



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Przywracanie Morcinka zaolziańskiej społeczności... (o realizacjach prozy Morcinka w Scenie Polskiej Tesinskeho divadla)

Author: Mirosława Pindór

Citation style: Pindór Mirosława. (2012). Przywracanie Morcinka zaolziańskiej społeczności... (o realizacjach prozy Morcinka w Scenie Polskiej Tesinskeho divadla). W: K. Heska-Kwaśniewicz, J. Lyszczyna (red.), "Gustaw Morcinek : w 120-lecie urodzin" (S. 226-241). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Mirosława Pindór

Przywracanie Morcinka zaolziańskiej społeczności... (o realizacjach prozy Morcinka w Scenie Polskiej Těšínského divadla)

Proza Gustawa Morcinka poddana została scenicznej konkretyzacji w Scenie Polskiej Těšínského divadla¹ dwukrotnie: 2 października 1993 roku dano premierę *Czarnej Julki*², 13 grudnia 1997 roku wystawiono po raz pierwszy *Bajki śląskie (O Pulcheryji Beskurcyji, O żalosnej meluzynie)*³. Spektakle te były zarazem długo oczekiwanym powrotem utworów Morcinka na Zaolziański Śląsk, aczkolwiek w formie innej aniżeli zwyczajowej w wypadku dzieł literackich, czyli czytelniczey. *Czarna Julka* pod koniec 1959 roku (zaledwie trzy miesiące po ukazaniu się drukiem) została w Czechosłowacji skonfiskowana, dostrzeżono w niej bowiem akcenty antyczeskie. „[...] czytało się ją niemal nielegalnie, gdyż wycofano ją z bibliotek i księgarń. Krążyło tylko kilka egzemplarzy [...] powieści zakupionych przez osoby prywatne, jeszcze przed wpisaniem jej na indeks. Ci, którzy książkę przeczytali, dziwili się raczej gorliwości tych »czynowników«, którzy dopatrzili się w kilku scenach Bóg wie jakiejs wrogości czy szowinizmu [...]”⁴. Cały czas – szczególnie na fali Praskiej Wiosny – żywiono jednakże nadzieję, że „karwiński Morcinek powróci z *Czarną Julką* do swej Karwiny”⁵.

Musiały dopiero zaistnieć pewne przyjazne okoliczności umożliwiające powrót, i to powrót triumfalny, Morcinka na Zaolzie. Przede wszystkim zmiana kontekstu społeczno-politycznego wszelkich inicjatyw wydawniczych i artystycznych przedsięwzięć, co nastąpiło po listopadzie 1989 roku. Jednakże – jak zauważa Kazimierz Kaszper – „nikt z luminarzy zaolziańskiej kultury nie pomy-

¹ Na temat Sceny Polskiej Td zob. M. PINDÓR: *Pięćdziesiąt pięć lat polskiego teatru na Śląsku za Olzą*. W: „Śląskie Miscellanea”. T. 20. Red. K. HESKA-KWAŚNIEWICZ. Katowice 2007, s. 142–154.

² Adaptacja, reżyseria i scenografia Janusz Klimsza, muzyka Zbigniew Siwek, współpraca muzyczna Andrzej Macoszek, projekty reklam oraz projekty i wykonanie lalek Józef Kurek.

³ Adaptacja i reżyseria Janusz Klimsza, scenografia Martin Višek, kostiumy Eliška Zapletalová, muzyka Zbigniew Siwek. Teksty piosenek Renata Putzlacher.

⁴ (Saw): *Przypomnienie Morcinka*. „Głos Ludu” 1968, nr 75.

⁵ Tamże.

ślał o przywróceniu Morcinka Zaolziakom. Zrobił to dopiero Janusz Klimsza⁶, artysta teatru [...]”⁷.

Janusz Klimsza adaptując prozę Morcinka, sięgnął po pozycje z późnego, *de facto* najpóźniejszego, okresu jego twórczości⁸ (przymierzał się również do realizacji *Siedmiu zegarków kopidoła Joachima Rybki*). Uznał bowiem, że „Morcinek w początkowym okresie swej pracy literackiej jednak programowo fałszował Śląsk, tworząc obraz nieprawdziwego, wyidealizowanego górnika. Dopiero pod koniec życia zmieniła się optyka jego książek”⁹. Przy czym biorąc na adaptatorski i reżyserski warsztat *Czarną Julkę*, nie kierował się on bynajmniej chęcią ponownego odkrycia Morcinka dla Zaolziaków. Chciał tylko pokazać ciekawą książkę, zajmującą – jego zdaniem – ważne miejsce w bogatym dorobku autora, a to ze względu na „jakieś wielkie uwolnienie się Morcinka od konwencji, w których się poruszał i od pewnych przymusów”¹⁰. Szczególnie interesujące było dla Klimszy podejście Morcinka do tematu dzieciństwa – „wolne od dydaktyzmu, z dystansu lekkiej jakby ironii, podobne do spojrzenia Felliniego w *Ammacordzie*”¹¹: „Ta wizja starca, który zmienia się w dziecko”¹², to jest taka dwoista wizja nienaturalna. Ta nienaturalna perspektywa rodzi właśnie taką poetykę. Akurat w tej książce się to udało i myślałem, że będzie to trop, którym akurat powinniśmy iść”¹³. O słusz-

⁶ Reżyser teatralny, pisarz. Urodzony w 1961 roku we Frydku-Mistku. Dzieciństwo spędził w Suchej Dolnej. Absolwent gimnazjum z polskim językiem nauczania w Orłowej (1980) oraz Wydziału Reżyserii Akademii Teatralnej (DAMU) w Pradze (dyplom – 1987). Reżyser w Scenie Polskiej Těšínského divadla (do 1999), Teatrze Lalek „Bajka” w Czeskim Cieszynie, teatrach w Ostrawie (Národní divadlo moravskoslezské, Divadlo Petra Bezruče, Divadlo Aréna – M.P.), Opawie, Olomuńcu i in. [Praga, Kladno, České Budějovice, Bielsko-Biała, Katowice, Sosnowiec, Płock – M.P.]. Związany również z amatorskim ruchem teatralnym na Zaolziu. Współtwórca zaolziańskiego Teatru im. majora Szmauza. Autor wierszy i utworów prozatorskich”. Zob: *Elektroniczny słownik biograficzny Śląska Cieszyńskiego* (ESBSC), Książnica Cieszyńska. W latach 2001–2004 kierownik artystyczny Divadla Petra Bezruče w Ostrawie, w latach 2004–2008 – Sceny Dramatycznej Národního divadla moravskoslezského w Ostrawie (od 2008 r. stały reżyser). Wykładowca na Janáčkově státní konzervatoři (Państwowe Konserwatorium Janačka w Ostrawie). Z zakresu literatury polskiej zrealizował w teatrach czeskich: *Ślub* W. Gombrowicza, *Chłopców* S. Grochowia-ka, *Miłość na Krymie* S. Mrożka, *A jak królem, a jak katem będziesz* T. Nowaka, *Proroka* Ilję T. Słobodzianka. Jest autorem m.in. tomu opowiadań *Nocne latarnie* (Czeski Cieszyń 1995) i zbioru wierszy (wśród nich *Widzenie Matki Węgla*), które ukazały się w polsko-czeskiej antologii *V srdci černého pavouka* (Red. M. KOZELKA, Olomouc 2000).

⁷ Zob. K. KASZPER: *Kolonia w środku Europy*. „Górnośląski Dariusz Kulturalny” 1994, nr 11/12, s. 26.

⁸ Baśnie były ostatnim tomem prozy oddanym przez Morcinka do druku.

⁹ Zob. *Teatr to metafizyka. Z reżyserem Januszem Klimszą rozmawia Joanna Wania...*

¹⁰ Zob. wypowiedź Janusza Klimszy: A. ŻUREK: *Moja nagroda*. „Głos Ziemi Cieszyńskiej”, 03 VI 1994.

¹¹ Zob. wypowiedź Janusza Klimszy: K. KASZPER: *Kolonia w środku Europy...*, s. 27.

¹² Wizja ta znalazła dosłowne przełożenie w spektaklu: Janusz Klimsza wcielił się zarówno w postać Gustlika, jak i ponadsześćdziesięcioletniego Morcinka.

¹³ Zob. wypowiedź Janusza Klimszy: A. ŻUREK: *Moja nagroda...*

ności obranej drogi zaświadczać zaliczenie scenicznej konkretyzacji powieści Morcinka w poczet największych osiągnięć Sceny Polskiej na przestrzeni 60-lecia istnienia zespołu¹⁴ oraz zdobyte nagrody.

Janusz Klimsza to niewątpliwie twórca, do którego odnieść można słowa Włodzimierza Szturca, iż „reżyseria jest stylem wykorzystania dziedzictwa i rodzaju posiadanych genów”¹⁵, i dla którego oczywiste podczas dokonywania repertuarowych wyborów staje się pytanie: „Po co ta sztuka dziś i dlaczego w takim teatrze?”¹⁶. Słowem to twórca wpisany w zaolziański pejzaż, zaolziańską przestrzeń kulturową, w zaolziański czas, zauroczony światem kopalń, podziemia, górników, lokalnych podań, z pełną artystyczną – nie tylko teatralną, ale i literacką – konsekwencją owego zakorzenienia i zauroczenia. W rozmowie przeprowadzonej przez Renatę Putzlacher dla miesięcznika społeczno-kulturalnego „Śląsk” (którą to potraktować można jako autokomentarz do realizacji *Czarnej Julki*) Klimsza stwierdza: „Lubię robić to, o czym coś wiem, a więc rzeczy, które przetrawiłem, oswoiłem, które noszę w sobie, bo są nasycone konkretem. [...] Ważne jest, by mieć kontakt z pewnym kontinuum [...]. Lepiej się czuję, mieszkając na Zaolziu¹⁷, choć dla mojej pracy nie jest to miejsce idealne. Zdewastowany krajobraz i przez to zdewastowani na swój sposób ludzie. A jednak dla kogoś kto oglądał ten krajobraz oczyma dziecka jako jedyny możliwy, może on być Rajskim Ogrodem [...]. To księżycowe pustkowie jest jakimś obrazem początku, to Eden, jakkolwiek byłby on pokraczny...”¹⁸

Zrealizowana przez Klimszę w Scenie Polskiej Td *Czarna Julka* wyrastała w równym stopniu z „oswojenia” „zdewastowanego krajobrazu” – rajskiego ogrodu (z własnym drzewem wiadomości dobrego i złego) i z zakorzenienia w nim, jak i z górniczej genealogii¹⁹, z zamyślenia nad własnym biograficznym umiej-

¹⁴ Scena Polska zainaugurowała swą działalność 14 X 1951 r.

¹⁵ W. SZTURC: *Pokolenie, które wstępuje...* (O kondycji współczesnego teatru polskiego. W: *Teatr bez hranic. Divadlo bez hranic. Materiały z konferencji naukowej. Sborník z vědecké konference*. Red. A. GŁADYSZ, M. PINDÓR. Cieszyn 1999, s. 25.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Aktualnie Janusz Klimsza mieszka w Ostrawie.

¹⁸ Zob. *Wpisany w krajobraz. Rozmowa z Januszem Klimszą*. „Śląsk” 1995, nr 3/5, s. 42–44.

¹⁹ Biografia rodu Klimszów zdeterminowana jest przez kopalnię. Dziadek reżysiera – Jan Klimsza – pracował na kopalni czterdzieści pięć lat. Był niezwykle doświadczonym sztygarem. Karol Klimsza z Szumbarku – kuzyn Jana – był górnikiem wynalazcą, „na którego wynalazkach natury inżynieryjnej żerowali nieuczciwi przełożeni”, obrany przez górników na trybuna w efekcie został brutalnie wyrzucony z pracy; zginął śmiercią tragiczną od kuli rewolweru w podziemiach kopalni „Pokrok” w Pietwałdzie w 1933 r. Trzy lata później stał się bohaterem *Przednówka* Pawła Kubisza (obraz *Hawiryz Karol Klimsza*). Górnikiem był ojciec reżysiera, górnikami bliźsi i dalsi krewni, także sąsiedzi. „Była to cała generacja autodydaktów, fachowców w różnych dziedzinach, którzy znali się świetnie na sprawach, o których znajomość trudno byłoby ich podejrzewać [...] wielu sztygarów czy pracowników technicznych orientowało się na bieżąco w tym, co działo się w ich branży w którymkolwiek miejscu Europy”. Zob. *Wpisany w krajobraz...*, s. 42. „Jestem pierwszym w mojej rodzinie, od czterech chyba pokoleń, mężczyzną, który nie jest górnikiem [...]. Myślę więc, że klimat starej Karwiny jest mi znany”. Zob. wypowiedź J. Klimszy: A. ŻUREK: *Moja nagroda...*

scowieniem. Także z fascynacji rozległością świata, w którym żyli jego przodkowie, rówieśnicy Morcinka²⁰. W momencie przystąpienia do pracy nad powieścią Morcinka społeczność kopalniana była dla reżysera jednakże nie tylko czymś „oswojonym” za sprawą rodzinnych opowieści²¹ i lektur, ale i – w sensie praktyki scenicznej – „przetrawionym”. W pierwszej połowie lat osiemdziesiątych Klimsza przygotował bowiem w zaolziańskim teatrze amatorskim „Ikra” spektakl *Ćma*, będący adaptacją własnego tekstu powstałego na bazie wspomnień dziadka Jana Klimszy o przedwojennych kopalniach na Zaolziu. „To, co sobie z tego wszystkiego post factum wybrałem to przede wszystkim etos pracy”²² – stwierdzał – I to z amatorami – uczestnikami Internatowego Kursu Reżysera i Aktora²³ w Koszarzyskach – podjął się po raz pierwszy, w ramach zajęć warsztatowych prowadzonych latem 1988 roku, realizacji wybranych fragmentów *Czarnej Julki*. Decydując się pięć lat później na przygotowanie powieści wspomnieniowej Morcinka w zawodowym teatrze z profesjonalnym zespołem, wzbogaconym amatorami, wierzył w to, że „ci nieco dziś zapomniani pisarze²⁴, mają nam wiele do powiedzenia o rzeczywistości, z której – chcemy tego czy nie – wyrastamy”²⁵.

²⁰ „Mieszkańcy kolonii byli w końcu obywatelami wielkiego kraju. Mogli wsiąść do pociągu w Karwinie i wysiąść [...] w Trieście czy Wiedniu. To była ich Ojczyzna [...] Austria [...]. Śląsk Cieszyński [postrzegany był – M.P.] jako część środka Europy, część wielkiego świata”. Zob. wypowiedź Janusza Klimszy: K. KASZPER: *Kolonia w środku Europy...*, s. 27.

²¹ „Dziadek Jan [...] opowiedział mi o świecie społeczności górniczej prawie wszystko. Sam zresztą wracając do domu z gimnazjum, przechodziłem przez kolonie i miałem jeszcze okazję zajrzeć w »trzewika starej Karwiny«, jak pisze Przeczek”. Zob. wypowiedź Janusza Klimszy: K. KASZPER: *Kolonia w środku Europy...*, s. 27.

²² *Wpisany w krajobraz. Rozmowa z Januszem Klimszą...*, s. 43.

²³ Internatowy Kurs Reżysera i Aktora organizowany był w latach 70.–90. przez Sekcję Kultury Teatralnej Zarządu Głównego Polskiego Związku Kulturalno-Oświatowego (z siedzibą w Czeskim Cieszynie) dla członków amatorskich zespołów teatralnych z terenu Zaolzia; odbywał się w Ośrodku Szkoleniowym Zarządu Głównego PZKO w Koszarzyskach oraz w innych pezetkowskich obiektach (tzw. domach PZKO). Kierownikami artystycznymi IKRY byli artyści Sceny Polskiej: Karol Suszka i Marek Mokrowiecki. „Osobowością kursów, najpierw w roli słuchacza, a potem wykładowcy, był Janusz Klimsza, który z grupą uczestników (jako Teatr „Ikra”) przygotowywał przedstawienia, często wystawiane np. na „Melpomenkach” (zob. *Leksykon PZKO*. Red. O. TOBOŁA. Czeski Cieszyń 1997, s. 76).

²⁴ Ci „zapomniani pisarze”, których realizacji tekstów podjął się Janusz Klimsza, to: Paweł Kubisz, Jura Gajdzica i Andrzej Cieńciała. 21 kwietnia 1990 r. w Scenie Polskiej odbyła się premiera *Przednówka* Kubisza, w pierwszej połowie lat 80. w teatrze „Ikra” przygotowana została *Mora* według pamiętników Jury Gajdzicy i Andrzeja Cieńciały. Część pierwsza pamiętników Jury Gajdzicy (1777–1840) – rolnika, bibliofila, twórcy pierwszego polskiego ekslibrisu chłopskiego – pt. *Nieco z kroniki Cieszyńskiej*, zawiera chronologię ważnych dla Śląska Cieszyńskiego wydarzeń do końca XVIII w., część druga pamiętnika *Dla pamięci rodu ludzkiego* obejmuje lata 1800–1840. Andrzej Cieńciała (1825–1898) – notariusz, polski działacz narodowy, jeden z przywódców odrodzenia narodowego na Śląsku Cieszyńskim. Na temat obu twórców zob.: J. GOLEC, S. BOJDA: *Słownik biograficzny ziemi cieszyńskiej*. T. 1. Cieszyń 1993, s. 77–74, 104; *Elektroniczny słownik biograficzny Śląska Cieszyńskiego* (ESBSC), Książnica Cieszyńska.

²⁵ Zob. *Wpisany w krajobraz. Rozmowa z Januszem Klimszą...*, s. 44.

Czarna Julka, otwierająca 43. sezon Sceny Polskiej, stanowiła zatem naturalną kontynuację preferencji literackich Klimszy²⁶, jego sposobu patrzenia na współczesność nad- i zaolziańskiej ziemi przez pryzmat historii²⁷. Perspektywa ta nadała zasadniczy kierunek zabiegom inscenizacyjnym czynionym na zastanej Morcinkowej materii. Stąd dla zrealizowanego w Scenie Polskiej spektaklu kluczowy staje się problem czasu i przestrzeni. W *Czarnej Julce* reżyser wskrzesił od dawna już nieistniejący świat karwińskiej górniczej kolonii, postrzeganej jako pewnego rodzaju społeczny fenomen²⁸, nie tworząc wszak rzeczy traktującej li tylko o cieszyńskim skrawku Śląska (podówczas Austriackiego) pierwszej dekady XX wieku. „Morcinek uzyskał [...] w spektaklu Klimszy nową, szerszą, zdecydowanie ponadlokalną perspektywę”²⁹. (Pojawiła się nawet opinia, iż „to, co Klimsza pokazał na scenie, było [...] lepsze od powieści”³⁰). Spektakl dotyczył bowiem spraw uniwersalnych, prawideł, rządzących ludzkim życiem i umieraniem. Na scenie oglądaliśmy oniryczne, wieloznaczne w swej wymowie obrazy. Segmentację narracyjnego ciągu osiągnięto poprzez odpowiednie operowanie światłem i mrokiem, zastosowanie zasady rozjaśnień i ściemnień sceny. Sygnały świetlne (także muzyczne) uruchamiały wyobraźnię widza. Miały swoją dramaturgię. Ciemność dzieliła spektakl na poszczególne fazy zawierające daną sytuację dramatyczną i tak wobec siebie autonomiczne, że mogące, pomimo konsekwentnego wpisania w linearną fabułę przedstawienia, istnieć niezależnie. Wraz z sekwencjami pełnymi liryzmu, półtonów, niedopowiedzeń, metafor współlistniały – na równych prawach – obrazy dosłowne, interpretacyjnie jednoznaczne, czasami przejaskrawione niczym plakat. Zasadą organizującą całość scenicznej wypowiedzi było bowiem zestawianie obok siebie – na zasadzie kontrastu – obrazów diametralnie różnych, o odmiennych rytmach, innych tonacjach i nastrojach, np. jabłonka, symbolicznie upostaciowiona przez eteryczną dziewczynę w bieli stojącą w snopie światła i rozedrganym płomieniu świec, „współlistniała” z unaocznioną grzeszną, zmysłową miłością Rudej

²⁶ Wybór *Czarnej Julki* współbrzmi także z zainteresowaniem Klimszy literaturą wywodzącą się ze wsi. Odnajduje w niej bowiem archetypy (nie tylko agrarne), emocje i postaci proste, nieskażone udawaniem.

²⁷ Warto w tym miejscu przytoczyć słowa Zbigniewa Raszewskiego, iż „bez odniesienia historycznego nie ma jasnego poczucia współczesności”. Zob. Z. RASZEWSKI: *Z „Raptularza”*. „Teatr” 1993, nr 10, s. 41.

²⁸ Istota tego fenomenu polegała – zdaniem Klimszy – na zamieszkiwaniu w karwińskiej wspólnocie kolonijnej ludzi „ukształtowanych przez bardzo konkretną sytuację historyczną i geopolityczną”, „żyjących w zamkniętym obiegu, niejako w kulturze hybrydalnej, bo złożonej z kilku tradycji narodowych, ale postrzeganej jako własna, jedyna możliwa, swojska [...]. Klimat życia w małej wspólnocie miał moc chronienia jej przed wpływami z zewnątrz”. Zob. Wypowiedź J. Klimszy w: K. KASZPER: *Kolonia w środku Europy...*, s. 26.

²⁹ K. KASZPER: *Czarna Julka*. W: *Těšínské divadlo. 50 lat Sceny Polskiej. Kronika lat 1951–2001*. Red. R. PUTZLACHER, J. WANIA. Česky Těšín 2001, s. 90.

³⁰ K. JAWORSKI: *Czarna Julka*. „Głos Ludu”, 07 X 1993.

Grety³¹. Proza Morcinka zyskała w spektaklu Klimszy przejrzysty ekwiwalent wizualny. Stała się asumptem do tworzenia własnych inscenizacyjnych narracji, ale zawsze w wierności autorowi, a nade wszystko w wierności prawdzie o życiu górniczej kolonii.

Operując zasadą przeciwieństw, czytelną dzięki zastosowaniu sekwencyjnej budowy akcji, osiągnął reżyser wewnętrzną jedność i nową w odniesieniu do literackiego pierwowzoru jakość. W budowaniu nowej jakości niezwykle pomocne okazały się doświadczenia teatru polskiego (i to doświadczenia znamienite). Wskazuje na nie ewidentnie poetyka sceny pierwszej: poszczególne postacie, zaludniające świat starej górniczej Karwiny, wyłaniały się z mroku, aby raz jeszcze bez względu na wiek zasiąść w „ławkach ni to kościelnych, ni to szkolnych” (stawała się tym samym Karwina „miastem, sceniczną wsią – klasą”³²), oraz ostatniej: przy wyciemnionej pustej scenie z głośników dobiegał dziecięcy gwar³³. „Klasa umarła” i „klasa żywa” wyznaczały zatem początek i koniec spektaklu, dając wrażenie ciągłości życia, czemu sprzyjała (trudna wszak w realizacji scenicznej) formuła teatru narracyjnego. Przy czym umiejscowienie współczesnej klasy szkolnej jakby „na styku realnego dziś i teatralnego wczoraj miało wprowadzać pewien podział”³⁴, sygnalizować, że pewne sprawy odeszły już w bezpowrotną przeszłość. Konkretyzując – adaptator i reżyser w jednej osobie (także scenograf i aktor) potraktował „dziwaczną rzecz z życia [Morcinka – M.P.]”³⁵ „trochę na podobieństwo *Umarłej klasy* Tadeusza Kantora. O ile żywy Morcinek wspominał i opisywał jeszcze żywych kolegów i rzeczywistość, to Klimsza prezentuje nam martwy już świat martwego autora”³⁶. Krzysztof Piotrowski recenzując spektakl na łamach zaolziańskiego miesięcznika społeczno-kulturalnego „Zwrot”³⁷, wskazał na bardziej lub mniej dosłowne cytaty nie tylko z *Umarłej klasy*, ale także ze znacznie późniejszych prac Kantora: *Nigdy tu już nie powrócę*, *Dziś są moje urodziny* (zestaw ten poszerzyć można także o *Wielopole*, *Wielopole*). Należą do nich: ślubna para – pan młody z twarzą pomalowaną na białą i kobieta z długim welonem, zastawianie ślubnego stołu, mężczyzna z deską na plecach wielokrotnie przebiegający scenę, dorośli ludzie zasiadający w szkolnych ławkach, głupi Rudolf

³¹ Tym samym sceniczny ekwiwalent zyskał fragment powieści: „Jabłoń była prześliczna [...]. Była podobna do zakłętej księżniczki z bajki, do prześlicznej sierotki, do uśmiechniętego anioła, który stanął nad cuchnącym wychodkiem i był ogromnie zdziwiony, gdzie się tu znalazł”. Zob. G. MORCINEK: *Czarna Julka*. Warszawa 1979, s. 79.

³² (kaja): *Czarna Julka Janusza Klimszy*. W: *Program do przedstawienia „Czarna Julka”*. Red. K. JAWORSKI. Český Těšín 1993.

³³ Gwar ten nagrany został w autentycznej klasie szkolnej – w kl. II Polskiej Szkoły Podstawowej w Czeskim Cieszynie.

³⁴ Zob. wypowiedź J. Klimszy w: K. KASZPER: *Kolonia w środku Europy...*, s. 26.

³⁵ Zob. List Gustawa Morcinka do J. Gardzielewskiej z dnia 1 V 1958 roku. Przedruk: *Program do przedstawienia Czarna Julka...*

³⁶ (kaja): *Czarna Julka Janusza Klimszy...*

³⁷ K. PIOTROWSKI: *Czarna Julka z klasy umarłych*. „Zwrot” 1993, nr 12, s. 58.

wrzeszczący: „Babu ukiki! Babu ukiki!”. Także funkcjonowanie w spektaklu samego reżysera, niemalże cały czas obecnego na scenie bądź to w roli narratora – Morcinka, bądź w roli Gustlika (Morcinka z czasów szkolnych)³⁸, a *de facto* „mistrza ceremonii, który przedstawia zgromadzonej publiczności trójwymiarowe, poruszające się obrazy utkane z artystycznie przetworzonych wspomnień”³⁹, jest z ducha Kantorowskie. Pomimo wydobytych z gęstej materii spektaklu konkretnych odwołań do prac scenicznych Kantora (w obu przypadkach – dodajmy – mamy do czynienia z tzw. teatrem pamięci) nie jest to jednakże – zdaniem recenzenta – przedstawienie w odniesieniu do prac mistrza z Krakowa wtórne. Klimsza w sposób twórczy zespolił bowiem różnorodne teatralne style, w tym przywołany styl Teatru Cricot 2, „by ulepić z nich nową, artystycznie jednorodną całość”⁴⁰, mieszczącą się w obszarze nowatorskiego teatru symbolicznego, poetyckiego.

Spektakl Klimszy, ewokujący elementami zagubionego czasu⁴¹, ocierał się nieraz o transcendencję. Wszystkie wydarzenia sceniczne rozgrywały się w obliczu śmierci, „która zespała tych wszystkich, którzy kiedyś robili sobie na złość, nienawidzili się lub kochali”⁴². „Prawdą jest, że wszyscy żyliśmy naprawdę i wszyscy żeśmy umarli” – powie narrator – bohater – Gustaw Morcinek, zwracając się w ostatniej sekwencji spektaklu do widzów. Pamięć w tym teatrze jest wspólnotowa.

Śmierć uosabiał mężczyzna o znieruchomiałej pobielonej twarzy, twarzy – masce, z kosą w ręku jako nieodłącznym atrybutem. On był demiurgiem panującym nad czasem i nad przestrzenią. W przestrzeni tej umiejscowione zostały również inne, archetypiczne wręcz, znaki przemijania. Oto „szwadlany Frau Kobowej” niczym antyczne Parki snuły nić ludzkiego żywota – na archaicznych singerach szyły suknie ślubne lub żałobne. Umieszczone na proscenium troki były swojską, bo plebejską, łodzią Charona („wygraną” w ostatniej sekwencji przedstawienia – spektakl kończył się sceną wiosłowania od widowni w głąb sceny). Tak zakomponowana przestrzeń symbolizowała krąg życia i krąg śmierci, unaoczniała prawdę o nieuchronności przemijania wszystkich i wszystkiego. Także, a może przede wszystkim, przemijania więzi międzyludzkich – tych ogólnych i tych konkretnych – w powieści Morcinka uobecnionych – górniczo-kolonijnych. W symbolicznej przestrzeni znalazło się i miejsce dla dusz pokutujących (stąd rozbudo-

³⁸ Jako Gustlikowi partnerowali Klimszy uczniowie Polskiej Szkoły Podstawowej w Czeskim Cieszynie: Agnieszka Branna (Julka) i Marian Szuła (Waniek).

³⁹ Tamże, s. 56.

⁴⁰ K. PIOTROWSKI: *Czarna Julka z klasy umarłych...*, s. 58.

⁴¹ Stąd u widzów wrażenie – wyrażone słowami recenzenta „Głosu Ziemi Cieszyńskiej” (tygodnika ukazującego się w polskiej części Śląska Cieszyńskiego) – jak gdyby „otwierali starą »tróchę«, albo kartkowali wiekową książkę [...], jakby ludzie, którzy w tej »tróchę« trzymali swoje rzeczy, albo czytali tę starą książkę, przyszli do nas skądś tam i usiłowali nam opowiedzieć, co się wtedy zdarzyło”. Zob. A. ŻUREK: *Moja nagroda...*

⁴² (kaja): *Czarna Julka Janusza Klimszy...*

wana sekwencja z duszą Rudy, straszącą na poddaszu budela, zamieszkiwanego przez Gustlika i jego matkę). Piękny (także pod względem plastycznym) i wzruszający obraz o tym, jak Julka, Gustlik i Waniek wędrowali do nieba, uzmysławiał, że ciągle jesteśmy w drodze z orientacją na niebo, by w ostateczności trafić na... wiejskie wesele i tam... upić się do nieprzytomności. Perspektywa metafizyczna zrównoważona została zatem tym, co trywialne i ze słabości, ograniczoności ludzkiej wynikające. Wzniosłość, dążność do absolutu i zwykła codzienność, nierzadko ujawniająca to, co w ludzkiej naturze niedoskonałe, wręcz ułomne, spotkały się w tej teatralnej sekwencji na równych prawach. W równym stopniu określają bowiem każdego z nas. Stał się tym samym przywołany obraz sceniczny swoistą – nie tyle słowem, ile gestem i ruchem opowiedzianą⁴³ – przypowieścią o ludzkiej kondycji. A o tym, iż w życiu człowieka (bez względu na wiek) istnieje również zapotrzebowanie na baśń, mit, zaświadczał przywołany w przedstawieniu świat ludowych podań z wiodącą dla Śląska Cieszyńskiego (a i u Morcinka wyraźnie uobecnioną⁴⁴) postacią utopca, mieszkającego w Olzie, czatującego „na pijanych górników, wracających po wypłacie do domu”⁴⁵ i przemysłiwującego, „jak by ich wciągnąć w wodę i utopić”⁴⁶. (Dodać należy, iż w marcu 1993 r. Janusz Klimsza przygotował w zaolziańskim Teatrze Lalek „Bajka”⁴⁷, na okoliczność jubileuszu 45-lecia zespołu, autorski spektakl *Jak utopiec z kamratym przyszli na kurzi boty*, z motywami *Godek Śląskich* Józefa Ondrusza).

Mimo śmierci (uobecnionej także w podaniu o utopcach) przyjętej jako dominanta kompozycyjna nie było w spektaklu Klimszy wrażenia martwoty, pustki, obezwładniającej ciszy. Gdyby tak się zdarzyło, inscenizacja stanowiłaby jawne zaprzeczenie intencji samego Morcinka, który piórem utrwalając krajobraz swe go dzieciństwa, nie oblewał go bynajmniej „Mickiewiczowskimi łzami czystymi, rześzystymi”. *Czarna Julka* jest przecież książką „tryskającą życiem, optymistyczną [...], pełną dowcipu i humoru”⁴⁸. Stąd i scena teatru przy ulicy Ostrawskiej w Czeskim Cieszynie często rozedrgana była śmiechem, i to śmiechem radosnym. „Śmiejemy się wszyscy serdecznie – napisze K. Piotrowski – gdy przez scenę przebiega pan Sembol, wchodzi do wychodka i namawia tasiemca, by mu wyłazł z brzucha. [...] Długo nie można zapomnieć zabawnej opowiadki o tym, jak banda Julki upiła gęsi znieawidzonej wrzaskliwej baby [Krupowej – M.P.]. Jako

⁴³ Julka, Gustlik i Waniek przebierali w miejscu nogami, zapatrzeni z zachwytem przed siebie w niedosiężną dal.

⁴⁴ Zob. G. MORCINEK: *Śląska mitologia*. „Literatura Ludowa” 1957, R. I, nr 4, s. 17.

⁴⁵ Zob. G. MORCINEK: *Czarna Julka...*, s. 17.

⁴⁶ Zob. G. MORCINEK: *Śląska mitologia...*

⁴⁷ Na temat TL „Bajka” zob. M. PINDÓR: *Sześćdziesiąt sezonów polskiego teatru lalek na czeskim Śląsku*. W: „Śląskie Miscellanea”. T. 21. Red. K. HESKA-KWAŚNIEWICZ. Katowice 2008, s. 58–72.

⁴⁸ Zob. E. FONFARA: *Gustaw Morcinek – „autor dobrych książek”*. „Kalendarz Skoczowski 2001”. Red. H. SZOTEK. Skoczów 2000, s. 38.

gęsi [występowali – M.P.] zabawnie ucharakteryzowani i przebrani aktorzy, parodiujący spektakl baletowy⁴⁹. Akcję scenek rodzajowych dynamizowały zabawne przerywniki – „dowcipne wstawki muzyczno-pantomimiczne. Postacie poruszały się wtedy nienaturalnie szybko, wykonując sztuczne gesty; kiczowate lampki migwały nad drzwiami i w szafie, jak w podrzędnej knajpie, a muzyka nadawała tym sekwencjom szybki, wodewilowy rytm⁵⁰. Efekt? – jak w kalejdoskopie.

Operujący swojskimi, przyjaznymi klimatami był spektakl Janusza Klimszy. Swojskie były zaludniające go postacie. Oswojony – udomowiony został (atrybutem udomowienia – kraciasta poducha na kolanach) – Franz Josef der Erste, dobrotliwy ojciec monarchii austro-węgierskiej (zgodnie z powszechnie funkcjonującym wizerunkiem cesarza wśród jego poddanych, także mieszkańców Śląska Cieszyńskiego). Z równą dozą dobrotliwości, a także sentymentu potraktowani zostali przez reżysera Polacy, Czesi, Niemcy czy Żydzi. „Wszystkie, nawet negatywne postacie pojawiające się na scenie widz był w stanie polubić⁵¹ (poczytywano to za zasługę w równej mierze reżysera, co i aktorów, „grających” swojskie klimaty). Antagonizmy narodowościowe, uobecnione w powieści *Morcinka*, zostały bowiem w spektaklu „zminimalizowane do minimum” – jak napisał w programie do przedstawienia Kazimierz Jaworski⁵². Wynikało to po pierwsze z nadania powieści *Morcinka* przez jej adaptatora wymiaru metaforycznego, po drugie z przyjęcia słusznej opcji (wynikającej z fenomenu karwińskiej kolonii), iż górnicy bez względu na narodowość i pochodzenie etniczne „byli na siebie wzajemnie skazani i dzień w dzień stali wobec śmierci”. Graniczna ta sytuacja zmuszała ich „niejako do wzajemnej tolerancji i pogardy dla konfliktów i zatargów na trywialnym często tle⁵³. Skazanie na siebie i skazanie na życie w pewnej enklawie sprawiało, że ludzie z dawnej górniczej kolonii pomimo znacznego zróżnicowania narodowościowego „byli sobie bliżsi niż ludzie dzisiaj⁵⁴. Refleksja ta towarzyszyła Damianowi Vizárovi – słowackiemu krytykowi teatralnemu podczas oglądania spektaklu w październiku 1994 roku. Ponieważ opinię tę podzielali oglądający spektakl krytycy polscy i czescy, można stwierdzić, iż jest ona refleksją wspólną,

⁴⁹ K. PIOTROWSKI: *Czarna Julka z klasy umarłych...*, s. 57.

⁵⁰ Tamże. Recenzent dopatrywał się w tym rozwiązaniu inscenizacyjnym wpływów autorskiego teatru Janusza Wiśniewskiego. Jednym z wyróżników spektakli Wiśniewskiego były „sugestywne obrazy kolorowego kalejdoskopu, w których postaci krążyły w coraz innych konfiguracjach masek i grymasów”, także sięganie do teatru jarmarcznego. Wiśniewskiego „okrzyknięto kontynuatorem Teatru Śmierci Tadeusza Kantora”. Zob. E. UDALSKA: *Teatr polski końca XX wieku*. Katowice 1997, s. 28–29.

⁵¹ K. JAWORSKI: *Czarna Julka...*

⁵² (kaja): *Czarna Julka Janusza Klimszy...* Stąd też stąd „eliminacja” przez adaptatora pewnych postaci, będących w powieści „nośnikami” konfliktów narodowościowych i klasowych (m.in. polskiego socjalisty Lizaka), bądź osób wyraźnie antypatycznych (np. rzeźnika Wallka – Niemca).

⁵³ Zob. *Wpisany w krajobraz. Rozmowa z Januszem Klimszą...*, s. 44.

⁵⁴ Zob. D. VIZÁR: *Komunikacia cez ciaru*. „Javisko” 1994, č. 7–8, s. 11.

nasuającą się bez względu na usytuowanie teatralnego fotela i jego „narodowościową przynależność”.

Inscenizacja Janusza Klimszy urzeczywistniała zatem ideę dialogu ponadnarodowego, międzykulturowego⁵⁵, podejmowanego oficjalnie po listopadzie 1989 roku, uwierzytelnionego z momentem wejścia Polski, Czech i Słowacji w strukturę Unii Europejskiej w maju 2004 roku, a przecież realizowanego już w czasach młodości Morcinka w podziemiach karwińskich kopalń przez warstwy plebejskie. Dialogu podówczas nienazwanego, poniekąd przez wspólnotę trudnego bytowania wymuszonego, ale przecież w dużym stopniu pozbawionego kontekstu narodowościowych uprzedzeń i bagażu stereotypowego myślenia. Klimsza adaptując i inscenizując powieść Morcinka, dokonał zatem przesunięcia pewnych akcentów dla pierwowzoru literackiego znamienych, skupił się nie tyle na tym, co dzieliło i antagonizowało zamieszkujące ówczesną Karwinę nacje (stąd wyeliminował nie tylko pewne postacie, ale zrezygnował również z pokazania robotniczych wieców oraz obrazów krystalizowania się postaw narodotwórczych), ale na tym, co je łączyło, i to łączyło w wymiarze niemalże tragicznym – poczucie nieustannego zagrożenia, śmierć, ale też i w wymiarze codziennym – praca, wspólne nieliczne chwile odpoczynku (znaczone niestety częstymi „pobytnymi” w gospodach), i niecodziennym – czas świętowania (Boże Narodzenie, Barbórka).

Desygnatem przynależności narodowej stał się zarówno w powieści Morcinka, jak i w spektaklu Klimszy, język: polski, czeski, niemiecki, często specyficzny dialekt polsko-czeski. Warstwa słowna powieści/przedstawienia wzbogacona została nadto za sprawą migracji ekonomicznej i o inne języki, w tym – przywołany za przyczyną Julki i jej ojca – język włoski. Marie Boková z praskiej Akademii Teatralnej (DAMU) odnosząc się do warstwy językowej przedstawienia, pisała: „*Czarna Julka* [...] jest w języku, którego nikt nie rozumie (częściowo tamtejsi Polacy). Jest to język nazywany »szlonskim« – straszliwa mieszanina polskiego, czeskiego, dialektu łaskiego, jidysz, niemieckiego, zapomnianych regionalnych ciekawostek w górniczej kolonii z początku wieku i Bóg wie czego jeszcze”⁵⁶.

Dialog podejmowali katolicy i protestanci, także żydzi. Był on dialogiem trwałym, bo opartym na ponadnarodowym, ewangelicznym w przypadku chrześcijan etosie pracy. Stąd Vladimír Hulec – recenzent praskich „Divadelních no-

⁵⁵ Nośnikiem idei wielokulturowości staje się w powieści Morcinka i w jej scenicznej adaptacji sama tytułowa bohaterka – „półdiabłą włosko-niemieckie. Jej ojciec przywędrował z Talianami, czyli Włochami [...], jej matka była Niemką [...], Julka zaś była »pierońską Polką« – jak mawiała o sobie. [...] była polską Ślązaczka”. G. MORCINEK: *Czarna Julka*..., s. 12, 97.

⁵⁶ „*Czarna Julka* [...] je v jazyce, kterému vůbec nikdo nerozumí (místní Poláci částečně). Je to jazyk zvaný slonský – strašlivá směsice polštiny, češtiny, laštiny, jiddiš, němčiny, zapomenutých místních kuriozit z počátku století v hornické kolonii a bůhvícohoještě”; M. BOKOVÁ: *Poznamky, kritiky, polemiky*. „Divadlo” 1994, č. 4, s. 188. Aktualnie niepowtarzalną atmosferę regionu karwińskiego tworzy specyficzne narzecze, które powstawało stopniowo pod wpływem osiedlenia przez ludność polską, niemiecką i czeską.

vin” i czasopisma „Mladá fronta Dnes” – po obejrzeniu spektaklu w maju 1994 roku z pełnym przekonaniem stwierdzał: „Inscenizacja faktycznie i symbolicznie przekroczyła granice kultur, narodowości i religii [...]”⁵⁷.

Spektakl, urzeczywistniający ideę przełamywania społecznych i kulturowych uprzedzeń, uhonorowano w 1994 roku „Złamanym Szlabanem” – główną nagrodą Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Na Granicy”/ Mezinarodniho divadelniho festivalu „Na hranici”⁵⁸, odbywającego się od maja 1990 roku w Cieszynie – polskim i czeskim⁵⁹, m.in. na Festiwalu Czeskich i Słowackich Teatrów „Setkáni – Stretnutie 94” w Zlinie, a także na Festiwalu Teatrów Pozapraskich „Inspiracje” w Pradze. Opinie krytyków słowackich i czeskich były niezwykle spektaklowi przychylnie. Jako wyraziciela poglądów widzów praskich można postrzeżać Krzysztofa Jaxę-Rożena, który dostrzegł w *Czarnej Julce* „nie nekrolog starych czasów, ale żywe wciąż wyzwanie: bądźmy sobą, dla siebie samych, dla miejsc, gdzie żyjemy i dla nowej Europy. Bo jeśli chcemy być w niej kimś, musimy być sobą. To mi jasno mówi *Czarna Julka* i tak widzę jej przesłanie dla nas współczesnych”⁶⁰. Prowokowała zatem widzów teatralna adaptacja powieści Morcinka do pytań o własną tożsamość, o swoje miejsce w jednoczącej się Europie. Pytania te znacznie wcześniej mogli zadać sobie również widzowie z Polski: 15 grudnia 1993 roku *Czarna Julka* po raz pierwszy przekroczyła polsko-czeską granicę – spektakl zagrano na scenie Teatru Śląskiego im. S. Wyspiańskiego w Katowicach, 28 lutego 1994 roku pokazano go dwukrotnie w Teatrze im. A. Mickiewicza w Cieszynie.

O sukcesie przedstawienia wśród zróżnicowanej kulturowo publiczności zdecydowała nie tylko jego ideowa wymowa, pojemność znaczeniowa, ale również niezaprzeczalne walory artystyczne. Przede wszystkim bogactwo zaproponowanych przez reżysera form, czyniące spektakl atrakcyjnym wizualnie. W spektaklu Janusza Klimszy znalazły się środki artystycznego wyrazu należące do innych, aniżeli dramatyczny, gatunków teatralnych, w tym – do baletu i pantomimy. Nierzadko te szacowne formy podlegały parodii (o czym już w niniejszym artykule wzmiankowano). Wprowadzono elementy wodewilu. Warstwa słowna powieści zyskała tym samym w spektaklu dowcipny ekwiwalent gestyczno-ruchowy, harmonijnie zrównoważony przez patos scen traktujących o ludzkim umieraniu.

⁵⁷ „Inscenace tak fakticky i symbolicky prekročila hranice kultur, národností i náboženství [...]”; V. HULEC: *Jak divadelníci prekracují hranice kultur i států*. „Mladá fronta Dnes”, 26 V 1994.

⁵⁸ W jury zasiadła podówczas m.in. Marta Fik – wybitny krytyk teatralny, kierująca Pracownią Teatru w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie.

⁵⁹ Na temat festiwalu zob. M. PINDÓR: *Polsko-czeskie i polsko-słowackie kontakty teatralne. Cieszyn–Český Těšín 1945–1999*. Katowice 2006, s. 190–226, 264–274; TAŻ: *Od przestrzeni absurdu do przestrzeni wolności. XX lat Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „na granicy” „bez granic”*. W: *Obywatele dyplomaci, Solidarność Polsko-Czesko-Słowacka w Cieszynie i Bielsku-Białej*. Red. M. KAUTE, J. OKRZESIK. Bielsko-Biała 2009, s. 73–84.

⁶⁰ K. JAXA-ROŻEN: *Co mi dała Czarna Julka*. „Głos Ludu” 03 I 1995.

Wykorzystując arsenał różnych dostępnych teatrowi środków, sięgnął również reżyser po klasyczną technikę lalkową, jaką jest teatr marionetek. Zwrócił się tym samym do doświadczeń teatru czeskiego i słowackiego, w których tradycyjny teatr lalek ma miejsce znaczące. Posługując się marionetkami, opowiedział (w sensie dosłownym, jako że wcielił się w postać Gustlika/Morcinka) historię dobrego króla Kalasantego XIII i złego króla Hałaburdy III. Reżyser wykorzystał również środki należące do świata filmu – unieruchamianie postaci w stopklatce z następującym po nim nagłym przyspieszaniem rytmu akcji, tak jak w niemych filmie (np. scena zakupu wódki u Fafuły i Pospiszyla). Dla Klimszy *Czarna Julka* stanowiła bowiem doskonały materiał na scenariusz filmowy (reżyser nosił się nawet z zamiarem sfilmowania powieści, niestety zaniechanym).

Była zatem *Czarna Julka* Klimszy dziełem wielotworzywowym, operującym różnymi formami artystycznej wypowiedzi, w tym bogactwem form muzycznych. Ścieżka dźwiękowa spektaklu, autorstwa zaolziańskiego kompozytora Zbigniewa Siwka, nieraz ocierała się o transcendencję, wprowadzała atmosferę tajemnicy, niedopowiedzeń, budowała metaforę, aby parę sekwencji dalej wybrzmieć zgoła swojsko (np. tęsknym dźwiękiem fujarki). Była w przedstawieniu i pieśń szabasowa, i muzyka weselna, były tony żałobne, subtelność i liryzm, był dynamizm, żart i zabawa. A wszystko z dostrzeganym w trakcie czytania powieści zmiennym tonem narracji – lirycznym bądź pełnym humoru. Tkanka powieści zyskała zatem odpowiedni ekwiwalent dźwiękowy. Miała także swą specyficzną melodykę słyszana ze sceny gwara.

Ze względu na bogactwo użytych tworzyw oraz umiejętność panowania nad nimi w celu celem osiągnięcia jedności, można *Czarną Julkę* Janusza Klimszy uznać za modelowy przykład teatru inscenizacji.

Zasadne wydaje się, by realizację *Czarnej Julki* Janusza Klimszy rozpatrywać także w kontekście jego twórczości literackiej z tamtego okresu, tj. pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych. Zarówno w pracy teatralnej, jak i praktyce literackiej dostrzegalne są bowiem wyznaczniki jego indywidualnego stylu, estetyki, mianowicie: „skrót myślowy, symbolika, dbałość o wyraz plastyczny”⁶¹, wizyjność. Zarówno w pierwszym – teatralnym, jak i drugim – literackim wypadku odbiorca ma do czynienia z dziełem trudnym (stąd nie zawsze określone znaki teatralne, środki artystycznego wyrazu odczytywane są przezeń trafnie). Narracja *Nocnych latarni* „przypomina – jak zauważa R. Putzlacher – surrealistyczny, poetycki scenariusz”⁶², sam zaś autor konstatuje, iż „historia ta powstała z konkretnego zamiaru przeniesienia jej na taśmę filmową” (od zamiaru tego jednakże odstąpił uznając, że opisywany przezeń świat „jest już passé” i „należałoby zająć się tym, co zostało, a więc światem bez tamtego etosu”⁶³). I tam spotykamy – za-

⁶¹ Wyznaczniki te zdefiniowała Renata Putzlacher. Zob. *Wpisany w krajobraz. Rozmowa z Januszem Klimszą...*, s. 44.

⁶² Tamże.

⁶³ Tamże.

równy w zakresie obrazowania, jak i stylistyki – operowanie zasadą kontrastu: zespolenie tego, co niskie, trywialne, plebejskie, konkretne z tym co wzniosłe, niedopowiedziane, sakralne⁶⁴. Nadrealistyczne jest *Widzenie Matki Węgla*⁶⁵.

Na kolejnego Morcinka w Scenie Polskiej trzeba było poczekać cztery lata. W 1997 roku odbyła się – zrealizowana z pomocą finansową Ministerstwa Kultury Republiki Czeskiej⁶⁶ – premiera *Bajek śląskich*, stanowiąca adaptację baśni karwińsko-skoczowskiego prozaika. Zasadnicze przyczyny, dla których Janusz Klimsza sięgnął po baśnię Morcinka, były dwie: odwaga pisarza w potraktowaniu pewnych tematów (np. „ujęcie spraw damsko-męskich z dużą dozą humoru i ironii”) i prekursorstwo w zakresie „dokonywania przemian w pojmowaniu lokalnej kultury”⁶⁷.

Powstały na kanwie prozy Morcinka spektakl Klimsza – adaptator i reżyser w jednej osobie – określił „swego rodzaju amputacją”⁶⁸. Pierwotny bowiem zamysł polegał na przygotowaniu czterech baśni Gustawa Morcinka, które – każda pomyślana w innej teatralnej stylistyce – tworzyłyby ciąg historyczny, od gotyku poprzez barok do czasów osiemnastowiecznych⁶⁹. Ostatecznie scenicznej konkretyzacji poddane zostały dwa utwory: *Legenda o księciu Przemysławie*, której wersja teatralna zyskała tytuł *O Pulcheryji Beskurcyji*, oraz baśń *O żalostnej Meluzynie*. W sferze projektu pozostała *Legenda o bladej cieszyniance* i *O morowej dziewczycy w Cieszynie*. W zamierzeniu reżysera ten swoisty teatralny dyptyk, gdzie każdą z dwóch części wyróżniała określona poetyka, miał stać się prowokacją: ar-

⁶⁴ Przykładowy fragment *Nocnych latarni*: „Ludu mój, który wybrałem, przemawiasz językiem, który z trudem pojmuję, biadolił pijany Drżkovic, a podłoga stanęła sztorcem i rąbnęła go w czoło. Znalazł się na ziemi pośród pyłu węglowego i plwocin, a stało się to tak nagle, że Mařenka Kočka, która przechodziła obok, zawadziła o niego nogą i połała się na jego głowę piana z piwa. Dwa kręgi kufli i nogi Mařenki, istny zodiak wirowały nad nim jak dwa księżycy, a w dymie, który je spowijał, szalał śmiech mężczyzn niczym wiatr, który dmie w kopalni. Zniszczony but o niezwykłej wadze przemknął przez jego palce i Drżkovic, który wymierzony mu ból uznał za bezprawie, podniósł oczy ku nagiej żarówce, wiszącej nad nim, ale oślepił go jej blask, spuścił oczy i powiedział – Panie, opuściłeś mnie, ale dlaczego przyprowadziłeś mnie na to miejsce”. Cyt. za: *Wpisany w krajobraz. Rozmowa z Januszem Klimszą...*, s. 42.

⁶⁵ „Widzę ją Matkę Węgla / dziecinna / w trzcinnie wśród smarów/przykucniętą / jak patrzy na mej kobiety/ nagość / obcą, bizantyjską, w złotym/ kasku z wisiorem. / Lecz gdzie Pastuchowa, a/ gdzie Kotulowa, / a Zielinowa – gdzie? / Gdzie są święte od/ muzyki dętej, / Teutońskie ich śmichy końskie, / gdzie są? / A Kohler Bergbaukunde – / ma dziecinna księga?/ Gdzie ma stodoła dziecięca, a / w niej świetlna pylica?”.

⁶⁶ *Czarną Julkę* zrealizowano dzięki wsparciu finansowemu Kopalni ČSA w Karwinie. Pozy-skanie lokalnego sponsora tym mocnej „osadziło” spektakl w lokalnych klimatach.

⁶⁷ Zob. *Teatr to metafizyk. Z reżyserem Januszem Klimszą rozmawia Joanna Wania*. W: *Program do przedstawienia „Bajki śląskie”. O Pulcheryji Beskurcyji. O żalostnej Meluzynie*. Red. J. WANIA. Český Těšín 1997.

⁶⁸ Zob. Tamże.

⁶⁹ „W trakcie pracy nad tekstem okazało się, że spektakl, który powstałby w ten sposób, byłby za długi”. Zob. *Teatr to metafizyk. Z reżyserem Januszem Klimszą rozmawia Joanna Wania...*

tystyczną i ideową. Stał się spektaklem kontrowersyjnym, wobec którego formułowano opinie skrajnie złe i skrajnie dobre, z przewagą jednakże tych pierwszych. Na scenie pojawiły się osoby spoza Morcinkowskiego świata, z najbardziej wiodącą postacią Charliego Chaplina – Wywoływacza jako odpowiednika demiurga, demiurga odartego jednakże z metafizyki, bo przejętego z rzeczywistości kabaretowej lat dwudziestych minionego wieku⁷⁰ (co w zakresie rozwiązań scenograficznych skutkowało podwójną kurtyną i rzędem świateł na proscenium). Sam zaś Cieszyn doby średniowiecza umieszczony został nie tyle w tyglu, ile w „przeciągu” kulturowym, z otwarciem w kierunku Bramy Morawskiej, gdzie nic nie jest stabilne, a wszystko zmienne, bo położeniem geograficznym na skrzyżowaniu dróg handlowych zdeterminowane. Owo położenie sprawiło, iż Cieszyn wieków średnich był miastem bogatym (tak też w spektaklu został ukazany), przy czym bogactwo owo wynikało z handlu, mniej lub bardziej legalnego (w czym reżyser dostrzegł odniesienia do współczesności).

Z racji odmienności dyscyplin artystycznych: literatury i teatru⁷¹ „dowymyślone” (określenie reżysera) zostały na okoliczność scenicznej wersji Morcinkowskich baśni pewne obrazy, sztucznie spreparowany został język. Aktorzy, a wśród nich sam Klimsza, który wystąpił w roli Xsięcia Przemysława Piasta (*O Pulcheryji Beskurcyji*) oraz swata Malgąski i Trzęsławy (*O żalostnej Meluzynie*), posługiwali się gwarą (stanowiąca mieszaninę języków różnych, tak jak różne były nacje zamieszkujące Księstwo Cieszyńskie), stworzoną przezeń na użytek jego i pisarza wizji dziejów regionu cieszyńskiego. Język spektaklu sam w sobie był zatem prowokacją – trudny do wygłaszania, zwłaszcza dla aktorów niewywodzących się z Zaolzia, i niełatwy w odbiorze, zwłaszcza dla publiczności spoza Śląska Cieszyńskiego. Zmianie uległa także wymowa Morcinkowskich baśni i baśni w ogóle jako gatunku literackiego z budującym morałem – odwieczna teza, iż „dobro zwycięża nad złem” wydała się adaptatorowi „mocno podejrzana”, bo „przecież nasza kultura oparta jest na nieszczęściu i cierpieniu”⁷².

Spektakl rzeczywiście okazał się trudny w odbiorze. Odważne zabiegi adaptacyjne sprawiły, że zastanawiano się, „czy na afiszu nie powinien tkwić Janusz Klimsza jako autor »Bajek śląskich«, a na samym końcu tylko maleńkimi literami wypisać należy Gustawa Morcinka jako pomysłodawcę pierwowzoru literackiego”⁷³.

⁷⁰ Na scenie wystąpiła nawet postać ucharakteryzowana na osobę Marleny Dietrich.

⁷¹ Odmienność tę, oraz wynikające z niej praktyczne konsekwencje, adaptator i reżyser wyjaśnia następująco: „[...] literatury nie można bezpośrednio przenieść na scenę. W teatrze najważniejszy jest konflikt, który napędza sytuację. W prozie wszystko rozgrywa się w wyobraźni czytelnika. W teatrze jednak fizyczne postaci muszą działać poprzez sytuacje i swoje charaktery. I dlatego pewne rzeczy musiałem »dowymyślać«. Zob. *Teatr to metajęzyk. Z reżyserem Januszem Klimszą rozmawia Joanna Wania...*

⁷² Zob. Tamże.

⁷³ Cz. RUDNIK: *O przysłudze quasi niedźwiedziej czyli Klimsza kontra Morcinek*. „Zwrot” 1998, nr 2, s. 56.

W efekcie *Bajki śląskie* nie powtórzyły sukcesu *Czarnej Julki*, która *nota bene* przy ocenie *Bajek...* stanowiła – wydaje się, że niesłusznie – punkt odniesienia⁷⁴.

Zrealizowane przez Janusza Klimszę spektakle według prozy Gustawa Morcinka, wobec których formułowano skrajnie różne opinie, przyniosły rzecz bardzo cenną (prócz, co jest sprawą oczywistą, przywrócenia Morcinkowi należnego miejsca we współczesnym zaolziańskim życiu kulturalno-społecznym) – wspólnotowe rozumienie lokalnej i regionalnej kultury i to na kilka lat wcześniej przed związaniem się Euroregionu „Śląsk Cieszyński – Těšínské Slezsko”⁷⁵. *Czarna Julka* była spektaklem, w którym najdobitniej zobrazowano, że „sens współżycia [na pograniczu – M.P.] polega na zbliżeniu się do siebie, na bliskim, wspólnym przeżywaniu świata”⁷⁶, w odniesieniu do którego używa się określenia „Mitteleuropa”, a tytułowa bohaterka „urasta do rangi symbolu Śląska Cieszyńskiego jako części środka Europy”⁷⁷. Spektakle Morcinkowskie wpisały się w proces budowania i ugruntowywania tożsamości lokalnej, regionalnej. Za K. Kaszperem powtórzyć należy, iż *Czarna Julka* Klimszy była spektaklem mówiącym „o zaolziańskim etosie więcej, niż cokolwiek dotychczas o nim powiedziano”⁷⁸. Morcinek podany został przez Klimszę zgodnie w wycuciem czasu – tego całkiem dawnego, tego współczesnego oraz nadchodzącego.

Nie sposób przecenić znaczenia przywołanych spektakli dla samego teatru, w którym powstały. Wraz z *Przednówkiem* Pawła Kubisza⁷⁹ realizacje te zainicjowały zwrot Sceny Polskiej w kierunku dziedzictwa kulturowego nad- i zaolziańskiej ziemi, zmotywowały do przyswajania i poddawania scenicznej konkretyzacji pozycji (dramaturgicznych, lirycznych, narracyjnych) z obszaru piśmiennictwa regionu. Sprowokowały zaolziańskich artystów (literatów, reżyserów, aktorów) do twórczego ustosunkowania się zarówno do rodowodu wspólnotowego, jak i do rodowodów indywidualnych, co w efekcie skutkowało takimi spektaklami, jak: *Gość oczekiwany* Zofii Kossak (1996), *Most nad Łucyną* (2002) według tekstów prozatorskich Wiesława Adama Bergera⁸⁰, dramaturgiczno-inscenizacyjnym

⁷⁴ Zob. Tamże.

⁷⁵ Umowę o współpracy euroregionalnej: Euroregion „Śląsk Cieszyński – Těšínské Slezsko” podpisano 22 kwietnia 1998 r. Na ten temat zob. M. PINDÓR: *Polsko-czeskie i polsko-słowackie kontakty teatralne. Cieszyn–Český Těšín 1945–1999...*, s. 70–71.

⁷⁶ Zob. Wypowiedź J. Klimszy w rozmowie z K. Kaszperem: K. KASZPER: *Kolonia w środku Europy...*, s. 26.

⁷⁷ Zob. Tamże.

⁷⁸ K. KASZPER: *Kolonia w środku Europy...*, s. 27.

⁷⁹ Paweł Kubisz (1907–1968) – zaolziański poeta (tomiki: *Kajdany i róże*, 1927; *Przednówek*, 1937; *Opowieść wydziedziczonych*, 1948; *Rapsod o Oszeldzie*, 1953), publicysta, redaktor naczelny (1949–1958) miesięcznika społeczno-kulturalnego „Zwrot” – organu Zarządu Głównego PZKO w Czechosłowacji. Przewodniczący Sekcji Literacko-Artystycznej (SLA) PZKO, nawiązującej do założonego w 1937 roku Śląskiego Związku Literacko-Artystycznego (ŚZLA).

⁸⁰ Wiesław Adam Berger (1926–1998) – zaolziański prozaik (tomy opowiadań i powieści: *Świerszcze w głowie*, 1979; *Zmysły*, 1981; *Idę. Concorde* 1984; *Most nad Łucyną*, 1987; *Okay*, 1988;

projektem *Těšínského niebo – Cieszyńskie nebe* (2004) z muzyką i tekstami pieśni Jaromíra Nohavicy i scenariuszem Renaty Putzlacher, gdzie wykorzystano opracowania naukowe i popularnonaukowe autorstwa osób z regionu, *Ondraszkiem – Panem Łysej Góry* – jako efektem pracy zespołowej R. Putzlacher, Bogdana Kokotka, Tomáša Kočko (2005). Spektakle Klimszy, inspirowane prozą Gustawa Morcinka, okazały się zatem inscenizacjami z perspektywą. Wytyczyły nadal obowiązującą w Scenie Polskiej linię repertuarową⁸¹, będącą jej chlubnym i skutkującym nagrodami wyróżnikiem wśród innych polskich i czeskich zespołów teatralnych.

Miały zatem sceniczne konkretyzacje prozy Morcinka w Scenie Polskiej Těšínského divadla przez Janusza Klimszę dokonane charakter projektów artystycznych ze wszech miar inicjalnych. Można zaryzykować stwierdzenie, że zarówno Morcinek, jak i Klimsza w równym stopniu posiadli rzadką umiejętność artystycznego unaocznienia wśród swoich (choć nie zawsze przez swoich odpowiednio przyjęci zostali⁸²). Dowiedli, że z egzystencji na pograniczu można uczynić artystyczny walor. Uzmysłowali, jak wykorzystać twórczo szanse stwarzane przez region niejednorodny pod względem narodowościowym i wyznaniowym. Udało się to jeszcze Helmutowi Kajzarowi jako autorowi *Paternoster*⁸³. Ale Gustaw Morcinek bezsprzecznie był tym pierwszym.

Marienbad, 1995; *Za późno*, 1996). Ogłaszał teksty w prasie literackiej w Polsce, m.in. w: „Literaturze”, „Magazynie Kulturalnym”, „Życiu Literackim” (po sierpniu 1968 r. objęty zakazem publikowania w Czechosłowacji i zakazem wstępu do Polski).

⁸¹ Na ten temat zob. M. PINDÓR: *Literatura Śląska Cieszyńskiego w Scenie Polskiej Těšínského divadla*. W: „Śląskie Miscellanea”. T. 17. Red. K. HESKA-KWAŚNIEWICZ. Katowice 2004, s. 109–114.

⁸² Nie wszystkim Zaolziakom *Czarna Julka* przypadła do gustu, nie wszystkie opinie były pochlebne i aprobujące. Na anegdotę zakrawa fakt, iż niektórzy z zaolziańskich widzów (zwłaszcza zwolennicy realizmu w teatrze) „krzywili trochę nosami, że Morcinek nosił wprawdzie okulary, ale nie miał przecież brody”. Zob. Cz. RUDNIK: *O przysłudze quasi niedźwiedziej czyli Klimsza kontra Morcinek...*, s. 55.

⁸³ *Nota bene* sztukę tę realizuje Klimsza w teatrze ostrawskim.