskiej tradycji. Widowisko wpisało się w podejmowane tu próby budowania nowej tożsamości mieszkańców Legnicy i okolic, obszarów, które po wojnie zamieszkała ludność napływowa oraz przesiedlona, w tym liczne grupy Łemków (obecnie mieszka w Polsce 10 tys. Łemków deklarujących takie pochodzenie[414]). Podobnie jak w przypadku *Ballady o Zakaczawiu* oraz *Wschodów i zachodów miasta* Głomba Wielka Historia zostaje zderzona na scenie z historią przez małe „h", z prywatnymi, osobistymi dramatami.

Podobnie jak w innych przedstawieniach legnickich ważny jest tu aspekt konfliktów narodowościowych oraz tęsknota za utraconym domem i prywatną ojczyzną. Przedstawienie *Łemko* przywołuje dezintegrację społeczności Łemkowskiej oraz zniszczenie jej dziedzictwa kulturowego w wyniku przeprowadzonej 60 lat wcześniej (i w ten sposób przypomnianej), akcji Wisła. Legnicka zrujnowana sala przy ul. Kartuskiej na Zakaczawiu, która była kiedyś niemiecką restauracją, teatrzykiem variétés, a potem świetlicą, odgrywa w spektaklu rolę utraconej chaty na Łemkowszczyźnie (w dawnym województwie nowosądeckim[415]) oraz miejsca, gdzie tymczasowo przesiedlono głównego bohatera Oresta, potem jego poniemiecki dom murowany w miejscowości Mikołajowice pod Legnicą. Miejsce teatralne zostało sprawnie wykorzystane (gra odbywa się w różnych planach, na

[412] Antosik, *op. cit*.

[413] Film pokazano w kopanieckim kościele w 2002 roku, a także kilka lat później we Wrocławskim Teatrze Współczesnym przy okazji popremierowej dyskusji *Wokół Transferu!* (19.11.2006). Interesujące, że amatorski spektakl *Tutaj* poprzedził o cztery lata powstanie *Transferu!* Klaty, widowiska o podobnej tematyce.

[414] Według danych Narodowego Spisu Powszechnego z 2011 roku, za: wikipedia.org.pl (dostęp: 5.11.2012).

[415] W tych okolicach znajdowało się przejęte przez PRL gospodarstwo teatralnego Oresta. Łemkowie niesłusznie uznawani za sprzyjających rebelii UPA zostali wysiedleni z górzystych rejonów południowo-wschodniej Polski, m.in. Beskidu Niskiego, Bieszczad i Roztocza.

dolnym poziomie — wieś i dom, na górnym — w galeryjce — urząd i siedziba przodków), wypełnione starymi sprzętami gospodarskimi (głównie drabiny, ale także beczki, koła od wozu) oraz wielofunkcyjnym kufrem, a podłoga pokryta prostymi deskami (scenografia: Małgorzata Bulanda). Robert Urbański, autor napisanego na zamówienie scenariusza, ukazał trudne relacje polsko-łemkowskie i łemkowsko-ukraińskie, korzystając z bogatego archiwum legnickich Łemków przy zespole muzycznym Kyczera oraz inspirując się odnalezionymi wspomnieniami i rozmowami z mieszkańcami wsi. Powstał interesujący materiał fabularny — oto umierający Orest gromadzi swe zapracowane dorosłe dzieci w opuszczonej stodole, aby opowiedzieć im o swoim życiu. Czyni to z nakazu zmarłych przodków reprezentujących przeszłość. Znaczna część spektaklu jest zatem retrospekcją, w której dość niekonsekwentnie zderzają się dwa plany czasowe — teraźniejszość na Dolnym Śląsku i przeszłość na Łemkowszczyźnie; realność i senne wizje.

Powstała nieszablonowa postać protagonisty Oresta (Zbigniew Waleryś), wiarygodnie odegrana, uwikłanego w niejednoznaczne wybory życiowe oraz złożone konflikty narodowościowe i religijne. Podkreślona zostaje odmienność tożsamości łemkowskiej nieuznawanej przez otaczające narody. Podczas II wojny Orest jest niechętny i wstąpieniu do Armii Czerwonej, i pomocy Niemcom, ze zniecierpliwieniem reaguje też na powojenną agitację różnych urzędników — ma zamieszkać na radzieckiej Ukrainie lub zostać obywatelem PRL-u. Wybory te są ukazane w dynamicznych scenach osaczania i okrążania bohatera przez żołnierzy i urzędników, a także spowolnionego tańca z imitującymi skrzydła ulotkami propagandowymi (ruch sceniczny: Kamila Jankowska i Witold Jurewicz). „Ja chcę sam do siebie należeć. Ja chcę tu zostać! — krzyczy z przekonaniem Łemko. — Przyszedł taki czas, że już nie dali być sobą" — stwierdza pogodzony z losem. Chociaż walczył w kampanii wrześniowej w 1939 roku, a potem próbował nie angażować się i przeczekać wojnę, jest podejrzewany o przynależność do Ukraińskiej Powstańczej Armii (UPA). Musi wybrać narodowość polską lub ukraińską i zmienić imię na polskie, natomiast jego brat zostaje Ukraińcem. Podczas brutalnego wysiedlenia z 1947 roku Łemkowie — wśród nich Orest, żona Hańcia (Anita Poddębniak) — zostają stłoczeni w ludzką piramidę na drewnianym kufrze, odgrywającym tu rolę wagonu i zarazem bagażu. Jadąc w nieznane, odśpiewują liryczną pieśń pożegnania z górzystą rodzimą krainą, utraconą arkadią. Nostalgiczno-dynamiczna muzyka Bartka Straburzyńskiego jest wykonywana na żywo przez zespół romski Tatra Roma.

Późniejszej tęsknocie Oresta za domem towarzyszą poczucie tymczasowości sytuacji, życie „na kufrze", a także wrogość Polaków utożsamiających przypędzonych Łemków z Ukraińcami. Podczas spotkania z ojcem dorosłe dzieci rysują kredą na ścianie naiwny wizerunek domu (z drzwiami, oknami, dymem z komina), który staje się nieznanym im symbolem stabilności domowego ogniska i nieosiągalnego dla Łemków spokoju. Wysiedlenia z 1947 roku łączyły się bowiem

DiT-29_MGolaczynska.indb 218 2013-04-25 08:57:45

64. *Łemko*, Teatr im. H. Modrzejewskiej w Legnicy. Przedstawienie grane w poniemieckim variétés przy ul. Kartuskiej. Pośrodku: Anita Poddębniak (Hańcia) i Zbigniew Waleryś (Orest)

zwykle z utratą dobytku ruchomego i nieruchomości, pogorszeniem warunków życia i dezintegracją małych społeczności. Na „Łemkowynie" „wszystko było wielkie i czyste, a ludzie silni i zdrowi".

Surowo też wypada ocena przodków oskarżających Oresta o chodzenie do kościoła katolickiego i złe wychowanie syna Jarosława (Paweł Palcat). Syn reprezentuje zasymilowanych Łemków, zbuntowanych przeciwko eksponowaniu cierpień ziomków i ich dwulicowości (Łemkami są od święta, „a na co dzień Cyryl i Metody nie odróżniliby ich od Polaków") oraz niechętnych nauce ich języka. Dramat Oresta pogłębiają absurdy polskiej biurokracji — choć jego utracone gospodarstwo znajduje się w granicach obecnej Polski, nie może on odzyskać ojcowizny nawet w demokratycznym kraju, gdyż została przejęta przez państwo. Arcyurzędnik (Bogdan Grzeszczak), który przemawia z górnego poziomu sceny, gniewnie przeciwstawia wojenną martyrologię Polaków marnym „tylko" przesiedleniom Łemków, kończąc cynicznym stwierdzeniem: „W góry możecie sobie pojechać na wakacje, są otwarte!". Na zakończenie widowiska pojawiają się u Oresta byli właściciele z Niemiec, którzy chcą obejrzeć swoje gospodarstwo...

Przedstawienie stanowi głos w sprawie polskiej historii i trudnego losu Łemków. Po obejrzeniu *Łemka* należałoby powtórzyć za socjologiem Wojciechem Sitkiem: „spójrzmy choć raz na siebie [Polaków — M.G.] oczami tych, którzy byli od nas słabsi. Być może są niesprawiedliwi; ale przecież byli mniejszością, która znalazła się w warunkach zagrożenia. Broniłbym również tezy, iż upowszechnienie wiedzy o mniejszości wzbogaca większość, która uzyskuje w ten sposób

65. *Łemko*. Rafał Cieluch (Ksiądz), Paweł Wolak (Wasyl), Magda Biegańska (Nauczycielka), Gabriela Fabian (Baba)

dystans wobec swego własnego modelu myślenia. Dystans taki jest z kolei warunkiem tolerancji i otwartości, choć oczywiście niesie ze sobą również konieczność przyjęcia na siebie ciężaru wiedzy o relatywizmie świata"[416]. Przedstawienie ma więc z pewnością walor edukacyjny, skłaniając do takiego dystansu widzów reprezentujących większość.

Po kilkunastu latach pracy u podstaw w legnickim teatrze Jacek Głomb zapewnił swojej publiczności kontakt z innymi twórcami i zróżnicowanymi stylami teatralnymi, możliwy dzięki dwóm edycjom Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego Miasto. Wszystkie zapraszane na festiwal zespoły przygotowywały prapremiery w wybranych przez siebie nowych miejscach teatralnych. Działania festiwalowe miały długoterminowe skutki: chodziło mianowicie o trwałe ocalenie przed zniszczeniem oraz przywrócenie miastu przestrzeni znalezionych. Tak stało się z salą przy Kartuskiej na Zakaczawiu, gdzie odbyła się premiera *Łemka.* To miejsce wykorzystywano potem wielokrotnie jako salę widowiskową.

Kraj Pana Boga, czyli ziemia kłodzka

Ziemia kłodzka, dawniej hrabstwo kłodzkie, stanowi „małą ojczyznę" w regionie Dolnego Śląska, która szczyciła się swoją geograficzną i językową odrębnością — leżąca w kotlinie kraina jest otoczona pasmem górskim, a mieszkańcy zachowali szczególnie wyrazistą gwarę, która różniła się od śląskiego dialek-

[416] Wojciech Sitek, *Wstęp*, [w:] *Mniejszość w warunkach zagrożenia. Pamiętniki Łemków*, red. Wojciech Sitek, Wrocław 1996, s. 6.

tu[417]. Hrabstwo było przez wieki jednostką wielokulturową, zmieniającą często zwierzchnictwo, terytorialnie i językowo bardzo bliskie nie tylko Niemcom, lecz także Czechom. Reforma administracyjna z 1999 roku uczyniła z dawnego hrabstwa jeden powiat, co przyczyniło się do szybkiego rozwoju tożsamości lokalnej. Jednocześnie w tym przygranicznym powiecie znajdują się zróżnicowane ciekawostki krajoznawcze charakterystyczne dla całego Dolnego Śląska: zabytkowe miasta i wsie, w tym znane sanktuaria w Wambierzycach i Bardzie, malownicze góry, jaskinie, piękne uzdrowiska i kopalnie.

Hrabstwo Kłodzkie, czyli w Kraju Pana Boga (25.05.2005) to przedstawienie w reżyserii Mariana Półtoranosa przygotowane przez kłodzki Teatr KO-KU i członków Towarzystwa Teatralnego Zderzenia w Kłodzkim Ośrodku Kultury. Osoby te, z Półtoranosem i Markiem Mazurkiewiczem na czele, są organizatorami Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego Zderzenie (od 1991), który w latach dziewięćdziesiątych stał się jednym z ważniejszych teatralnych forów ogólnopolskich, a z pewnością dolnośląskich. To tam najgoręcej dyskutowali wieczorami młodzi widzowie o oglądanych przedstawieniach teatrów alternatywnych i repertuarowych. Impreza pokazała, że po 1989 roku mieliśmy do czynienia w Polsce w silną decentralizacją życia teatralnego, a do głosu doszły środowiska małych, nieteatralnych i nieakademickich miejscowości. Ziemia kłodzka stała się zresztą wówczas niezwykle ożywioną społecznie krainą, gdyż pod koniec lat dziewięćdziesiątych działało tam niemal 150 lokalnych stowarzyszeń społecznych, nie licząc miejscowych oddziałów organizacji ogólnopolskich, które reprezentowały „niemal każdą sferę zainteresowań od sportu, turystyki przez kulturę i pielęgnowanie tradycji regionu (i poszczególnych miejscowości) po organizacje edukacyjne, charytatywne czy hobbystyczne”[418].

Przedstawienie Półtoranosa powstało już w czasach mniejszego zainteresowania publiczności kłodzkim festiwalem. Było to jednak widowisko ciekawe na tle innych propozycji teatru lokalnego, ponieważ stanowiło poczyniony z rozmachem chronologicznym historyczny przegląd dziejów hrabstwa kłodzkiego. Podstawą scenariusza autorstwa Joanny Mazurkiewicz i Mariana Półtoranosa stała się bowiem publikacja historyczna *W kraju Pana Boga: źródła i materiały do dziejów Ziemi Kłodzkiej od X do XX wieku* opracowana przez Arno Herziga i Małgorzatę Ruchniewicz[419]. Przestrzenią przedstawioną jest tu „mała ojczyzna” z różnych wieków, owo hrabstwo kłodzkie i dawni jego mieszkańcy. Przed rozpoczęciem właściwego widowiska z głośników brzmi afirmacyjna współczesna melodia: „Warto tu być/ Warto tu żyć”. Działania aktorskie odbywają się na tradycyjnej podwyższonej scenie Kłodzkiego Domu Kultury, która jest jednak pusta i ciemna,

[417] Por. Arno Herzig, Małgorzata Ruchniewicz, *Dzieje Ziemi Kłodzkiej*, Hamburg-Wrocław 2006, s. 9.

[418] *Ibidem*, s. 485.

[419] Wydanie I: Kłodzko 2004, uzupełnione obszernymi *Dziejami Ziemi Kłodzkiej* tych autorów, por. przyp. 417 w rozdziale III.

66. *Hrabstwo Kłodzkie, czyli w kraju Pana Boga*, Teatr KO-KU w Kłodzku. Kłodzka publiczność

pomniejszona optycznie przez pięć paneli w kolorze cegły ustawionych pionowo, tworzących główną ścianę-tło dla aktorów. Mur ten niekiedy się rozchyla lub rozdziela na pojedyncze quasi-mansiony (scenografia: Bogdan Wieczorek). Na początku aktor wtaszcza na środek sceny drewnianą skrzynkę, która pełni liczne funkcje — stołu, podestu, postumentu pomnika, mównicy, ławy szkolnej, walizki, wagonu i jest nieustannie ogrywana. Tę prostą, wielofunkcyjną i mobilną scenografię pięcioro aktorów traktuje z dużą swobodą (sami ubrani we współczesne neutralne białe koszule i czarne spodnie), kreując liczne zabawne oraz pomysłowe rozwiązania inscenizacyjne przez dodanie pojedynczych rekwizytów, elementów kostiumów i działając przy tym plastycznie swoimi ciałami.

Twórcy przestawienia wiodą widza przez liczne stulecia, wybierając fragmenty nie tyle bardzo pouczające (nie jest to bynajmniej widowisko tylko o celach edukacyjnych), ile raczej interesujące ze względu na specyfikę hrabstwa kłodzkiego, jego charakterystyczne miejsca, niekiedy także ze względu na komizm wybranych dokumentów. Autorzy i wykonawcy dowodzą, że historia pokazana na scenie może być całkiem interesująca, a przy okazji przyczynić się do poczucia dumy z przynależności do pewnej grupy, a nawet obywatelskiego patriotyzmu lokalnego w związku ze znajomością tradycji. W przedstawieniu ton serio przeplata się z żartem i lekką autoironią. Kłodzczanie byli — jak się okazało na podstawie cytowanych źródeł historycznych — „pracowici", „mężni", „litościwi dla ubogich" oraz „weseli i krotochwilni" (lubili popić, zjeść i pograć w kości).

Co warto podkreślić, widowisko nie ogranicza się do mieszkańców jednego miasta, ale ukazuje dzieje całego dawnego hrabstwa kłodzkiego, a więc wydarzenia z Bystrzycy, Jugowa, Rudy Śląskiej, Gorzanowa i uzdrowisk. W przedstawie-

DiT-29_MGolaczynska.indb 222 2013-04-25 08:57:50

67. *Hrabstwo Kłodzkie, czyli w kraju Pana Boga*. Scena zbiorowa

niu występuje dwóch aktorów i trzy aktorki, którzy kreują najczęściej bohatera zbiorowego — mieszczan z hrabstwa kłodzkiego. Przedstawiane przez nich informacje o konfliktach politycznych czy religijnych (czasy reformacji i kontrreformacji) przeplatają się z informacjami gospodarczymi (poziom handlu, przemysłu, rzemiosła) oraz miejscowymi katastrofami i kataklizmami, takimi jak epidemia dżumy, wielki pożar folwarków w Bystrzycy, tragiczny w skutkach wybuch gazu w kopalni w Jugowie, pamiętanymi zapewne w okolicy długie lata. Z kolei zabawnie brzmią nakazy władz dotyczące wywożenia lub magazynowania śmieci i gnoju w niedzielę w XVII wieku czy przepisy dotyczące trzeźwości wiejskiego nauczyciela z kolejnego stulecia albo uregulowania porządkowe w sprawie plucia w dawnych uzdrowiskach.

Najwięcej zastrzeżeń można mieć do ukazania XX wieku, któremu wprawdzie poświęcono długi fragment widowiska, ale pokazano go schematycznie przez pryzmat rodzącego się niemieckiego faszyzmu, zagubienia wysiedlanych Niemców cywilów oraz trudnego losu polskich osiedleńców. Scena długotrwałej wędrówki Kresowian, którzy przyjeżdżają stłoczeni w jednym wagonie (oczywiście owej drewnianej skrzyni), całują polską ziemię, na której nikt ich nie wita, gdyż trafili akurat na Wielkanoc (dzień wolny), jest bardzo wzruszająca. Podkreślono ubóstwo i zażenowanie przybyłych („dziadostwo"), którym pomagają jedynie ksiądz i zakonnice. Tu powtarzają się motywy znane z innych przedstawień i relacji: tymczasowość egzystencji, pamięć o utraconej ziemi, tęsknota za pozostawionymi grobami; „i tak się przeżyło byle jak" — podsumowuje jedna z mieszkanek. Cały lokalny okres PRL-u koncentruje się właściwie na działalności opozycyjnej. W przedstawieniu brakuje scen z czasów po 1989 roku, dlatego ta lokalna tożsamość budowana na tradycji i pomijająca ponad 20 lat współczesności oraz całe jedno pokolenie wydaje się niepełna. Reżyser przygotował jedynie dość pompatyczny prodemokratyczny finał. Przedstawił go w konwencji jasełkowej (całe widowisko przerywają scenki jasełkowe i wątki metateatralne) i nawiązał do pierwszej, podobnej sceny. Na koniec przybywa do stajenki i aniołów jeden

68. *Hrabstwo Kłodzkie, czyli w kraju Pana Boga*. Scena zbiorowa

z aktorów, który jako trzeci władca pragnie Jezuskowi złożyć pokłon, i odczytuje następujący tekst:

„My Kanclerz kapituły Hrabstwa Kłodzkiego w oparciu o konstytucję z Roku Pańskiego 2000 wywyższamy i podnosimy Was…

— Ale kogo? — pytają zniecierpliwieni Aniołowie.

— Was (wskazuje na widzów) — wolnych obywateli Hrabstwa Kłodzkiego do wszelkich godności i stanowisk".

Na tym kończy się przedstawienie, jedno z nielicznych lokalnych poświęconych Kotlinie Kłodzkiej.

g) Plenery

Pośród licznych widowisk lokalnych powstałych w różnych „miejscach znalezionych" realizowano także dolnośląskie przedstawienia plenerowe. Zważywszy na dużą popularność w Polsce tej formy w latach dziewięćdziesiątych i na początku XXI wieku, nie było ich w regionie zbyt wiele. W tej grupie mieszczą się przede wszystkim przedstawienia Jeleniogórskiego Teatru Animacji, związane najczęściej z legendami o Duchu Gór, oraz *Legendy wrocławskie* — te zaś dostosowane są zarówno do pokazywania w przestrzeni miejskiej, jak i w murach teatru (w zależności od pory roku). Wszystkie te widowiska adresowane są do tego samego typu widza, mianowicie nienależącego do częstych bywalców teatru widza teatru ulicznego, niejednokrotnie przypadkowego, a także do widza w wieku szkolnym. W odniesieniu do publiczności teatru plenerowego pokazywanego na placach, starówkach miast i miasteczek używam także określenia „publiczność familijna", mając na myśli widzów od pięciu do — powiedzmy — osiemdziesięciu lat, którzy w gronie rodzinnym i przyjacielskim wybrali się na weekendową przechadzkę. Teatr plenerowy to najskrajniejszy przypadek poszukiwania nowego miejsca teatralnego — odejścia od budynku teatralnego oraz od teatru jako

instytucji. W tym wypadku to zwykle twórca przychodzi do teatru i poszukuje widza, poszerzając granice publiczności.

Juliusz Tyszka, opisując fenomen dużej liczby polskich festiwali teatru plenerowego w latach dziewięćdziesiątych[420], zwraca uwagę na kilka wątków związanych z odpowiedzią na pytanie o przyczyny takiego rozwoju: przedwojenną tradycję polskiego teatru plenerowego sięgającą lat dwudziestych XX wieku (widowiska Juliusza Osterwy, Edmunda Wiercińskiego), ale także działania lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych „interwencje uliczne" Akademii Ruchu oraz happeningi Pomarańczowej Alternatywy. Autor zwraca także uwagę na przyczyny ekonomiczne — wzrost atrakcyjności turystycznej miejscowości festiwalowej, oraz na przyczyny polityczne — dbałość o wizerunek miasta z punktu widzenia samorządów lokalnych. Jednak najważniejszy jest jego zdaniem wątek społeczny. „Plenerowe spotkania z teatrem tworzą bardzo ważną dla nas — współczesnych Polaków, okazję do odświętnego bycia razem w dużej grupie […] Sam fakt, iż ludzie z własnej i nieprzymuszonej woli[421] gromadzą się tłumnie z okazji teatralnego święta, stanowi objaw powrotu do normalności"[422].

W przypadku teatru dolnośląskiego istotne są wszystkie przywoływane przez Tyszkę wątki. Przede wszystkim należy tu podkreślić widoczną na Dolnym Śląsku stosunkowo żywą, gdyż obecną w pamięci widzów i twórców tradycję widowisk plenerowych związanych z odbywającym się od 1983 roku do dziś Międzynarodowym Festiwalem Teatru Ulicznego w Jeleniej Górze, którego zespoły wędrowały — za dyrekcji Aliny Obidniak — po licznych miasteczkach Kotliny Jeleniogórskiej. Pojedyncze wydarzenia Międzynarodowych Spotkań Teatru Otwartego również odbywały się w otwartej przestrzeni miejskiej Wrocławia i okolic. W ten sposób ukształtował się nie tylko lokalny, ale właściwe polski teatr plenerowy, a także publiczność znająca określoną konwencję. Dochodzimy tu do aspektu polityczno-ekonomicznego — publiczność ma w demokratycznym kraju określone oczekiwania wobec samorządów lokalnych i organizatorów życia społeczno-kulturalnego. Ujmując rzecz potocznie: mieszkańcy Jeleniej Góry i innych miejscowości turystycznych oczekują, że na odrestaurowanych rynkach i starówkach „coś się będzie ciekawego działo". Z pewnością widowiska plenerowe realizują społeczną potrzebę zbiorowego, odświętnego teatralnego bycia razem, również uniezwyklenia codzienności, niezależnie od tego, czy są pokazywane podczas Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Ulicznych czy prezentowane w ramach repertuaru teatru.

---

[420] Juliusz Tyszka, *Szkoła bycia razem. Polskie festiwale teatru plenerowego w latach 90.*, [w:] *Teatr w miejscach nieteatralnych*, red. Juliusz Tyszka, Poznań 1998. Autor koncentruje się zwłaszcza na przykładzie Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego MALTA, który narodził się w latach dziewięćdziesiątych i stał się największą imprezą teatralną w Polsce.

[421] Jako przykłady zgromadzeń „przymusowych" autor przywołuje pochody pierwszomajowe i kolejki.

[422] Tyszka, *Szkoła bycia razem*…, s. 281.

Legendy i historie karkonoskie

W Jeleniogórskim Teatrze Animacji powstały następujące przedstawienia plenerowe, które miały premiery często podczas Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Ulicznych w Jeleniej Górze: *Rzepiór — Duch Gór* (brak danych), reż. Andrzej Ball, *Legendy zamku Chojnik* (12.04.1998), reż. Bogdan Nauka, *Zaślubiny Rzepióra* (2.09.2000), reż. Bogdan Nauka, *Hofmamania* (1.09.2001), reż. Bogdan Nauka i *Pocztówka z Krakonoszy* (6.08.2005) reż. Bogdan Nauka. Wszystkie produkcje z wyjątkiem *Hofmamanii* (poświęconej miejscowemu malarzowi Vlastimilowi Hofmanowi i jego twórczości) związane były z legendami o Duchu Gór, Rzepiórze, czyli Karkonoszu. Przedstawienia Balla i Nauki wykorzystywały możliwości, jakie daje przestrzeń otwarta, więc reżyserzy i scenografowie stosowali efektowne zabiegi: „powiększające" elementy scenografii, postaci oraz rekwizyty, żywioł wody, ognia i powietrza. Przestrzenią przedstawioną i wyobrażoną była zatem baśniowa górska kraina Karkonosza. W widowiskach o tematyce karkonoskiej warstwa słowna była zredukowana i zdominowana przez obraz.

Dla przykładu: w *Rzepiórze — Duchu Gór* scenografię tworzył pokryty czarną płachtą autokar, na którym zbudowano dolny poziom (opierając o boki pojazdu drewniane schody), i górny — na autokarze umieszczono trzy wysokie drabiny, po których wspinali się wykonawcy. Na pojeździe znajdowały się również dwie klapy będące symbolicznym przejściem między magicznym światem Ducha Gór a codziennym światem ludzkim[423]. W czasie przedstawienia przez te klapy przebijało czerwone światło z groty Rzepióra. Jednym z wątków opowieści było spotkanie księżniczki śląskiej Jadwisi, dziedziczki zamku na Srebrnej Górze, i Ducha Gór, który oprowadzał dziewczynę po swym skalnym królestwie, innym — spotkanie Rzepióra z wieśniakami. Całość widowiska utrzymana była w baśniowej aurze.

Z kolei oprawę *Legend zamku Chojnik — eposu rycerskiego niezwykle komicznego* mocno naznaczyła frywolność scenografii autorstwa Edwarda Lutczyna. Rycerze mieli wypchane pośladki, a księżniczka Kunegunda o sercu zimnym jak głaz miała obfity biust i szerokie plastikowe biodra. Rabelaisowskie wątki były zdecydowanie adresowane do widzów pełnoletnich. Aktorzy mieli też na sobie duże maski. Całość obrazów dopełniały elementy festynowo-popkulturowe: dmuchany zamek „budowany" na oczach widzów, ulatujące w górę balony i sztuczne ognie. Twórcy wykorzystali znany wątek okrutnej księżniczki[424], która starającym się o jej rękę kazała objeżdżać z opuszczoną przyłbicą zamek po zewnętrznym pierścieniu murów. Śmiałkowie kolejno spadali w dmuchaną przepaść, a wzgardzona przez ostatniego z nich Kunegunda rzuciła się z rozpaczy

[423] Szczegóły opisu przedstawienia za: Sylwia Zajkowska, *Przedstawienia plenerowe w Jeleniogórskim Teatrze Animacji (próba opisu)*, praca magisterska napisana pod kier. Janusza Deglera, PWST Wydziały Zamiejscowe we Wrocławiu, Wydział Lalkarski, 2006, s. 56–62, tekst niepublikowany.

[424] Por. rozdział II.

69. Plenerowe przedstawienie *Legendy zamku Chojnik* Teatru Jeleniogórskiego

z wieży, jednak wszystkie ofiary wskrzesił wszechmocny Rzepiór. Tak więc ponura legenda zamieniła się w pogodną opowieść[425].

Inną formę miały *Zaślubiny Rzepióra* — to widowisko odbywało się z udziałem widzów, których częstowano rozrzucanym weselnym jadłem (pieczone kurczaki, kiełbasy i owoce). W przedstawieniu wykorzystano wodę — śląska księżniczka Emma, narzeczona Rzepióra, kąpie się w wodospadzie z dworzanami (aktorka rozebrana do falbankowej bielizny jest polewana wodą z potężnego węża). Sam Rzepiór (scenografia: Dariusz Miliński z Grupy Pławna 9 i Lewan Mantidze) to postać około pięciometrowa, jego tułów i głowa są ciągnięte na kołach i animowane przez kilka osób. Początkowo jest on bezdusznym olbrzymem, ale Emma wchodzi na drabinę i wyjmuje mu głaz z piersi, po czym zamienia na serce. Późniejsza *Pocztówka z Karkonoszy* to właściwie przedstawienie powstałe na bazie *Zaślubin*, rozwinięte o wątki weselnych tańców i bijatyki[426], w widowisku uczestniczą zespoły folklorystyczne prezentujące przyśpiewki góralskie, emigrantów z Czarnogóry i przybyłych na Dolny Śląsk Kresowian[427].

Atrakcją dla turystów i dla dzieci szkolnych miał być także *Wielki Teatr Legend Karkonoszy* (5.08.2000), również w reżyserii Nauki, przedstawienie, w którym wykorzystywano 5 lokalnych legend, jednak scenografia i lalki nie były przystosowane do warunków typowo plenerowych, ponieważ można je było grać także w sali.

W nurcie plenerowym powstało jeszcze jedno przedstawienie o tematyce lokalnej *Hofmamania* (1.09.2001), poświęcone życiu oraz twórczości malarza Vla-

[425] Zajkowska, *op. cit*., s. 68–71; por. też Winicjusz Schulz, „Nowości" nr 135, za: „Ruch Teatralny" 1998, nr 7 (37).

[426] Zajkowska, *op. cit*., 72–75.

[427] Nota informacyjna Teatru Animacji.

70. Plenerowe przedstawienie *Hofmamania* Teatru Jeleniogórskiego

stimila Hofmana (1881–1970), który mieszkał w Karkonoszach, w Szklarskiej Porębie. Artysta urodził się w Czechach w rodzinie czesko-polskiej, studiował w Krakowie (uczył się m.in. u Jacka Malczewskiego i Leona Wyczółkowskiego) i w Paryżu, po II wojnie osiedlił się w Krakowie, a potem w Szklarskiej Porębie, gdzie mieszkał 23 lata aż do śmierci. Reprezentował nurt malarstwa tkwiącego korzeniami w Młodej Polsce[428]. W widowisku Bogdana Nauki historię życia Hofmana przedstawiono w siedmiu obrazach (kształt plastyczny: Dariusz Miliński): Wszyscy jesteśmy malarzami; Muza; Płótna; Madonny; Udręka; Troska; Z gór, do nieba. W przedstawieniu pojawiają się kolorowe farby i pędzle oraz ogromny zwój szarego papieru, a widzowie zostają zachęcani do udziału w tworzeniu razem z aktorami wielkiego obrazu, na którego tle rozegra się akcja[429]. Z twórczości artysty wykorzystano w spektaklu serię obrazów *Wiejskie Madonny* — madonny o twarzach wieśniaczek w postaci ogromnych lalek, oraz drewnianą postać Chrystusa Frasobliwego wjeżdżającą na wozie. Stylizowane na ludowe motywy religijne były bardzo charakterystyczne dla twórczości Hofmana. Widowisku towarzyszyła projekcja dokumentalnych zdjęć i obrazów artysty; wykorzystano także utwory napisane przez malarza, które śpiewała Muza. Znaczna część przedstawienia ukazywała także proces twórczy malarza. „*Hofmamania* nie jest teatralizowaną biografią ani scenicznym przeniesieniem tematów malarskich w uliczną przestrzeń — piszą twórcy — ale raczej poszukiwaniem wspólnych obszarów wrażliwości ludzi, których życie u stóp Karkonoszy przenika niezwykłość miejsca, magia przyrody, krajobrazu i czasu”[430].

[428] Informacje z archiwum Teatru Animacji; muzeumsecesji.pl/galeria (dostęp: 9.02.2012).

[429] Opis przedstawienia za: Mirosława Kruczkiewicz, „Nowości” nr 198, za: „Ruch Teatralny” 2002, nr 69 (191).

[430] Nota do spektaklu.

Do historii dawnej i lokalnej nawiązywało jeszcze jedno przedstawienie Teatru Animacji, mianowicie *Aqua Sanitata* (27.05.2000, reż. Bogdan Nauka, scenografia: Lewan Mantidze). Twórcy, podobnie jak czyniono to w teatrze powojennym, nawiązywali do jednego z epizodów w historii miasta — w czerwcu 1686 przybyła do wód w Cieplicach, aby zażyć leczniczych kąpieli, królowa Marysieńka Sobieska z ponadtysiącosobowym orszakiem. To wydarzenie zostało uwiecznione w topografii miejskiej — jednej z ulic (raczej nieestetycznej) nadano imię Królowej Marysieńki Sobieskiej. Natomiast przedstawienie w żartobliwy sposób opisuje pobyt królowej, wymieniając autentyczne dawne metody leczenia. Nauka napisał zabawny wierszowany pastisz barokowej formy, w którym pojawiają się także piosenki. Główną atrakcją widowiska były lejące się obficie strumienie wody.

Widowisko historyczne

W nurcie podobnym tematycznie do powojennych widowisk historycznych poświęconych dolnośląskiej historii Piastów mieści się przedstawienie *Dawno temu pod Legnicą* Teatru Dramatycznego im. Heleny Modrzejewskiej z Legnicy. Widowisko plenerowe pokazano jednorazowo (2.06.2001) w Jarze Gniewomierskim z okazji 760. rocznicy bitwy pod Legnicą (1241) wojsk Henryka Pobożnego z Mongołami. Spektakl w reżyserii Jacka Głomba i z jego scenariuszem, według powieści Zofii Kossak-Szczuckiej, wprawdzie nawiązywał do żywej w PRL-u tematyki[431] piastowskiej, ale zrealizowano go w nowym stylu wielkich widowisk popularnych w Polsce końca XX wieku. Wystąpiło w nim trzystu aktorów i statystów przed pięcioma tysiącami zgromadzonych widzów. Były też efektowne rozwiązania, jak na przykład smok ziejący ogniem, czyli mongolska machina wojenna, oraz pożar wioski (dokładnie trzech chałup — scenografia: Małgorzata Bulanda). Sceny bitewne odegrali członkowie bractw rycerskich z Polski i Czech ubrani w odtworzone stroje z epoki oraz łucznicy z Klubu Sportowego „Strzelec", a także miejscowi gimnazjaliści i klerycy. Istotną rolę dynamizującą widowisko i budującą atmosferę odgrywała rockowa muzyka grana na żywo, przygotowana i wykonywana przez zespół Kormorany. W postać Henryka Pobożnego wcielił się występujący gościnnie Jerzy Zelnik, jego żonę Annę zagrała Joanna Gonschorek, a matkę — Jadwigę (późniejszą świętą), Anita Poddębniak. Ostatnia scena to krajobraz po dramatycznej bitwie — pożoga, zgliszcza i zwłoki rycerzy. Jadwiga prowadzi procesję szlochających mniszek i odnajduje ciało swego syna Henryka pozbawione głowy, rozpoznając je po sześciu palcach u nogi[432].

[431] Jak już wspomniałam, tradycja ta była w Legnicy dłuższa niż obecność Polaków, ponieważ w teatrze niemieckim także utrwalono tę bitwę w widowisku *Die Wahlstaff* (Legnickie Pole), które miało prapremierę w Liegnitz 6.04.1941 roku i sławiło Henryka Pobożnego oraz rycerstwo niemieckie. Por. rozdział I. Przed Głombem przygotowano w Legnicy 9.04.1991 program składany *Henryk Pobożny*, w reżyserii Macieja Korwina.

[432] Na podstawie programu do spektaklu, scenariusza Jacka Głomba i materiałów informacyjnych z archiwum teatru.

Legendy wrocławskie

Na *Legendy wrocławskie* (reż. Józef Frymet) Wrocławskiego Teatru Lalek składają się w sumie cztery legendy w adaptacji Mariusza Urbanka (wystawiane pojedynczo lub wszystkie razem), które grano zarówno w przestrzeni otwartej na ulicach miasta w miesiącach cieplejszych, jak i na scenie teatru w zimie. Ponieważ przedstawienie dostosowano do różnych przestrzeni, nie było ono typowo plenerowym widowiskiem. W plenerze aktorzy grali na bajkobusie — pojeździe typu bus, który był tak obudowany, że tworzył replikę neobarokowego budynku Wrocławskiego Teatru Lalek w miniaturze. Na dachu i z boków pojazdu pojawiały się niewielkie lalki, kreujące postaci teatralne na górnym poziomie (scenografia: Maria Balcerek). Obok nich grali aktorzy w żywym planie, którzy występowali na ulicy, na przykład w części *Piwnicznej opowieści* (28.09.2008) aktorzy siedzą i biesiadują przy stole ustawionym na tle pozostałej scenografii. W tej części piwoszom z Piwnicy Świdnickiej ukazuje się o północy niezwykły widok. Kamienne figury zdobiące w dzień Rynek schodzą z murów i odbywają sąd nad innymi średniowiecznymi figurami z plafonu (na przykład kamieniarz i piekarz grali w karty w kościele, a pewna białogłowa chodziła po rynku w spodniach. Te historie zostały wymyślone przez autora scenariusza Mariusza Urbanka). W plenerze na rogu ul. Szewskiej i Wita Stwosza zagrano także *Dzwon grzesznika* (22.06.2008) i *Czarownicę z mostka* (22.06.2008). Pierwsza legenda jest tragiczna — to historia ludwisarza, który zabił nieposłusznego czeladnika. Za to mistrz został również ukarany śmiercią, a wykonany przez niego dzwon w katedrze Marii Magdaleny wybijał imię owego czeladnika. W *Czarownicy z mostka* głównym elementem scenografii były kręte schody oraz wysoko zawieszony mostek na katedrze Marii Magdaleny, z którego po linie zjeżdżała czarownica. Legenda ta ma walor dydaktyczny: dziewczynka Martynka, która nie lubi sprzątać, pomaga w pracy w zamian za przejażdżki na miotle czarownicy Tekli skazanej na wieczne sprzątanie. Z kolei *Opowieść kamiennej głowy* dotyczy kamiennej głowy, która znalazła się na ścianie wieży katedry i ilustruje legendę o ubogim Henryku, który dla bogatej ukochanej wstąpił do bandy zbójeckiej, aby się wzbogacić, a stał się chciwy i bezduszny. Większość tych legend była pokazywana w historycznych miejscach Wrocławia, jednak nie zawsze dokładnie w tych, do których się odnosiły (np. w parku Staromiejskim przy Teatrze Lalek, a nie w Rynku). Nie do końca wykorzystano atrakcyjność realnych przestrzeni. W przedstawieniach we wnętrzu teatru zastosowano dwupoziomową drewnianą scenkę, której górna część otwierała się, występowali także aktorzy i lalki. Legendy były adresowane do dzieci szkolnych i młodzieży, okazywały się jednak trudne w odbiorze, gdyż we wszystkich wersjach dominowały monotonne dialogi i rozbudowane fabuły, nie zaś elementy widowiskowo-plenerowe.

DiT-29_MGolaczynska.indb 230 2013-04-25 08:57:57

Zakończenie. Wobec przeszłości i teraźniejszości — strategie i wybory

Strategie twórców

Na przykładzie omówionych w rozdziale III przedstawień można dostrzec kilka różnych strategii kreacji i interpretacji stosowanych przez twórców wobec spuścizny historycznej oraz teraźniejszości regionu. Strategie te występują w rozmaitym natężeniu w odmiennych widowiskach, ale też nie muszą się nawzajem przez poszczególne orientacje wykluczać. Zasadniczo wyróżniłabym strategię celebrowania przeszłości obok prześmiewczego do niej stosunku i ironizowania na ten temat. Stosunek do historii miejsca, w którym się żyje i tworzy, jest z kolei ściśle powiązany z tożsamością lokalną. Wpływa na sposób postrzegania miejsc wokół siebie, „małych ojczyzn" przez widzów. Przypomnę, że lokalne i regionalne uniwersum symboliczne tworzą między innymi: „przypisanie do przestrzeni i miejsc (perspektywa geograficzna)" oraz „związek indywidualny i zbiorowy z dziejami regionu, jego bohaterami i instytucjami historycznymi (perspektywa historyczna) […]"[1].

Historyczne osadzenie lokalnej tożsamości i „przezwyciężanie przeszłości"

Zdaniem Marcina Łaski dostrzec można „dwa pomysły historyczno-przestrzennego osadzenia lokalnej tożsamości", które występują w działaniach wrocławskich władz miejskich i są — moim zdaniem — powtarzane przez twórców teatralnych. „Pierwszy z nich, ukierunkowany na wspólnotę mieszkańców (i obecny już wcześniej w zbiorowej świadomości), szuka źródeł wrocławskiej tożsamości na dawnych Kresach Wschodnich, przypisując szczególne miejsce społecznemu, kulturowemu i duchowemu dziedzictwu Lwowa. Drugi pomysł, odwołując się do wyjątkowości miejsca, próbuje wpisać obecną tożsamość Wro-

[1] Marek S. Szczepański, *Społeczności lokalne i regionalne a ład kontynentalny i globalny*, [w:] *Kręgi integracji i rodzaje tożsamości. Polska, Europa, świat*, red. Włodzimierz Wesołowski, Jan Włodarek, Warszawa 2005, s. 132.

DiT-29_MGolaczynska.indb 231 2013-04-25 08:57:57

cławia w kontinuum wielokulturowej historii miasta […] Wyjątkowego znaczenia nabiera w tej orientacji wytworzenie poczucia łączności z okresem niemieckich rządów w mieście”[2] i zainteresowanie niemiecką tradycją. Oba „pomysły osadzenia lokalnej tożsamości” rozszerzyłabym na cały region Dolnego Śląska, gdzie są one widoczne we współczesnej działalności obywatelskiej i społeczno-kulturowej mieszkańców.

Pamięć dziedzictwa nie tylko lwowskiego, ale szerzej „kresowego” przejawia się w takich przedstawieniach jak *Transfer!* Klaty czy *Zabawy pod kocykiem* Majewskiego pod postacią wspomnień o „małych ojczyznach” i dramatycznej ucieczce ze wschodu. W przypadku *Transferu!* dochodzi także punkt widzenia Niemców wysiedlanych na zachód. Dziedzictwo kresowe to także niemożność przystosowania się do nowego krajobrazu architektonicznego, a więc swoiste „nieprzypisanie” do miejsca Świadków historii z przedstawienia Klaty oraz postaci z *Tutaj* Kurowskiej. Osobne miejsce w nurcie „kresowym” zajmuje oczywiście Wrocław ze swoistym „*genius loci* Lwowa”, a jako przykład tego nurtu można przywołać Kalamburowe przedstawienie lwowskiego folkloru miejskiego *Piosenki lwowskiej ulicy.* Odmienne tęsknoty za utraconą arkadią prezentuje także mało znana w społeczeństwie, a równie doświadczona przez historię społeczność wypędzonych Łemków przedstawiona w legnickim widowisku Głomba. Utrata ojczyzny to szczególnie bolesne doświadczenie związane z traumami dzieciństwa i młodości oraz długimi okresami poczucia tymczasowości. „Co to znaczy: utrata ojczyzny? Ojczyzna to poczucie bezpieczeństwa, to podświadomie kształtowana tożsamość. W tym, co nazywamy ojczyzną, przeżywamy najgłębsze uczucia przywiązania. Także do przyrody: lasów, łąk, zapachów i odgłosów, do tego wszystkiego, do czego się przyzwyczailiśmy. Często łączymy ojczyznę z miejscem w domu i ogrodzie, które kojarzy się nam z rodzicami i przodkami. Dopiero utrata pozwala nam odczuć niepowtarzalną wartość tego, do czego się przyzwyczailiśmy”[3] — pisał Fritz Stern, żydowski breslauer.

Drugi pomysł osadzenia tożsamości — odwołujący się do wielokulturowej przeszłości regionu — znajduje szczególnie liczne przykłady w teatrze lokalnym. Zdecydowanie najczęściej obserwować można na scenach zainteresowanie przeszłością Niemców zasiedlających niegdyś, a potem opuszczających Dolny Śląsk, oraz pozostawionym niemieckim dziedzictwem materialnym — domami, kamienicami (*Wrocławski pociąg widm* Kopki i dom Schumannów, *Tutaj* Kurowskiej, *Wallstrasse 13* Kahan, *Deszcze* Wieczur-Bluszcz), pałacykami (*Hauptmann* Krzystka i *Kreisau 412* Markockiego) oraz innymi zabytkami kultury. Należy tu

---

[2] Marcin Łaska, *Wrocław jako marka. Socjologiczne refleksje nad potencjałem wizerunkowym Wrocławia*, [w:] *My wrocławianie. Społeczna przestrzeń miasta*, red. Piotr Żuk, Jacek Pluta, Wrocław 2006, s. 23.

[3] Fritz Stern, *Utracona ojczyzna*, [w:] *Kompleks wypędzenia*, red. Włodzimierz Borodziej, Artur Hajnicz, Kraków 1998, s. 296.

DiT-29_MGolaczynska.indb 232 2013-04-25 08:57:57

przypomnieć lokalną potrzebę poszukiwania miejskich przodków topograficznych i tęsknotę za niemiecką mieszczańskością wobec braku polskiej tradycji wśród dominującej polskiej wiejskiej ludności przesiedlonej do Wrocławia[4]. Działania te widoczne są nie tylko w wymienionych przedstawieniach, lecz także w projektach podczas dwóch edycji legnickiego Międzynarodowego Festiwalu Miasto (1997, 1999), który prowadził „swój dialog z miastem jako przestrzenią mentalną, a nie tylko realną"[5] — pisze Joanna Ostrowska, przypominając, jak jego twórcy odwoływali się do „śladów obecności niemieckiej, rosyjskiej i polskiej", traktując tę kulturową różnorodność jako „lekcję dla przyszłości"[6].

Cała galeria legnickich Niemców — pracowników artystycznych i technicznych teatru — występuje także we *Wschodach i zachodach miasta* Głomba. W ową „wielokulturową historię" regionu wpisują się nie tylko Niemcy, lecz także niemieccy Żydzi — zwykle jako ofiary nazistów lub ci, którzy przetrwali Zagładę: Walter Tausk z *Wrocławskiego pociągu widm*, krawiec Auerbach ze *Wschodów i zachodów miasta*, Jutta Grosschmidt z *Na zachód od Sao Paulo* i Leontine Dambitsch z *Wallstrasse 13*. W tym ostatnim przedstawieniu występują także polscy Żydzi, ofiary wypędzenia w 1968 roku. Ich sytuację opisuje nostalgiczna piosenka Barbary, postaci z *Wallstrasse 13*: „Powiedz, dokąd mam iść/ Gdzie mój dom, gdzie mój cel/ dokąd iść, dokąd iść/ Wszystkie drzwi zamknęły się".

W scenariuszach przedstawień oraz parateatralnych działaniach artystycznych wykorzystuje się autentyczne dokumenty i źródła historyczne, a także biografie oraz wspomnienia zestawiane niejednokrotnie z fikcją. Teatr lokalny przyjmuje więc pewne cechy teatru faktu. Czytanie dolnośląskiego palimpsestu kreuje nieustannie lokalną tożsamość mieszkańców, którzy wykazują wieloletnie zainteresowanie niektórymi przedstawieniami i publikacjami o regionie prezentowanymi w teatrze oraz dyskusjami historycznymi[7].

Za sprawą opisanych działań artystycznych dolnośląscy autorzy i uczestnicy wnoszą współczesne już narracje w zastaną przestrzeń historyczną, dopisując kolejną warstwę kulturowego palimpsestu. Tworzą je mianowicie takie doświadczenia, jak współczucie dla przesiedlanych ofiar dwudziestowiecznej historii (polskich niemieckich i żydowskich cywilów), potępienie wszelkich przedsięwzięć niszczących daną społeczność i jej dziedzictwo kulturowe, tolerancja wobec innych współobywateli miasta lub miejscowości oraz niechęć do antysemityzmu zarówno nazistowskiego, jak i peerelowskiego. Poza tym ważny jest związek

[4] Por. rozdział I.

[5] Joanna Ostrowska, *Miasto — miejsce teatralne*, [w:] *Sztuka — kapitał kulturowy polskich miast*, red. Ewa Rewers, Agata Skórzyńska, Poznań 2010, s. 287.

[6] *Ibidem*.

[7] Teatr im. Modrzejewskiej z Legnicy i Fundacja Bente Kahan z Wrocławia niejednokrotnie organizowały spotkania i dyskusje poświęcone nowym książkom albo ludziom związanym z regionem lub miastami.

DiT-29_MGolaczynska.indb 233 2013-04-25 08:57:57

z miejscem i jego dziejami oraz historią mieszkańców (na przykład sławnych ludzi regionu), wreszcie — krytyczny stosunek do powojennej polityki historycznej (polskiej i radzieckiej). Wszystkie te impulsy leżące u źródeł działań artystycznych i społecznych, będące zarazem składnikami obywatelskiej emancypacji, sprawiają, że twórcy oraz widzowie, a więc mieszkańcy miast, podejmują zbiorowy wysiłek ocalania przeszłości od zapomnienia. W ten sposób oswajają obce przez dziesięciolecia miasta i region, a także współkreują swoją lokalną rzeczywistą tożsamość Dolnoślązaków. Reżyserzy i widzowie, uczestnicząc w przedstawieniach i projektach, podejmują tym samym działania zmierzające do przywracania „zapomnianej pamięci". Działania te kreują gest, który można określić jako zbiorowy wysiłek „przezwyciężania przeszłości"[8], a zarazem ocalania od zapomnienia przez celebrowanie jej pozostałości. Wówczas uczestnicy przedstawienia stają się „strażnikami pamięci". To cenne zjawisko, skoro zdaniem Fritza Sterna „żyjemy dziś pod znakiem kultury wspomnień, w której pamięć poszczególnych osób, podobnie jak pamięć publicznie zrytualizowana, zajmują ważne miejsce"[9].

Należy podkreślić, że „przezwyciężanie przeszłości" polsko-niemieckiej, polsko-żydowskiej czy wreszcie polsko-rosyjskiej (jak to się dzieje w opowieściach teatralnych legnickich) dotyczy tylko „zwykłych ludzi", cywilów niezaangażowanych w konflikty. Mowa tu o tej historii, którą określa się także „historią kobiecą"[10] w sensie tematyki dotyczącej codzienności, ale niekoniecznie w znaczeniu autora opowiadającego (kobiece historie, dalekie od militarnego bohaterstwa, a skoncentrowane na problemach życiowych, tworzą też na wojnie mężczyźni). Ten rodzaj dyskursu dominuje w zasadzie w najnowszym dolnośląskim teatrze lokalnym, sytuującym się — z pewnymi wyjątkami — daleko od linii frontów. Próby „przezwyciężania przeszłości" napotykają w teatrze lokalnym dość oczywiste granice: są nimi bezwzględnie negatywna ocena zachowań nazistowskich (*Wschody i zachody miasta*, *Wrocławski pociąg widm*, *Kreisau 412*), postaw enkawudzistów i radzieckiej generalicji z *Ballady o Zakaczawiu.* Zwłaszcza to ostatnie przedstawienie Głomba pokazuje wyjątkowość dolnośląskiej Legnicy jako „Małej Moskwy", w której wprawdzie wszyscy „jakoś tam" dogadywali się z „naszymi ruskimi", jednak w razie nieporozumień szczególnie dotkliwie odczuwali obecność najeźdźcy. W imię oczyszczającego narodowego śmiechu w wolnej Polsce dawna rosyjska generalicja zostaje zatem bezwzględnie w teatrze ośmieszona.

---

[8] Odwołuję się tutaj do słownictwa niemieckiego, w którym na opisanie owych procesów stosuje się w publicystyce oraz rozprawach naukowych wyrażenie *Vergangenheitsbewältigung*, za: Kazimierz Wóycicki, *Niemiecki rachunek sumienia. Niemcy wobec przeszłości 1933–1945*, Wrocław 2004, s. 17. Autor proponuje „przezwyciężanie przeszłości" jako polski odpowiednik.

[9] Cyt. za: www.inidia.de/fritz_stern.htm (dostęp: 15.10.2007).

[10] Takie określenie zaproponowała Olga Tokarczuk w dyskusji panelowej o Jugowie poświęconej dolnośląskim przesiedleniom (wokół filmu *Pamięć i zapomnienie*, realizacja: Agnieszka Król) podczas Europejskiego Kongresu Kultury we Wrocławiu (11.11.2011).

DiT-29_MGolaczynska.indb 234 2013-04-25 08:57:57

Ironia, ośmieszenie lub zakwestionowanie historii

Współcześni twórcy poważają przeszłość, stając się jej strażnikami, ale także próbują właśnie ośmieszyć ją bądź potraktować ironicznie. Strategia ironii wiąże się przede wszystkim z próbami nowego podejścia do opisu masowych dramatów II wojny światowej i pozwala uniknąć patosu. Taki zabieg stosuje Klata w *Transferze!*, kiedy jego Świadkowie z pobłażaniem komentują własne przedsięwzięcia bojowe. Podobnie Majewski w *Zabawach pod kocykiem* ukazuje los Polski-jabłonki absurdalnie pomniejszonej do pudełka zapałek. W *Na zachód od Sao Paulo* i *Wallstrasse 13* fragmenty dotyczące zagłady Żydów są przepełnione ironią.

Głomb ośmieszał ważne persony spośród legnickich Rosjan, podobnie Klata potraktował w *Transferze!* Wielką Trójkę, każąc politykom odgrywać rolę gwiazd rockowych. Ironia bądź ośmieszenie zakładają do pewnego stopnia istnienie świata teatralnych postaci.

Z kolei Masztalski w swojej trzyczęściowej *Historii* oraz we *Wrześniu 27 42 08* kwestionuje zupełnie prawdziwość teatralnych opowieści, a zarazem podejmuje w swoich przedstawieniach żartobliwą grę z widzem na temat prawdy i zmyślenia, a zatem prawda o historii nie jest dla niego sposobem poszukiwania współczesnej tożsamości, lecz jedynie pretekstem do zabaw intelektualnych z publicznością, świadomą owej współczesnej proeuropejskiej „mody" na historyczną poprawność.

Stosunek do współczesności

W teatrze dolnośląskim większość przedstawień ma charakter afirmacyjny, podobnie jak pierwsza oleśnicka akcja *Dom III* jeszcze z 1978 roku. Wprawdzie historia regionu była pogmatwana, zniszczenia wojenne ogromne, przesiedlenia bolesne, ale ostatecznie po ponad pół wieku nastąpiło to „oswojenie", a współcześnie pojawił się rodzaj dumy lokalnej z własnego skomplikowanego dziedzictwa. To zjawisko występuje zarówno w przedstawieniach wielkomiejskich, jak i powstałych w mniejszych ośrodkach (na przykład *Hrabstwo Kłodzkie, czyli w kraju Pana Boga*). Oswojenie krajobrazu architektonicznego, integracja z lokalną społecznością oraz „przezwyciężenie przeszłości" to elementy, które tworzą tożsamość regionalną dzisiejszych mieszkańców.

Za Tadeuszem Mikulskim i Janem Pawłem II przywoływane jest sformułowanie „Miasto Spotkań" w odniesieniu do Wrocławia, a „ziemią spotkania" (określenie Andrzeja Zawady) nazywa się cały Dolny Śląsk. „Spotkanie" stało się sloganem reklamowym Wrocławia, ale też dowodem na poparcie owej afirmacyjnej postawy wobec własnej wyjątkowej „małej ojczyzny". Takie podejście widać w ostatnich częściach *Ballady o Zakaczawiu*, *Made in Poland*, *Śpiewniku wrocławskim*, *Biskupach z Biskupina*…

Obalenie jednych stereotypów tworzy nieuchronnie inne. Jednocześnie zatem nie brakuje w teatrze dolnośląskim postaw krytycznych — dotyczą one zwłaszcza Wałbrzycha (*Kopalnia — miasto — dziura*, *…córka Fizdejki* — miasto odlotów

z lotniska), ale także całej Polski (masowe emigracje z *Zabaw pod kocykiem*). Tu twórcy okazują się celnymi obserwatorami współczesności XXI wieku i pokazują „ziemię pożegnań" w miejsce „spotkań" i powrotów. Jednocześnie też wyraźny staje się autoironiczny i zarazem ironiczny komentarz wobec polityki władz miejskich i dumy regionalnej. Symbolem postawy ironiczno-prześmiewczej wobec współczesności byłby monstrualny pomnik dolnośląskiego masona postawiony we Wrocławiu z *Biskupów z Biskupina*… Masztalskiego, który wprawdzie zacieniłby pół miasta, sparaliżowałby ruch uliczny i lotniczy, ale jakże pięknie prezentowałby wielokulturowe ambicje wrocławian podczas wydarzeń kulturalnych w 2016 roku!

„W praktyce każda przestrzeń jest antropologiczna, każda przestrzeń jest praktykowana, każda przestrzeń jest miejscem […] oraz jest związana z kontekstem"[11]. Najczęściej kontekstem przestrzeni jest czas, gdyż obie te kategorie rozpatrywane są łącznie lub paralelnie przez badaczy kultury. W przypadku przestrzeni teatralnej teatru dolnośląskiego, a konkretnie lokalnych miejsc teatralnych zasadniczym kontekstem staje się czas historyczny powiązany z czasem współczesnym. To właśnie owo tutaj-kiedyś-teraz tworzy konfigurację kluczową dla współczesnego teatru i jak pokazały opisane przedstawienia — dla jego interpretacji.

Strategie widzów

W przypadku teatru dolnośląskiego możliwe są zasadniczo trzy różne strategie odbioru. Posłużę się tutaj klasyfikacją dokonaną przez twórcę współczesnych instalacji Ilję Kabakowa w odniesieniu do realizacji projektu publicznego ze względu na pewne podobieństwa w rozwiązaniach przestrzennych. „Pierwszy typ widza to »pan miejsca«, mieszkaniec ulicy, miasta, kraju, w którym artysta ma zrealizować dany projekt"; drugim typem jest turysta poszukujący turystycznych wrażeń, a trzecim — „niespiesznie spacerujący po mieście" przechodzień[12].

Mieszkaniec ulicy, dzielnicy czy miasta wydaje się twórcom widzem bardzo ważnym i najbardziej wymagającym. Jest u siebie, najlepiej zna otoczenie, które wykorzystuje teatr w warstwie inscenizacyjnej (miejsce) czy fabularnej (temat), i może zaakceptować przedstawienie jako element wpisujący się w nie lub odrzucić jako element zbędny albo fałszywy. Co więcej, dla tożsamości regionalnej

---

[11] Nigel Thrift, *Spatial Formations*, London 1996, s. 47.

[12] Ilja Kabakow, *Publiczny projekt albo duch miejsca*, [w:] *Miasto w sztuce — sztuka miasta*, red. Ewa Rewers, Kraków 2010, s. 346–347. W dalszej części dostosowuję propozycje Kabakowa do warunków teatralnych, zamieniając projekt umieszczony w danym miejscu na przedstawienie, które jest przedsięwzięciem bardziej przemijającym i krótkotrwałym niż instalacja. O spacerowiczu ponowoczesnym — także: Zygmunt Bauman, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa 1994, s. 23.

DiT-29_MGolaczynska.indb 236 2013-04-25 08:57:57

charakterystyczny jest „funkcjonujący w świadomości zbiorowej podział na *my* i *oni* oraz towarzyszące mu poczucie odrębności”[13]. Takie zróżnicowane reakcje widzów „miejscowych” zostały opisane przy okazji realizacji teatralnych na legnickim Zakaczawiu i Piekarach, na wrocławskim Nadodrzu, w podjeleniogórskim Kopańcu i *Transferu!*, wystawianego we Wrocławiu we fragmentach dotyczących tego miasta.

Drugą strategią odbioru jest „poszukiwanie wrażeń”. Miejski widz-turysta jest nieustraszony i nastawiony na pokonywanie utrudnień. Nie jest więc zaskoczony, że zaprasza się go do dzielnic niepopularnych, pomijanych przez oficjalne przewodniki turystyczne. Przekracza granice stref *no go*, aby nie tylko zobaczyć przedstawienie w danym miejscu, lecz także przyjrzeć się otoczeniu — okolicznym ulicom i niebezpiecznym dzielnicom. Przyjezdny ocenia przedstawienie jako przeżycie, które dostarczy mu niecodziennych wrażeń, gdzie zobaczy coś ciekawego czy specyficznego dla danego otoczenia. Dla przykładu: zaniedbane podwórka wokół, nieufne spojrzenia mieszkańców, a w salach odrapane z farby ściany, zapach pleśni i kurzu. W wersji festiwalowej (na przykład legnicki Festiwal Miasto czy wrocławski Dialog) widz zostaje dowieziony autokarem na miejsce przedstawienia, ogląda zatem tylko najbliższą okolicę. Turysta miejski, podejmując choćby niewielkie ryzyko (pobrudzenia, odrapania, chwili przestrachu) podczas wejścia w nieznane miejsce, staje się po trosze miejskim graczem, na przykład jako uczestnik piwnicznych peregrynacji po podziemiach wrocławskiego Dworca Głównego w *Historiach* Ad Spectatores. Dodatkowo w związku z przestrzenią należy uwzględniać widzów-turystów różnego typu. Zwracają na to uwagę autorzy publikacji *City Spaces — Tourist Places.* „To, co wydaje się mieć szczególny walor w możliwościach turystycznego spektrum, to powiązanie struktury i formy miejskich obszarów z funkcjami, jakie pełnią one dla różnych grup odwiedzających. Jednocześnie z teorią dostarczania pożytku owe możliwości turystycznego spektrum odsłaniają znaczenie zindywidualizowanej przestrzeni, w której takie czynniki, jak gender, rasa, wiek, płeć, niepełnosprawność i inne, skupiają jak w soczewce sposób czytania i doświadczania tej samej turystycznej przestrzeni”[14]. Autorzy piszą wprawdzie o „zwykłych” turystach, ale ich spostrzeżenie są adekwatne także w odniesieniu do widzów-turystów. Możemy sobie bowiem z łatwością wyobrazić, że inaczej doświadczają podczas przedstawienia zrujnowanej i „niewygodnej” przestrzeni znalezionej widzowie młodsi i starsi oraz widzowie różnej płci. W zależności zatem od reprezentowanej grupy recepcja widowiska w niebezpiecznej dzielnicy jest zindywidualizowana. Zdają sobie z tego sprawę również twórcy teatralni[15]. Poza tym w warunkach masowej turystyki typową

[13] Szczepański, *op. cit*., s. 132.

[14] Bruce Hayllar, Tony Griffin, Deborah Edwards, *City Spaces — Tourist Places: Urban Tourism Precincts*, Amsterdam 2008, s. 173.

[15] Na podstawie rozmów z aktorami Ad Spectatores, którzy odczuwają odpowiedzialność za widzów wprowadzanych do ciemnych piwnic i rozumieją ich początkowe obawy.

relacją między prawdziwymi turystami a miejscowymi jest „wzajemna antypatia" spowodowana negatywnymi skutkami o charakterze „społecznym, kulturalnym, enwironmentalnym i ekonomicznym"[16]. Taka relacja nie występuje zazwyczaj w przypadku „turystyki teatralnej". Rzec by można, że „widz-turysta" przypomina antropologa, który z ciekawością przypatruje się obcej społeczności, natomiast miejscowi z odwiedzanych zrujnowanych dzielnic i małych miejscowości nie reagują na przybyszów wrogością, lecz raczej przejawiają lokalną dumę z powodu tego, że ktoś z zewnątrz zainteresował się ich zwyczajną „innością".

Trzeci typ widza — przypadkowy przechodzień — jest zazwyczaj weekendowym spacerowiczem, widzem dość rzadkim w teatrze i raczej wakacyjnym. Trafia zwykle na przedstawienia plenerowe, w przypadku Dolnego Śląska byłyby to *Legendy wrocławskie* czy karkonoskie widowiska plenerowe Bogdana Nauki. Taki widz wydaje się szybko nudzić i zniecierpliwiony może zrezygnować z oglądania przedstawienia. W dzisiejszych dolnośląskich produkcjach lokalnych nie oferuje się mu zbyt wielu atrakcji i momentów współuczestnictwa, gdyż ten teatr przeżywa kryzys artystyczny.

Wybory miejsc

Miejsca teatralne wybierane przez twórców są często kreowane w znalezionych, wcześniej niewykorzystywanych teatralnie przestrzeniach. W tym sensie są to miejsca oryginalne, wyjątkowe dla danego przedsięwzięcia. Wykorzystywanie przestrzeni prywatnych czy postindustrialnych nie jest oczywiście nowością, bo — jak wspominałam — nawiązuje do tradycji kontrkulturowej. Należy jednak podkreślić, że współcześni reżyserzy i scenografowie oraz scenografki podejmują działania alternatywne wobec dzisiejszego traktowania przestrzeni miejskiej. W miejscach tych nie ma nic atrakcyjnego dla ponowoczesnego spadkobiercy *flâneura* czy raczej spadkobierczyni — *flâneuse*, która dziś byłaby przede wszystkim konsumentką zarówno w galeriach handlowych, jak i wyremontowanych lśniących metalowo-szklanych wielkomiejskich teatrach. Konsument/konsumentka obracaliby się pośród miejskich witryn, luster, ekranów oraz fasad medialnych — dzisiejszych przestrzeni konsumpcji[17]. Miejsca dolnośląskiego teatru lokalnego są przeciwieństwem tej efektownej ponowoczesności. Stanowią fragmenty dzielnic zakazanych, miejskich przestrzeni zrujnowanych, zaniedbanych kin, dworców i piwnic. Jedyną reprezentacyjną budowlą, jaką wykorzystano w dolnośląskim teatrze lokalnym, to odnowione wrocławskie Sukiennice, a jedynym

[16] *Ibidem*, s. 179.

[17] Hasła: „ekrany miejskie", „fasady medialne", „*flâneuse*" (*Słownik*, [w:] *Miasto w sztuce…*, s. 666, 668).

wyremontowanym teatrem, który wybrano, jest Wrocławski Teatr Współczesny (dwa przedstawienia). Pozostałe trzy widowiska na deskach teatrów powstały w mniej komfortowych warunkach w Legnicy i Wałbrzychu. Zasadniczo jednak we współczesnym teatrze dolnośląskim wybierano „zdegradowane" i „depresyjne" według Jana Ciechowicza miejsca teatralne czy — jak je określa Juliusz Tyszka — „znalezione i współtworzące"[18], rzadziej przestrzenie plenerowe.

Generalnie należy przyznać rację Joannie Ostrowskiej, że obecnie „porzucenie budynków teatralnych będące dla pewnej generacji twórców aktem heroicznym straciło dziś na znaczeniu"[19]. Wyjście „poza teatr" nie jest już objawem buntu przeciw tradycji, powiedziałabym, że w przedstawieniach przeze mnie omawianych dzieje się to jakby obok tradycji. Wybierając nowe miejsca, twórcy teatralni tropią najczęściej nowe kulturowe znaczenia związane często z lokalnymi pierwiastkami. Ich zamiłowanie do „staroci" wynika też z poszukiwania ducha tajemniczości, z odkrywania miejskich „narracji historycznych i architektonicznych" (Wilkie) w „miejscu Gospodarza" (Turner), ze zróżnicowanych możliwości technicznych, które dają takie miejsca. Zespoły często przesuwają społeczne granice teatru — zgodnie z tendencją do decentralizacji kultury — wychodząc poza uznane dzielnice kulturalne i docierając w miejsca „podejrzane". Poszerzają wtedy granice publiczności, ponieważ mieszkańcy niebezpiecznych dzielnic także stają się nowymi widzami. Niekiedy występuje zwyczajny przymus ekonomiczny — zespół musi grać w „gorszym" miejscu, gdyż nie może sobie pozwolić na lepsze.

Pośród miejsc znalezionych występowały w teatrze dolnośląskim przestrzenie prywatne i publiczne, miejskie i wiejskie, także miejsca charakterystyczne dla danej miejscowości. Pośród miejsc przedstawionych i wyobrażonych również domy, chaty, pałace, pociągi, ale także kopalnia wałbrzyska, jaz odrzański i miejsce nawiedzone przez duchy. Widać więc, że miejsca wybrane przez twórców lokalnych stanowią również kulturowe dziedzictwo regionu, i dzięki przedstawieniom oraz budowaniu nowej teatralnej pamięci tych miejsc, nowego zapisu warstwowego, reżyserzy kreują związek swój i widzów z takim konkretnym miejscem. Wzbogacają tym samym poczucie lokalnej samoświadomości.

Nowe mapy mentalne i miasta starego typu

„Miasta i przedmieścia nie są po prostu przestrzeniami, gdzie ludzie organizują swoje życia, są także fizycznym otoczeniem, które jest znaczące w różny sposób dla różnych ludzi. […] Ludzie negocjują przestrzeń metropolii rodzinnego sąsiedztwa, znanego miejsca pracy, miejsc rozrywki i konsumpcji oraz nie-

[18] Por. Ciechowicz, *op. cit*., s. 378. Juliusz Tyszka, *Miasto jako teatr i przestrzeń teatralna — palimpsest problemów*, [w:] *Miasto w sztuce*…, s. 196.

[19] Joanna Ostrowska, *Teatr — ulica — plener. Pustka*, [w:] *Teatr — przestrzeń — ciało — dialog. Poszukiwania we współczesnym teatrze*, red. Magdalena Gołaczyńska, Ireneusz Guszpit, Wrocław 2006, s. 79.

znanych obszarów o niewielkim znaczeniu […] Krótko mówiąc, każdy człowiek nosi w sobie »mentalną mapę« swojego codziennego toku zajęć, która różni się w zakresie wiedzy o przestrzeni. Używamy tych map, aby negocjować przestrzeń i ustalać znaczenia dla różnych miejsc"[20]. „Mapa mentalna" każdego Dolnoślązaka ma swój ustalony porządek, który przedstawienie wystawione w znanym mieście, na znajomej ulicy bezpowrotnie zmienia. Wybrane przez twórców przedstawienia miejsce teatralne, które znalazło się akurat na trasie czyjejś „mapy mentalnej", przetwarza codzienną rutynę i nadaje jej nowy kształt i barwę, zapisując się na trwałe w pamięci lokalnej mieszkańca.

Miejsca teatralne, które występują w teatrze dolnośląskim, mają pewne cechy ponowoczesnych miast i ich mieszkańców: postaci teatralne bywają współczesnymi turystami ery globalizacji, a relacje między nimi zostają rozluźnione, wrażenia rozproszone, jak to się dzieje w nowoczesnym wyobcowanym społeczeństwie. Jednocześnie jednak zdecydowanie nie występują tu zjawiska charakterystyczne dla *simcities* tak licznie, aby można było uznać, że oglądamy tu jakąś odmianę postmetropolis. Ponowoczesne miasta zanurzone w teraźniejszości to miejsca, w których „coraz trudniej udaje się odróżnić to, co **realne**, od tego, co **wyobrażone**". To „miasta całkowicie sfabrykowane"[21], zdominowane przez media elektroniczne będące wytworami cyberprzestrzeni. W ponowoczesnych, wielomilionowych światowych metropoliach bowiem „historię zastąpiono geografią, opowieści — mapami, pamięć — scenariuszami. […] Przeszłość i przyszłość zamieniono w ikony: fotografie, pocztówki oraz filmy zakrywające ich stratę"[22]. Rozważania dotyczące współczesnego teatru dolnośląskiego oraz pamięci jego twórców i widzów dowodzą wyraźnie, że ich zachowania stanowią pewną alternatywę dla tych ponowoczesnych tendencji. Tutaj historia traktowana jest równie poważnie jak geografia miejsca, a przeszłości i przyszłości nie próbuje się niczym zastępować, lecz prowadzić z nimi współczesny dyskurs teatralny zorientowany na kształtowanie społeczeństwa tolerancyjnego. Miejsca teatralne, o których mowa w tej książce, powstały bowiem w miastach i miasteczkach „starego typu", miastach osadzonych w historii[23], mających w odróżnieniu od *simcities* swoje ustalone punkty topograficzne, czyli muzea, biblioteki, ratusze. Co więcej, tym historycznym punktom topograficznym miejscowi twórcy teatralni nadali nowe znaczenia, przypominając o ich istnieniu i znaczeniach dotychczasowych. Histo-

[20] Mark Gottdiener, Ray Hutchison, *The New Urban Sociology*, Buffalo 2006, s. 188.

[21] Edward Soya, *Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions*, Madlen, Mass., 2000, s. 325. Soya używa terminu *simcities*, przywołując znaną grę komputerową o tej nazwie, która polega na projektowaniu, budowaniu od podstaw swojego własnego miasta marzeń z podręcznikiem w ręku (*ibidem*, s. 340). Zwraca też uwagę na istnienie sfabrykowanych miast tematycznych Disneya, w których goście czują się czasami bardziej realnie niż w swoich najnowocześniejszych metropoliach amerykańskich pełnych ekranów telewizorów, telefonów i sieci komputerowych.

[22] *Ibidem*, s. 330.

[23] *Ibidem*.

DiT-29_MGolaczynska.indb 240 2013-04-25 08:57:57

ria stała się punktem odniesienia i okazją do refleksji na temat teraźniejszości dla wielu dolnośląskich reżyserów reprezentujących różne pokolenia. Wydaje się, że historia wojenna i powojenna jest wciąż tematem bardzo żywym i pozostaje w ścisłym związku z lokalną geografią, z miejscem, do którego się odnosi, i z żywą pamięcią ludzi, którzy chcą o tym opowiadać.

Zasadniczo jednak dla teatru dolnośląskiego metropolia i miasto są bardzo istotne jako temat, jako źródło inspiracji, jako przestrzeń teatralna dostarczająca niezliczonych interesujących miejsc teatralnych (na przykład twórczość Głomba w ruinach, Majewskiego, Masztalskiego w przestrzeniach publicznych) — inspirująca jest architektura miasta, przeszłość mówiąca do jej „strażników". Wreszcie, miasto staje się niekiedy postacią-bohaterem lub metaforą pewnej sytuacji społecznej (przedstawienia Kruszczyńskiego i Majewskiego o Wałbrzychu). Wśród dzisiejszych badaczy kultury dominuje przekonanie, że współczesna kultura jest kulturą miejską, gdyż to w miastach zamieszkuje większa część ludzkości[24]. „Dokonany przełom cywilizacyjny sprawia, że w praktyce niczego, co kulturowe, nie można odnaleźć poza nim [miastem — M.G.]"[25] — pisze Karasińska w szkicach o dramaturgii lat ostatnich i w innym miejscu stwierdza: „Trudno więc wyobrazić sobie najnowszy dramat europejski »rozgrywany« poza granicami (choćby mentalnego) miasta"[26]. A jednak istnieją dramaty oraz przedstawienia dolnośląskie, które z pewnością są europejskie i rozgrywają się poza granicami miast. Należy tu przypomnieć tematykę prowincji górskiej w *Hauptmannie* (karkonoski Jagniątków) i w *Tutaj* (izerski Kopaniec), a także podświdnickie Kreisau — rodową siedzibę von Moltke. Szersze znaczenie ma kraina — hrabstwo kłodzkie *W kraju Pana Boga.* Tak więc w odniesieniu do regionu dolnośląskiego prowincja czy peryferie miast są tak samo ważne jak miasta, gdyż stanowią integralną część „małej ojczyzny" postaci w nich zamieszkujących. Dla regionalizmu i lokalizmu istotne stają się ziemia rodzinna, pola, łąki, kamienie oraz oczywiście domy rodzinne na tej ziemi postawione. To wszystko tworzy krajobraz lokalny, daleki od nowoczesnego postpolis. Tu dochodzimy do pojęcia nowości — dramaty dolnośląskie nie są po prostu „najnowsze", tak jakby je przypuszczalnie postrzegała przytaczana autorka. Nie należą w większości do teatru postdramatycznego[27]. Dramaty i przedstawienia, o których była tu mowa, są oparte na porządku fabularnym, który można zrekonstruować chronologicznie (odwołują się zresztą często do wydarzeń historycznych), występują w nich dające się wyodrębnić fikcyjne

[24] Por. Desmond Harding, *Wyobrażenie miasta i jego przestrzeń*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 2008, nr 3–4.

[25] Marta Karasińska, *Ja, miasto. Szkice o (nie tylko polskiej) dramaturgii lat ostatnich*, Poznań 2011, s. 19.

[26] *Ibidem*, s. 14.

[27] Por. Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. Dorota Sajewska, Małgorzata Sugiera, Kraków 2004.

lub wzorowane na historycznych postaci oraz wyraźna tematyka odnosząca się do związków z „małą ojczyzną", domem lub wydarzeniami historycznymi. Tak więc miejskie przedstawienia dolnośląskie rozgrywały się w starych miastach, natomiast prowincjonalne widowiska pokazywane są w tradycyjnych ramach dramatycznych i tematycznych[28].

* * *

Niezależnie od tego, czy mowa o mieście, czy o jego peryferiach bądź prowincji, w teatrze dolnośląskim najistotniejsze staje się miejsce teatralne z jego narracjami przeszłymi i późniejszymi przyniesionymi przez reżyserów. Z pewnością będzie tak również w przyszłości, że to właśnie miejsce w teatrze poszukującym będzie decydowało o związku przedstawienia z rozwojem lokalizmu i regionalizmu. Jeśli uznamy, że przyszłość stanowi wizja postmetropolis, opisana przez Soyę, to właśnie prywatna geografia oraz mapy mentalne twórców, a także widzów i ich ikony zdominują współczesny teatr dolnośląski. Zdaniem Michela Foucault podobnie: „przestrzeń jest fundamentalna dla jakiejkolwiek formy wspólnotowego życia, przestrzeń jest fundamentalna dla każdego przejawu siły"[29]. A zatem geografia zapewne zdominuje historię.

Jedną z ciekawszych rzeźb powstałych we Wrocławiu po 1989 roku jest *Węzełek* (2004) Macieja Szańkowskiego, znajdujący się przy ul. Czystej pomnik przepędzanych z miejsca na miejsce, którzy przed kilkoma pokoleniami przybyli tu z różnych stron. Reżyserzy teatralni przyczynili się do tego, że metaforycznie zajęli się cierpliwym rozpakowywaniem zawartości owego węzełka, a właściwie węzełków, oraz przymierzaniem jej do otoczenia. Węzełki prywatne właścicieli straciły swoje pierwotne znaczenie oraz związki i wpisały się na stałe w geografię nowych domów i miasta. Współcześni twórcy próbują wciąż likwidować te pozostałe węzełki swoim przodkom i uczynić miejscowości oraz miejsca dolnośląskie swojskimi i geograficznie bliskimi. Drugą część rzeźby stanowią klucze, które nie pasują do żadnych drzwi. Być może właśnie za sprawą teatralnych przedstawień i projektów jakieś drzwi jednak uda się otworzyć.

---

[28] Najbliższe postdramatycznej optyce telewizyjnej są jedynie miejskie przedstawienia teatru telewizji (*Made in Poland* Wojcieszka) albo fragmentaryczne w konstrukcji dialogu dramaty Majewskiego.

[29] Michel Foucault, *Space, Power and Knowledge*, an interview with Paul Rabinow, przeł. Christian Hubert, New York 1984, s. 23.

DiT-29_MGolaczynska.indb 242 2013-04-25 08:57:57

Bibliografia
(wybór)

Ahlfen Hans von, Niehoff Hermann, *Festung Breslau w ogniu*, przeł. Agata Janiszewska, oprac. i wstępem opatrzył Tomasz Głowiński, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2008.

Akademia Ruchu: Dom (próby zapisu), „Dialog" 1979, nr 4.

Akademia Ruchu. Miasto. Pole akcji. City. The Field of Action, red. Małgorzata Borkowska, Stowarzyszenie Przyjaciół Akademii Ruchu, Warszawa 2006.

Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów, oprac. Agata Chałupnik, Wojciech Dudzik, Mateusz Kanabrodzki, Leszek Kolankiewicz, Warszawa 2005.

A.R.: Akademia Ruchu, red. Tomasz Plata, Warszawa 2003.

Architekt w teatrze, z Piotrem Kruszczyńskim rozmawia Aleksandra Rembowska, „Teatr" 2002, nr 10–11.

Ascher Abraham, *Oblężona społeczność. Wrocławscy Żydzi w czasach nazizmu*, przeł. Jakub Tyszkiewicz, VIA NOVA, Wrocław 2009.

Atlas architektury Wrocławia, red. Jan Harasimowicz, t. 1–2, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1997–1998.

Bachelard Gaston, *Dom rodzinny i dom oniryczny*, [w:] *idem*, *Wyobraźnia poetycka*. *Wybór pism*, przeł. Henryk Chudak, Anna Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1975.

Balme Christopher, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, przeł. i uzup. opatrzyli Wojciech Dudzik i Małgorzata Leyko, Warszawa 2002.

Banaś Paweł, *Oswajanie Ziem Odzyskanych. Dolny Śląsk na pocztówkach pierwszej powojennej dekady*, Wydawnictwo „Korporacja Polonia", Warszawa 2009.

Banham Martin, *The Cambridge Guide to Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 1995 (hasło „regional theatre").

Baniewicz Elżbieta, *Kazimierz Kutz — z dołu widać inaczej*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1994.

Bauman Zygmunt, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Instytut Kultury, Warszawa 1994.

Bauman Zygmunt, *Globalizacja. I co z tego dla ludzi wynika*, przeł. Ewa Klekot, PIW, Warszawa 2000.

Bauman Zygmunt, *Wśród nas nieznajomych*, [w:] *Pisanie miasta, czytanie miasta*, red. Anna Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1997.

Bednarek Stefan, *W kręgu małych ojczyzn. Szkice regionalistyczne*, KODRTK, Wrocław-Ciechanów 1996.

Benjamin Walter, *Pasaże*, przeł. Ireneusz Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.

Bereś Stanisław, *Beduin na Niskich Łąkach*. Rozmowa z Piotrem Siemionem, [w:] *Historia literatury polskiej w rozmowach. XX–XXI wiek*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2002.

Biały Lucyna, *Duch Gór-Rübezahl. Geneza i upowszechnienie legendy*, Wydawnictwo Poligrafia „AD REM", Jelenia Góra 2007.

Biernacka Joanna, *Pilgrim/Majewski w poszukiwaniu tożsamości*, „Dialog" 2009, nr 1.

DiT-29_MGolaczynska.indb 243 2013-04-25 08:57:57

Brecht Stefan, *Peter Schumman's Bread and Puppet Theatre*, t. 1, Routledge, Chapman and Hall, New York 1988.

Browarny Wojciech, *Fikcja i wspólnota. Szkice o tożsamości w literaturze współczesnej*, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2008.

Bukowski Marcin, *Ratusz wrocławski w roku 1950*, Wrocław 1950.

Bukowski Marcin, *Wrocław z lat 1945–1952. Zniszczenia i dzieło odbudowy*, PWN, Warszawa 1985.

Burak Marek, Okólska Halina, *Cmentarze dawnego Wrocławia*, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław 2007.

Burzyńska Anna R., *Mniej więcej tak*, „Didaskalia" 2004, nr 63, październik.

Butelka oranżady. Rozmowa redakcyjna z udziałem Krzysztofa Kopki, Jacka Sieradzkiego, „Dialog" 2001, nr 11.

Calvino Italo, *Niewidzialne miasta*, przeł. Alina Kreisberg, Czytelnik, Warszawa 1975.

Carlson Marvin, *Performance. A Critical Introduction*, Routledge, London-New York 1996.

Centrum realizacji nieoczekiwanych. Rozmowa Andrieja Moskwina z Jeleną Grieminą, przeł. Andriej Moskwin, „Notatnik Teatralny" 2006, nr 39–40.

Certeau Michel de, *The Practice of Everyday Life*, przeł. Steven Rendall, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, Cal., 1984.

Certeau Michel de, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. Katarzyna Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

Ciechowicz Jan, *Przestrzenie depresyjne i zdegradowane w teatrze polskim po roku 1989 (na wybranych przykładach)*, [w:] *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie*, red. Violetta Sajkiewicz i Ewa Wąchocka, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2009.

Ćwiklak Kornelia, *„Kindaheit ist Heimat" — dzieciństwo i „mała ojczyzna" w prozie Horsta Bienka*, „Kresy" 2005, nr 61–62 (1–2).

Dachtera Krystyna, *Opera Wrocławska 1945–1995*, Państwowa Opera we Wrocławiu, Wrocław 1995.

Das polnische Breslau als europäische Metropole. Erinnerung und Geschichtspolitik aus dem Blickwinkel der Oral History. *Polski Wrocław jako metropolia europejska. Pamięć i polityka historyczna z punktu widzenia* oral history, red. Philipp Ther, Tomasz Królik, Lutz Henke, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2005.

Davies Norman, Moorhouse Roger, *Mikrokosmos. Portret miasta środkowoeuropejskiego. Wratislavia, Breslau, Wrocław*, przeł. Andrzej Pawelec, Znak, Ossolineum-Fundacja, Kraków-Wrocław 2002.

Degler Janusz, *„Ostatni podryg" cenzury w PRL. O niedoszłej prapremierze „Nienasycenia" Witkacego*, [w:] *Pośród spraw publicznych i teatralnych. Marcie Fik przyjaciele, koledzy, uczniowie*, red. Maria Napiontkowa, Joanna Krakowska-Narożniak, Oficyna Wydawnicza „Errata", Warszawa 1998, s. 241–257.

Dekoracja teatralna. Z Piotrem Kruszczyńskim rozmawia Krzysztof Mieszkowski, „Notatnik Teatralny" 2004, nr 32–33.

Der Kampf um das Gedächtnis. Öffentliche Gedenktage in Mitteleuropa, red. Emil Brix, Hannes Steckl, Wien 1997.

Deutsche und Polen: Erinnerung im Dialog, red. Anna Hofmann, Basil Kerski, Deutsch-Polnische Gesellschaft Bundesverband/fibre Verlag, Osnabrück 2007.

Deutschland und Polen im zwanzigsten Jahrhundert. Analysen — Quellen — didaktische Hinweise, red. Ursula A. Becher, Włodzimierz Borodziej, Robert Maier, Hannover 2001.

Dolnoślązacy? Kształtowanie tożsamości mieszkańców Dolnego Śląska po II wojnie światowej, red. Joanna Nowosielska-Sobel, Grzegorz Strauchold, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2007.

Dolny Śląsk. Monografia historyczna, red. Wojciech Wrzesiński, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006.

Dom we współczesnej Polsce, red. Piotr Łukasiewicz, Andrzej Siciński, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1992.

Dramaty Modrzejewskiej. Antologia sztuk napisanych dla Teatru w Legnicy, oprac. Robert Urbański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007.
Dużyński Krzysztof, *Akademia Ruchu 1972–1987*, Łódzki Dom Kultury, Łódź 1993.
Dzieduszycka Małgorzata, *Dzień z Peterem Schumannem*, „Teatr" 1987, nr 2.
Dziesięć lat MALTY. Ten Years of MALTA, red. Juliusz Tyszka, Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego i „Gazeta Wyborcza", Poznań 2000.
Eliade Mircea, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wyb. Marcin Czerwiński, przeł. Anna Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1974.
Eliade Mircea, *Świat, miasto, dom*, [w:] *idem*, *Okultyzm, czary. Mody kulturalne. Eseje*, przeł. Ireneusz Kania, Wydawnictwo KR, Warszawa 2004.
Encyklopedia Wrocławia, red. Jan Harasimowicz, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2006.
Fenomen genius loci: *tożsamość miejsca w kontekście historycznym i współczesnym*, red. Bartłomiej Gutowski, Uniwersytet Kardynała Wyszyńskiego, Instytut Historii Sztuki, Warszawa 2009.
Fik Marta, *Trzydzieści pięć sezonów. Teatry dramatyczne w Polsce w latach 1944–1979*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1981.
„Festung Breslau". Documenta obsidionis — 16.02–6.05.1945, wstęp, komentarz i skorowidze Karol Jonca, Alfred Konieczny, „Annales Silesiae", Supplementum, Wrocław 1962.
Festung Breslau 1945. Historia i pamięć, red. Tomasz Głowiński, Wydawnictwo GAJT, Wrocław 2009, s. 289.
Fischer-Lichte Erika, *Estetyka performatywności*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.
Foucault Michel, *Space, Power and Knowledge*, [w:] *The Cultural Studies Reader*, red. Simon During, wyd. 2, London-New York 1999.
Fydrych Waldemar Major, *Żywoty Mężów Pomarańczowych*, Pomarańczowa Alternatywa, Wrocław-Warszawa 2001.
Głomb Jacek, *O Teatrze, którego sceną jest Miasto*, katalog I Międzynarodowego Festiwalu Miasto (2007).
Głomb Jacek, *Teatr w ruinach*, „Notatnik Teatralny" 2004, nr 35.
Głomb Jacek, *Wszyscy jesteśmy z Zakaczawia*, tekst niepublikowany z archiwum teatru.
Goffman Erving, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, oprac. i wstępem poprzedził Jerzy Szacki, przeł. Helena i Paweł Śpiewakowie, PIW, Warszawa 1981.
Gołaczyńska Magdalena, *Wrocławski teatr niezależny*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007.
Gottdiener Mark, Hutchison Ray, *The New Urban Sociology*, Westview Press, Buffalo-Wisconsin-Green Bay 2006.
Górne i dolne stany konspiracji. Rozmowa redakcyjna z udziałem Andrzeja Friszkego, Sergiusza Kowalskiego i Małgorzaty Szpakowskiej, „Dialog" 2004, nr 4.
Górski Konrad, *Jak Mickiewicz nazywał swą domową ojczyznę?*, [w:] *idem*, *Mickiewicz — artyzm i język*, PWN, Warszawa 1977.
Grodzicki Marcin, *Przestrzeń teatralna w spektaklach Jacka Głomba*, praca magisterska pisana pod kier. Janusza Deglera, Uniwersytet Wrocławski, 2007.
Grotowski Jerzy, *Teatr a rytuał*, [w:] *idem*, *Teksty z lat 1965–1969*, red. Janusz Degler, Zbigniew Osiński, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1990.
Gruszczyński Piotr, *Peerelu, ojczyzno moja?!*, [w:] *idem*, *Ojcobójcy. Młodsi zdolniejsi w teatrze polskim*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2003.
Gwóźdź Andrzej, *Po kinie?... Audiowizualność w epoce przekaźników elektronicznych*, Universitas, Kraków 1994.
Hall Edward, *Ukryty wymiar*, przeł. Teresa Hołówka, MUZA, Warszawa 2001.
Hannerz Ulf, *Odkrywanie miasta. Antropologia obszarów miejskich*, przeł. Ewa Klekot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006.
Harding Desmond, *Wyobrażenie miasta i jego przestrzeń*, przeł. Ewelina Godlewska, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 2008, nr 3–4.

Hastrup Kirsten, *Przedstawianie przeszłości. Uwagi na temat mitu i historii*, przeł. Sławomir Sikora, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 1997, nr 1–2.
Herzig Arno, Ruchniewicz Małgorzata, *Dzieje Ziemi Kłodzkiej*, DOBU-ATUT, Hamburg-Wrocław 2006.
Historia Śląska, red. Marek Czapliński *et al*., Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002.
Historia Wrocławia, t. 1: Cezary Buśko, Mateusz Goliński, Michał Kaczmarek, Leszek Ziątkowski; t. 2: Teresa Kulak; t. 3: Włodzimierz Suleja, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2001.
Hyllar Bruce, Griffin Tony, Edwards Deborah, *City Spaces — Tourist Places: Urban Tourism Precincts*, Elsevier, Amsterdam-Boston-London 2008.
Jałowiecki Bohdan, *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2002.
Janion Maria, *Płacz generała. Eseje o wojnie*, Sic!, Warszawa 1998.
Jarmułowicz Małgorzata, *Podzwonne dla PRL-u*, „Scena Polska" 2000, nr 12.
Jarosz-Sienkiewicz Ewa, *Wrocław w powieściach niemieckojęzycznych*, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2008.
Jędrzejczyk Dobiesław, *Geografia humanistyczna miasta*, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2004.
Jochelson Andrzej, *Kronika Semipałatyńsk — Wrocław*, oprac. i wstęp Stanisław Bereś, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej „Wirydarz", Wrocław 1997.
Jonca Karol, Konieczny Alfred, *Upadek „Festung Breslau"*, Ossolineum, Wrocław 1963.
Kabokow Ilja, *Publiczny projekt albo duch miejsca*, przeł. Grzegorz Dziamski, [w:] *Miasto w sztuce — sztuka miasta*, red. Ewa Rewers, Universitas, Kraków 2010.
Kalski Włodzimierz, *Liegnitz znaczy Legnica*, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 1997.
Karasińska Marta, *Ja, miasto. Szkice o (nie tylko polskiej) dramaturgii lat ostatnich*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2011.
Kaszuba Elżbieta, *Odbudowa i utrwalanie władzy (1945–1948)*, [w:] *Historia Śląska*, red. Marek Czapliński, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002.
Kaye Nick, *Site-Specific Art. Performance, Place and Documentation*, Routledge, London-New York 2000.
Kaziów Michał, *Dolnośląskie słuchowiska*, [w:] *50 lat. Tu Polskie Radio Wrocław*, zebrała i oprac. Helena Małachowska, Polskie Radio Wrocław i Wydawnictwo Europa, Wrocław 1996.
Kelera Józef, *Wrocław teatralny 1945–1980*, Ossolineum, Wrocław 1983.
Klata Jan, *Woll ihr den totalen Krieg oder im Kreuzfeuer der Geschichte — eine Stuckkentwicklung*, „Theater der Zeit" 2006, Oktober.
Kompleks wypędzenia, red. Włodzimierz Borodziej, Artur Hajnicz, Znak, Kraków 1998.
Kondusza Wojciech, *Mała Moskwa. Rzecz o radzieckiej Legnicy*, Edytor, Legnica 2006.
KonTeksty animacji społeczno-kulturalnej, red. Krystyna Hrycyk, SKiBA,Wrocław 2004.
Kopka Krzysztof, *Rosja doc.umentowana. O moskiewskim Teatrze.doc i rosyjskim verbatimie*, „Notatnik Teatralny" 2006, nr 39–40.
Kościół na ziemiach zachodnich. Ćwierćwiecze polskiej organizacji kościelnej, red. Jan Krucina, Wrocławska Księgarnia Archidiecezjalna, Wrocław 1971.
Kowalska-Leder Justyna, *Przeszłość, z którą da się żyć*, „Dialog" 2003, nr 10.
Kowalski Piotr, *Leksykon znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, PWN, Warszawa-Wrocław 1998 (hasło „dom").
Krakowska Joanna, *Twierdza PRL*, „Dialog" 2004, nr 4.
Kruczkowski Leon, *Pierwszy dzień wolności*, „Dialog" 1959, nr 11.
Krukowski Wojciech, *Teatr w teatrze życia. Akademia Ruchu*, [w:] *Teatr w miejscach nieteatralnych*, red. Juliusz Tyszka, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1998.
Kruszewski Tomasz, *Niemiecko-polski spis ulic, placów i mostów Wrocławia 1873–1997*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1997.

DiT-29_MGolaczynska.indb 246 2013-04-25 08:57:58

Kubikowski Zbigniew, *Wrocław literacki*, Ossolineum, Wrocław 1962.
Kulak Teresa, Pater Mieczysław, Wrzesiński Wojciech, *Historia Uniwersytetu Wrocławskiego 1702–2002*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002.
Kulas Joanna, *Tajemnicze miasta polskie*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 2008, nr 3–4.
Kuszewski Stanisław, *Widowisko telewizyjne*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1971.
Latawiec Krystyna, *Współczesny teatr i film w scenerii Nowej Huty*, [w:] *Między filmem a teatrem*, red. Sławomir Bobowski, Milan Lesiak i Małgorzata Różewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2012.
Lefebvre Henri, *Writings on Cities*, Blackwell, Oxford-Cambridge, Mass., 1996.
Lehmann Hans-Thies, *Teatr postdramatyczny*, przeł. Dorota Sajewska, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.
Ligurski Sebastian, *Wrocławska grupa teatralna „Nie Samym Teatrem…" w materiałach służby bezpieczeństwa* (tekst w Internecie na stronie *Encyklopedii Solidarności*) (dostęp: 8.12.2011).
Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny, red. Czesław Hernas, t. 1, PWN, Warszawa 1984 (wybrane hasła).
Lorek-Jezińska Edyta, *The Hybrid in the Limen: British and Polish Environment-Oriented Theatre in the Theory and Practice*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2003.
Lowenthal David, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge University Press, London-New York 1985.
Ludzie dawnego Wrocławia, red. Roman Heck *et al*., Ossolineum, Wrocław 1958.
Łaborewicz Ivo, *Słownik ulic i innych nazw miejskich Jeleniej Góry — od średniowiecza do 2000 roku*, Towarzystwo Przyjaciół Jeleniej Góry, Jelenia Góra 2001.
Łabuńska Ewa, *Zaczarowany dom*, „Dialog" 1979, nr 4.
Łagiewski Maciej, *Herb Wrocławia w architekturze miasta*, Ossolineum, Wrocław 1992.
Łaska Marcin, *Wrocław jako marka. Socjologiczne refleksje nad potencjałem wizerunkowym Wrocławia*, [w:] *My wrocławianie. Społeczna przestrzeń miasta*, red. Piotr Żuk i Jacek Pluta, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2006.
Łukasiewicz Jacek, *Republika mieszańców*, Ossolineum, Wrocław 1974.
Łukosz Jerzy, *Hauptmann*, „Dialog" 2001, nr 9.
Mach Zdzisław, *Niechciane miasta. Migracja i tożsamość społeczna*, Universitas, Kraków 1998.
Maciejewska Beata, *Wrocław. Dzieje miasta*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2003.
Made in Poland. Dziewięć sztuk teatralnych z Polski w wyborze Romana Pawłowskiego, red. Henryk Sułek, Korporacja Ha!ART & Horyzont, Kraków 2006.
Magiczne miejsca. Wrocław, red. Aneta Augustyn, Piątek Trzynastego Wydawnictwo, Łódź 1999.
Majcherek Wojciech, *Kłucie*, „Teatr" 2004, nr 9.
Majewski Adam, *Szybko, po miejsku*, „Didaskalia" 2005, nr 67–68, czerwiec–sierpień.
Majewski Ryszard, Teresa Sozańska, *Bitwa o Wrocław styczeń–maj 1945*, Ossolineum, Wrocław 1975.
Majewski Sebastian, *Działania twórcze w obszarze miasta. Próba uporządkowania*, [w:] *KonTeksty animacji społeczno-kulturalnej*, red. Krystyna Hrycyk, SKiBA, Wrocław 2004.
Malec Ewa, Genius loci *Lwowa we Wrocławiu?*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 2004, nr 1–2.
Marchlewski Wojciech, *Pomarańczowa Alternatywa: dokumentacja wybranych działań*, [w:] *Spontaniczna kultura młodzieżowa*, red. Jerzy Wertenstein-Żuławski i Mirosław Pęczak, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1991.
Marczewski Andrzej Maria, *Worcell*, scenariusz teatralny, tekst niedrukowany z archiwum wrocławskiego Teatru Współczesnego (nr 206).
Mason Bim, *Street Theatre and Other Outdoor Performance*, Routledge, London-New York 1992.
Matuszewski Ryszard, *Literatura polska 1939–1991*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1992.
Miasto. Przestrzeń, topos, człowiek, red. Adrian Gleń, Jacek Gutorow, Irena Jokiel, Uniwersytet Opolski. Instytut Filologii Polskiej, Opole 2005.

DiT-29_MGolaczynska.indb 247 2013-04-25 08:57:58

Miasto w sztuce — sztuka miasta, red. Ewa Rewers, Universitas, Kraków 2010.
Mieszkowski Krzysztof, *Dekoracja teatralna.* Rozmowa z Piotrem Kruszczyńskim, „Notatnik Teatralny" 2004, nr 32–33.
Migdałowska Katarzyna, *Trwanie*, „Dialog" 2004, nr 8.
Mikulski Tadeusz, *Spotkania wrocławskie*, wyd. 3, Katowice 1966.
Mikulski Tadeusz, *„Świętoszek" i „Nowy Świętoszek"*, „Scena Wrocławska. Wydawnictwo Państwowych Teatrów Dramatycznych we Wrocławiu" 1950, nr II (5), luty–marzec.
Mikulski Tadeusz, *Temat Wrocław. Szkice Śląskie*, wybór i wstęp Bogdan Zakrzewski, Ossolineum, Wrocław 1975.
Misiak Władysław, *Działalność kulturalna na Dolnym Śląsku w latach 1945–1949*, Wrocław 1973.
Mniejszość w warunkach zagrożenia. Pamiętniki Łemków, red. Wojciech Sitek, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1996.
Moja wersja historii. Rozmowa Magdaleny Gołaczyńskiej z Bente Kahan, „Notatnik Teatralny" 2010, nr 60–61.
Motorniuk Aleksandra, *Teatr Zakład Krawiecki w latach 2000–2005*, praca magisterska pisana pod kier. Janusza Deglera, PWST, Wydziały Zamiejscowe we Wrocławiu, Wydział Lalkarski, 2006.
Mumford Lewis, *What Is a City?*, [w:] *The City Cultures Reader*, red. Malcolm Miles, Tim Hall, Iain Borden, wyd. 2, Routledge, London-New York 2004.
My Wrocławianie. Społeczna przestrzeń miasta, red. Piotr Żuk, Jacek Pluta, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2006.
Nałęcka Małgorzata, *Przeklęte błogosławieństwo. Nobilitacja zapomnienia*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty" 2003, nr 1–2.
Nazwy ulic Wrocławia, red. Bernard Jancewicz, Leonard Smołka, Towarzystwo Miłośników Wrocławia, Wrocław 2000.
Niemcy w Polsce 1945–1950. Wybór dokumentów, t. 4: *Pomorze Gdańskie i Dolny Śląsk*, red. Daniel Boćkowski, „Neriton", Warszawa 2001.
Ociepka Beata, *Niemcy na Dolnym Śląsku w latach 1945–1970*, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 1992.
Olejniczak Józef, *Arkadia i małe ojczyzny: Vincenz, Stempowski, Wittlin, Miłosz*, Oficyna Literacka, Kraków 1992.
Orski Mieczysław, *Autokreacje i mitologie (zwięzły opis spraw literatury lat 90.)*, OKIS, Wrocław 1997.
Osiński Zbigniew, *Grotowski i jego Laboratorium*, PIW, Warszawa 1980.
Ossowski Stanisław, *O ojczyźnie i narodzie*, PWN, Warszawa 1984.
Ostrowska Joanna, *Miasto — miejsce teatralne*, [w:] *Sztuka — kapitał kulturowy polskich miast*, red. Ewa Rewers, Agata Skórzyńska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2010.
Ostrowska Joanna, *Teatr — ulica — plener. Pustka*, [w:] *Teatr — przestrzeń — ciało — dialog. Poszukiwania we współczesnym teatrze*, red. Magdalena Gołaczyńska, Ireneusz Guszpit, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006.
Pajączkowski Franciszek, *Ossolineum we Wrocławiu*, nakładem Towarzystwa Przyjaciół Ossolineum, Wrocław 1947.
Pamięć i zapomnienie w Europie przełomu wieków, red. Zbigniew Drozdowicz, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2001.
Panorama kultury współczesnego Wrocławia, red. Bogdan Zakrzewski, Ossolineum, Wrocław 1970.
Pavis Patrice, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. i oprac. Sławomir Świontek, Ossolineum, Wrocław 1998 (tu: wybrane hasła).
Pavis Patrice, *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.
Pearson Mike, *Special Works, Secret Maps*, [w:] *Staging Wales*: *Welsh Theatre 1979–1997*, red. Anna Marie Taylor, University of Wales Press, Cardiff 1997.

Peikert Paul, *Kronika dni oblężenia: Wrocław 22 I – 6 V 1945*, przełożyli, do druku podali oraz wstępem i komentarzem opatrzyli Karol Jonca i Alfred Konieczny, Ossolineum, Wrocław 1964 i wyd. nast.

Pęczak Mirosław, *Mały słownik subkultur młodzieżowych*, Wydawnictwo Semper, Warszawa 1992 (tu: wybrane hasła).

Pęczak Mirosław, *Pomarańczowi — absurd, parodia i polska codzienność*, [w:] *Spontaniczna kultura młodzieżowa*, red. Jerzy Wertenstein-Żuławski, Mirosław Pęczak, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1991.

Pisanie miasta, czytanie miasta, red. Anna Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1997.

Pleśniarowicz Krzysztof, *Kantor. Artysta końca wieku*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1997.

Polacy i Niemcy: historia — kultura — polityka, red. Andreas Lawaty, Hubert Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2003.

Popczyk-Szczęsna Beata, *W poszukiwaniu zdarzeń. O dramaturgii Michała Walczaka*, „Dialog" 2007, nr 9.

Przemiany przestrzenne w dużych miastach Polski i Europy Środkowo-Wschodniej, red. Marian Malikowski, Sławomir Solecki, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2007.

Przeprosić za wypędzenie? Wypowiedzi oficjalne oraz debata prasowa o wysiedleniu Niemców po II wojnie światowej, red. Klaus Bachmann, Jerzy Kranz, Znak, Kraków 1997.

Przesiedlenie ludności polskiej z Kresów Wschodnich do Polski 1944–1947, red. Stanisław Ciesielski, Włodzimierz Borodziej, „Neriton", Instytut Historii PAN, Warszawa 1999.

Przestrzenie, miejsca, wędrówki. Kategoria przestrzeni w badaniach kulturowych i literackich. Studia, red. Piotr Kowalski, Uniwersytet Opolski, Opole 2001.

Radziwon Marek, *Winnetou by tego nie nakręcił*, „Teatr" 2002, nr 1–2.

Read Alan, *Space and Place*, [w:] *Theatre and Everyday Life*, Routledge, London-New York 1993.

Ratajczak Dobrochna, *Przestrzeń domu w dramacie i teatrze*, [w:] *eadem*, *W kryształe i w płomieniu*, t. 1, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006.

Ratajczak Dobrochna, *Przestrzeń w dramacie i dramat w przestrzeni teatru*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1985.

Rewers Ewa, *Od miejskiego* genius loci *do miejskich* oligopticonów, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty" 2008, nr 3–4.

Rewers Ewa, *Postpolis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków 2005.

Ricoeur Paul, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. Janusz Margański, Universitas, Kraków 2006.

Rokem Freddie, *Wystawianie historii. Teatralne obrazy przeszłości we współczesnym teatrze*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2010.

Ruchniewicz Małgorzata, *Lata 1945–1948*, [w:] *Dolny Śląsk. Monografia historyczna*, red. Wojciech Wrzesiński, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006.

Rybicka Elżbieta, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2003.

Schechner Richard, *Environmental Theatre*, Hawthorn Books, New York 1973.

Siebel-Achenbach Sebastian, *Lower Silesia from a Nazi Germany to Communist Poland*, New York 1994.

Siemion Piotr, *Niskie Łąki*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2000.

Simmel Georg, *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, [w:] *idem*, *Socjologia*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, PWN, Warszawa 2005.

Simmel Georg, *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006.

Sitek Wojciech, *Wrocławianie wobec wielkiej powodzi. Wspólnota i zagrożenie. Socjologiczny przyczynek do analizy krótkotrwałej wspólnoty*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1997.

Słownik terminów literackich, red. Janusz Sławiński, Ossolineum, Wrocław 1988 (tu: wybrane hasła).

Soya Edward, *Postmetropolis*. *Critical Studies of Cities and Regions*, Blackwell Publishers, Malden, Mass., 2000.

Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie, red. Katarzyna Chmielewska *et al*., Universitas, Kraków 2005.

Styl buntu. Rozmowa redakcyjna Łukasza Drewnika, Tadeusza Nyczka, Tomasza Platy, Jacka Sieradzkiego, „Dialog" 2005, nr 10.

Szaynok Bożena, *Ludność żydowska na Dolnym Śląsku 1945–1950*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2000.

Szczepański Marek S., *Społeczności lokalne i regionalne a ład kontynentalny i globalny*, [w:] *Kręgi integracji i rodzaje tożsamości. Polska, Europa, świat*, red. Włodzimierz Wesołowski, Jan Włodarek, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005.

Szmidt Bolesław, *Ład przestrzeni*, PIW, Warszawa 1981.

Sztarbowski Paweł, *Witkacy kicz-projekt*, „Notatnik Teatralny" 2005, nr 38.

Szumańska Ewa, *O twórczości Stanisława Dygata i Jana Kotta*, „Scena Wrocławska. Wydawnictwo Państwowych Teatrów Dramatycznych we Wrocławiu" 1950, nr II (5), luty–marzec.

Śliwonik Lech, *Przestrzenie są równoprawne*, [w:] *Akademia Ruchu. Miasto. Pole akcji. City. The Field of Action*, red. Małgorzata Borkowska, Stowarzyszenie Przyjaciół Akademii Ruchu, Warszawa 2006.

Świat na opak. 10 lat Teatru Strefa Ciszy, red. Juliusz Tyszka, Stowarzyszenie Teatr Strefa Ciszy, Poznań 2003.

Tausk Walter, *Dżuma w mieście Breslau*, wyb., przeł. i oprac. Ryszard Kincel, Książka i Wiedza, Warszawa 1973.

Teatr Drugiego Obiegu. Materiały do kroniki teatru stanu wojennego 13.12.1981–15.11.1989, oprac. i red. Joanna Krakowska-Narożniak, Marek Waszkiel, Errata, Warszawa 2000.

Teatr miasta — miasto teatru. Dawna Legnica i jej teatr we wspomnieniach mieszkańców. Theater der Stadt — Stadt des Theatres. Liegnitz und sein Theater in Erinnerungen, oprac. Robert Urbański, przekł. pol. Anna i Robert Urbańscy, przekł. niem. Carl H. Hiller, Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy, Legnica 2003.

Teatr — przestrzeń — ciało — dialog. Poszukiwania we współczesnym teatrze, red. Magdalena Gołaczyńska, Ireneusz Guszpit, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006.

Teatr w Jeleniej Górze 1945–1985. Materiały do historii sceny jeleniogórskiej w latach 1945–1985, oprac. Janusz Degler, Teatr im. Cypriana Norwida, Jelenia Góra 1985.

Teatr w miejscach nieteatralnych, red. Juliusz Tyszka, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1998.

The Oral History Reader, red. Robert Perks, Alistair Thomson, wyd. 2, Routledge, London-New York 2006.

Thompson Paul, *The Voice of the Past. Oral History*, wyd. 3, Oxford University Press, Oxford 2000.

Thorwald Jürgen, *Wielka ucieczka*, przeł. Albin Bandurski i Janina Sczaniecka, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998.

Thrift Nigel, *Spatial Formations*, SAGE Publications, London-Thousand Oaks-New Delhi 1996.

Thum Gregor, *Obce miasto. Wrocław 1945 i potem*, przeł. Małgorzata Słabicka, VIA NOVA, Wrocław 2005.

Thurner Cathy, *Palimpsest czy przestrzeń potencjalna? W poszukiwaniu słownictwa dla widowiska w miejscu znalezionym*, przeł M.G., [w:] *Miasto w sztuce — sztuka miasta*, red. Ewa Rewers, Universitas, Kraków 2010.

Toporow Władimir, *Miasto i mit*, wyb., przeł. i wstęp Bogusław Żyłko, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.

Trudne dni. Wrocław 1945 we wspomnieniach pionierów, red. Mieczysław Markowski, Towarzystwo Miłośników Wrocławia, Wrocław 1960.

Tuan Yi-Fu, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. Agnieszka Morawińska, wstęp: Krzysztof Wojciechowski, PIW, Warszawa 1987.

Tyszka Juliusz, *Miasto jako teatr i przestrzeń teatralna — palimpsest problemów i terminów*, [w:] *Miasto w sztuce — sztuka miasta*, red. Ewa Rewers, Universitas, Kraków 2010.
Ubertowska Aleksandra, *Literatura i pamięć o Zagładzie: archiwa, ślady, krypty*, [w:] *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*, red. Katarzyna Chmielewska *et al*., Universitas, Kraków 2005.
Urban Thomas, *Utracone ojczyzny. Wypędzenia Niemców i Polaków w XX wieku*, przeł. Agnieszka Kowaluk, Czytelnik, Warszawa 2007.
Urbański Robert, *Wschody i zachody miasta. Stadt des Aufbruchs und des Untergangs*, przeł. Carl H. Hiller, Teatr im. H. Modrzejewskiej w Legnicy, Legnica 2003.
Verlorene Heimat. Die Vertreibungsdebatte in Polen, red. Klaus Bachmann, Jerzy Kranz, Center for International Relations, Bonn 1998.
Walczak Michał, *Kopalnia*, „Dialog" 2004, nr 8.
Wallis Aleksander, *Miasto i przestrzeń*, PWN, Warszawa 1977.
Waniek Henryk, *Finis Silesiae*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2003.
Węgrzyniak Rafał, *...co nie chciała Niemca*, „Didaskalia" 2005, nr 65–66, luty–kwiecień 2005.
Węgrzyniak Rafał, *Krasnoludki z Niskich Łąk*, „Odra" 2005, nr 2.
Węgrzyniak Rafał, *Nowy Świętoszek albo Kott dramatopisarzem*, „Notatnik Teatralny" 2002–2003, nr 27.
Wiąckowie Urszula i Andrzej, *Legendy Karkonoszy i okolic*,Wojewódzki Dom Kultury, Jelenia Góra 1984.
Wilkie Fiona, *Mapping the Terrain: A Survey of Site-Specific Performance in Britain*, „New Theatre Quarterly" 2002, t. 18.
Wodecki Wiesław, *Rzecz o zagładzie miasta*, scenariusz teatralny z archiwum Teatru Współczesnego, Wrocław 1975.
Wodecki Wiesław, *Rzecz o zagładzie miasta*, scenariusz telewizyjny, przedmowa Julian Bartosz, posłowie Ryszard Majewski, KAW, Wrocław 1980.
Wóycicki Kazimierz, *Niemiecki rachunek sumienia. Niemcy wobec przeszłości 1933–1945*, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2004.
Wrocław, oprac. materiału tekstowego, zebranie ilustracji dokumentacyjnych oraz objaśnienia pod fot. Julian Lewański, Warszawa 1953.
Wrocław liryczny. Lyrisches Breslau, wyb. i oprac. Marek Graszewicz, Marek Zybura, Wirydarz, Wrocław 1997.
Wrocławskie dworce kolejowe, red. Maria Zwierz, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław 2006.
Wrocław w liczbach, „Kalendarz Wrocławski 2002", R. XLIII, Towarzystwo Miłośników Wrocławia.
Wróbel Magdalena, *„O Nowej to Łaźni piosenka..."*, „Scena" 2005, nr 2–3.
Wróbel Szymon, *Domostwo. Bezdomność. Zadomowienie*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty", 2004, nr 1–2.
Wspomnienia wrocławskich pionierów, red. Włodzimierz Suleja, Poligraf, Wrocław 1995.
Wyrok na sierpień. Dokumentacja przebiegu procesu Władysława Frasyniuka przed Sądem Wojewódzkim we Wrocławiu w dn. 15–24.11.1982, red. Jerzy Przystawa, Wydawnictwo Aspekt 1983, www.m-ws.pl/bibula (dostęp: 8.12.2011).
Wysiedlenia, wypędzenia i ucieczki 1939–1959. Atlas ziem Polski, red. Witold Sienkiewicz, Grzegorz Hryciuk, Wydawnictwo DEMART, Warszawa 2008.
Zabłocka-Kos Agnieszka, *Zrozumieć miasto. Centrum Wrocławia na drodze ku nowoczesnemu city. 1807–1858*, VIA NOVA, Wrocław 2006.
Zajkowska Sylwia, *Przedstawienia plenerowe w Jeleniogórskim Teatrze Animacji (próba opisu)*, praca magisterska napisana pod kier. Janusza Deglera, PWST Wydziały Zamiejscowe we Wrocławiu, Wydział Lalkarski, 2006.
Zawada Andrzej, *Bresław. Eseje o miejscach*, Wydawnictwo „OKIS", Wrocław 1996.

Zawada Andrzej, *Dolny Śląsk. Ziemia Spotkania*, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2002.
Zimniak Paweł, *Literatura jak bardzo obca? Szkic problematyki utraty „małej ojczyzny" na wybranych przykładach współczesnej literatury niemieckiej*, [w:] *Topika pogranicza w literaturze polskiej i niemieckiej*, red. Zbigniew Światłowski, Stanisław Uliasz, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Rzeszów 1998.
Zybura Marek, *Pomniki niemieckiej przeszłości*. *Dziedzictwo kultury niemieckiej na Ziemiach Zachodnich i Północnych Polski*, Centrum Stosunków Międzynarodowych, Warszawa 1999.

Źródła prasowe

Antosik Daniel, *Tutaj*, „Nowiny Jeleniogórskie" 15.12.2002.
Bachmann Klaus, *Wielowrocław*, „Polityka" 2005, nr 24.
Bąk Bogdan, *O rozstrzelanym mieście*, „Słowo Polskie" 1.06.1975.
Bąk Bogdan, *Wolności granice najprawdziwsze*, „Słowo Polskie" 17–18.05.1970.
Buski Tadeusz, *Spotkanie z teatrem. Worcell*, „Gazeta Robotnicza" 17.06.1975.
Detlef Friedrich, *Stalin am Bass, Churchill an der Gitarre*, „Berliner Zeitung" 29.11.2006.
Dzieduszycki Wojciech, *Balet w Operze Dolnośląskiej*, „Słowo Polskie" 26.07.1947.
Fik Marta, *Gdzie żywe tętno*, „Polityka" 7.06.1975.
Guzicki Artur, *Historia jednego mieszkania*, „Polityka" 23.04.2005.
Guzicki Artur, *Nie dogadali się*, „Konkrety" 20.03.2003.
Hofman Justyna, *Sceny z Worcellem*, „ Życie Literackie" 11.05.1975.
Iwański Jan, *„Spotkanie nad Nysą"*, „Słowo Polskie" 19.08.1948.
Jodłowski Marek, *Między Operetką a Rzeźnią*, „Odra" 1975, nr 9.
Kamińska Katarzyna, *Miasto w odcinkach*, „Gazeta Wyborcza. Wrocław" 9.05.2008.
Kamińska Katarzyna, *Piosenki o magicznym Wrocławiu w Sali sesyjnej*, „Gazeta Wyborcza. Wrocław" 22.05.2009.
Kmiecik Anna, *O górnictwie przez metaforę*, „Trybuna Śląska" 28.10.2004.
Kokot Michał, Wysocki Tomasz, Urbanek Mariusz, *Kontrowersyjny świadek historii*, „Gazeta Wyborcza. Wrocław" 29.08.2007.
Kucharski Krzysztof, *Cwaniak Krzystek, czyli w oku cyklonu*, „Słowo Polskie. Gazeta Wrocławska" 25.10.2004.
Kucharski Krzysztof, *Lekcja historii*, „Gazeta Robotnicza" 21.04.1975.
Kucharski Krzysztof, *Szkicownik śpiewany*, „Słowo Polskie. Gazeta Wrocławska" 15.07.2005.
Liskowacki Artur D., *Był sobie dialog?*, „Gazeta Wyborcza" 13–14.09.2003.
Ludzie gór. Niektórzy zamieszkali, „Sudety" 2003, nr 1.
Matuszewska Małgorzata, *Nie mieliśmy pogody*, „Gazeta Wyborcza. Wrocław. Co jest grane", 11–17.03.2005.
Michalak Joanna, *Nasza ballada*, „Gazeta Wrocławska" 11.01.2002.
Mokrzanowska Marlena, *Daj buźkę*, „Gazeta Wrocławska" 2.11.2000.
Nogaj Magda, *O młodych tu i teraz*, „Gazeta Wyborcza Wrocław" 27.05.2005.
Opowiadam legniczanom o ich mieście. Rozmowa Rafała Bubnickiego z Jackiem Głombem, „Rzeczpospolita" 24.05.2004.
Pawłowski Roman, *Umarła klasa XXI wieku*, „Gazeta Wyborcza" 20.11.2006.
Pawłowski Roman, *Wschody i zachody miasta w Legnicy*, „Gazeta Wyborcza" 17.03.2003.
Pawłowski Roman, Wysocki Tomasz, *Mój Transfer (przedpremierowe rozmowy z Klatą i wykonawcami)*, „Gazeta Wyborcza. Wrocław" 13.11.2006.
Piekarska Magda, *Górnicza narzeczona, czyli świetność i upadek Czarnej Izy*, „Gazeta Wyborcza. Wrocław. Wieża Ciśnień" 6.03.2009.
Pułka Leszek, *Lekki rausz historyczny*, „Gazeta Wyborcza. Wrocław" 10.01.2005.

DiT-29_MGolaczynska.indb 252 2013-04-25 08:57:58

Pułka Leszek, *Najsłabsze ogniwo trylogii*, „Gazeta Wyborcza. Wrocław" 15.05.2005.
Pułka Leszek, *Na scenie widzimy siebie*, „Gazeta Wyborcza" 25.10. 2004.
Pułka Leszek, *Niezwykła premiera Ad Spectatores*, „Gazeta Wyborcza" 28.06.2004.
Pułka Leszek, *Noweletka*, „Gazeta Wyborcza. Wrocław" 27.05. 2002.
Pułka Leszek, *Rap o mieście*, „Gazeta Wyborcza. Wrocław" 29.06.2005.
Reski Petra, *Heimat Bühne*, „Die Zeit" 11.01.2007.
Sieradzki, *Kap, kap, kap*, „Przekrój" 14.04.2005.
Szczecińska Ewa, *Mile widziane dziewczyny w mini*, „Gazeta Wrocławska" 8.08.2001.
Tajemniczość życia górnika, z Piotrem Kruszczyńskim rozmawia Małgorzata Matuszewska, „Gazeta Wyborcza. Wrocław" 10.09.2004.
Tematy noszę w sobie. Rozmowa Małgorzaty Potoczak-Pełczyńskiej z Jerzym Łukoszem, „Nowiny Jeleniogórskie" 20–26.11.2001.
T.lut. [Tadeusz Lutogniewski], *Pierwsza komedia we Wrocławiu*, „Gazeta Robotnicza" 1949, nr 299.
Urbański Robert, *Różne twarze dialogu*, „Gazeta Wyborcza" 1.10.2003.

Programy omawianych przedstawień

Nota edytorska

Niektóre fragmenty książki (rozszerzone tutaj i uzupełnione) miały swoje pierwotne wersje:

1. Opisy przedstawień: *Wrocławski pociąg widm* (rozdział III.b), *Historia*, *Historia II*, *Historia III* (rozdział III.c) Teatru Ad Spectatores znajdują się w publikacji: Magdalena Gołaczyńska, *Wrocławski teatr niezależny*, Wrocław 2007, rozdział I.

2. Opisy przedstawień: *Kamienica* (rozdział III.a), *Na zachód od Sao Paulo* (rozdział III.c) Sceny Witkacego: *ibidem*, rozdział III.

3. Opis przedstawienia *Śpiewnik współczesny* (rozdział III.d) Teatru Zakład Krawiecki: *ibidem*, rozdział II.

4. Opis przedstawienia *Kreisau 412* (rozdział III.f) Teatru Formy: *ibidem*, rozdział V.

5. Opisy przedstawienia *Transfer!* (rozdział III.a, III.b, III.c) ukazały się w artykułach:

— *Memory and Oblivion in Jan Klata's "Transfer"*, „Slavic and East European Performance" 28, 2008, nr 3, s. 41–51.

— *„Berlin 360 km. — wtedy zrozumiałem, jak daleko wyjechaliśmy". O pamięci w spektaklu* Transfer! *Klaty*, „Orbis Linguarum" 2009, nr 35, s. 127–140.

6. Część dotycząca *Ballady o Zakaczawiu* (rozdział III.d) ukazała się w antologii:

— *Między sceną i ekranem. Dwie ballady o mieście*, [*w:*] *Między filmem a teatrem*, red. Sławomir Bobowski, Milan Lesiak i Małgorzata Różewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2012, s. 231–242.

DiT-29_MGolaczynska.indb 254 2013-04-25 08:57:58

Sites and Identity.
Local Theatre in Lower Silesia

Summary

Sites and Identity. Local Theatre in Lower Silesia is devoted to contemporary live performances, television theatre and paratheatrical actions exploring local themes. The objective of the book is to analyse the phenomenon of regional theatre that emerged in the late 20th and early 21st century. The analysis covers artistic and social projects the authors of which focus on presenting urban spaces and Lower Silesia as a "little homeland" as well as presenting the stories of its inhabitants. At the same time it demonstrates both the specificity and the universal nature of this trend.

In the introduction I show several examples of post-war Polish "theatre of one's site" from outside Lower Silesia. The book comprises three chapters and a conclusion; the main part is Chapter III. It is preceded by reflections on the evolution of the regional identity of people living in Lower Silesia (Chapter I) — from the post-war self-awareness through changes in the 1970s to the emergence of a new identity of civil society after 1989. Social changes are to some extent reflected in the evolution of local theatre. I discuss theatre in Lower Silesia and paratheatre from 1945–1989 in Chapter II, taking into account occasional performances and propaganda performances from the 1940s and 1950s, ideas from the 1970s, the exceptional — for its time action organised by Akademia Ruchu [Movement Academy] and entitled *Dom III* [*House III*] as well as Wrocław's unique paratheatre, i.e. Pomarańczowa Alternatywa [Orange Alternative]. Chapter III deals with local performances and theatrical projects in Lower Silesia from 1989 until the end of 2010, from both institutional theatre and independent theatre, as well as television theatre. I take into account performances which are shown regionally and, at the same time, tackle local themes (they concern Lower Silesian places, people or objects). My interest focuses mainly on the choice of a "found" theatrical place or stage space as well as the space presented, created by the authors, and the relations between them. The question of choosing and transforming a site and its surroundings, which are very concrete in the theatre, also becomes crucial to the identity of the artists and spectators. Chapters I and III explain Lower Silesians' special attitude to the place in which they live and to the space in which they create. In the conclusion I sum up the preceding reflections, defining the authors' strategies with regard to the past and the present, strategies they use in their work, as well as the choices associated with specific theatrical places.

DiT-29_MGolaczynska.indb 255 2013-04-25 08:57:58

Indeks osób

Abbe Dorota 92, 93, 95
Adamczak Marcin 146
Ahlfen Hans von 51, 54, 57
Albrecht Dürer 125
Antosik Daniel 212
Ascher Abraham 95, 96
Asnyk Adam 25
Augustyn Aneta 28, 35, 40
Augustyn Rafał 151, 162, 166

Babińska Irmina 205–207
Bach Johann Sebastian 101, 134
Bachelard Gaston 116
Bachmann Klaus 32, 34
Badura Ute 217
Balcerek Maria 230
Baliński Robert 144
Ball Andrzej 226
Balme Christopher 75, 76
Bałucki Michał 12
Banaś Tadeusz 23, 27
Bandurski Albin 119
Baniewicz Elżbieta 160
Barkai Avraham 95
Bartnikowski Andrzej 192
Batej Wiktor 203
Bator Joanna 36
Bauman Zygmunt 10, 82, 118, 124, 129, 151, 236
Bąk Bogdan 46, 55
Bednarek Stefan 10, 83, 111
Bednarska Elżbieta 38
Benatzky Ralph 95
Benedyktowicz Danuta 84, 116
Benjamin Walter 126
Bereś Stanisław 41, 194, 198, 201
Bessert Zbigniew 46
Białoszewski Miron 13, 16, 17, 108, 121
Biegańska Magda 220
Bielawski Zygmunt 205, 206
Bielicki Wowo 191
Bielski Andrzej 52
Bienek Horst 114, 144
Biernacka Joanna 85, 135
Bilska Weronika 18
Bizio Krzysztof 99, 101
Bluszcz Przemysław 102, 103, 109, 110, 143, 152, 166, 180
Błaut Anna 141
Boal Augusto 15
Bochomulska Małgorzata 210
Bode Ilse 111
Bolko II Mały 39, 42
Bołtuć-Staszewska Irena 48
Borden Iain 150
Borkowska Małgorzata 59–62, 66
Borodziej Włodzimierz 89, 109, 232
Borowski Mateusz 121
Boy-Żeleński Tadeusz 12, 47
Brandt Willy 31
Braun Kazimierz 48, 58, 67, 80, 195
Brecht Bertolt 23, 120
Breżniew Leonid 140
Broniewska Maryna 46
Browarny Wojciech 27, 35
Bruun Ellen Foyn 98
Bryll Ernest 199
Bubnicki Rafał 168
Bugajski Stanisław 46
Bujak Karolina 135
Bulanda Małgorzata 153, 176, 218, 229
Bunsch Karol 25
Burak Marek 90
Burszta Wojciech J. 151
Burzyńska Anna R. 188, 191
Burzyński Tadeusz 68

Bush George 140
Buski Tadeusz (właśc. Burzyński) 50, 51
Buśko Cezary 31

Cabaj Romuald 27
Carlson Marvin 75
Casetti Francesco 153
Cegielska Angelika 86, 98, 131, 133, 141
Certeau Michel de 122, 123, 125, 132, 175, 204
Chabior Janusz 164, 166
Chabowski Marcin 119, 127, 129, 197
Chałupnik Agata 63
Charewicz Jan 115
Chmielewska Katarzyna 92
Choiński Bogusław 13
Chołodnicki Jerzy 68
Chopin Fryderyk 13, 41
Cichy Wiesław 109, 110, 143, 176, 179, 185, 186, 188
Cieluch Rafał 172, 220
Cieślikowski Jerzy 40
Ciszewska Ewelina 209
Couderq Agnieszka 69
Cyrankiewicz Józef 47, 140
Czapliński Marek 21, 109
Czerny Andrzej 169
Czerski Marian 180
Czerwiński Janusz 35
Czyszpak Patrycja 132–134

Ćwiklak Kornelia 114, 144, 215

Dachtera Krystyna 42
Dambitsch David 93, 97
Dambitsch Leontine 92, 94–96, 233
Dambitsch Werner 92
Davies Norman 35, 51, 53, 91, 123
Dąbrowski Michał 41
Degler Janusz 28, 42, 79, 157, 170, 195, 226
Demirski Paweł 16
Dietrich Marlena 87, 106
Dobrowolski Andrzej 46
Donne John 57
Dostojewski Fiodor 145
Drabik Stanisław 42
Drewniak Łukasz 164, 168
Drobner Bolesław 186, 187
Drózd Barbara 169
Drzycimska Tatiana 18
Dublon Else 95
Dudzik Wojciech 75
During Simon 163
Dürrenmatt Friedrich 192, 201
Duyn Roel van 69
Dużyński Krzysztof 63, 65
Dworak Katarzyna 160, 180
Dygat Stanisław 46, 47
Dytko Aleksandra 185
Dziadek Adam 132
Dziamski Grzegorz 82
Dzieduszycka Halina 202, 203
Dzieduszycka Małgorzata 119
Dzieduszycki Wojciech 43, 202, 203
Dzikowska Elżbieta Katarzyna 41

Edwards Deborah 237
Eliade Mircea 9, 83
Engelmajer-Turkiewicz Magdalena 170, 172

Fabian Gabriela 220
Fabian Jan 42
Fadiejew Aleksander 121
Falkiewicz Andrzej 67
Fiebig Sabine 191
Fik Marta 12, 13, 48, 51
Filusz Anna 196, 200
Foucault Michel 163, 242
Frasyniuk Władysław 67
Frąckowiak Bartosz 16
Fredro Aleksander 28, 30, 41, 202
Freidenberg Bronisław 182
Friszke Andrzej 196
Fryderyk Wilhelm III 30
Frymet Józef 230
Funke Dunja 108, 111
Fydrych Waldemar „Major” 32, 68–70, 72–74, 199, 200

Gabiś Agata 54
Galusińska Ewa 165, 166
Gargała Elżbieta 191
Gawlik Agnieszka 141
Gazy Józef 182, 183
Geppert Eugeniusz 48
Gerber Piotr 170
Gierek Edward 140
Giertych Roman 140
Gleiss Horst G.W. 57

Głomb Jacek 18, 37, 98, 118, 150–157, 159, 163, 168, 174, 176, 180, 182, 217, 220, 229, 232–235, 241
Głowiński Michał 54, 93
Głowiński Tomasz 57, 132
Głuzdowski Władimir 57
Goethe Johann W. 125, 205
Goffman Erving 63–65
Gogol Julia 91
Gogol Nikołaj 126
Goliński Mateusz 35
Gołaczyńska Magdalena 89, 104, 239
Gołubiew Antoni 205
Gomulski Wiesław 169
Gonschorek Joanna 159, 179, 181, 229
Göritz Matthias 112, 124, 125
Gorki Maksym 172
Gottdiener Mark 240
Gottwald Klemens 149
Górka Ryszard 42
Górski Konrad 9, 84
Górski Marek 215
Górski Zbigniew 195
Grapow Wilhelm 120
Grass Günter 16, 17
Griemina Jelena 171
Griffin Tony 237
Grochocka Małgorzata 18
Grodzicki Marcin 157, 165
Grootveld Robert Jasper 69
Grotowski Jerzy 29, 79
Gruszczyński Piotr 155
Grynszpan Herschel 96
Grzelak Andrzej 68
Grzeszczak Bogdan 160, 164, 177, 181, 219
Gurawski Jerzy 79, 188
Guszpit Ireneusz 239
Guzicki Artur 99, 182

Hajnicz Artur 89, 109, 232
Hall Edward 117
Hall Tim 150
Hanke Karl August 51, 53, 56
Hannerz Ulf 151, 163
Harasimowicz Jan 35, 90
Harding Desmond 241
Hartung Hugo 21
Hastrup Kirsten 181
Hauptmann Gerhart 191, 204–207, 212
Hauptmann Karol 207
Hauptmann Margarete 204, 206, 207
Hauptmeier Christina M. 111
Hayes Kevin 194
Hayllar Bruce 237
Heidegger Martin 84
Hemingway Ernest 57, 58
Henke Lutz 91
Henry Joël 146
Henryk IV Prawy 39, 41
Henryk Pobożny 34, 37, 229
Hering Ludwik 13
Hernas Czesław 152
Herzig Arno 221
Hiller Carl H. 177, 178
Hitler Adolf 55, 115, 120, 140, 142, 181, 208
Hoffman Jerzy 24
Hofman Justyna 49, 58
Hofman Vlastimil 226, 228
Hołówka Teresa 117
Honchera Karolina 172
Howańska Joanna 18, 139
Hrycyk Krystyna 85
Hubert Christian 242
Hubrich Angela 112, 115, 145
Huk Dąbrówka 185, 195
Hutchison Ray 240
Huxley Julian Sir 23

Ignaczak Ewa 17
Ilczuk Anna 119, 121, 186
Iwański Jan 44, 45

Jan Chrzciciel, św. 22, 23
Jan Luksemburski, król 42
Janion Maria 17, 121
Janisz Mirosław 211–213
Janiszewska Agata 57
Jankowska Kamila 216
Janosch (właśc. Horst Eckert) 126
Janowski Mieczysław 51
Jarmułowicz Małgorzata 155
Jarosz-Sienkiewicz Ewa 123
Jaruzelski Wojciech 140
Jarzyna Grzegorz 16
Jaśko Jacek 212
Jezus Chrystus 111, 134, 224, 228
Jędrzejczyk Dobiesław 9
Jędrzejewski Aleksander 46

Jędrzejewski Michał 55
Jędrzejewski Sławoj 189
Jodłowski Marek 51
Joliot-Curie Irène 23
Jonca Karol 52, 53, 95
Jurewicz Witold 218

Kabakow Ilja 82, 236
Kaczmarek Michał 35
Kaczmarek Mirek 110, 126, 188–190
Kaczmarski Jacek 96, 199
Kafka Franz 105, 107
Kahan Bente 18, 21, 84, 89, 91, 93, 94, 97, 98, 144, 232, 233
Kamińska Katarzyna 103, 185, 193
Kamiński Łukasz 30
Kania Ireneusz 83
Kant Immanuel 125
Kantor Tadeusz 13, 67, 73
Kaprow Allan 65, 73
Karasińska Marta 152, 193, 241
Karczmarewicz Barbara 43
Karnecki Zbigniew 199
Kasprowicz Jan 25
Kaszuba Elżbieta 21, 24, 34, 36, 109
Kaye Nick 76
Kelera Józef 41, 47, 51
Kisielewski Jan August 12
Klata Jan 38, 82, 108–111, 113–116, 122–126, 142–144, 217, 232, 235
Klekot Ewa 82, 151
Klimsa Bogusław 202, 203
Klusche Bernard 120
Kłosiński Edward 13
Kłossowicz Jan 13
Kmiecik Anna 191
Koch Mirosław Emil 92
Kochanowski Jan 105, 210
Kohl Helmut 33, 208
Kokot Michał 115
Kolankiewicz Leszek 63
Kołłątaj Hugo 25
Kominek Bolesław 31
Kondrat Piotr 81
Kondusza Wojciech 25, 152, 183
Konieczna Monika 209
Konieczny Alfred 52, 53
Konieczyński Piotr 206
Koniew Iwan 57
Kopka Krzysztof 22, 27, 46, 97, 101, 118, 119, 121–123, 150, 154, 155, 170–173, 232
Kora (właśc. Olga Jackowska) 199
Kornecki Zbigniew 52
Kossak-Szczucka Zofia 229
Kościuszko Tadeusz 32
Koterbska Maria 95
Kott Jan 46, 47
Kowalczyk Teofil 43, 46
Kowalewski Maciej 154
Kowalska Anna 27
Kowalska Magdalena 132
Kowalska-Leder Justyna 176
Kowalski Piotr 84, 130, 131
Kowalski Sergiusz 196
Kowaluk Agnieszka 111, 123
Kozak Karolina 111, 112, 124, 144–146
Krajewski Marek 35
Krakowska-Narożniak Joanna 67, 195
Kranz Jerzy 32
Krasowski Jerzy 29, 46
Krawczyk Krzysztof 166–168, 173
Krombach Mieczysław 18
Król Agnieszka 234
Królik Tomasz 91
Kruczkiewicz Mirosława 228
Kruczkowski Jan 112, 125, 145
Kruczkowski Leon 46
Krukowski Wojciech 59, 62, 63, 66
Kruszczyński Piotr 38, 126, 188–191, 241
Kruszewski Tomasz 33
Krzemiński Ireneusz 159
Krzyski Hugo 45
Krzystek Waldemar 36, 102, 152, 153, 155, 156, 158, 159, 161, 194–197, 199, 200, 204, 207, 232
Krzysztofek Olaf 49
Kubicówna Celina 45
Kubik-Jaśko Agnieszka 213
Kubikowski Zbigniew 27
Kucharski Krzysztof 51, 173, 195
Kucińska Agata 120–122, 128
Kujawski Eugeniusz 52
Kulak Teresa 35
Kulas Joanna 169
Kulczyński Stanisław 28, 40
Kuliński Krzysztof 185, 186
Kuliński Wojciech 195
Kurdwanowski Jan 178

Kurowska Agnieszka 211
Kurowska Eliza Małgorzata 18, 211–213, 215, 216, 232
Kurowski Piotr „Kura" 18, 211–213
Kuszewski Stanisław 156
Kutny Paweł 119, 127–129
Kutz Kazimierz 160
Kuźniar Zdzisław 49–51, 56, 109, 110, 143
Kwaśniewski Aleksander 140
Kwietniewska Agnieszka 193
Kwietniewski Rafał 119

Lehmann Hans-Thies 241
Lenin Władimir Iljicz (właśc. Uljanow) 40, 192, 206
Lepper Andrzej 140
Lesień Zbigniew 52, 56
Lewański Julian 26
Ligurski Sebastian 67
Linke Günter 114, 115
Lippmann Malve 191
Lipski Jan Józef 32
Litwiniec Bogusław 59, 104
Litwiniec Halina 202
Lowenthal David 175
Lubos Eryk 164, 166
Lupa Krystian 172
Lutczyn Edward 226
Lutogniewski Tadeusz (T.lut.) 47

Łaborewicz Ivo 33
Łabuńska Ewa 60, 62, 63
Łagiewski Maciej 35
Łagowska Justyna 126
Łakomska Małgorzata 86, 141
Łaska Marcin 34, 162, 199, 231, 232
Łojewska Anna 16
Łukasiewicz Dorota 122, 128
Łukasiewicz Jacek 30
Łukasiewicz Małgorzata 162, 199
Łukasiewicz Piotr 84
Łukasik Józef 40
Łukaszczyk Piotr 195, 200, 201
Łukosz Jerzy 36, 204–207, 212

Machowski Ignacy 44
Maciejewska Beata 35, 37
Maj Dariusz 181, 193
Majcherek Wojciech 188
Majewski Adam 16
Majewski Ryszard 57
Majewski Sebastian (Seb) 65, 84–89, 97, 108, 109, 111, 131–139, 141, 146–148, 150, 192, 193, 232, 235, 241, 242
Majka Beata 102
Makowiecki Andrzej 67
Malczewski Jacek 228
Malec Ewa 28, 31, 202
Malinowski Bronisław 148
Man Tomasz 99, 101
Mann Thomas 125
Mantidze Lewan 227, 229
Marchlewski Wojciech 71, 74
Marciniak Józef 43
Marciniak Karolina 18, 86, 87, 133, 134
Marcinkievičiūtė Ramunė 165
Marczewski Andrzej Maria 48, 50
Maria Sobieska, królowa 229
Markocki Józef 33, 207, 209, 232
Marks Karol 148
Mason Bim 76
Masztalski Maciej 18, 38, 79, 99, 103–105, 107, 127–129, 150, 173, 184–187, 235, 236, 241
Matusiak Anna 131, 135
Matuszczyk Łukasz 100
Matuszewska Małgorzata 99, 190, 191
Matuszewski Ryszard 27
Mazowiecki Tadeusz 33, 208
Mazurkiewicz Joanna 221
Mazurkiewicz Marek 221
Męczyńska Anna 193
Michalak Joanna 155
Mickiewicz Adam 9, 24, 28, 84
Mierzwiński Zbigniew 203
Mieszkowski Krzysztof 126
Migdałowska Katarzyna 188
Mikulski Tadeusz 25, 47, 103, 235
Miles Malcolm 150
Miliński Dariusz 227, 228
Miłobędzka Krystyna 67
Misztal Bronisław 69
Mitscherlich Alexander 31
Mitscherlich Margarete 31
Mokrzanowska Marlena 154
Molier (właśc. Jean Baptiste Poquelin) 46–48
Moltke Caspar Helmuth von 208, 210
Moltke Freya von 208–210

Moltke James Helmuth von 33, 204, 208–210
Mołotow Wiaczesław (właśc. Skriabin) 144
Moniuszko Stanisław 42
Moorhouse Roger 35, 51, 53, 91
Morawińska Agnieszka 75, 250
Morstin Ludwik Hieronim 41
Moskwin Andriej 171
Moszumański Paweł 176
Motorniuk Aleksandra (pseud. Zuza) 170, 172
Mrozikowa Zuzanna 165
Mumford Lewis 150
Murawska Ludmiła 13

Nalepa Adam 17
Nancy Jean-Luc 132
Nankier, biskup 25, 39, 41, 42
Napiontkowa Maria 195
Naturski Jan 186
Nauka Bogdan 226–229, 238
Neron 54
Nesterowicz Jan 121
Neuhoff Wiesława 90
Niehoff Hermann 51, 54, 57, 58
Niemcewicz Julian Ursyn 25
Nowak Anna 93
Nowosielska-Sobel Joanna 36, 208
Nyczek Tadeusz 164

Oberkorn Beata 92, 93
Obidniak Alina 67, 225
Odin Roger 153
Ogiński Michał 179
Okólska Halina 90
Olczak-Ronikierowa Joanna 12
Opacki Ireneusz 152
Opaliński Michał 119, 122, 127
Orzecka Irena 44
Orpiński Tomasz 190
Orski Mieczysław 35, 49
Orsza-Łukasiewicz Jan 46
Osiński Zbigniew 79
Osmond Humphry 117
Ossowski Stanisław 83
Ostaszewska Iwona 153
Osterwa Juliusz 225
Ostrowska Joanna 233, 239

Paelchau Harald 210
Paetzold Heinz 150
Pajączkowski Franciszek 28
Palcat Paweł 172, 173, 219
Patkowski Zygmunt 43
Pavis Patrice 76–78, 104, 121, 196
Pawelec Andrzej 35, 51, 91
Pawlicka Justyna 164
Pawłowski Roman 124, 163, 179
Pearson Mike 82, 138, 154
Peikert Paul 52–55, 57, 58, 123
Perks Robert 108, 113
Pęczak Mirosław 69, 71, 74
Piaskowski Stanisław 20
Picasso Pablo 23
Piekarska Magda 192
Pilgrim Andreas 85, 87, 131, 132, 134–137, 139, 147, 192
Plata Tomasz 65, 164
Pleśniarowicz Krzysztof 13
Pluta Jacek 34, 41, 162, 232
Poddębniak Anita 157, 164, 218, 219, 229
Podwińska Danuta 212, 213
Podwiński Filip 215
Podwiński Norbert 214
Polkowska Paula 97
Popczyk-Szczęsna Beata 189
Potoczak-Pełczyńska Małgorzata 206
Półtoranos Marian 18, 221
Pretzsch Hanne-Lore 112, 125, 145
Przegrodzki Igor 205
Przybyszewski Stanisław 12
Przystawa Jerzy 67
Ptolemeusz 207
Pułka Leszek 99, 173, 176, 184, 200, 203, 205
Pytlakowski Jerzy 27

Rabinow Paul 242
Radawiec Tomasz (Tomek) 164, 184
Radochońska Katarzyna 290
Radziwon Marek 16, 156
Ratajczak Dobrochna 84
Rath Ernst von 96
Ratuszniak Tadeusz 180, 181
Reagan Ronald 140
Reinl Harald 157
Rembowska Aleksandra 188
Rendall Steven 122
Rewers Ewa 76, 96, 233, 236
Reymont Władysław 16, 207
Ribbentrop Joachim von 144

Riefenstahl Leni 147
Rojo Jerry N. 79
Rokem Freddie 121, 161
Romanowska Lidia 214
Ronduda Łukasz 59
Rosik Stanisław 12
Różańska Marcela 215
Różański Leszek 211, 214
Różewicz Tadeusz 48
Ruchniewicz Małgorzata 20, 24, 36, 221
Rynkiewicz-Zaborowska Beata 190
Rzońca Zbigniew 211–213, 215

Sajewska Dorota 241
Sakson Andrzej 110
Saniewski Wiesław 195
Schechner Richard 77–80, 104
Schiller Friedrich 177
Schiller Leon 67
Schmidt Łukasz 86, 87
Schulz Winicjusz 227
Schumann Peter 119, 121, 122
Sczaniecka Janina 119
Sheehy Michael J. 140
Shuty Sławomir 15
Siatka Małgorzata 161
Siciński Andrzej 84, 116, 172
Sidney Polak (właśc. Jarosław Marek Polak) 173
Siemion Piotr 36, 194, 195, 198, 199, 201
Sieradzki Jacek 99, 103, 154, 164
Sikora Sławomir 181
Sikorski Tomasz 211
Simmel Georg 162, 199
Sinclair Iain 146
Sitarski Marek 159, 180
Sitek Wojciech 219, 220
Skiba Magdalena 172
Skórzewski Edward 25
Skórzyńska Agata 233
Skórzyńska Izabela 14
Skuszanka Krystyna 29
Słabicka Małgorzata 20, 43, 81
Sławiński Janusz 152
Słowacki Juliusz 25
Smith Jonathan Z. 83
Sobel Grzegorz 208
Sobociński Wacław 170
Sobolewski Tadeusz 12
Sobolewski Zygmunt 113, 114, 144
Sokołowska Barbara 215
Soya Edward 240, 242
Spielhagen Wolfgang 52, 54
Spira Camilla 95
Spolnik Adam 18
Stalin Józef 20, 111, 123, 181, 206
Staszic Stanisław 186
Stauffenberg Claus von 208
Stefański Lech Emfazy 13
Stein Edyta, św. Siostra Teresa Benedykta od Krzyża 37, 42, 134, 147
Sterbówna Małgorzata 27
Stern Fritz 34, 143, 146, 232, 234
Straburzyński Bartek 161, 218
Strauchold Grzegorz 36
Strindberg August 186
Stüler Friedrich August 184
Sucharda Edward 40
Sugiera Małgorzata 121, 241
Suleja Włodzimierz 30, 31, 35, 195
Sułek Henryk 163
Szacki Jerzy 63
Szantyr Andrzej Ursyn 145
Szańkowski Maciej 242
Szaynok Bożena 29
Szczeniowski Piotr 67
Szczepański Marek S. 10, 19
Szewczyk Wilhelm 42
Szoka Henryk 68
Szpakowska Małgorzata 196
Szreniawski Stanisław 52
Sztarbowski Paweł 125
Szubski Andrzej 189, 190
Szumańska Ewa 47
Szydłowski Bartosz 14
Szymczyk Grzegorz 209
Szytenchelm Marcel 14

Śliwonik Lech 59
Śpiewak Helena 63
Śpiewak Paweł 63
Światłowski Zbigniew 214
Świontek Sławomir 76

Taranek Jędrzej 107, 185, 186
Tausk Walter 119, 121, 233
Taylor Alan 121
Taylor Anna Marie 82

Tenerowicz Stanisław 42, 43
Ther Philipp 91, 108
Thiel-Jańczuk Katarzyna 175
Thompson Paul 142
Thomson Alistair 108, 113
Thorwald Jürgen 119, 123
Thrift Nigel 236
Thum Gregor 19–26, 28, 32, 34, 35, 43, 81, 110, 120
Tokarczuk Olga 35, 36, 234
Toporow Władimir 81
Tryzna Tomek 35
Trzciński Teofil 41
Tuan Yi-Fu 75, 83, 117
Turkiewicz Szymon 170, 171, 173
Turner Cathy 81, 82, 138, 154, 239
Tuwim Julian 14, 15
Tyrmand Leopold 153
Tyszka Juliusz 14, 60, 63, 76, 225, 239
Tyszkiewicz Jakub 30, 95

Ubersfeld Anne 76
Ubertowska Aleksandra 92, 97, 134, 144
Uliasz Stanisław 214
Unm Stefan 203
Urban Thomas 123
Urbanek Mariusz 115, 183, 230
Urbańska Anna 178
Urbańska Małgorzata 160, 176
Urbański Robert 36, 155, 176–178, 180, 182, 218

Vega Ostrokólska Magdalena 16

Wadowski Wiesław 169
Wajda Andrzej 12, 13
Walczak Michał 36, 126, 188–190
Waleryś Zbigniew 180, 218, 219
Waligórski Andrzej 27
Wałęsa Lech 140
Waniek Henryk 35
Wars Henryk 203
Wasilewski Ryszard 42, 43
Wasilkowski Janusz 202
Waszkiel Marek 67
Weber Anna 91
Weber Ilse 98
Wendt Marianne 191
Wertenstein-Żuławski Jerzy 71
Wesołowski Włodzimierz 10, 19, 231
Węglowski Jan 203
Węgrzyniak Rafał 47, 125, 194, 199
Wiącek Andrzej 42
Wiącek Urszula 42
Wieczorek Bogdan 222
Wieczorek Józef 148
Wieczur-Bluszcz Anna 98, 99, 102, 232
Wierciak Zygmunt 42, 43, 103
Wierciński Edmund 225
Wieszczak Andrzej 42
Wiewióra Rafał 214
Wiktor Adam, ks. 67
Wilczek Jan 27, 121
Wilk Andrzej 170
Wilkie Fiona 76, 77, 91, 153, 239
Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) 107, 125, 134, 137, 147, 195
Włodarek Jan 10, 19, 23
Wnuk Tadeusz 206
Wodecka Ewa Beata (pseud. Ajka) 100, 153, 195, 199, 205
Wodecki Wiesław 24, 40, 51–58, 112
Wojaczek Rafał 198
Wojciechowski Zygmunt 23
Wojtyła Karol, Jan Paweł II 67, 103, 235
Wolak Paweł 163, 176, 184, 220
Wolańczyk Adam 189
Wolicki Krzysztof 13
Wołoszynowski Julian 215
Worcell Henryk (właśc. Tadeusz Kurtyka) 30, 48–50, 58
Woźny Bartosz 201
Wóycicki Kazimierz 31, 234
Wróbel Magdalena 15
Wrzaskała Ryszard 182
Wrzesiński Wojciech 11, 20, 208
Wybicki Józef 25
Wyczółkowski Leon 228
Wyszowski Michał 191

Zabłocka-Kos Agnieszka 184
Zajkowska Sylwia 226
Zakrzewski Piotr 186
Zalesiński Jarosław 17
Zapolska Gabriela 12
Zarah Leander 87
Zawada Andrzej 32, 35, 51, 143, 235
Zawadzki Wojciech 68
Zawistowski Władysław 102, 201

Zeidler-Janiszewska Anna 96, 126
Zelnik Jerzy 229
Ziajski Adam 14
Ziątkowski Leszek 35
Zieliński Bronisław 57
Ziemiański Wojciech 109
Zięba Marta 189, 193
Zimniak Paweł 214
Zmarz-Koczanowicz Maria 17
Znaniecki Florian 9
Zybura Marek 124, 142, 144
Zych Krzysztof 197

Żeromski Stefan 195
Żuk Piotr 34, 41, 162, 232
Żurawek Marian (właśc. Andrzej Jochelson) 41
Żurawski Michał 197, 199
Żyłko Bogusław 81

Indeks przedstawień i akcji zespołów teatralnych[1]

...córka Fizdejki 38, 125, 126, 190, 193, 235
A kto z nami trzyma sztamy — piosenki lwowskiej ulicy 169, 202
AAA pracy szukam, matkę oddam 171
Aqua Sanitata 229
Ballada o Zakaczawiu (2000), Teatr im. Modrzejewskiej w Legnicy, reż J. Głomb, 98, 118, 152, 154, 155, 157, 158, 160, 161, 180, 217, 234
Ballada o Zakaczawiu (2002, reż. W. Krzystek, wersja telewizyjna) 152–156, 161
Banał story 171
Biskup Nankier 41, 42
Biskupi z Biskupina i Partyzanci z Oporowa targają Tarnogaj 38, 184–187
Blaszany bębenek 16, 17
Cukier w normie 15
Czarownica z mostka 230
Dawno temu pod Legnicą 37, 229
Deszcze 84, 98, 99, 101, 102, 116, 181, 232
Die Wahlstaff 37, 229
Dom 59, 60, 62, 66
Dom I 60
Dom II 60
Dom III 18, 59, 60, 64, 235
Dom IV 65
Dom umarły 66
Drugi dzień wolności 46
Dziady (1961), Teatr 13 Rzędów w Opolu, reż. J. Grotowski 79
Dziady (1973), Stary Teatr w Krakowie, reż K. Swinarski 80
Dziady (1978), Teatr Współczesny we Wrocławiu, reż K. Braun 80
Dzwon grzesznika 230
Edyta Stein. W pośpiechu do nieba 38
Friedrich 211, 216
Głosy z Theresienstadt 98
Happy Day 59
Hauptmann 36, 204–207, 212, 232, 241
Henryk Pobożny 229
Historia 104, 126–129, 235, 237
Historia II 127, 128, 130
Historia III 127, 128
Hofmamania 226–228
Hrabstwo Kłodzkie, czyli w Kraju Pana Boga 221–225, 241
Kamienica. Das Haus 84, 85, 87, 88, 97, 116
Kopalnia 36, 38, 126, 188–191
Kordian 79
Kreisau 412 33, 208–210, 232, 234
Krwawe wesele 15
Legenda o Duchu Gór i Wałach Kamiennych w Kopańcu 212
Legendy wrocławskie 224, 230, 238
Legendy zamku Chojnik — epos rycerski niezwykle komiczny 226, 227
Łemko 174, 217, 219, 220
Made in Poland 66, 77, 152, 156, 163–168, 235, 242
Mieszkam tu 15
Na dnie 172
Na zachód od Sao Paulo 131, 133, 136–138, 233, 235
Niemcy 46
Niskie Łąki 36, 194, 196, 197, 200, 201
Nowy Świętoszek 46–48
Opowieść kamiennej głowy 230
Pamiętnik z powstania warszawskiego (2004), Teatr TV, reż. Maria Zmarz-Koczanowicz 17
Peregrynacje czarnej izy wałbrzyskiej 192
Pierwszy dzień wolności 46
Piwniczna opowieść 230

[1] Indeks nie obejmuje akcji ulicznych Pomarańczowej Alternatywy, jedynie projekty zespołów teatralnych.

DiT-29_MGolaczynska.indb 265 2013-04-25 08:57:59

Pocztówka z Karkonoszy 226, 227
Pokazanie miasta 65
Pomnik wdzięczności, czyli wieczór sentymentalno-satyryczny 182, 183
Potknięcie 59
Przed wschodem słońca 191
Rewizor 126
Roxxy Hot 171
Rzecz o zagładzie miasta 24, 48, 51–58, 112
Rzepiór — Duch Gór 223
Spotkanie nad Nysą 43–45
Śpiewnik wrocławski 170, 171, 173, 235
Świętoszek 47
The Meeting Place (Miasto spotkań) — serial teatralny 103, 104, 106, 127, 173, 184
Tkacze 191, 206
The Tooth of Crime 80
Tragiczne dzieje doktora Fausta 79
Transfer! 108–117, 122–125, 134, 139, 142–146, 182, 212, 214, 217, 232, 235, 237
Tutaj 84, 182, 211–217, 232, 241
Tydzień w Bresslau 104, 149
Tylko we Lwowie 203
W nadodrzańskiej puszczy 41
Wallstrasse 13 84, 92–96, 98, 104, 116, 144, 232, 233, 235
Wielopole, Wielopole 13
Worcell 30, 48–50, 58
Wrocław, seks i brzydkie słowa 173, 184
Wrocławski pociąg widm 27, 97, 118, 122, 123, 232, 234
Wrzesień 27 42 08 77, 99, 103–107, 173
Wschody i zachody miasta 81, 98, 176–180, 182, 217, 233, 234
Wyrok na Sierpień 67
Z biegiem lat, z biegiem dni (1978), przedstawienie teatralne, Stary Teatr w Krakowie, reż. A. Wajda 12
Z krakowiakiem do Wrocławia, balet 42, 43
Z rodziny Iglaków 193
Za czasów księcia Bolka 41, 42
Zabawy pod kocykiem 38, 139–141, 232, 235, 236
Zaślubiny Rzepióra 226, 227
Zemsta 41
Zona 17

DiT-29_MGolaczynska.indb 266 2013-04-25 08:57:59

Spis ilustracji

1. *Spotkanie nad Nysą*, Teatr Miejski w Jeleniej Górze. Irena Orzecka (Frau Klebe), Ignacy Machowski (Martin Klebe). Fot. Archiwum Teatru im. Cypriana Kamila Norwida w Jeleniej Górze 44
2. *Spotkanie nad Nysą.* Hugo Krzyski (Łokisz), Celina Kubicówna (Marie). Fot. Archiwum Teatru im. Cypriana Kamila Norwida w Jeleniej Górze 45
3. *Worcell*, Teatr Współczesny im. E. Wiercińskiego we Wrocławiu. Henryk Worcell w przedstawieniu o sobie. Fot. Marek Grotowski 49
4. Dwóch Worcellów — Zdzisław Kuźniar (teatralny) i prawdziwy. Fot. Marek Grotowski . . . 50
5. *Rzecz o zagładzie miasta*, Teatr Współczesny im. E. Wiercińskiego we Wrocławiu. Zbigniew Lesień (Generał Niehoff), Zdzisław Kuźniar (Gauleiter Hanke). Fot. Marek Grotowski 56
6. Happening Pomarańczowej Alternatywy. „Rewolucja krasnali" w Rynku (1.06.1988) z nieodłącznym uczestnikiem happeningów — milicjantem. Fot. NAF Dementi/Ośrodek „Pamięć i Przyszłość" 70
7. Rewolucja krasnali na wrocławskim Rynku. Fot. NAF Dementi/Ośrodek „Pamięć i Przyszłość" 71
8. Krasnale bawią się w Dniu Dziecka. Fot. NAF Dementi/Ośrodek „Pamięć i Przyszłość" 72
9. „Rewolucja Październikowa" (7.11.1988). W tle transparent: „Nie udzielajmy rozwodu z sąsiadami ze wschodu". Fot. NAF Dementi/Ośrodek „Pamięć i Przyszłość" 73
10. Projekt „Nadrzeczywiste Nadodrze", Scena Witkacego we Wrocławiu. Fot. Archiwum Sceny Witkacego 86
11. *Kamienica. Das Haus*, Scena Witkacego. Karolina Marciniak, Angelika Cegielska (siostry Otla), Łukasz Schmidt (Hermann). Fot. Archiwum Sceny Witkacego 87
12. Scenografia do *Kamienicy. Das Haus* w Zakładach Kąpielowych przy ul. Teatralnej we Wrocławiu. Fot. Karolina Marciniak 88
13. Synagoga pod Białym Bocianem we Wrocławiu po remoncie. Fot. Miriam Magall/Fundacja Bente Kahan 90
14. *Wallstrasse 13* Fundacji Bente Kahan. Na zdjęciu: Dorota Abbe i Beata Oberkorn (Barbara) oraz zespół muzyczny. Fot. Fundacja Bente Kahan 93
15. *Wallstrasse 13*. Slajd z Leontine Dambitsch i sceniczna Barbara. Fot. Fundacja Bente Kahan 94
16. *Deszcze*, Teatr im. H. Modrzejewskiej w Legnicy. Przemysław Bluszcz (Obcy), Beata Majka (Żona). Na stole magnolia. Fot. Tomasz Augustyn/Archiwum Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy 102
17. *Deszcze*, scena zbiorowa, widać mieszkańców z różnych czasów. Fot. Tomasz Augustyn/Archiwum Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy 102
18. *Wrzesień 27 42 08*,Teatr Ad Spectatores we Wrocławiu. Piwnica dworcowa odgrywająca elegancki salon, scena zbiorowa. Fot. Maciej Masztalski/Archiwum Teatru Ad Spectatores 106
19. *Wrzesień 27 42 08*. Jędrzej Taranek jako androginiczny Otto Bismarck. Fot. Maciej Masztalski/Archiwum Teatru Ad Spectatores 107

DiT-29_MGolaczynska.indb 267 2013-04-25 08:57:59

20. *Transfer!* Teatr Współczesny im. E. Wiercińskiego (Duża Scena) we Wrocławiu. Na pierwszym planie Świadkowie historii, amatorzy; na podwyższeniu Wielka Trójka. Fot. Bartłomiej Sowa 109
21. *Transfer!* Wielka Trójka: Wiesław Cichy (Chu), Zdzisław Kuźniar (Roo), Przemysław Bluszcz (Sta). Fot. Bartłomiej Sowa 110
22. *Transfer!* Świadkowie historii: Matthias Göritz, Karolina Kozak i Jan Kruczkowski. Fot. Bartłomiej Sowa 112
23. Wrocławski Dworzec Główny, wieloletnia siedziba Sceny Kameralnej Panama Teatru Ad Spectatores. Fot. Maciej Masztalski/Archiwum Teatru Ad Spectatores 119
24. Dworzec Główny we Wrocławiu (stan sprzed remontu), lewe skrzydło — tu grano w 2004 roku fragmenty *Wrocławskiego pociągu widm* Teatru Ad Spectatores. Fot. Maciej Masztalski/Archiwum Teatru Ad Spectatores 120
25. *Wrocławski pociąg widm*, Teatr Ad Spectatores. Scena w wagonie pocztowym — Agata Kucińska (z przodu), Dorota Łukasiewicz, Michał Opaliński. Fot. Maciej Masztalski/Archiwum Teatru Ad Spectatores 122
26. *Transfer!* Świadkowie historii: Jan Kruczkowski, Matthias Göritz (turysta ery globalizacji), Hanne-Lore Pretzsch. Fot. Bartłomiej Sowa 125
27. *Historia*, Teatr Ad Spectatores. Paweł Kutny (Mason). Fot. Maciej Masztalski/Archiwum Teatru Ad Spectatores 128
28. *Historia*. Marcin Chabowski, Paweł Kutny (drukarze-masoni). Fot. Maciej Masztalski/Archiwum Teatru Ad Spectatores 129
29. *Historia II*. Scena zbiorowa, widać hol dworcowej Sceny Kameralnej. Fot. Adam Grzybowski/Archiwum Teatru Ad Spectatores 130
30. *Na zachód od Sao Paulo*, Scena Witkacego. „Pauza" na Holokaust. Patrycja Czyszpak, Seb Majewski, Angelika Cegielska, Karolina Marciniak jako „Pomarańczowi". Fot. Weronika Bilska 133
31. *Na zachód od Sao Paulo*. Sebastian Majewski jako radziecki żołnierz zjadający słonia. Fot. Weronika Bilska 136
32. *Na zachód od Sao Paulo*. Scenografia w przestrzeni znalezionej. Fot. Karolina Marciniak 138
33. *Zabawy pod kocykiem*, Scena Witkacego. Agnieszka Gawlik (burak), Seb Majewski (kura), Małgorzata Łakomska (orzeł/orlica). Fot. Joanna Howańska 141
34. *Zabawy pod kocykiem*. Przesiedleńcy już we Wrocławiu. Angelika Cegielska (sromotnik), Seb Majewski (kura), Małgorzata Łakomska (orzeł/orlica), Anna Błaut (jabłonka). Fot. Joanna Howańska 141
35. *Transfer!*, Teatr Współczesny im. E. Wiercińskiego we Wrocławiu. Wielka Trójka: Wiesław Cichy, Zdzisław Kuźniar, Przemysław Bluszcz. Fot. Bartłomiej Sowa 143
36. Projekt „Konstytucja — Rewolucja 2008" Sceny Witkacego. Autosan czekający na uczestników wycieczki po dawnym Wrocławiu (w tle kamienica przy ul. Dubois, gdzie mieści się siedziba Śląskiego Związku Esperanckiego). Fot. Magdalena Gołaczyńska 149
37. *Ballada o Zakaczawiu*, Teatr im. H. Modrzejewskiej w Legnicy. Na pierwszym planie Anita Poddębniak (bufetowa z Cygańskiej jako panna młoda). Fot. Tomasz Augustyn/Archiwum Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy 157
38. *Ballada o Zakaczawiu*. Banda Benka Cygana, scena zbiorowa. Fot. Tomasz Augustyn/Archiwum Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy 158
39. *Ballada o Zakaczawiu*. Małgorzata Urbańska (major KGB), Bogdan Grzeszczak (komendant garnizonu radzieckiego). Fot. Tomasz Augustyn/Archiwum Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy 160
40. *Made in Poland*, Teatr im. H. Modrzejewskiej w Legnicy. Przedstawienie grane na osiedlu Piekary w dawnym magazynie. Na zdjęciu: publiczność. Fot. Tomasz Augustyn/Archiwum Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy 164

DiT-29_MGolaczynska.indb 268 2013-04-25 08:57:59

41. *Made in Poland*. Eryk Lubos (Boguś, rewolucjonista), Janusz Chabior (Wiktor, nauczyciel), Ewa Galusińska (kelnerka – na drugim planie). Fot. Tomasz Augustyn/Archiwum Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy 166
42. *Made in Poland*. Scena zbiorowa. Widok z ulicy. Fot. Tomasz Augustyn/Archiwum Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy 167
43. *Made in Poland*. Scena zbiorowa. Konflikt Bogusia z lokalną mafią. Fot. Tomasz Augustyn/Archiwum Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy 168
44. Browar Mieszczański przy ul. Hubskiej we Wrocławiu. Przez pewien czas mieściła się tu siedziba Teatru Ad Spectatores. Fot. Bartosz Głodek/Archiwum Teatru Ad Spectatores . . . 174
45. *Wschody i zachody miasta*, Teatr im. H. Modrzejewskiej w Legnicy. Scena zbiorowa. Otwarcie niemieckiej obrotówki. Fot. Tomasz Augustyn/Archiwum Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy 177
46. *Wschody i zachody miasta*. Scena zbiorowa. Czasy nazizmu. Fot. Tomasz Augustyn/Archiwum Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy 178
47. *Wschody i zachody miasta*. Scena zbiorowa. Powojenne radzieckie „porządki". Fot. Tomasz Augustyn/Archiwum Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy 179
48. *Pomnik wdzięczności, czyli wieczór sentymentalno-satyryczny*, Teatr im. H. Modrzejewskiej w Legnicy. Scena zbiorowa. Na pomniku: żołnierz polski i radziecki oraz pięćdziesięcioletnia dziewczynka. Fot. Mariola Hotiuk/Archiwum Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy 183
49. *Biskupi z Biskupina*... Teatru Ad Spectatores we wrocławskiej sali sesyjnej Rady Miejskiej. Aleksandra Dytko (Aleksander Zawadko, osobisty sekretarz Prezydenta), Jędrzej Taranek (Joachim Hegel, szef ochrony ratusza). Fot. Edgar de Poray/Archiwum Teatru Ad Spectatores 185
50. *Biskupi z Biskupina*... Jan Naturski (Robert Bronowicki, asystent Prezydenta), Jędrzej Taranek (Joachim Hegel, szef ochrony ratusza), Piotr Zakrzewski (Marian Górnolotny, rzecznik prasowy Prezydenta). Fot. Edgar de Poray/Archiwum Teatru Ad Spectatores . . . 186
51. *Kopalnia*, Teatr Dramatyczny im. J. Szaniawskiego w Wałbrzychu. Scenografia: Mirek Kaczmarek. Na zdjęciu po lewej u dołu: Marta Zięba (Julia), u góry: Sławoj Jędrzejewski (Adzio). Fot. Bartłomiej Sowa 189
52. Kopalnia z dziurami w ziemi. Scena zbiorowa, aktor w centrum: Andrzej Szubski (Zielony). Fot. Bartłomiej Sowa 190
53. *Niskie Łąki*, Teatr Współczesny im. E. Wiercińskiego we Wrocławiu. Scena w komisariacie, od lewej: Marcin Chabowski (Milicjant I), Michał Żurawski (Carlos), Krzysztof Zych (Wierzba, milicjant z prawej). Fot. Anna Łoś 197
54. *Niskie Łąki*, Anna Filusz (Lidka), Piotr Łukaszczyk (Anglik) — rozmowa na nadodrzańskim moście. Fot. Anna Łoś 200
55. *Niskie Łąki.* Piknik pożegnalny nad Odrą na Niskich Łąkach. Na pierwszym planie Piotr Łukaszczyk (Anglik), Bartosz Woźny (Dyzio). Fot. Anna Łoś 201
56. Willa Wiesenstein Hauptmanna w Jagniątkowie. Fot. Krzysztof Chojnacki/East News 205
57. *Hauptmann*, Teatr im. C.K. Norwida w Jeleniej Górze. Tadeusz Wnuk (Sokołow) i Zygmunt Bielawski (Gerhart Hauptmann) prowadzą dysputy w willi pisarza. Fot. Henryk Stobiecki/Archiwum Teatru im. Cypriana Kamila Norwida w Jeleniej Górze 206
58. *Hauptmann*. Scena wyprowadzenia zwłok pisarza, pośrodku Irmina Babińska (Margarete Hauptmann). Fot. Henryk Stobiecki/Archiwum Teatru im. Cypriana Kamila Norwida w Jeleniej Górze 207
59. *Kreisau 412* Teatru Formy we Wrocławiu. Przedstawienie grane w majątku w Krzyżowej. Monika Konieczna, Grzegorz Szymczyk (spiskowcy) i Józef Markocki (konspirator von Moltke). Fot. Marek Grotowski 209
60. *Kreisau 412*. Scena egzekucji. Przodem: Jan Kochanowski. Fot. Marek Grotowski 210

61. Kopaniec, gmina Stara Kamienica w Górach Izerskich i zabytkowy miejscowy słup. Fot. Piotr „Kura" Kurowski 211
62. *Tutaj*, Teatr Ludowy Kopaniec. Danuta Podwińska (Eve), Mirosław Janisz (Kurt). Fot. Daniel Antosik 213
63. *Tutaj*. Scena zbiorowa z dziećmi-aktorami. Fot. Adam Spolnik 216
64. *Łemko*, Teatr im. H. Modrzejewskiej w Legnicy. Przedstawienie grane w poniemieckim variétés przy ul. Kartuskiej. Pośrodku: Anita Poddębniak (Hańcia) i Zbigniew Waleryś (Orest). Fot. Grzegorz Spała 219
65. *Łemko*. Rafał Cieluch (Ksiądz), Paweł Wolak (Wasyl), Magda Biegańska (Nauczycielka), Gabriela Fabian (Baba). Fot. Grzegorz Spała 220
66. *Hrabstwo Kłodzkie, czyli w kraju Pana Boga*, Teatr KO-KU w Kłodzku. Kłodzka publiczność. Fot. Mieczysław Krombach/Archiwum Teatru KO-KU 222
67. *Hrabstwo Kłodzkie, czyli w kraju Pana Boga*. Scena zbiorowa. Fot. Mieczysław Krombach/Archiwum Teatru KO-KU 223
68. *Hrabstwo Kłodzkie, czyli w kraju Pana Boga*. Scena zbiorowa. Fot. Mieczysław Krombach/Archiwum Teatru KO-KU 224
69. Plenerowe przedstawienie *Legendy zamku Chojnik* Teatru Jeleniogórskiego. Fot. Marcin Oliva Soto 227
70. Plenerowe przedstawienie *Hofmamania* Teatru Jeleniogórskiego. Fot. Marcin Oliva Soto 228

Seria DRAMAT–TEATR pod redakcją Janusza Deglera obejmuje prace poświęcone historii dramatu i teatru polskiego oraz powszechnego, a także szeroko pojętej problematyce teorii sztuki teatralnej i tekstu dramatycznego. Uwzględnia również zagadnienia socjologii teatru, współczesnego życia teatralnego i krytyki teatralnej. Seria ma charakter otwarty i mogą się w niej ukazywać rozprawy nie tylko teatrologów, ale także autorów reprezentujących inne dziedziny nauki.

W serii ukazały się:

Bożena Grzegorczyk, ARCHITEKTURA I BUDOWNICTWO TEATRALNE WE WROCŁAWIU OD OKOŁO 1770 ROKU DO SCHYŁKU XIX WIEKU, Wrocław 2000

Mirosław Kocur, TEATR ANTYCZNEJ GRECJI, Wrocław 2001

Małgorzata Różewicz, TEORIA DZIEŁA SZTUKI TEATRU W INGARDENOWSKIM MODELU HUMANISTYKI, Wrocław 2002

Magdalena Gołaczyńska, MOZAIKA WSPÓŁCZESNOŚCI. TEATR ALTERNATYWNY W POLSCE PO ROKU 1989, Wrocław 2002

Beata Baczyńska, *KSIĄŻĘ NIEZŁOMNY*. HISZPAŃSKI PIERWOWZÓR I POLSKI PRZEKŁAD, Wrocław 2002

Marta Steiner, GENEZA TEATRU W ŚWIETLE ANTROPOLOGII KULTUROWEJ, Wrocław 2003

Stephan Wolting, BRETTER, DIE KULTURKULISSEN MARKIERTEN. DAS DANZIGER THEATER AM KOHLENMARKT, DIE ZOPPOTER WALDOPER UND ANDERE THEATERINSTITUTIONEN IM DANZIGER KULTURKOSMOS ZUR ZEIT DER FREIEN STADT UND IN DEN JAHREN DES ZWEITEN WELTKRIEGS, Wrocław 2003

PROBLEMY TEORII DRAMATU I TEATRU, t. 1–2, wybór i opracowanie Janusz Degler, Wrocław 2003

Ewa Kębłowska-Ławniczak, THE VISUAL SEEN AND UNSEEN. INSIGHT INTO TOM STOPPARD'S ART, Wrocław 2004

Agnieszka Wójtowicz, *OD ORFEUSZA DO STUDIUM O HAMLECIE*. TEATR 13 RZĘDÓW W OPOLU (1959–1964), Wrocław 2004

Beata Baczyńska, DRAMATURG W WIELKIM TEATRZE HISTORII. PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, Wrocław 2005

Mirosław Kocur, WE WŁADZY TEATRU. AKTORZY I WIDZOWIE W ANTYCZNYM RZYMIE, Wrocław 2005

TEATR – PRZESTRZEŃ – CIAŁO – DIALOG. POSZUKIWANIA WE WSPÓŁCZESNYM TEATRZE, pod redakcją Magdaleny Gołaczyńskiej i Ireneusza Guszpita, Wrocław 2006

Magdalena Chacko, DRAMAT I TEATR JULIUSZA SŁOWACKIEGO. REKONESANS, Wrocław 2006

Dobrochna Ratajczakowa, W KRYSZTALE I W PŁOMIENIU. STUDIA I SZKICE O DRAMACIE I TEATRZE, Wrocław 2006, t. 1–2

Justyna Łukaszewicz, DRAMATY FRANCISZKA ZABŁOCKIEGO JAKO PRZEKŁADY I ADAPTACJE, Wrocław 2006

Agnieszka Kotlińska-Toma, TRAGEDIA HELLENISTYCZNA, Wrocław 2006

Juliusz Osterwa, *ANTYGONA, HAMLET, TOBIASZ* DLA TEATRU SPOŁECZNEGO, Wrocław 2007

Milan Dariusz Lesiak, POLSKA NAUKA O TEATRZE W LATACH 1945–1975, Wrocław 2008

Sylwia Wójtowicz, DRAMATOPISARSTWO ŁESI UKRAINKI. HORYZONT AKSJOLOGICZNY REFLEKSJI KULTUROWYCH, Wrocław 2008

Cezary Bronowski, HISTORIA DRAMATURGII WŁOSKIEJ XX WIEKU, Wrocław 2008

Dorota Żygadło-Czopnik, W KRĘGU CZESKIEJ SEMIOTYKI TEATRU. IVO OSOLSOBĚ JAKO TEORETYK TEATRU I MUSICALU, Wrocław 2009

Henryk Jurkowski, PRZEMIANY IKONOSFERY. WIZUALNY KONTEKST SZTUKI TEATRU, Wrocław 2009

Eleonora Udalska, TEATRALNE *SILVA RERUM*, Wrocław 2010

Mirosław Kocur, DRUGIE NARODZINY TEATRU, Wrocław 2010

MIĘDZY FILMEM A TEATREM, pod redakcją Sławomira Bobowskiego, Milana Lesiaka, Małgorzaty Różewicz, Wrocław 2012

Marta Skwara, WŚRÓD WITKACOIDÓW: W ŚWIECIE TEKSTÓW, W ŚWIECIE MITÓW, Wrocław 2012

Piotr Rudzki, WITKACY NA SCENACH PRL-u, Wrocław 2013

W przygotowaniu:

Marta Steiner, CHIŃSKI TEATR *XIQU*. INTERPRETACJA ANTROPOLOGICZNA

DiT-29_MGolaczynska.indb 271 2013-04-25 08:58:00

Sprzedaż wysyłkową publikacji
Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego
prowadzi
Dział Handlowy
Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.
50-137 Wrocław, pl. Uniwersytecki 15
tel./fax 71 3752507, tel. 71 3752885
e-mail: marketing@wuwr.com.pl
www.wuwr.com.pl

Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego
zaprasza do swoich księgarń:

• Księgarnia internetowa: www.wuwr.com.pl

• Księgarnia Uniwersytecka
50-137 Wrocław, pl. Uniwersytecki 15, tel. 71 3752923

• Księgarnia Naukowa im. Mikołaja Kopernika
50-138 Wrocław, ul. Kuźnicza 49/55, tel. 71 3752850

Księgarnia prowadzi również sprzedaż wysyłkową wszystkich książek znajdujących się w jej ofercie handlowej.

DiT-29_MGolaczynska.indb 272 2013-04-25 08:58:00