EWOŚ

ENCYKLOPEDIA WOJEWÓDZTWA ŚLĄSKIEGO

TOM

6

KATOWICE 2019

Redakcja:
Instytut Badań Regionalnych Biblioteki Śląskiej

Redaktor naukowy:
prof. zw. dr hab. Ryszard Kaczmarek

Zespół redakcyjny:
Anna Kubica
Michał Garbacz
Julia Rott-Urbańska

Dokument w wersji elektronicznej sporządziła:
Julia Rott-Urbańska

Rada Naukowa IBR BŚ:
prof. zw. dr hab. Andrzej Barczak
prof. zw. dr hab. Ewa Chojecka
prof. zw. dr hab. Julian Gembalski
prof. dr hab. inż. Marek Gzik
prof. UŚ dr hab. Zbigniew Kadłubek
prof. dr hab. Krystyna Kossakowska-Jarosz
doc. dr hab. Jana Raclavská
prof. dr hab. Dariusz Rott
prof. zw. dr hab. Grażyna Barbara Szewczyk
prof. zw. dr hab. Wojciech Świątkiewicz

Recenzenci:
dr hab. Wacław Gojniczek
prof. zw. dr hab. Ryszard Kaczmarek
prof. dr hab. Andrzej Linert
prof. dr hab. Mirosława Pindór
prof. dr hab. Dariusz Rott
prof. dr hab. Jerzy Runge

Copyright © Instytut Badań Regionalnych Biblioteki Śląskiej
Wszelkie prawa zastrzeżone
© All rights reserved

ISBN: ISBN 978-83-67152-06-8
Materiały pochodzą ze strony internetowej www.ibrbs.pl

Śląskie.

Instytut Badań Regionalnych

Biblioteka Śląska jest instytucją kultury Samorządu Województwa Śląskiego

Biblioteka Śląska

Spis treści

Hasła przedmiotowe:

prof. dr hab. Andrzej Linert, *Amatorski ruch teatralny na Górnym Śląsku* 4
Oliwia Kurowska, *Hotel Grand* 30
dr Agnieszka Pobratyn, *Kultura filmowa w Częstochowie do 1939 roku* 36
Kamil Fuks, *Pałac Donnersmarcków*....47
prof. zw. dr hab. Ryszard Kaczmarek, *Powstania śląskie 1919-1920-1921* 52
dr Agnieszka Pobratyn, *Teatr w Częstochowie do 1939 roku*....74
prof. dr hab. Andrzej Linert, *Teatry lalkowe na Górnym Śląsku* 95
prof. dr hab. Andrzej Linert, *Teatry muzyczne na Górnym Śląsku*....116
Agnieszka Dylong, *Sosnowieckie cerkwie* 140

prof. dr hab. Andrzej Linert

Amatorski ruch teatralny na Górnym Śląsku

Amatorski zespół teatralny z Zabrza w 1907 r. po wystawieniu *Krakowiaków i Górali* W. Bogusławskiego (ze zbiorów Muzeum Miejskiego w Zabrzu).

1. Samorodne teatry dworskie i ludowe

Najstarsze amatorskie widowiska teatralne na terenie Górnego Śląska, pojmowane jako sceniczna *forma niezawodowej aktywności artystycznej ludzi na co dzień uprawiających inne zawody*[1], odnotowujemy już w XVI stuleciu. Były to szkolne lub dworskie prezentacje, przygotowywane w języku łacińskim, niemieckim i polskim. Miały miejsce m.in. w Nysie, a następnie w XVII i XVIII w. m.in. w Opolu, Głuchołazach, Głogówku i Tarnowskich Górach. Ponadto w 1666 r. w Byczynie, na weselu polskiego pastora, odegrano utwór prawdopodobnie Jana Thyrensa Puklerzskiego[2]. Z kolei w XVIII stuleciu oo. Cystersi, po zbudowaniu klasztoru w Rudach Raciborskich, w 1748 r. wybudowali przyklasztorny

[1] (mr),(ks), Teatr amatorski, w: B. Osterloff, M. Raszewska, K. Sielicki, Leksykon teatralny, Warszawa 1996, s.221.
[2] Z. Raszewski: Ziemie Zachodnie w teatrologii polskiej. „Zeszyty Wrocławskie" 1952, nr 3, s. 215.

budynek teatralny[3]. Również w Opolu w latach 1670-1754 w jezuickim gimnazjum działał teatr szkolny, w którym początkowo wystawiano sztuki w języku łacińskim, a następnie również w języku niemieckim i polskim.

Z czasem pierwsze dwunarodowe i dwujęzyczne niezawodowe przedstawienia niemiecko-polskie wystawiały w połowie XIX w. czeladnicze związki zawodowe. Z tego początkowego okresu amatorskiej działalności teatralnej posiadamy niepełne informacje. Wiadomo jedynie, że Jan Gajda początkowo na terenie Lubecka w powiecie lublinieckim, wraz z Józefem Lompą założył Klub Niedzielny i krótko prowadził zespół teatralny. Z chwilą, gdy przeniósł się do Żor, podobno w dalszym ciągu wystawiał widowiska teatralne. Przykładem dwujęzycznego niezawodowego zespołu teatralnego była również od 1868 r. działalność sceny istniejącej przy Towarzystwie Katolickiej Czeladzi Rzemieślniczej w Mysłowicach. Tam przedstawienia urządzane były przez ks. Edwarda Kleemanna. Samo miasto leżąc w tzw. trójkącie trzech cesarzy, chętnie odwiedzane było w XIX wieku przez zespoły teatralne z głębi państwa pruskiego. Sporadycznie gościły tam też polskie zespoły z Małopolski. Dominowały jednak niemieckie niezawodowe widowiska teatralne, przygotowywane przez organizacje polityczne, stowarzyszenia społeczno-kulturalne, związki dobroczynne, zespoły śpiewacze, kasyna oraz stowarzyszenia wyznaniowe, kupieckie i sportowe. Własne widowiska teatralne przygotowywały ponadto popularne związki kombatanckie i inwalidzkie oraz bractwa kurkowe, które *wykazywały raczej upodobania do imprez muzyczno-wokalnych*[4]. Swoją działalność teatralną prowadziły także związki zawodowe, zrzeszające różne grupy społeczne.

W tej sytuacji za pierwsze na terenie Górnego Śląska przedstawienie polskie uważa *Chłopów arystokratów* W. L. Anczyca, wystawione przez Pawła Stalmacha w gospodzie „Pod Złotym Wołem" w Cieszynie w grudniu 1852 r.[5] Z kolei jako pierwsze polskie przedstawienie na terenie przemysłowej części Górnego Śląska przyjmujemy zrealizowane 16 stycznia 1870 r., przez członków Kasyna Polskiego w Królewskiej Hucie, dwie sztuki K. Miarki *Żuawi* i *Mosiek spekulant*. W kilka tygodni później podobną działalność sceniczną zainaugurowały Kółko Katolickie w Katowicach i Kółko Rękodzielników w Wodzisławiu. Prezentowane widowiska nie były efektem samodzielnie istniejących zespołów, lecz społeczno-kulturalnych organizacji, dla których teatr był jedną z form komunikacji społecznej. W samym tylko

[3] Cz. Mykita-Glensk: Z dziejów szkolnego teatru jezuickiego w Opolu w latach 1670 – 1754. „Studia Teologiczno-Historyczne Śląska Opolskiego". T. VI, Opole 1978, s. 309.
[4] Cz. Mykita-Glensk: Melpomena w śląskiej mazelonce. Opole 2003, s. 24.
[5] Por. B. Orszulik: Polskie życie teatralne na Śląsku Cieszyńskim i pograniczu morawskim w latach 1852-1918. Tom I i II, Wrocław 1980.

XIX stuleciu prowadziło ją około 20 organizacji, w znakomitej większości legitymujących się katolickim rodowodem. Obok młodzieży skupionej w Towarzystwo św. Alojzego, najaktywniejsze były związki robotnicze i rzemieślnicze, które łącznie do końca 1900 r. przygotowały 434 przedstawienia, co stanowiło ponad 47% wszystkich widowisk[6]. Ten w zasadzie plebejski, samorodny rys teatru górnośląskiego był zasługą wszelkiego rodzaju kółek towarzyskich, kasyn i kół śpiewaczych, a także Towarzystwa Górnośląskich Przemysłowców, Towarzystwa Katolickich Mężów i Młodzieńców, Związku Sokołów Polskich w Państwie Niemieckim itp. Przykładowo w samej tylko Królewskiej Hucie[7], w latach 1892 – 1901 odbyły się 82 polskie przedstawienia, z tego 29 w opracowaniu Kółka Towarzyskiego[8].

W sumie pod koniec XIX w. na 103 miejscowości Górnego Śląska, aż w 27 odnotowane zostały liczne widowiska teatralne, które do lat trzydziestych XX stulecia z powodzeniem realizowane były w dalszym ciągu w 24 dużych uprzemysłowionych skupiskach robotniczych. Do grona najsilniejszych ośrodków początkowo należały: Królewska Huta, Bytom[9] i Katowice[10]. Niebawem dołączyły do nich Siemianowice, Szopienice, Pawłów i Michałkowice, następnie Załęże, Orzesze, Lipiny, Stary Bieruń, Piekary Śląskie, Wielka Dąbrówka i Świętochłowice. Przedstawienia, w wyniku braku sal teatralnych, prezentowano w lokalach stowarzyszeń, salach restauracyjnych, kasynach, hotelach i zajazdach. W ostatnim dziesięcioleciu XIX w. osobne centra polskiego życia teatralnego istniały także w Raciborzu, Strzelcach Opolskich, Pszowie, Zaborzu i Opolu, gdzie m.in. 15 listopada 1891 r. wystawiono pierwsze w tym mieście przedstawienie polskie. W ślad za tym również w okolicznych wsiach podejmowane były udane próby realizacji własnych widowisk.

Zrodzony w latach siedemdziesiątych XIX stulecia na Górnym Śląsku teatr amatorski, w stosunku do niezawodowego ruchu teatralnego z terenów Polski centralnej,

---

[6] Cz. Mykita-Glensk: Polski teatr amatorski na Górnym Śląsku w XIX stuleciu. Katowice 1988, s. 25.

[7] Widowiska teatralne przygotowywało w tym czasie m.in. Towarzystwo Straży Ogniowej, Towarzystwo Chrześcijańskich Przemysłowców, Związek Wzajemnej Pomocy Chrześcijańskich Robotników Górnośląskich pod opieką Najświętszej Maryi Panny, Towarzystwo Polsko-Katolickie pod opieką św. Józefa, Związek Katolickiej Młodzieży, a także Towarzystwo Katolickich Mężów i Młodzieńców.

[8] Cecylia Płaczek CSMI: Teatr religijny na Śląsku…, op. cit., s. 74.

[9] Por. Cz. Mykita-Glensk: Teatr amatorski polskich towarzystw gimnastycznych „Sokół" na Śląsku w latach niewoli narodowej. „Studia Śląskie" pod red. J. Kroszela. T. XLVIII. Opole 1990, s. 11-54.

[10] D. Fox odnotowała kilkadziesiąt prowadzących pod koniec XIX stulecia na terenie Katowic działalność teatralną towarzystw, związków, kongregacji i komitetów. Por. D. Fox: Amatorski ruch teatralny. [W:] Katowice. Środowisko, dzieje, kultura, język i społeczeństwo. Red. A. Barciak, E. Chojecka, S. Fertacz. Katowice 2012, t. 2, s. 203-211.

kształtował się w dużo trudniejszych warunkach społeczno-politycznych. Po pierwsze nie miał on rodowodu chłopskiego teatru obrzędowego, był teatrem robotniczym, plebejskim, skupionym na otaczającej go rzeczywistości społecznej. Na tych też fundamentach zbudowane zostały zręby polskiej tradycji teatralnej. Jej organizatorami i twórcami nie byli zazwyczaj przedstawiciele inteligencji, realizujący z ducha pozytywistyczną ideę teatru dla ludu, ale w przeważającej mierze chłopi i robotnicy. Na terenie Górnego Śląska inteligencja polska była stosunkowo nieliczna. Wyjątek stanowili dwaj nauczyciele: Jan Kubisz (1848-1929) na Śląsku Cieszyńskim i Karol Miarka (1825-1882), górnośląski działacz społeczny, autor sztuk, publicysta i drukarz. Pozostali autorzy byli robotnikami lub chłoporobotnikami. Z Królewskiej Huty pochodził kowal Juliusz Ligoń (1823-1889) i jego syn Jan Ligoń (1851-1917), z Siemianowic Piotr Kołodziej (1853-1931). Chłopami byli Jakub Kania (1872-1957) i Jan Kupiec (1841-1909); bądź też chłoporobotnikami Adam Sikora (1819-1871) i Jan Wantuła (1887-1953). Zasadnicze dylematy tej rdzennie samorodnej dramaturgii śląskiej dotyczyły konieczności zachowania tożsamości narodowej, w zderzeniu z ekspansywną kulturą niemiecką. Stąd obrazy potrzeby pielęgnacji języka, zachowania wiary katolickiej i panujących od wieków na tej ziemi obyczajów. Służyły temu celowi postaci czołowych antagonistów i osadzona najczęściej w realiach współczesności akcja.

Zespół teatralny Robotniczego Stowarzyszenia Kulturalno-Oświatowego „Siła” w Wiśle w 1935 r. (ze zbiorów A. Linerta).

Popularnością cieszyły się zatem sztuki W. L. Anczyca, W. Bełzy, J. Chociszewskiego, J. K. Gregorewicza, J. N. Kamińskiego, A. Karwatowej, A. Ładnowskiego, A Wieniarskiego, K. Kucza. Sięgano również po klasykę dramatu polskiego, utwory lub fragmenty dzieł A. Mickiewicza, J. Słowackiego, A. Fredry, L. Rydla, i G. Zapolskiej. Z obcych grano sztuki A. Bourgeoisa, J. N. Nestroya i Lebardina.

Teatr amatorski w życiu społeczno-kulturalnym górnośląskich Polaków pełnił w XIX stuleciu niezwykle ważną rolę. Przemawiał nie tylko poprzez zastosowane środki wyrazu: zrozumiałe słowo i prostą konstrukcję akcji, ale także za sprawą jasnej, przejrzystej i jednoznacznej aksjologii oraz niemal jednowymiarowej, jednotaktowej struktury postaci bohaterów. Był więc przede wszystkim czynnikiem wpływającym na wyznawane wartości ideowe i zachowania społeczne, w tym również stany emocjonalne zamieszkującej tu polskojęzycznej społeczności.

U źródeł powstania teatrów amatorskich tkwił ponadto element społecznej empatii i służebności. Organizowany był zazwyczaj z myślą o potrzebie pomocy najsłabszym. Zdobywane ze sprzedaży biletów skromne kwoty przeznaczane były na wszelkiego rodzaju zapomogi, w tym m.in. na potrzeby sierot, ubranka do pierwszej komunii, paczki przygotowywane z okazji Świąt Bożego Narodzenia, wyposażenie bibliotek, organizację wypoczynku letniego, a także zakup podręczników oraz wszelkiego rodzaju pomocy szkolnych.

Ich nagłe pojawienie się i siła oddziaływania, były w optyce władz pruskich przejawem polskojęzycznej agitacji politycznej. Pełnione przez ten teatr funkcje, zakorzenione w procesach społecznych, stanowiły jedną z najskuteczniejszych form kształtowania wyobraźni zbiorowej również w pierwszych dziesięcioleciach XX w. Przykładem tego była m.in. twórczości F. Kowola i A. Świdra, A. Ligonia, M. Jasionowskiego, A. Sieronia i M. Simona. Nowością okazały się być także teksty śląskich dramaturgów tzw. „drugiej generacji", zwłaszcza F. Borysa. Obecne były także sztuki spoza terenu Śląska, niejednokrotnie o zdecydowanie patriotycznej wymowie: m.in. J. K. Górskiego, J. K. Gregorowicza, W. L Anczyca, F. Dominika, W. Bełzy, J. Chociszewskiego, M. T. Ledóchowskiej, W. Łozińskiego, A. Karwatowej, A. Staszczyka, a także klasyków literatury polskiej: J. N. Kamińskiego, J. Korzeniowskiego, W. Syrokomli oraz M. Bałuckiego i A. Fredry. Pomocą w doborze repertuaru, początkowo w ograniczonym zakresie, służył od 1907 r. powołany do życia na terenie Lwowa Związek Teatrów i Chórów Włościańskich.

Wybuch I wojny światowej i mobilizacja wielu działaczy teatralnych, sprawiły, że nastąpił spadek liczby przygotowywanych widowisk. Konieczność zdobycia za każdym razem zgody na organizację wieczoru teatralnego w Komendzie VI Korpusu Armii we Wrocławiu, w porozumieniu z władzami rejencji opolskiej, skutecznie eliminowała wszelkie plany. Zmiana sytuacji nastąpiła dopiero z chwilą klęski Niemiec i zakończenia I wojny światowej. Odnotowywany od tego momentu żywiołowy rozwój polskiego ruchu teatralnego, sprawił, że obok znanych dotychczas zespołów i ośrodków, pojawiły się na terenie niemal każdego większego skupiska miejskiego nowe organizacje i towarzystwa, przygotowujące widowiska teatralne. Zjawisko to uległo dodatkowo intensyfikacji w latach plebiscytu i powstań śląskich. W działalności organizacji i towarzystw, prowadzących pracę teatralną, obserwujemy wszelkie symptomy przełomu. Najprężniejsze były organizacje katolickie, w tym zwłaszcza kongregacje mariańskie i chóry kościelne. W ich repertuarze dominowały sztuki religijne, a także popularne melodramaty. Przykładowo w Zabrzu szczególnie aktywny na tym polu był Związek Polskich Kół Śpiewaczych Śląska Opolskiego, który miasto to w 1925 r. obrał sobie za siedzibę. Tam też do grona najaktywniejszych teatralnie chórów zaliczany był "Chopin" oraz chóry istniejące przy kościołach św. Andrzeja, św. Anny, Najświętszej Marii Panny, św. Ducha i św. Franciszka[11]. Liczyły one od około 220 członkiń przy kościele św. Anny, do 1100 w wypadku Związku Matek przy kościele św. Andrzeja.

Myśl o wykorzystaniu siły propagandowego oddziaływania sztuki teatru zawodowego i amatorskiego w walce przy urnach wyborczych, odnotowujemy w konsekwencji w kierownictwie Polskiego Komisariatu Plebiscytowego, w ramach którego do życia powołana została poradnia teatralna pod kierunkiem dra Maksymiliana Hasińskiego i dra Maksymiliana Wilimowskiego. Do jej zadań należała pomoc w zakresie doboru sztuk, reżyserii i scenografii. W konsekwencji po raz pierwszy pojawiły się na terenie Górnego Śląska miejscowe niezawodowe trupy teatralne, prowadzące na terenie obszaru plebiscytowego własną działalność objazdową. Były to m.in. grupa teatralna „Fredro" Henryka Kopca z Siemianowic, zespół „Wesołość" Antoniego Chludzińskiego z Bytomia, „Gwiazda" Wawrzyńca Szymiczka z Pszowa w pow. rybnickim i „Czarny Kot" z Knurowa Józefa Raska. Własną działalność objazdową prowadziły także m.in. „Pajace" i „Odra", a także powstały na terenie powiatu prudnickiego na Śląsku Opolskim zespół amatorski,

[11] Pod koniec lat trzydziestych, na terenie ówczesnego Hindenburga (Zabrza), działalność teatralną prowadził dodatkowo m.in. Związek Polaków w Niemczech, Związek Polskich Robotniczych Klubów Sportowych, Polsko-Katolickie Towarzystwo Szkolne, Związek Harcerstwa Polskiego w Niemczech, Związek Polsko-Katolickiej Młodzieży, Związek Polskich Kół Śpiewaczych.

prezentujący swoje widowiska ponad 60 razy na terenie okolicznych wsi i miejscowości[12]. W repertuarze tych zespołów, obok klasyki narodowej, dominowała rodzima twórczość dramaturgiczna K. Miarki, J. Ligonia, P. Kołodzieja, F. Kowola i A. Świdra. Do grona szczególnie zasłużonych organizatorów w tym czasie życia teatralnego należał organista z Szopienic Józef Rzeźniczka, warszawska studentka Józefa Błeszyńska, a także występująca po wsiach i miastach Zofia Wójcicka-Chylewska, referentka dla spraw teatralnych w Polskim Komitecie Plebiscytowym, reżyserka i twórczyni kostiumerni. Zdaniem Cz. Mykity-Glensk w samych tylko latach 1919-1921 śląscy amatorzy w skali całego Górnego Śląska urządzili ponad 1000 spektakli[13], a sam Bytom w dobie plebiscytu i powstań śląskich uznawany był za stolicę teatralną regionu. W świadomości społecznej Górnoślązaków teatry amatorskie były manifestacją rodzimej kultury, skutecznie przezwyciężającej barierę niemieckiego języka i obcych wzorów obyczajowych, były wreszcie ośrodkiem rodzących się idei niepodległościowych.

2. W duchu empatii sceny i widowni

Wypracowane w latach 1869-1922 struktury organizacyjne i formy estetyczne, po podziale Górnego Śląska w 1922 r. na dwa organizmy państwowe, były zestawem wzorów, do których można było się natychmiast odwoływać. Pozwalały one skutecznie radzić sobie w nowej rzeczywistości politycznej, zwłaszcza w zakresie manifestacji i budowy tożsamości kulturowej mieszkańców regionu. Kontynuowane w duchu społecznej empatii wzorce zachowań, stanowiły pożądany *zestaw obiektów z przeszłości*[14]. W powszechnym odbiorze były nie tylko uznaną i skuteczną formą „rozrywki", ale i manifestacją oczekiwanych postaw społecznych. Profil ich działalności był kontynuacją zapoczątkowanych w XIX stuleciu zadań oświatowych, realizowanych w powiązaniu z celami narodowymi i dążeniami społeczno-kulturalnymi. Po 1922 r. wielość tych inicjatyw, powszechność ich oddziaływania, obejmowała wszystkie ośrodki miejskie i struktury społeczno-zawodowe. Własne widowiska przygotowywały niemal wszystkie towarzystwa i organizacje społeczno-kulturalne.

[12] K. Martinowski: Wspomnienia plebiscytowe. „Biuletyn [Śląskiego Związku Teatrów Ludowych]" 1938, nr 3, s. 4-6.
[13] Cz. Mykita-Glensk: Kalendarium polskich przedstawień amatorskich na Górnym Śląsku w latach 1919-1921. Opole 1993, s. 8.
[14] A. Tarczyński: Tradycja. Społeczne doświadczenie przeszłości. Toruń 2008, s. 61.

Do najprężniejszych należały te katolickie, istniejące w ramach każdej parafii śląskiej, a także każdej niemal placówki oświatowej. To one były siedzibą licznych teatrów szkolnych i młodzieżowych. Prężne były także zespoły towarzystw muzycznych i śpiewaczych, towarzystw społeczno-kulturalnych, związkowych, oświatowych, gimnastyczno-sportowych, organizacji społeczno-politycznych, wojskowych i paramilitarnych. Osobnym zjawiskiem były gościnne występy zespołów amatorskich z terenu Spisza i Orawy, Śląska Opolskiego i Zagłębia Dąbrowskiego. Za ich sprawą odradzały się przerwane wielowiekową niewolą wspólnotowe więzi.

Teatr Powszechny Wacława Ceranowicza w Bytomiu w 1946 r. (ze zbiorów A. Linerta).

Równocześnie wyzwolona w 1922 r. inicjatywa społeczna zaowocowała powstaniem zespołów półzawodowych, wielopokoleniowych i międzyszkolnych. Do 1934 r. wszystkie widowiska amatorskie wystawiane były zazwyczaj w salach parafialnych, restauracyjnych lub hotelowych i realizowały wspólny, bądź też podobny w wymowie repertuar. Ambitniejszy charakter miała działalność sceniczna półzawodowych teatrów repertuarowych, w tym m.in. powstałego w 1927 r. na terenie Królewskiej Huty Teatru Popularnego „Młodej Sceny

im. M. Bałuckiego" i jego młodszej konkurentki „Reduty Śląskiej", powołanej do życia w 1933 r.[15]

Obraz dokonań teatrów amatorskich Górnego Śląska w latach 1922-1939, swoim zasięgiem i siłą oddziaływania narodowego, obejmował niemal wszystkie środowiska społeczne i aspekty życia ówczesnego społeczeństwa górnośląskiego. Służyła temu celowi m.in. działalność organizacyjna powstałego w 1919 r. w Warszawie, początkowo regionalnego, później ogólnopolskiego Związku Teatrów Ludowych (ZTL). Z chwilą objęcia fragmentu Górnego Śląska przez administrację polską w czerwcu 1922 r. i powstania w Katowicach Towarzystwa Przyjaciół Teatru Polskiego, 1 X 1926 r. do życia w jego strukturach powołano Sekcję Teatrów Ludowych (STL), pod kierownictwem S. Ligonia. Z czasem dopiero 4 listopada 1937 r. powstał Śląski Związek Teatrów Ludowych[16].

W latach 1922-1939 w repertuarze dominowały sztuki wesołe, komedie, śpiewogry i ludowe żarty sceniczne, oparte niejednokrotnie na realiach życia codziennego. A obok tego równie liczne były dramaty, sztuki ilustrujące wydarzenia historyczne i na poły legendarne, a także widowiska podejmujące problematykę powstańczą i patriotyczną. Wszystkie one obok nobilitacji słowa polskiego, kultywowały tradycję rodzimej kultury śląskiej i obrazy dziejów narodowych. Ułatwiały tym samym integrację z ludnością napływową. Masowy charakter tego ruchu sprawiał, że w latach 30-tych liczba amatorskich teatrów na Górnym Śląsku wahała się między 700 a 800 zespołami[17]. Zrzeszone były w dwóch kategoriach teatrów: samodzielnych zespołach teatralnych i w „sekcjach dramatycznych", istniejących przy różnego rodzaju organizacjach i towarzystwach.

Warto podkreślić, że również w pozostającej pod administracją niemiecką części Górnego Śląska, polskojęzyczny amatorski ruch teatralny był w dalszym ciągu, mimo istniejący trudności, kultywowany. Przykładowo na terenie li tylko Zabrza i okolicznych jego miejscowości, w latach 1918-1939 działalność teatralną prowadziło m.in. Towarzystwo Katolickich Robotników im. św. Józefa, Towarzystwo Śpiewu „Gwiazda" i Polskie Towarzystwo Gimnastyczne „Sokół", a także Polskie Towarzystwo Śpiewu „Chopin"

[15] O dokonaniach obu zespołów piszę w: Teatry górnośląskiego pogranicza. Kartki z historii teatrów Królewskiej Huty i Chorzowa 1869-1939. Katowice 2015.
[16] Pełny skład członków Zarządu Głównego Śląskiego Związku Teatrów Ludowych i poszczególnych kół terenowych zamieszczony został w: Biuletyn Śląskiego Związku Teatrów Ludowych" 1938, nr 1, s. 1-2.
[17] W. Pawłowski: Wskazania repertuarowe dla amatorskich zespołów teatralnych. "Biuletyn Śląskiego Związku Teatrów Ludowych" 1938, nr 1, s. 5.

i Socjalistyczne Kółko Śpiewacze „Lutnia”[18]. Działalność teatralną prowadziło także Towarzystwo Abstynenckie „Wyzwolenie”, kontynuujące w istocie polityczną działalność zdelegalizowanego na Górnym Śląsku Towarzystwa Poczwórnej Wstrzemięźliwości „Eleusis”[19]. Z kolei w Biskupicach istniał Klub Teatralny „Promień”. Osobne inicjatywy teatralne odnotowujemy w tym czasie także w Rokitnicy, Makoszowach i w Pawłowie[20]. Gromadziły one w trakcie jednego wieczoru niejednokrotnie ponad 1000 widzów. Wymienione organizacje nie wyczerpują pełnej listy towarzystw i stowarzyszeń działających na terenie wszystkich pozostałych miast Górnego Śląska. Poszczególne centra posiadały bowiem swoją własną tradycję i specyfikę[21].

3. Powojenne inicjatywy 1945-1949

Rozteatralizowane w latach międzywojennych społeczeństwo polskie Górnego Śląska, w latach wojny zapadło w bolesny letarg. Zakaz wszelkich form samoorganizacji Polaków, w tym amatorskiej działalności teatralnej był skutecznie egzekwowany. Podejmowane dopiero po zakończeniu działań wojennych inicjatywy teatralne, mimo zmiany systemu politycznego i trudnych warunków powojennych, zmierzały do żywiołowej odbudowy istniejącego przed 1939 r. społecznego modelu teatru niezawodowego, nie

[18] Do grona najaktywniejszych należały ponadto Towarzystwo Teatralne „Miłość”, Towarzystwo Śpiewu „Cecylia”, Towarzystwo „Oświata” im. św. Jacka, Chór Mieszany im. Ignacego Paderewskiego, Chór Męski „Mickiewicz” – z czasem zmieniający patrona na „Moniuszkę”, a także Towarzystwo Polek. Istniało ponadto Kółko Oświatowe, działające pod egidą Towarzystwa Oświatowego na Śląsku im. św. Jacka oraz Śląski Związek Akademików, funkcjonujący pod kierunkiem ks. T. Kubiny, następnie Komitet Filii Dziewcząt ZZP, Towarzystwo Polek, Towarzystwo Oświaty im. św. Jacka, Towarzystwo Polskiego Klubu Górnoślązaków, Towarzystwo Abstynentów im. św. Jana Chrzciciela, Kółko Oświatowe w kolonii Dorota, Filia Metalowców ZZP, Filia Górnicza ZZP oraz prężne Towarzystwo Teatralne PPS.

[19] Powstałe w styczniu 1903 roku w Zaborzu, Zabrzu i Gliwicach, w 40-tą rocznicę wybuchu powstania styczniowego Towarzystwo, było polską organizacją patriotyczną, mająca na celu moralne i duchowe odrodzenie narodu. Niestety po dwu latach działalności koła zostały zdekonspirowane i licząca 25 osób zabrzańska grupa „Eleusis”, 20 i 21 listopada 1905 roku stanęła przed Królewskim Sądem Krajowym w Gliwicach. Zahamowaną represjami działalność „Eleusis”, po smutnych doświadczeniach procesowych, w wyniku których wszyscy „Elsowie” zabrzańscy zostali uznani winnymi i skazani, dalsza działalność wznowiona została dopiero w 1906 roku. Jej członkowie włączyli się do pracy w innych działających jawnie organizacjach polskich, takich m.in. jak Towarzystwo Gimnastyczne „Sokół” czy też Towarzystwo Czytelni Ludowych. Oblicza się, że w latach 1907-1914 działały ogółem 34 koła lub punkty organizacyjne „Eleusis” w Zabrzu, Zaborzu, Biskupicach, Sośnicy, Rudzie Śląskiej - Bielszowicach, Gliwicach i Przyszowicach. Por. Alojzy Targ, Przyczynek do historii Elsów Śląskich, „Zaranie Śląskie”, Rok XXVIII, Katowice, 1964, z. 2, a także: Seweryn A. Wisłocki: „Eleusis” na Górnym Śląsku. „Niepodległość i Pamięć" 2003, nr 19, s. 51-58.

[20] Por. K. Olszewski: Śląska kronika teatralna 1914-1922. Kraków 1969, s. 300.

[21] Por. M. Lipowiczowa: Polski ruch teatralny w Gliwicach w latach 1914-1939. „Zeszyty Gliwickie” 1964, z. 2, s. 63-91.

zatracając nic z ducha empatii, chęci bezinteresownej pomocy słabszym i pokrzywdzonym. Społeczeństwo zachowując resztki swobód obywatelskich, z nadzieją wracało do wypracowanych przed 1939 r. postaw społecznikowskich i rekonstruowało przedwojenne wzory zachowań. Amatorska działalność teatralna koncentrowała się w ramach powstających zakładów pracy i miejskich domów kultury. W lutym 1945 r. z inicjatywy Wojewódzkiego Urzędu Informacji i Propagandy, jako pierwszy do życia powołano Wojewódzki Dom Kultury pod kierunkiem Leopolda Grzyba. Z czasem w miejsce przedwojennego Związku Śląskich Kół Śpiewaczych oraz Śląskiego Związku Teatrów Ludowych, 20 lutego 1946 r. do życia powołano Towarzystwo Teatrów i Muzyki Ludowej przy Wydziale Oświaty Urzędu Wojewódzkiego w Katowicach[22]. Jego pierwszym sekretarzem została Lucyna Szczegocińska, a po niej od czerwca 1947 r. Paweł Konopka, przedwojenny działacz Śląskiego Towarzystwa Teatrów Ludowych. Równocześnie powstawały nowe oddziały Towarzystwa Teatrów i Muzyki Ludowej w Bielsku, Opolu i Tarnowskich Górach. W sumie działalność teatralną w skali województwa w latach czterdziestych prowadziło ponad 220 amatorskich zespołów teatralnych[23]. Liczba ich nie była stała. Przykładowo na łączna liczbę 878 świetlic podległych Kuratorium Okręgu Szkolnego Śląskiego, 272 posiadały w sierpniu 1947 r. zespoły teatralne. Były wśród nich zespoły stałe, ale i uaktywniające się okresowo. Udzielało się w nich ponad 5 tys. osób, reprezentujących wszystkie warstwy społeczne od lat najmłodszych do najstarszych. Równocześnie odrodziły się niektóre przedwojenne organizacje społeczne, prowadzące niezależną działalność teatralną, w tym m.in. katolickie, ochotniczych straży pożarnych oraz młodzieżowe, takie jak OM TUR i ZMW RP „Wici". Podjęto także działania zmierzające do odbudowy stanu posiadania bogatej szatni przedwojennej Sekcji Teatrów Ludowych, liczącej 15 tys. sztuk. Niestety po istniejących przy Urzędzie Wojewódzkim zbiorach, po wojnie niewiele zostało.

Działalność amatorskiego ruchu teatralnego odnotowujemy w tym czasie na terenie wszystkich miast ówczesnego województwa śląsko-dąbrowskiego. Przykładowo na terenie Katowic była to m.in. działalność Objazdowego Teatru Robotniczego OMTUR, następnie Teatru Domu Żołnierza, Teatru WDK, Teatru Miniatur znanego także jako „Semafor" DK Związku Zawodowego Kolejarzy oraz powstałego w 1947 r. Amatorskiego Teatru Rzemieślniczego cechu fryzjerów i powstałego w rok później Zespołu Rapsodycznego Tadeusza Malaka. Podobnie w Bytomiu początkowo w latach 1945-1947 istniał Teatr

[22] Por. A. Linert: Teatr i polityka. Z problematyki amatorskiego ruchu teatralnego w województwie katowickim (1945-1985). Katowice 1987, s. 9.
[23] Tamże, s. 15.

Powszechny DK Wacława Ceranowicza, a następnie w okresie 1947-1950 zespół Młoda Sztuka Zbigniewa Stanisławskiego. Z kolei w Bielsku w latach 1945-1949 ożywioną działalność prowadziła Sekcja Dramatyczna MDK[24]. Tradycje teatru amatorskiego w Cieszynie kontynuowali od 1946 r. młodzi pracownicy fabryki Brown-Bowery (późniejszej „Celmy") oraz członkowie kółka teatralnego Cieszyńskiej Fabryki Narzędzi „Cefana". W Rybniku rozpoczął działalność Teatr DK Zakładów Metalowych „Huta Silesia" Józefa Kolanowskiego i Mariana Gawlika. Tam też prężnie działał teatr szkolny w miejscowym LO im. Powstańców Śląskich pod kierunkiem Kazimierza Hertza.

***Ożenek* M. Gogola. Scena zbiorowa. Reż. G. Krause, scen. J. Widera, prem. 1952 r., w wykonaniu Śląskiego Teatru Ludowego „Reduta Śląska" (ze zbiorów A. Linerta).**

Z kolei amatorska działalność teatralna w Chorzowie koncentrowała się w kilku zakładowych domach kultury. Były to: Centralny Dom Hutnika, późniejszy Dom Kultury Huty „Kościuszko"[25], Dom Kultury Zakładów Azotowych im. Pawła Findera, współcześnie Starochorzowski Dom Kultury w Chorzowie Starym, Dom Kultury kopalni „Polska" (dawniej „Prezydent"), Zakładowy Dom Kultury „Konstal" i Klub Górniczy kopalni „Barbara-Chorzów". Do tych najprężniejszych od początku należał także Zakładowy Dom Kultury

[24] Por. A. Linert: Bielsko-Bialski Teatr Domu Kultury (1945-1949). „Zaranie Śląskie" 1979, nr 3.
[25] Por. M. Pindór: Kultura teatralna Cieszyna (i Czeskiego Cieszyna). W: „Encyklopedia Województwa Śląskiego", t. 5.

Huty „Batory", znany przed wojną jako Katolicki Dom Związkowy[26]. W latach czterdziestych działało na jego terenie prężnie Towarzystwo Teatralne „Dziewanna", wystawiające w latach 1947 - 1980 i cieszące się sporą popularnością widowiska dla dzieci i dorosłych. Jednym z ich organizatorów był Gerard Szędzielorz. Scenografię do nich opracowywał Jerzy Widera, realizator większości opracowań plastycznych do przedstawień „Dziewanny" i „Reduty Śląskiej"[27]. Podkreślmy, że ta ostatnia należała do najbardziej zasłużonych i legitymujących się najdłuższą tradycją niezawodowych zespołów teatralnych w Polsce. Podobnie, jak przed wojną, po 1945 r. jej zespół realizował repertuar i formy teatru zawodowego. Jego realizatorzy zmierzali ponadto do „samowystarczalności". W repertuarze przeważały utwory komediowe, błahe farsy, wodewile i rewie. Podobnie jak przed wojną, realizowali go przede wszystkim aktorzy niezawodowi, utalentowani robotnicy i rzemieślnicy[28]. W latach 1945-1949 kultywowali oni wypracowany przed wojną etos teatru oświatowego, wyrastającego z podłoża kultury plebejskiej i robotniczej[29]. Teatr występował w ośrodkach, osiedlach i miejscowościach, do których nie docierał teatr katowicki. Zasięgiem swojego oddziaływania, poza czołowymi miejscowościami Górnośląskiego Okręgu Przemysłowego, obejmował przede wszystkim przedmieścia Chorzowa, pobliskie Lipiny, Radzionków, Chropaczów, Nową Wieś i Hajduki. Początkowo jego siedzibą był budynek Teatru Miasta Chorzowa[30]. Tam też do końca 1949 r. przygotowane zostały łącznie 24 jego premiery[31]. Podobnie potoczyły się powojenne losy „Płomyka Śląskiego" pod kierunkiem nauczyciela historii, a także kierownika Szkoły Powszechnej nr 6 Mieczysława Żołnowskiego. Tak jak przed wojną, zespół posiadał własną orkiestrę, złożoną z miejscowych nauczycieli i działał pod egidą Oddziału Miejskiego ZNP w Chorzowie[32].

---

[26] Budynek wzniesiony został w 1904 r. przy ul. Siemianowickiej 59. W gronie jego zasłużonych działaczy i animatorów byli m.in. Alfred Krupanka, Henryk Hajok, Paweł Mika, Andrzej Widera. Krystyna Stano, Irena Majnusz i Jadwiga Klyta.

[27] W 1946 r. „Reduta Śląska" połączyła się z niezawodowym zespołem teatralnym „Młoda Scena", występującym także pod nazwą „Cyganeria".

[28] W gronie tym znajdował się m.in. organizator powojennego lecznictwa w Chorzowie dr Kazimierz Zawadzki (1896-1956).

[29] Por. Teatr robotniczy w Chorzowie Wojewódzkiego Domu Kultury Związków Zawodowych 1945. Stalinogród 1955. Teksty i oprac. A. Baumgardten i K. Słotwiński. Stalinogród (Katowice) 1955; 40-lecie 1933-1973 Amatorskiego Teatru Zakładowego Domu Kultury „Kościuszko" Reduta Śląska w Chorzowie. Red. M. Stankiewicz. Chorzów 1973; 50 lat teatru „Reduta Śląska" Zakładowego Zespołu Huty „Kościuszko" w Chorzowie 1933-1983. Red. S. Wilczek. Katowice 1983.

[30] Listę m.in. 70. premier „Reduty Śląskiej" z lat 1945-1990 wymienia w swojej pracy K. Knas: Reduta Śląska 1933-2013, Chorzów 2013, ss.82-94.

[31] Były to realizacje sztuk m.in. J. N. Kamińskiego, A. Fredry, M. Bałuckiego, G. Zapolskiej, A. Grzymały-Siedleckiego, L. Rydla, R. Niewiarowicza oraz A. Czechowa i J. Devala.

[32] Por. B. Pytlos: Edukacja serc, czyli „Płomyk Śląski". W: Szkice z literatury dla dzieci i młodzieży, pod red. Z. Adamczykowej przy współpracy K. Heskiej-Kwaśniewiczowej UŚ. Katowice 1981, s. 51.

W sąsiednim Zabrzu w gronie podejmujących samorzutnie działalność teatralną zespołów, znanych z okresu międzywojennego, był m.in. chór „Lutnia" w Pawłowie, sprawnie i starannie przygotowujący widowiska operetkowe. Do grona najgłośniejszych powojennych zespołów należał także teatr zabrzańskiego DK Huty „Zabrze" Fryderyka Stena, który wystawił szereg znanych w latach międzywojennych komedii[33], w tym m.in. K. Krumłowskiego *Królową przedmieścia*, Moliera *Grzegorza Dyndałę*, A. Fredry *Damy i huzary*, a także adaptację *Powracającej fali* B. Prusa oraz A. Czechowa *Jubileusz*. Zespół ten od 1953 r. znany był jako Współczesny Teatr Hutniczy i u progu lat pięćdziesiątych należał do najgłośniejszych teatrów niezawodowych w ówczesnym w województwie katowickim[34].

4. W latach podziałów i walki klas

Zachodzące z końcem lat czterdziestych zmiany polityczne, spowodowały, że odpowiedzialność za organizację i kształt amatorskiego ruchu teatralnego przejęło na siebie państwo, zarówno jako inicjator, mecenas, ale i jego kontroler. Dotychczasowe działania społecznikowskie i samorządowe, ożywione uczuciem altruizmu i empatii, musiały ustąpić przed wprowadzaną metodami administracyjnymi ideą podziałów społecznych i walki klas. Procesowi temu służyła centralizacja amatorskiego ruchu teatralnego. W pierwszej kolejności likwidacji uległy zasłużone dla kultury narodowej instytucje i organizacje społeczne, w tym m.in. niezależne stowarzyszenia i towarzystwa oraz działające w ich ramach amatorskie zespoły teatralne. W ich miejsce, terenowe odziały związków zawodowych i organy administracji państwowej, powoływały podległe ich kontroli nowe zespoły teatralne.

Działające od tej chwili pod egidą kierownictw Domów Kultury zespoły, zatraciły masowy charakter. Zapoczątkowany został biurokratyczno-administracyjny sposób zarządzania społeczną działalnością teatralną, w miejsce dotychczasowej empatii, bezinteresownych postaw odsiebnych i społecznikowskich. Równocześnie pojawiło się niezdrowe zjawisko współzawodnictwa w ramach festiwalowo-konkursowych emocji. Upolityczniony i poddany nadmiernej etatyzacji społeczny ruch teatralny obumierał. Zespoły

[33] Początkowo były to K. Krumłowskiego *Królowa przedmieścia*, Moliera *Grzegorz Dyndała* i A. Fredry *Damy i huzary*, adaptacja powieści B. Prusa *Powracająca fala* i A. Czechowa *Jubileusz*. Por. informacje na temat repertuaru tych zespołów, w pierwszych powojennych latach, zamieszczone zostały w: Z dziejów amatorskiego ruchu teatralnego w Zabrzu w latach 1946-1997. Praca zbiorowa członków Zarządu Miejskiego Towarzystwa Kultury Teatralnej, Zabrze 2002, s. 4-5.
[34] Por. J. Robliczek 1953. Teatr spełnionych marzeń. „Trybuna Tygodnia", nr 45, s. 1.

skazane wbrew sobie na działalność propagandową na rzecz nowego socjalistycznego ustroju oraz popularyzację zadań produkcyjnych, dodatkowo wtłoczone zostały w rygor konkurencji z teatrami zawodowymi. Służyły temu zarówno sztuki o tematyce produkcyjnej i antyimperialistycznej oraz zawodowy instruktaż, wspierany finansowymi dotacjami. Obraz tych negatywnych zjawisk, obok wygórowanych ambicji i ograniczonych możliwości artystycznych, w efekcie sprawiał, że amatorski ruch teatralny znalazły się na pozycji przegranej.

Zespół realizatorów *Pastorałki Śląskiej* wg Pastorałki L. Schillera, w oprac. i reż. Jerzego Dyli, prem. 23 I 1983 r., w wykonaniu Teatru Amatorskiego im. K. Miarki w Tychach (ze zbiorów A. Linerta).

W pierwszej połowie lat pięćdziesiątych do najgłośniejszych należały więc te grupy, które zaakceptowały i przyjęły nakładane na nie zadania ideowo-propagandowe. Z grona kilkuset zespołów działających w latach czterdziestych, w latach 1949-56 pozostało zaledwie kilkanaście systematycznie wyróżnianych i nagradzanych. Do najgłośniejszych należały: „Reduta Śląska" w Chorzowie, zespół Związku Zawodowego Kolejarzy w Czechowicach oraz zespół Wojewódzkiego Domu Kultury Związków Zawodowych w Stalinogrodzie (Katowicach), a także Współczesny Teatr Hutniczy w Zabrzu, Huty „Batory" w Chorzowie-Batorym, Przedsiębiorstwa Budowy Sieci Elektrycznych w Stalinogrodzie, Poczty Głównej w Gliwicach, Huty „Bobrek" w Bytomiu, Związku Zawodowego Kolejarzy i Domu Górnika w Sosnowcu, Zakładów Przemysłu Terenowego w Tarnowskich Górach, Zakładów

Mechanicznych w Łabędach oraz zespoły DK Kolejarza w Tarnowskich Górach, DK Związku Zawodowego Energetyków w Mikołowie, DK kopalni „Orzeł Biały" w Brzezinach Śląskich i Domu Młodego Górnika w Mysłowicach oraz kilka zespołów świetlicowych, istniejących m.in. w Rydułtowach i Skrbeńsku[35].

Na szczęście ten trudny socrealistyczny okres w amatorskim ruchu teatralnym po kilku latach bezwzględnej dominacji, uległ na fali ożywienia popaździernikowego złagodzeniu. W 1957 r. reaktywowano zlikwidowany wcześniej ogólnopolski Związek Teatrów i Chórów Ludowych, w konsekwencji czego 14 maja wybrany został tymczasowy wojewódzki Zarząd Związków Teatrów i Chórów Ludowych, który w 1962 r. przybrał nazwę Związek Teatrów Amatorskich, a w 1971 r. Towarzystwa Kultury Teatralnej[36]. Równocześnie swoją działalność reaktywowało szereg wcześniej zlikwidowanych związków i towarzystw. W amatorskim ruchu teatralnym pojawiło się zjawisko dominacji ludzi młodych, poszukujących asemantycznych form wypowiedzi scenicznej, skłonnych do wszelkiego rodzaju eksperymentowania i poszukiwania nowych środków wyrazu. Z upodobaniem więc zaczęto odwoływać się do teatrzyków poezji, wieczorów żywego słowa i programów kabaretowo-estradowych. Ich masowy charakter sprawił, że w 1958 r. z inicjatywy Mikołaja Bugajskiego, wiceprezesa Zarządu Wojewódzkiego ZTiChL w Katowicach, zorganizowano w województwie katowickim pokazy tzw. Wojewódzkiej Sceny Amatora. Kalendarz przygotowywanych od tego czasu imprez, festiwali i przeglądów obejmował m.in. Tyskie Spotkania Teatralne, Barbórkowe Spotkania Teatralne w Dąbrowie Górniczej, organizowany od 1981 r Przegląd Amatorskich Teatrów Lalek „O uśmiech dziecka" organizowany przez Teatr Lalki „Skrzat" Domu Kultury w Knurowie oraz Amatorskie Konfrontacje Teatrów Dziecięcych organizowane przez Miejskie Centrum Kultury w Mysłowicach. A obok tego były organizowane pod egidą Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz Wydział Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Katowicach przeglądy rejonowe, wojewódzkie i Ogólnopolskie Festiwale Teatrów Amatorskich. Niestety organizowane akcje, festiwale, przeglądy i konkursy, spychały samą działalność teatralną do roli marginalnej, ponieważ podstawowym celem przygotowywanych imprez, stały się zdobywane wyróżnienia, nagrody i wysoka pozycja konkursowa. Poddana w ten sposób ponownie biurokratyczno-administracyjnej

[35] A. Linert: Amatorski ruch teatralny w województwie katowickim 1945-1985. Katowice 1986, s. 4-5.

[36] Rolę jego prezesów od 1957 r. m.in. pełnili: Jerzy Dyla, Zdzisław Pyzik, Jan Wyrwiak, Stanisław Wilczek, Mieczysław Niedźwiedzki, Ewa Kosowska, Józef Poeche i od 2001 r. Jerzy Kuczera. Ponadto do grona najbardziej zasłużonych jego członków należały: Otylia Czerny-Antoniewicz i Stanisława Łopuszańska-Ławska.

weryfikacji amatorska działalność teatralna, z trudem odwoływała się do swoich podstawowych celów społecznych, zwłaszcza że nadal nie wolno było amatorom zarobkować.

Do grona tych zespołów, które mimo wszystko zdołały zaistnieć w świadomości społecznej w latach 1956-1989, obok chorzowskiej „Reduty", należał m.in. założony w 1961 r. Teatr „Poeton" Mieczysława Niedźwieckiego, zespół ZDK kopalni „Grodziec" Ludwika Ogłódka, teatr „Osesek" Wojciecha Bronowskiego z DK Rybnickiej Fabryki Maszyn, zespół żywego słowa Stanisława Michaluka w Klubie Międzyspółdzielczym w Sosnowcu, Teatr Poezji Henryka Knoblocha w Klubie Spółdzielczym w Bytomiu oraz zespół „Halka" Spółdzielczości Pracy w Lublińcu, a także zespół Związku Teatrów Amatorskich Mieczysława Karwata przy Prezydium Powiatowej Rady Narodowej w Myszkowie i powołany do życia w 1968 r. w Bytomiu, a następnie przez lata związany z Dąbrową Górniczą Teatr „Forum" Michała Staśkiewicza. Z czasem lista ta poszerzona została m.in. o Teatr Dramatyczny Huty „Ferum" w Katowicach Bogdana Dziwuka, Teatr Ekspresji Klubu „13 Muz" Sosnowieckiej Spółdzielni Mieszkaniowej Andrzeja Pisarka i istniejącą w MDK w Chorzowie Teatralną Grupę Twórczą „Trans" Leonarda Dreszera. Obok tego popularnością cieszyło się kilka kabaretów, w tym m.in. powstały w 1975 r., na bazie istniejącego od 1950 r. przy ZDK Kop. „Brzeszcze" zespołu teatralnego, Kabaret Regionalny „Na Polepie" Febroni Wójcikowej oraz kabarety: „Skrzat" ZDK Kombinatu Górniczo-Hutniczego „Orzeł Biały" w Piekarach Śląski, „Jamnik" ZDK „Kolejarz" w Katowicach, „Cmok" ZDK Kop. „Zabrze" w Rudzie Śląskiej i „Antoś" Klubu Spółdzielczego GS „Samopomoc Chłopska" w Sławkowie. Istniały ponadto Teatry Lalek Klubu RSW „Prasa-Książka-Ruch" w Zimnodole w pow. olkuskim, „Baju-Baju" Klubu PKP w Zawierciu, ZDK Kop. „Lenin" w Wesołej, Klubu Chorzowskiej Spółdzielni Mieszkaniowej w Chorzowie i MDK w Tychach. Działało ponadto kilkanaście Teatrów Małych Form, Teatrów Poezji, Teatrów Przy Kawie i Teatrów Jednego Aktora. Te ostatnie w wykonaniu m.in. Marcina Barycza w Dąbrowie Górniczej, Jadwigi Demczuk w Rybniku, Mirosława Neinerta w Gliwicach i Jacka Turalika w Sosnowcu. Osobny rozdział zapisały Amatorski Teatr Ruchu i Pantomimy „Migreska" Zbigniewa Skorka oraz Teatr Nauczycielski „Belfer" Sławomira Żukowskiego z Tychów.

Równocześnie o specyfice tego ruchu stanowić zaczęły zespoły szkolne i studenckie. Do legitymujących się największym dorobkiem należał m.in. Teatr Poezji Joanny Smalcowej w Techniku Budowlanym w Zabrzu oraz Cecylii Jelińskiej w Śląskich Technicznych Zakładach Naukowych oraz Wiktorii Kubiszowej w Domu Kultury w Bielsku-Białej. Z kolei

w grupie zespołów akademickich uwagę zwracał Studencki Teatr „Gliwice” (STG), a także gliwicki Studencki Teatr Poezji „Step”, Teatr Studencki WSP w Katowicach Mariana Mikuty, teatrzyk Wyższej Szkoły Ekonomicznej „Trzpiot” oraz Studencki „Teatr 12 a” Euzebiusza Sikorskiego[37]. Osobne inicjatywy teatralne rodziły się w środowisku studentów w Zabrzu-Rokitnicy, gdzie m.in. wiosną 1955 r. na fali powszechnego ożywienia politycznego w kraju, powstał dwunastoosobowy teatrzyk satyryczny „Satyromecyna”. Z kolei w latach sześćdziesiątych także w ramach Śląskiej Akademii Medycznej odnajdujemy ślady Kabaretu „Cocoriko” oraz dowody powstania w 1961 r. i istnienia przez kilkanaście lat cenionego Kabaretu „Sowizdrzał”. Niestety cezura matury, bądź ukończenia studiów, była zazwyczaj ostatnim momentem współpracy z amatorskim ruchem teatralnym młodych aktorów. Stopniowo zaczęła tworzyć się próżnia pokoleniowa. Zaczynało brakować wielopokoleniowych zespołów teatralnych.

5. Powroty 1989-2019

Sytuacja odmieniła się dopiero po 1989 r., wraz ze zmianami politycznymi. Do amatorskiej działalności teatralnej stopniowo zaczęli powracać dorośli. Na wstępie pojawiły się niezależne prywatne teatry niepubliczne, nazywane także alternatywnymi, komercyjnymi, nieinstytucjonalnymi, niezależnymi, bądź też offowymi. Wiele z nich zaczęło zarobkować, stając się zespołami zawodowymi. Skupione przede wszystkim na celach ideowo-artystycznych, poszukiwały nowych środków wyrazu dla artykulacji spraw i zjawisk dotychczas nie zwerbalizowanych. Równocześnie amatorski ruch teatralny odzyskując podmiotowość w zakresie doboru repertuaru, jak i jego wymowy ideowej, zwolniony od politycznej kontroli, znalazł swoich mecenasów zarówno w regionalnych Domach Kultury, jak i powstających towarzystwach i stowarzyszeniach. W efekcie w miejsce walki klas, pojawiły się działania integrujące, służące budowie więzi i wzajemnych pozytywnych relacji społecznych. Odrodziły się spektakle charytatywne, inspirowane uczuciami empatii i chęcią pomocy słabszym. Przykładowo z myślą o dzieciach i młodzieży ze świetlic środowiskowych i osób niepełnosprawnych, w 1999 r. do życia powołane zostało Bielskie Stowarzyszenie Artystyczne „Teatr Grodzki”. W chwili obecnej w jego ramach działają dwa zespoły, pierwszy prowadzi Barbara Rau, a drugi od 2003 r., pod nazwą Teatr Grodzki „Junior” Maria Schejbal. Ten ostatni brał udział w latach 2017-2019 w niektórych działaniach

[37] W latach późniejszych nurt ten kontynuował m.in. Teatr Wiatyk, Teatr „GuGalander” i „Cogitatur” Witolda Izdebskiego.

w ramach Unijnego program, znanego pod nazwą „Stwórz lalkę-stwórz siebie! Teatr dla społecznej integracji". Realizowany był on w partnerstwie z Wielką Brytanią, Litwą, Włochami i Bułgarią. Z czasem rola Stowarzyszenia wzbogacona została o elementy aktywizacji zawodowej, społecznej i edukacyjnej, osób bezrobotnych i byłych narkomanów, zagrożonych wykluczeniem społecznym, intelektualnie niepełnosprawnych, z dysfunkcjami ruchu, w wieku od lat szkolnych do lat osiemdziesięciu. W ramach swych działań statutowych Stowarzyszenie dodatkowo podjęło inicjatywę odbudowy poprzemysłowego obiektu na potrzeby budynku teatralnego przy ul. Sempołowskiej pod nazwą „Teatr Integracji". Podobny charakter działania ma grupa «Art. 207 – Artystyczna Grupa Antyprzemocowa", działająca przy wsparciu „Fundacji Pozytywnych Zmian" w Bielsku-Białej i podejmująca problematykę przemocy wobec kobiet.

***Warszawianka* S. Wyspiańskiego w reż. C. Jelińskiej, w wykonaniu młodzieży Śląskich Technicznych Zakładach Naukowych w Katowicach (ze zbiorów A. Linerta).**

Współcześnie do grona najstarszych amatorskich zespołów teatralnych w województwie śląskim bezsprzecznie należy, mająca swoją siedzibę w Chorzowskim Centrum Kultury, chorzowska „Reduta Śląska", która od 1933 r. konsekwentnie realizuje swój służebny wobec literatury zarówno klasycznej, jak i współczesnej model teatru. Do pokrewnych jej zespołów, wyrastających z inspiracji plebejskiej kultury regionalnej, zaliczane ponadto są liczne teatry skoncentrowane zarówno na tradycji widowisk realizowanych w języku literackim, jak i gwarze. Przykładem tego jest powstały w 1999 roku

z inicjatywy Anny Kine Amatorski Teatr Związku Górnośląskiego „Suszczanie” w Suszcu. W repertuarze jego obok sztuk poświęconych rodzinie Pogorzałków B. Musiolika, znajdujemy sztuki A. Lysko, P. Kołodzieja i M. Bałuckiego. Podobnie rodzajowe i tragikomiczne teksty w gwarze śląskiej wystawia od w 2004 r. wielopokoleniowy Teatr „Naumiony”, działający przy Centrum Kultury i Promocji „Arteria” w Ornontowicach pod kierunkiem Iwony Woźniak[38] i Chorzowski Teatr Ogrodowy "Kopidoł" w Starochorzowskim Domu Kultury w Chorzowie. Zespoły te niejednokrotnie w prostej linii nawiązywały do powojennej tradycji swojego środowiska i rodzinny. Do tej ostatniej odwołuje się współcześnie m.in. reaktywowany w 2003 r. „Teatr Komanderów” w Imielinie w pow. bieruńsko-lędzińskim pod kierunkiem Stanisławy Szczepanik. Za sprawą zespołu w 2003 r. w powiecie bieruńsko-lędzińskim zainicjowany został Przegląd Amatorskich Zespołów Teatralnych im. Józefa Komandery. Oryginalną funkcję społeczną pełni wielopokoleniowy zespół teatralny z Wilamowic, wpisujący się w program rewitalizacji języka i dziedzictwa kulturowego przodków. Założony przez Justynę Majerską teatr, opowiada o trudnych losach mieszkańców miasteczka, usytuowanego w sąsiedztwie Bielska-Białej[39].

Do grona pokrewnych zespołów należą ponadto zasłużony tyski „BELFEgoR” Sławomira Żukowskiego, „Teatr Magazyn” z MDK w Gliwicach Aleksandra Smolińskiego, a także „Lekki Teatr Przenośny” z Chorzowa Mirosława Orzechowskiego i Teresy Adamkiewicz, „Teatr na 5” MCK w Rudzie Śląskiej Czesława Kwaśnioka, następnie założony przez Jacka Łabacza i prowadzony przez Bożenę Łabacz „Teatr Wielkie Koło” z Będzina oraz wystawiający klasykę przez aktorów amatorów w wieku emerytalnym „Teatr Dlaczego Nie” w MDK w Bielsku-Białej. W 1998 r. zainaugurowała swoją działalność ponadto zasłużona wielopokoleniowa „Integracyjna Grupa Teatralna Pomost” w Orzeszu. Z kolei w Kuźni Raciborskiej współcześnie odnotowujmy istnienie Teatru „Senioralne Forte”, kontynuującego tradycję raciborskiego „Teatru na Zamku” Teresy Okaj i Łukasza J. Porwoła.

Podkreślmy, że za sprawą udziału dorosłych odrodziły się także trudne widowiska muzyczne, w tym m.in. musicale i opery. Przykładem tego jest m.in. działalność założonego w 2005 roku przez Barbarę Bielaszyc Teatru Muzycznego „Movimento” w Czechowicach-Dziedzicach. Zespół w swoim dorobku posiada spektakle muzyczne i teatralne, w tym

[38] Iwona Woźniak, pedagog teatru, reżyser, twórca amatorskiego Teatru „Naumionego” w Ornontowicach, 1 września 2018 r. została dyrektorem naczelnym Teatru Zagłębia w Sosnowcu.
[39] Mak: Wilamowianie podbijają stolicę. “Kronika Beskidzka” 2017, nr 15.

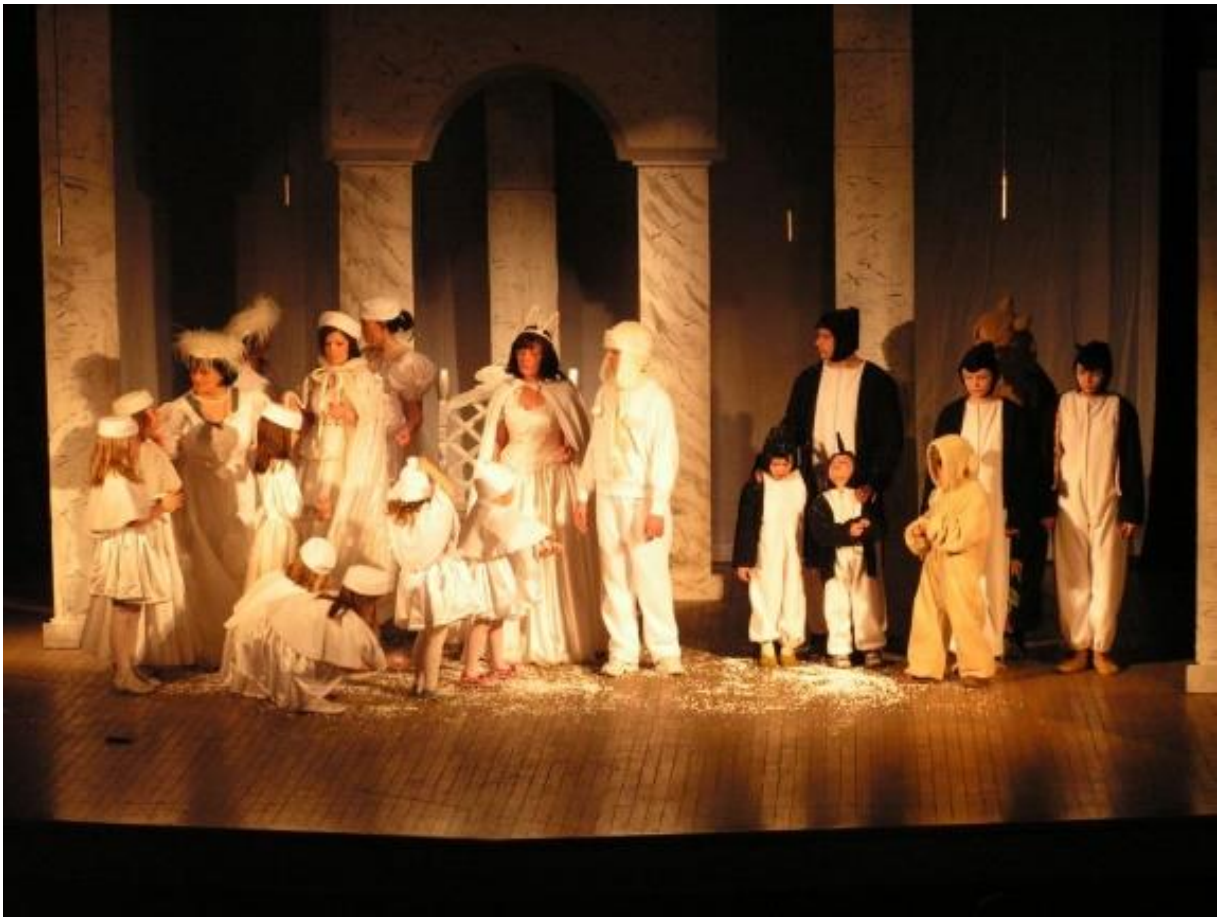
m.in. *Stabat Mater* G. B. Pergolesiego, *Pasję Janową* G. F. Haendla, *West Side Story* L. Bernsteina, *Kiss Me Kate* C. Portera, *Bastien i Bastienne* W. A. Mozarta, a także koncerty barokowe, operowe i rozrywkowe. Z kolei w marcu 2018 r. w Centrum Kultury Karolinka w Radzionkowie zrealizowany został przez „Teatr Obdarowni" musical zatytułowany *Zakochany Bóg*, którego pomysłodawcą i reżyserem był muzyk jazzowy, kompozytor i aranżer Karol Makowski.

Najliczniejszą grupę teatralną tworzą jednak zespoły dziecięce i młodzieżowe, obecne niemal w każdej szkole i Domu Kultury. Do najstarszych należy założony w 1973 r. „Teatr Heliotrop" Haliny Kubisz w Centrum Wychowania Estetycznego im. Wiktorii Kubisz w Bielsku-Białej oraz założony przed ponad trzydziestu laty „Teatr Animacji eF" Krystyny Małeckiej, obecnie instruktorki teatralnej i szefowej Domu Kultury w Hałcnowie. Zespół występuje nie tylko w Polsce, ale także w wielu krajach Europy i Azji. Specjalizuje się w konwencji „czarnego teatru". Za pomocą światła ultrafioletowego przenosi widza w magiczny, zaczarowany świat koloru, tańca, animacji i materii. DK jest także współorganizatorem Międzynarodowych Spotkań Artystycznych „Talizman Sukcesu". Od 1992 r. istnieje „Zespół Teatralny M.I.O.D.E.K." z Chorzowa, działający na terenie miasta obok Dziecięcego Teatru Lalki i Aktora.

Nie sposób wymienić wszystkie zespoły. Z grona jednak pozostałych uwagę zwraca „Młodzieżowy Teatr Zwierciadło" z Radlina i jego 15 osobowa grupa, wystawiająca spektakle dla dzieci i młodzieży, następnie „Grupa Teatralna Neofobia" z Będzina, „Teatralny Bzik" z Gminnego Ośrodka Kultury w Pawłowicach, Zespół Teatralny Zefirek w Rybniku, wielopokoleniowa Amatorska Grupa Teatralna „Wendelin", działająca w Dom Kultury w Wapienicy pod kierunkiem Urszuki Kuzin, a także Teatr Supełek w DK w Boguszowicach-Rybniku oraz Teatr Rodzicielski skupiający rodziców dzieci, grających w tamtejszych zespołach. Niektóre zespoły posiadają kilka grup teatralnych. Przykładem tego jest m.in. „Teatr K" w Żywcu, dysponujący trzema zespołami: „Kanion", „Karat" i „Karmel". Każdy z nich pracuje osobno, ma warsztaty na swoim poziomie i przygotowuje własne przedstawienia. W zajęciach uczestniczą dzieci i młodzież w wieku od 7 do18 lat.

Po 1989 r. odrodziły się także zespoły działające w ramach stowarzyszeń i organizacji wyznaniowych. Przykładem tego był w latach 1996-2008 teatr stworzony przez Marię Schejbal, we współpracy z Magdaleną Nieć pod nazwą „Fundacja Nadzieja – Teatr", jako forma zajęć terapeutycznych Katolickiego Ośrodka Wychowania i Terapii Młodzieży Nadzieja w Bielsku-Białej. W latach 2008-2011 prowadzenie zespołu przejęła Justyna Kostuchowska (przy współpracy Marii Schejbal). Autorem muzyki do większości spektakli

jest Tomasz Zieliński. Od 2004 r. istnieje w Komorowicach przy Parafii Św. Jana Chrzciciela w Bielsku-Białej Grupa teatralna „Memento", prowadzona przez ks. Jacka Gracza. Widowiska teatralne przygotowuje także Dom Pamięci Żydów Górnośląskich w Gliwicach.



Królowa śniegu H. Ch. Andersena, w wykonaniu Teatr Komanderów z Imielina (źródło: portal Teatru Komanderów).

Osobną grupę stanowią zespoły kabaretowe, czego przykładem jest m.in. powstały w 1989 r. i wielokrotnie nagradzany czteroosobowy kabaret „Trzy Ofiary Drogi do Europy", prezentujący autorskie piosenki, skecze, a także monologi w gwarze śląskiej. Zespołem kabaretowym jest „Irrealis" z Racibórza, założony przez Andrzeja Biskupa w 2002 roku. Jego członkami są uczniowie raciborskich szkół średnich. Od 2017 r. zespoły kabaretowe mają swój własny Festiwal Teatralno – Kabaretowy „Śląski Konsek", organizowany przez Fundację PGE Energia Ciepła w Rybniku[40].

[40] W trakcie pierwszej edycji Festiwalu wystąpiły: Teatr Monitoring z Jastrzębia Zdroju, Teatr Gęba z Tychów, Teatr Lufcik na Korbkę z Gliwic, Teatr I.N.N.I. z Żor, Teatr TETRAEDR z Raciborza, Artystyczna Grupa Eksperymentalna z Rybnika, Objazdowy Teatr Lalkowy „Apolejka" z Rudy Śląskiej, Teatr „Horyzonty Kultury" z Czernicy, Grupa teatralno-kabaretowa z Pieraszyna, Ognista Małpa z Chorzowa, Teatr „Kredens" z Połomii i Teatr Tara Bum. Z kolei w trakcie drugiej edycji festiwalu w październiku 2018 r. m.in. wystąpiły: Teatr Jednego Aktora Joanny Wawrzyńskiej z Zabrza, Teatr Safo z Rydułtów, Zawołany Skład Teatralny z Raciborza-Jastrzębia i Teatr Figa z Rudy Śląskiej, Ognista Małpa z Chorzowa oraz Teatr Lalek Marka Żyły z Rybnika.

Równocześnie po 1989 r. obserwowane w repertuarze przeobrażenia ograniczyły udział klasyki dramaturgii tyrtejskiej na rzecz współczesności. Do głosu doszły ponowoczesne środki wyrazu, wykorzystujące ciało, ruch, jako elementy wizualnej narracji. Tworzone za ich pomocą metafory i symbole, odwołują się do emocji, popędów, paradoksów, rzeczy i zjawisk dotychczas niezwerbalizowanych. Przykładem tego była m.in. działalność Eksperymentalnego Teatru Poszukiwań Twórczych „Epidemia" w Bieruniu pod kierunkiem Michała Sabata. Młodzi aktorzy, pogłębiając swoją wiedzę na temat ruchu scenicznego i szeroko rozumianej pracy aktora, w swoim dorobku mają szereg widowisk podejmujących ważne zjawiska i problemy społeczne. Z tego samego nurtu wyrasta m.in. „Teatr CST" Cieszyńskiego Studia Teatralnego.

***Wesele na Górnym Śląsku* S. Ligonia, w reż. Anny Kine, prem. 11 XI 1999 r., w wykonaniu Grupy Teatralnej Związku Górnośląskiego Koło Suszec (z archiwum Teatru w Suszcu).**

Osobne miejsce w panoramie amatorskiego ruchu teatralnego zajmują teatry tańca i pantomimy, czego przykładem była zarówno tyska „Migreska", jak i teatr ruchu „Niezależny Teatr Dawka Śmiertelna" z Mysłowic, inaugurujący swoją działalność w 2005 r. etiudą na temat kary śmierci, zatytułowaną „2000 volt". Działa także szereg teatrów lalkowych, tym m.in. od początku lat osiemdziesiątych w Domu Kultury Szczakowa im. Z. Kurdzielskiego Teatr Lalki „Bąbel", prowadzący dodatkowo zajęcia z dykcji, fonetyki, ruchu scenicznego, animacji, pantomimy, żywego planu, kabaretu, teatru poezji oraz konstruowania lalek. Funkcjonują także zespoły niewspółpracujące z żadną organizacją

społeczną i pod żadnym szyldem. Przykładem jest „Teatr Autorski Blee" z Częstochowy, skoncentrowany od 2007 r. na adaptacjach tekstów jego założyciela Piotr Nity.

W sumie obserwowana w historii górnośląskiego amatorskiego ruchu teatralnego różnorodność form działania, a także zmienność realizowanych celów, pozwala stwierdzić, że jego niezwykłe bogactwo było efektem dokonań m.in. teatrów robotniczo-plebejskich, wyznaniowo-obrzędowych, szkolno-edukacyjnych, rówieśniczych i wielopokoleniowych, na terenie całego województwa. Niezależnie też od formy i wieku realizatorów, wszystkie one były źródłem cennych emocji, wyzwalanych podczas realizacji wspólnego celu teatralnego.

Bibliografia

50 lat teatru „Reduta Śląska" Zakładowego Zespołu Huty „Kościuszko" w Chorzowie 1933-1983. Red. S. Wilczek. Katowice 1983.

„Biuletyn Śląskiego Związku Teatrów Ludowych" 1938, nr 1, s. 1-2.

Dąbrowska E.: Teatr, którego nie ma. Rzecz o śląskich inscenizacjach obrzędowych. Opole 1989.

Fox D.: Amatorski ruch teatralny. [W:] Katowice. Środowisko, dzieje, kultura, język i społeczeństwo. Red. A. Barciak, E. Chojecka, S. Fertacz. Katowice 2012, t. 2.

Knas K.: Reduta Śląska 1933-2013, Chorzów 2013.

Kolbuszewski S.: Z dziejów kultu Słowackiego na Śląsku w latach 1860-1909. „Kwartalnik Opolski" 1959, nr 4.

Koraszewski J.: Wspomnienia. [W]: Pamiętnik 50-lecia Kółka Towarzyskiego w Królewskiej Hucie 1872-1922. Królewska Huta [b. r.].

Kosowska E., Jaworski E.: Tradycja i współczesność Amatorskiego Ruchu Teatralnego. Wyd. WOK, Katowice 1987.

Kucianka J.: Scena amatorska w Królewskiej Hucie 1870 - 1884. "Zaranie Śląskie" 1967, nr 3, s. 548-563.

Linert A.: Amatorski ruch teatralny w województwie katowickim 1945-1985. Katowice 1986, ss. 14.

Linert A.: Bielsko-Bialski Teatr Domu Kultury (1945-1949). „Zaranie Śląskie" 1979, nr 3.

Linert A.: Teatry górnośląskiego pogranicza. Kartki z historii teatrów Królewskiej Huty i Chorzowa 1869-1939. Katowice 2015, ss. 324.

Linert A.: Teatr i polityka. Z problematyki amatorskiego ruchu teatralnego w województwie katowickim (1945-1985). Katowice 1987, ss. 152.
Linert A.: Życie teatralne Chorzowa w latach 1922- 1939. “Zeszyty Chorzowskie”, t. V pod red. Z. Kapały. Chorzów 2003,
Lipowiczowa M.: Polski ruch teatralny w Gliwicach w latach 1914-1939. „Zeszyty Gliwickie” 1964, z. 2, s. 63-91.
Martinowski K.: Wspomnienia plebiscytowe. „Biuletyn [Śląskiego Związku Teatrów Ludowych]” 1938, nr 3, s. 4-6.
Miłośnicy Melpomeny. Kartki z dziejów Towarzystwa Kultury Teatralnej w Katowicach, zebrali, opracowali i przygotowali do druku E. Kosowska i E. Jaworski. Katowice 2019, ss. 416
(mr),(ks), Teatr amatorski. W: B. Osterloff, M. Raszewska, K. Sielicki, Leksykon teatralny, Warszawa 1996, s. 221.
Mykita-Glensk Cz.: Dzieje teatru polskiego na Śląsku w latach 1852-1890, [W]: Dzieje teatru polskiego. Teatr polski od 1863 roku do schyłku XIX wieku, t. III, pod red. T. Siverta. Warszawa 1982.
Mykita-Glensk Cz.: Kalendarium polskich przedstawień amatorskich na Górnym Śląsku w latach 1919-1921. Opole 1993.
Mykita-Glensk Cz.: Kalendarium polskiego życia teatralnego na Śląsku. Śląsk Górny i Dolny (1855-1918), Opole 1995.
Mykita-Glensk Cz.: Melpomena w śląskiej mazelonce. Szkice z dziejów polskiego życia teatralnego na Śląsku do roku 1939. Opole 2003, ss. 248
Mykita-Glensk Cz.: Polski teatr amatorski na Górnym Śląsku w XIX stuleciu. Katowice 1988, ss. 28.
Mykita-Glensk Cz.: Polskie tradycje teatralne Śląska. Instytut Śląski w Opolu. Opole 1987, ss. 94
Mykita-Glensk Cz.: Polskie życie teatralne w Chorzowie (do roku 1922), „Zeszyty Chorzowskie” t. I, pod red. Z. Kapały, Chorzów 1997.
Mykita-Glensk Cz.: Rola polskich towarzystw i organizacji społeczno-kulturalnych na Górnym Śląsku w propagowaniu dramaturgii polskiej w okresie powstań i plebiscytu. „Zaranie Śląskie” 1983, nr 3.
Mykita-Glensk Cz.: Teatr amatorski polskich towarzystw gimnastycznych „Sokół” na Śląsku w latach niewoli narodowej. „Studia Śląskie” pod red. J. Kroszela. T. XLVIII. Opole 1990, ss. 11-54.

Mykita-Glensk Cz.: Teatr polski na Śląsku w latach 1890-1921. [W]: Dzieje teatru polskiego. Teatr polski w latach 1890-1918, zabór austriacki i pruski, t. IV, pod red. T. Siverta. Warszawa 1987.
Mykita-Glensk Cz.: Twórczość trzech wieszczów na scenach amatorskich Śląska w latach niewoli narodowej. Katowice 1988.
Mykita-Glensk Cz.: Z dziejów szkolnego teatru jezuickiego w Opolu w latach 1670 – 1754. „Studia Teologiczno-Historyczne Śląska Opolskiego". T. VI, Opole 1978,
Obrzud Z.: Polski ruch teatralny na Górnym Śląsku 1862-1918. Wrocław 1972, ss. 142
Obrzud Z.: Teatr amatorski w Chorzowie w latach 1868 - 1918. "Kwartalnik Opolski" 1968, nr 1-2, s. 14-27.
Olszewski K.: Śląska kronika teatralna 1914-1922. Kraków 1969, ss. 470.
Olszewski K.: Z kronik teatralnych Zagłębia i Śląska. Kraków 1960, ss. 514
Orszulik B.: Polskie życie teatralne na Śląsku Cieszyńskim i pograniczu morawskim w latach 1852-1918. Tom I i II, Wrocław 1980.
Orzechowski E.: Słownik polskich teatrów niezawodowych. Seria I, tom I: Galicja do roku 1918. Część I: Albigowa – Lwów. Wrocław 1992.
Orzechowski E.: Teatry amatorskie. W: Encyklopedia Kultury Polskiej XX wieku. Teatr. Widowisko, red. M. Fik, Warszawa 2000, s. 265.
Pindór M.: Kultura teatralna Cieszyna (i Czeskiego Cieszyna). W: „Encyklopedia Województwa Śląskiego", t. 5:
Płaczek Cecylia CSMI: Teatr religijny na Śląsku w okresie międzywojennym. „Roczniki Humanistyczne. Literatura polska", red. Irena Sławińska, Maria B. Stykowa. Towarzystwo Naukowe KUL. Tom XXIX, z. 1. Lublin 1981,
Pytlos B.: Edukacja serc, czyli „Płomyk Śląski". [W]: Szkice z literatury dla dzieci i młodzieży, pod red. Z. Adamczykowej przy współpracy K. Heskiej-Kwaśniewiczowej UŚ. Katowice 1981.
Raszewski Z.: Ziemie Zachodnie w teatrologii polskiej. „Zeszyty Wrocławskie" 1952, nr 3.
Schmidt J.: Życie teatralne w Gliwicach (1796-1944). Gliwice (b. w.) 1996, ss. 302.
Smak S. i Stożka T.: Teatry amatorskie na Śląsku w latach 1900 – 1907, Opole 1959.
Stankiewicz M.: 40-lecie amatorskiego Teatru Zakładowego Domu Kultury Huty „Kościuszko" Reduta Śląska w Chorzowie. Chorzów 1973.
Szkolne maski i maseczki. Batorowców przygoda z teatrem 1990-2004. Chorzów 2004.

Śmietana-Sokólski P.: Śląskie utwory sceniczne. Zestawienia bibliograficzne sztuk regionalnych. [Rękopisy ze Śląska Cieszyńskiego zestawił L. Brożek. „Zaranie Śląskie" 1936, nr 1, ss. 62-66]. Katowice 1936.

Targ A.: Przyczynek do historii Elsów Śląskich, „Zaranie Śląskie", Rok XXVIII, Katowice 1964, z. 2.

Umińska E.: Film i teatr amatorski na Śląsku i w Zagłebiu Dąbrowskim w latach 1945-1987. Dokumentacja. Katowice 1995.

Wisłocki S. A.: „Eleusis" na Górnym Śląsku. „Niepodległość i Pamięć" 2003, nr 19, ss. 51-58.

Wolny A.: Teatr amatorski na Górnym Śląsku (problemy badawcze). [W]: Perspektywy badań śląskoznawczych, pod red. D. Simonides i H. Borka. Wrocław 1981.

Wosiek M.: Teatry plebiscytowe. „Pamiętnik Teatralny" 1978, z. 4, ss. 551-561.

Z dziejów amatorskiego ruchu teatralnego w Zabrzu w latach 1946-1997. Praca zbiorowa członków Zarządu Miejskiego Towarzystwa Kultury Teatralnej, Zabrze 2002, ss. 130.

Źródła on-line

Kultura tetralna Cieszyna (I Czeskiego Cieszyna): http://ibrbs.pl/mediawiki/index.php/Kultura_teatralna_Cieszyna_(i_Czeskiego_Cieszyna)

Oliwia Kurowska

Hotel Grand

Hotel „Grand” w Katowicach - budynek mieszczący się przy alei Korfantego 3, w centrum Katowic. Został zbudowany w stylu neorenesansowym. Reprezentuje on nurt zwany historyzmem. Pierwotnie budynek miał spełniać funkcje hotelowe, jednak na przestrzeni lat, wraz z następnymi właścicielami, zmieniał się sposób użytkowania obiektu. Po zakończeniu działalności hotelowej wewnątrz budynku mieściło się wiele biur i siedzib licznych przedsiębiorstw. W ostatnich latach wewnątrz działało Muzeum Śląskie, które swoją działalność w tym miejscu zakończyło w 2018 roku.

Hotel Grand-Adam Tyc-Praca własna, CC BY-SA 4.0, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=71280958

1. Historia Hotelu

Hotel „Grand” (niem. Grand Hotel) powstał na zlecenie Maxa Wienera. Ten niemiecki przedsiębiorca był wcześniej właścicielem hotelu Hotel de Prusse mieszczącego się w centrum Katowic. Budynek ten znajdował się na rogu dzisiejszej ulicy Warszawskiej (wówczas Friedrichstraße) oraz rynku. Właściciel sprzedał go władzom miasta, które

przekształciły dotychczasowy hotel w ratusz. Wiener uzyskane ze sprzedaży pieniądze postanowił zainwestować w budowę nowego, reprezentacyjnego gmachu w centrum Katowic. Młodszy obiekt miał być przełomowy dla całego otoczenia. Architekt hotelu „Grand" do dziś pozostaje nieznany. Prawdopodobnie był to Ignatz Grünfeld, niemiecki architekt pochodzenia żydowskiego, który prężnie działał na terenie Katowic oraz miast sąsiadujących. Znany był między innymi z projektów starej oraz nowej synagogi w Katowicach. Innym domniemanym architektem obiektu miał być Gerd Zimmerman. Według założenia Wienera hotel miał być najbardziej reprezentacyjnym budynkiem w Katowicach. Plan można śmiało uznać za zrealizowany. Mieszkańców Katowic przyciągała nie tylko wyjątkowa architektura obiektu, ale także nowoczesne technologie. Wewnątrz można było zobaczyć windę, na ówczesne czasy urządzenie wyjątkowe i wzbudzające ogólne zainteresowanie. Winda została zdemontowana w 1976 roku.

Budynek oddano do użytku w 1899 roku[1]. Na parterze mieściły się kawiarnia i restauracja noszące nazwę „Wieners Cafe". Na zewnątrz mieściły się podesty, by goście restauracji mogli spożywać posiłki na świeżym powietrzu. Sam właściciel był handlarzem win, przez co mieściła się tam również winiarnia, znana ze sprowadzanego, reńskiego wina. Około 1922 roku budynek zaczął pełnić także funkcje biurowe - swoje gabinety w tym miejscu miały m.in. Huta Pokój, Zakłady Cegielskiego czy Śląskie Zakłady Górniczo-Hutnicze. W następnych latach w murach budowli funkcjonował ponadto Wyższy Urząd Górniczy. Po drugiej wojnie światowej stacjonowały w budynku oddziały Armii Czerwonej. Po przejęciu w 1945 roku przez polską administrację znalazły się w nim biura Zakładów Drzewnych Przemysłu Górniczego.

2. Muzeum Śląskie

Dopiero w 1984 roku w dawnym hotelu „Grand" swoją siedzibę otworzyło Muzeum Śląskie, którego dyrektorem został Lech Szaraniec. Przez kilka lat instytucja modernizowała budynek na cele muzealne, powoli oddając poszczególne piętra dla zwiedzających. Adaptacja obiektu trwała do 1992 roku, wówczas wszystkie cztery kondygnacje budynku zostały oddane do użytku. Na przestrzeni lat Muzeum odwiedziło wielu turystów. W pierwszym roku było

[1] M. Bulsa, Ulice i place Katowic, Katowice 2012, s. 96.

aż 30 tysięcy zwiedzających, zaś każdy następny rok zwiększał tę liczbę. W murach Muzeum do 2016 roku zorganizowano aż 632 wystawy[2].

W 2018 r. Muzeum Śląskie przeniosło swoją siedzibę do nowo wybudowanej lokalizacji, w dawnej kopalni „Katowice" (niegdyś kopalnia „Ferdynand"), która została w przeciągu wcześniejszych lat dostosowana do celów muzealnych. 19 maja 2018 roku – podczas Nocy Muzeów, Muzeum Śląskie oficjalnie zamknęło swój oddział w dawnym Hotelu „Grand". Nieruchomość została wystawiona na sprzedaż w 2018 roku, za cenę wywoławczą 14.100.000,00 zł netto, jednak przetarg unieważniono z powodu braku zainteresowanych[3].

3. Opis budynku

Hotel "Grand" znajduje się w ścisłym centrum Katowic, przy rynku, u zbiegu ulicy Moniuszki oraz alei Korfantego. W czasie budowy obiektu były to ulice Mozartstraße oraz Schlossstraße. Dokładny obecny adres nieruchomości to aleja Korfantego 3 w Katowicach.

Budynek został wzniesiony w 1898 roku w stylu historyzmu z elementami neorenesansowymi. Historyzm cechuje się naśladowaniem wzorów z poprzednich stylów architektonicznych i eklektyzmem. Hotel „Grand" miał 25 metrów wysokości. Posiadał cztery kondygnacje, piwnice oraz czterospadowy dach ułożony z dachówki. Do budowy użyto cegły. Część północna i zachodnia zostały wyłożone cegłą klinkierową, natomiast tył budynku pokryty tynkiem. Parterowa kondygnacja kontrastuje z resztą, ponieważ front został wykonany z jasnego kamienia. Na dachu widnieją charakterystyczne jasne, cebulaste wieże. W części frontowej budynku, u samej góry można ujrzeć rzeźbione, kamienne zdobienia. Budynek można uznać za niemal symetryczny względem środkowej osi, jednak prawe skrzydło posiada bogate zdobienie podobne do centralnego. Lewe skrzydło wydaje się być niedokończone względem drugiego i nie posiada takich zdobień. W centralnej części można zobaczyć również ozdobny balkon w stylu neogotyckim.

Do wnętrza budynku prowadzą drewniane, dwuskrzydłowe drzwi znajdujące się w centralnej części budowli. W drzwiach umieszczono naświetla o pełnym łuku, idealnie pasujące do okien hotelu. Wewnątrz mieściła się ozdobna, pierwsza w mieście elektryczna winda. Po otwarciu obiektu była to atrakcja dla mieszkańców. Z biegiem lat winda została zdemontowana, a płaskorzeźby zdobiące hol wejściowy zostały zatynkowane. Wewnątrz

[2] https://muzeumslaskie.pl/pl/aktualnosci/ostatnia-noc-muzeow-siedzibie-przy-al-korfantego/

[3] https://bip.muzeumslaskie.pl/obwieszczenie-o-przetargu-publicznym-pisemnym-sprzedaz-nieruchomosci-gruntowej-budowlanej-zlokalizowanej-przy-al-wojciecha-korfantego-3-katowice/

mieści się imponująca klatka schodowa ze 118 schodami z ozdobnymi balustradami z motywami roślinnymi. Pomieszczenia były jasne i oświetlone naturalnie przez większą część dnia dzięki aż 235 oknom. Kubatura budynku to 10963 m ^{3}, a powierzchnia użytkowa wynosi 3129 m^2.

Spoglądając na fotografie z lat 1910-1914, można zauważyć różnice w wyglądzie względem dzisiejszego stanu obiektu. Zlikwidowano rzeźbę stojącą na szczycie gmachu, na miejscu tarasu na prawym skrzydle hotelu dziś można zauważyć nadbudówkę, którą zdradza również inny rodzaj cegły. Brak drewnianych podestów, przypominających nieco przedproża, z których niegdyś mogli korzystać goście „Winers Cafe", a także przesunięty poziom chodnika, pozwalający na spacer kilka metrów dalej nad Rawą. Dzięki temu zabiegowi można również dokładniej przyjrzeć się części ściany budynku od strony rzeki.

Na bocznej ścianie budynku, od strony Rawy, można zauważyć białą strzałkę, aktualnie częściowo zasłoniętą przez graffiti. Podobny znak znajduje się również z tyłu hotelu „Grand" wraz z literami LSR - litery oznaczają „Luftschutz Raume" czyli schron przeciwlotniczy. W czasie drugiej wojny światowej piwnice hotelu przystosowano, by mogły służyć jako awaryjny schron. Do dziś pozostały dwa znaki kierujące do kryjówki oraz pancerne drzwi piwnicy wraz z charakterystycznymi zawiasami.

4. Współczesne funkcje budynku

Po wyprowadzce Muzeum Śląskiego z budynku hotelu "Grand" władze miasta postanowiły wykorzystać jego wnętrza podczas Szczytu Klimatycznego ONZ (COP24), odbywającego się od 2 do 14 grudnia 2018 roku[4]. Chętni mogli korzystać z tzw. baru tlenowego wewnątrz budynku, który udostępniał aparaturę do oddychania czystym tlenem. Wnętrza zostały również udostępnione jako kawiarnia z dużą ilością roślin, które oczyszczały powietrze w lokalu. Kampania miała na celu promocję ekologicznych rozwiązań i zdrowego stylu życia.

Aktualnie budynek nie posiadając inwestora, nie pełni żadnej funkcji. Jednym z jego możliwych zastosowań mogłoby być przywrócenie go do pierwotnej hotelowej funkcji, po wcześniejszej modernizacji wnętrz. Budynek mógłby również pełnić funkcję ośrodka kultury lub spotkań mieszkańców.

---

[4] https://dziennikzachodni.pl/bar-tlenowy-dla-gosci-cop24-w-katowicach-metropolia-dba-o-czyste-powietrze/ar/13709129

Bibliografia

Bulsa M., Ulice i place Katowic, Katowice 2012.

Domy i gmachy Katowic, G. Grzegorzek, Katowice 2013.

Głazek D., Krysiak A., Komorowska J., Kościałowska E., Szemalikowski T., Ross B., Zdunek W., Neogotyk w Katowicach , Bydgoszcz 2004 r.

Karta Ewidencyjna Zabytków Architektury i Urbanistyki [Hotel „Grand" ob. Muzeum Śląskie], oprac. M. Błahut, S. Łabuz, styczeń 1900, Archiwum NID.

Katowice − Informator, red. S. Adamczyk, Katowice 1993.

Lipońska-Sajdak J., Przechadzki historyczne po Katowicach, Katowice 2013.

Łakomy K., Wille miejskie Katowic, Katowice 2015.

Moskal J., Bogucice, Załęże et nova villa Katowice − Rozwój w czasie i przestrzeni, Katowice 1993.

Sztuka Górnego Śląska od średniowiecza do końca XX wieku, red. E. Chojecka, Katowice 2004.

dr Agnieszka Pobratyn

Kultura filmowa w Częstochowie do 1939 roku

(Hasło stanowi streszczenie zagadnień omawianych przeze mnie w książce Zjawiska kultury teatralnej i filmowej w Częstochowie do 1939 roku, Częstochowa 2016.)

Częstochowianie mieli możliwość po raz pierwszy zetknąć się z pokazami kinematograficznymi latem 1900 roku, kiedy to do miasta zawitali Władysław i Antoni Krzemińscy. W ciągu kilku kolejnych lat pokazy odbywały się okazjonalnie, zawsze jednak budząc żywe zainteresowanie publiczności. Dopiero od 1907 roku zaczęły w mieście funkcjonować stałe kinematografy, a dzięki urozmaiconym programom, dodatkowym atrakcjom (w postaci przedstawień teatralnych czy popisów tanecznych lub wokalnych), przystępnym cenom i braku stałego teatru, stały się jedną z najbardziej lubianych i najbardziej popularnych rozrywek. Przed 1939 rokiem funkcjonowało w mieście kilkadziesiąt kinematografów – ich standard i dobór repertuaru był zróżnicowany, ale wszystkie starały się zapewnić widzom jak najlepszą rozrywkę.

1. Częstochowscy pionierzy kinematografii – Antoni i Władysław Krzemińscy

Antoni i Władysław Krzemińscy pochodzi ze zubożałej szlachty herbu Prus III, ich rodzicami byli Stanisław i Tekla z Kędrów. Starszy z braci Władysław Jan urodził się 16 sierpnia 1871 roku w Radomiu. Tam też ukończył gimnazjum. Młodszy Antoni przyszedł na świat 3 kwietnia 1882 roku w Dąbrówce Nagórnej w powiecie radomskim.

Początkowo w Warszawie, a następnie od września 1899 w Łodzi przy ulicy Piotrkowskiej nr 17 bracia otworzyli przedsiębiorstwo rozrywkowe pod nazwą „Gabinet Iluzji". Prezentowano w nim efekty świetlne i przeźrocza: krajoznawcze, z zakresu astronomii, itp. Chcąc jednak urozmaicić pokazy sprowadzili projektor do wyświetlania oraz osiemnaście filmów[1].

[1] A. Krzemiński, Jak powstało pierwsze kino w Polsce. Jego dalszy rozwój w Polsce jak i Rosji Carskiej. Ze swoich wspomnień spisał Antoni Krzemiński pierwszy operator kinowy w Polsce, [w:] Kino okresu wielkiej niemowy. Część pierwsza: początki, red. G. Grabowska, Warszawa 2008, s. 93.

Niewielka liczba posiadanych przez Krzemińskich filmików sprawiła, że bracia zmuszeni byli do poszukiwań nowych potencjalnych widzów. W kwietniu 1900 roku kino zostało przeniesione do Radomia, gdzie urządzono je w budynku cyrkowym. Tu zabawiło nieco ponad miesiąc, ciesząc się ogromnym zainteresowaniem i entuzjazmem publiczności. Jednak i tym razem posiadane zasoby repertuarowe uległy dość szybko wyczerpaniu. Kolejnymi przystankami była Częstochowa, a od września Włocławek, gdzie w specjalnie zbudowanym drewnianym budynku na jednym z placów w Śródmieściu, przedstawienia odbywały się aż do końca października. Podobnie jak w poprzednich miastach i tu Krzemińscy odnieśli ogromny sukces.

W listopadzie 1900 roku ponownie zajęli lokal przy ulicy Piotrkowskiej nr 17 w Łodzi. Urządzono tam kino „Biograf". Atrakcji widzom dostarczały nowo sprowadzone filmy, o wiele dłuższe (od 20 do 35 metrów) i dodatkowe efekty świetlne. Pokazy trwały 45 minut i wejście na nie kosztowało 10 lub 20 kopiejek. W sali jednorazowo mogło zmieścić się stu widzów, a seanse odbywały się co godzina od 11 do 23.

Już w marcu 1901 roku bracia sprowadzili nowy, znacznie ulepszony amerykański aparat do projekcji filmów. Jego główną zaletą był jasno, wyraźnie i bez drgań wyświetlany obraz, ale równie ważne było to, że nie rwał taśmy i sam zwijał ją na szpulę. Ulepszenia przypadły do gustu łódzkiej publiczności i ta jeszcze chętniej uczęszczała do kinematografu.

W sierpniu tego roku Władysław udał się do Paryża, gdzie zakupił kolejny projektor tym razem firmy Pathé i wszystkie posiadane przez firmę na składzie filmy – w sumie ponad kilka tysięcy metrów taśmy. Krzemińscy wynajęli w Łodzi na Nowym Rynku pod numerem 4 lokal na parterze i otworzyli tam „Teatr Żywych Fotografii".

Znaczne zapasy filmowe, a przede wszystkim dwa projektory, pozwoliły braciom na poszerzenie zakresu działalności. Używając amerykańskiego bioskopu, Krzemińscy urządzali seanse filmowe w mniejszych i większych miastach na terenie ziem polskich, ale także w kolejnych latach coraz dalsze tereny Rosji (aż po Ural). Od lutego 1902 do 1908 roku bracia odwiedzili mi.in.: Tomaszów Mazowiecki, Zduńską Wolę, Sieradz, Piotrków, Częstochowę, Dąbrowę Górniczą, Sosnowiec, Kielce, Tulę, Kaługę, Kursk, Jelec, Woroneż, Mogilowo Dźwińsk, Perm, Ekaterynburg, Czelabińsk, Złatouście, Ufę, Samarę, Archangielsk, Omsk, Tomsk, Krasnojarsk, Irkuck Penzę, Baku, Tyflis, Pietrowsk, Derbent, Grozne[2].

We wszystkich miastach bracia odnoszą sukces. Na ogromną frekwencję niewątpliwie wpływ miała reklama – afisze zapowiadające programy wieczorów rozlepiane

[2] M. Hendrykowska, Peregrynacje braci Krzemińskich, „Kino" 1989, nr 11, s. 20.

po mieście i drukowane w prasie, a także imienne zaproszenia rozsyłane do miejscowej elity. Ale przyczyn sukcesu należy doszukiwać się również w dobrej jakości obrazów, grających na żywo w czasie wyświetlania filmów orkiestrach, a także w obecności konferansjera, który ogłaszał tytuł i przedstawiał treść wyświetlanego filmu.

Po letnim objeździe polskich miast w 1903 roku Władysław udał się do Paryża po nowe projektory i taśmy filmowe. To właśnie podczas tej wizyty, w wytwórni Pathé został nakręcony krótki filmik, na którym Władysław Krzemiński wychodzi na scenę i kłaniając się dziękuje publiczności za przybycie do kina. Kilkusekundowy filmik przez wiele lat był puszczany na zakończenie seansów w prowadzonych przez braci kinach.

Po latach trudnych wędrówek bracia postanawiają osiąść gdzieś już na stałe i szukają odpowiedniego miejsca. Przyzwyczajeni do ciężkich warunków pracy i braku odpowiedniego zaplecza technicznego, Krzemińscy podejmują się zorganizowania kinematografu na terenie Wielkiej Wystawy Przemysłu i Rolnictwa, która odbywała się w sierpniu i wrześniu 1909 roku w Częstochowie[3]. Nie bez problemów otwierają, zlokalizowany przy dzisiejszej ulicy Waszyngtona, kinematograf noszący dumną nazwę „The Royal Palace". Już po raz trzeci, w bogatej historii swej działalności, bracia pracują na terenie tego miasta. Prawdopodobnie w czasie trwania Wystawy zapada decyzja o pozostaniu w podjasnogórskim grodzie już na stałe i otwarciu tu kinematografu.

W Częstochowie w tym czasie działa już kilka iluzjonów. Nie zniechęca to jednak Krzemińskich i w listopadzie 1909 roku otwierają się dla publiczności podwoje kina „Odeon" usytuowanego w Alei NMP pod numerem 43. Reklamuje się ono w miejscowej prasie jako „najstarsze w Królestwie"[4].

Od tego momentu bracia już dożywotnio wiążą się z Częstochową. Nie tylko prowadzą „Odeon", a także wiosną 1912 roku „Uranię", a w miesiącach letnich tego roku urządzają seanse na otwartym powietrzu w ogrodzie Wolberga. Co równie ważne są także twórcami wielu produkcji filmowych, których tłem jest właśnie podjasnogórski gród. Filmy te, pokazywane publiczności jako Kroniki „Odeonu" i częściowo zachowane do dziś, stanowią fascynujący dokument tamtej epoki.

W lutym 1928 roku obaj bracia uczestniczą w zjeździe właścicieli kinoteatrów województwa kieleckiego. Jego celem było powołanie związku, który wspierałby krajową

[3] Więcej na temat Wystawy pisał m.in. Dariusz Złotkowski w książce: Wystawa Przemysłu i Rolnictwa w Częstochowie w 1909 roku w świetle prasy polskiej, Częstochowa 2009.
[4] Zob. anons reklamowy, „Goniec Częstochowski" 1909, nr 45, s. 1.

produkcję filmową i prowadził działania służące obniżeniu opodatkowania kin[5]. Na czele nowo powstałego związku stanął Władysław Krzemiński.

Krzemińscy aktywnie uczestniczą w życiu społecznym miasta, wielokroć wspierając różnorakie akcje charytatywne i przeznaczając część dochodów z pokazów na wsparcie dla najbardziej potrzebujących. Bracia tak mocno wrastają w lokalne społeczeństwo, że gdy w 1933 roku „Odeon" zostanie zlicytowany za długi, bogatsi mieszkańcy Częstochowy pochodzenia żydowskiego wspierają ich finansowo i pomagają otworzyć zlokalizowany w Alei NMP 12 „Eden". Kino to działa nieprzerwanie aż do grudnia 1939 roku, aż do zajęcia przez Niemców. W tym samym miejscu, już w nowej komunistycznej rzeczywistości, działa kino „Tęcza", którego kierownikiem był przez pewien czas Antoni Krzemiński.

Starszy z braci Władysław zmarł 29 grudnia 1942 roku, młodszy Antoni 1 kwietnia 1955 roku. Obaj pochowani się na częstochowskim cmentarzu na Kulach. Na nagrobkach obu wyryto napis „Pionier kinematografii".

2. Kinematografy, kinoteatry, iluzjony częstochowskie[6]

Okres działania	Nazwa	Lokalizacja	Właściciel/zarządzający
1900 (maj – wrzesień)		plac przy Alei NMP 65	Antoni i Władysław Krzemińscy
1906	pokazy żywych fotografii w Teatrze Miejscowym	Aleja NMP 19	b.d.
1906	*Variette*	Aleja NMP 12	b.d.
1907	*Bioskop*	Aleja NMP 29	b.d.
1907	*Golgota*	budynek panoramy (zbieg ulic 7 Kamienic i Kordeckiego)	b.d.
1907 – 1908	*Teatr Nowości*	Aleja NMP 43	B. Zarzecki
1908 – 1923	*Teatr Optyczny Paryski*	Aleja NMP 19	B. Zarzecki, Stefan Certowicz
1908	*Kosmos*	Aleja NMP 20	b.d.
1908 – 1910	*Oaza*	Aleja NMP 11	b.d.

[5] Zob. Ze zjazdu właścicieli kino-teatrów w Częstochowie, „Goniec Częstochowski" 1928, nr 32, s. 3.
[6] Szczegółowo dzieje każdego z kinematografów opisałam w książce Zjawiska kultury…, s. 140-180.

1908 – 1909	*Pax*	Aleja NMP 43	b.d.
1909	kinematografy	ul. św. Barbary	b.d.
1909	*Nr 43*	Aleja NMP 43	b.d.
1909 (sierpień)	*The Royal Palace*	teren Wielkiej Wystawy Przemysłu i Rolnictwa	Władysław i Antoni Krzemińscy
1909 – 1933	*Odeon*	Aleja NMP 43; Aleja NMP 27 (od 1916r.)	Władysław Krzemiński
1912	*Kometa*	Aleja NMP 38	Jan Snawadzki
1912	*Urania*	Aleja NMP 38	Władysław Krzemiński
1912 – 1913	*Atoma*	ul. Mokra 14 Aleja NMP 27	Napoleon Walenta W. Kwiatkowska Spółka Robotnicza
1914, styczeń 1915	*Belweder*	Aleja NMP 38	b.d.
1914 – 1916	*Corso*	Aleja NMP 27	Jan Gorzelak
1914		budynek panoramy	Henryk Lgocki
1916	*Palais de Glace*	Aleja NMP 12	Dawid Reicher
1918 – 1919	*Szkolny*	Aleja NMP 56	Komisja Zajęć Pozaszkolnych Polskiej Macierzy Szkolnej
1919 – 1933	*Panorama*	Aleja NMP 75	Władysław Strzelecki
1919	*Polonia*	Aleja NMP 12	Stefan Certowicz
1920 – 1932	*Nowy*	Aleja NMP 43	Edward Dietrich Adolf Goldberg
1920 (lipiec) 1921 – 1924	*Legun*	Aleja NMP 12 Dąbrowskiego 12	Wacław Gogut
1924-1933	*Nowości*	Aleja NMP 12	Ludwik Cymerman Wacław Gogut
1925-1930	*Uciecha*	ul. Dąbrowskiego 16	Bolesław Rudziński
(grudzień 1925) 1926-1930	*Szkolne*	Aleja NMP 56	Komitet Rodzicielski przy I Gimnazjum im. H. Sienkiewicza

1926 (sierpień)		kino na terenie Wystawy Przemysłu i Rolnictwa Park Staszica	b.d.
1928	*Polonia*	Raków	b.d.
1928		kino w budynku elektrowni na Zawodziu	b.d.
1928-1930	*Złote Runo*	ul. Ogrodowa 26	Kacper Kott
1929	*Casino*	al. T. Kościuszki 18	Maurycy Częstochowski, Stefan Kaczmarski, Jan Otrembski
1930	*Lew*	ul. Dąbrowskiego 16	Felicja Buczyńska
1930	*Apollo*	ul. Ogrodowa 26	Kacper Kott
1930 – 1931	*Słońce*	ul. Ogrodowa 26	Romuald Pindelski
1932 – 1933	*Grand Kino*	Aleja T. Kościuszki 18	Adolf Goldberg
1932 – 1934	*Muza*	Aleja NMP 43	Paweł Smoleński Kazimiera Smoleńska
1932 – 1933	*Oaza*	ul. Dąbrowskiego 16	Jan Kotaba
1932	*Atlantic*	ul. Ogrodowa 26	Stanisław Kaliniewicz, Browicz
1933 – 1939	*Luna*	Aleja T. Kościuszki 18	W. Radwański, Adolf Goldberg (od 1935)
1933 – 1935	*Pan*	Dąbrowskiego 16	Związek Strzelecki Jan Kotaba, Adrianowicz
1933 – 1939	*Stylowy*	Aleja NMP 27	Wacław Gogut
1933 – 1939	*Eden*	Aleja NMP 12	Władysław i Antoni Krzemińscy
1934 – 1937	*Bajka*	ul. Wesoła 7	Czesław Seiferd
1935	*Znicz*	ul. św. Rocha 37	b.d.
1935	*Podklasztorne*	u stóp Jasnej Góry	Lech Smólski, Czesław Nowicki
1938 – lata 80. XX w.	*Bałtyk*	ul. Ogrodowa 26	Franciszek Hartliński (do 1939 r.)

3. Kina jako centra kulturalne przedwojennej Częstochowy

Ze względu na brak stałej sceny teatralnej kinematografy często udostępniały swoje sale wędrownym zespołom dramatycznym, a nawet miały własne zespoły artystów. Choć z założenia pokazy filmowe miały być urozmaicane jedynie wesołymi jednoaktówkami, to jednak ówczesna rzeczywistość mocno zweryfikowała te poglądy. Teatr stał się więc nie tylko dodatkiem, ale równorzędną atrakcją wieczoru, a niekiedy nawet jego głównym wydarzeniem.

Łącząc w sobie obraz filmowy i dodatkowy pokaz sceniczny, całość najczęściej uzupełnioną muzyką graną na żywo, program kinematografu stanowił nie tylko ogromną atrakcję, ale również dzięki mnogości dostarczanych wrażeń sprawiał, że kino stawało się swoistym centrum rozrywki kulturalnej dla częstochowian.

Widzowie jako dodatek do pokazu filmowego mogli obejrzeć: popisy kabaretowe, występy kuplecistów, skecze, scenki, pokazy tańców, prezentacje dzikich zwierząt, zapasy sportowe, sztuczki magiczne, występy prestidigitatorów, pokazy fenomenów natury czy wreszcie jednoaktówki lub scenki teatralne – słowem wszystko to, co mieści się w szerokim pojęciu widowiskowości i co mogło zachęcić potencjalnych widzów do odwiedzenia kinoteatru.

W pierwszych latach istnienia częstochowskich kinematografów, obecność działu atrakcji wymuszały względy techniczne – długość samych filmów, fakt, że były nieme, w kolejnych natomiast kiniarze musieli zabiegać o względy miejscowej publiczności przede wszystkim z powodu ogromnej konkurencji. Im lepsze i ciekawsze dodatki zaproponowano, tym można było być pewniejszym dużej frekwencji. Powstanie stałej sceny teatralnej w 1927 roku oraz stosowne zarządzenia miejscowych władz sprawiły, że kina znacznie ograniczyły programy dodatkowych atrakcji. Chcąc jednak przypodobać się widzom, starano się nadal urozmaicić wieczory. Zapraszano więc na rewie humoru, udział w których brali czołowi artyści polscy (m.in. Hanka Ordonówna), bądź aktorzy miejscowego Teatru Rozmaitości, a premiery polskich produkcji uświetniały swą obecnością wielkie gwiazdy rodzimego kina (m.in. Eugeniusz Bodo i Jadwiga Smosarska).

4. Częstochowa w przedwojennym kadrze

Przez wiele lat Częstochowa była tłem przede wszystkim obrazów z natury, czyli w dzisiejszym rozumieniu produkcji dokumentalnych. Filmowano najważniejsze wydarzenia, wizyty znanych osobistości, klęski żywiołowe i katastrofy, a także uroczystości kościelne (przede wszystkim te odbywające się na Jasnej Górze) i narodowe.

Krzysztof Kasprzak, zajmujący się filmami o Częstochowie, w swojej pracy o najstarszy obrazach tego typu[7], odnotował, że po raz pierwszy utrwalono Jasną Górę na taśmie filmowej już w 1898 roku, a dokonali tego francuscy operatorzy pracujący dla braci Lumière. Po raz kolejny, jak odnotował Kasprzak, jasnogórski klasztor i odbywający się na nim uroczysty odpust mogli podziwiać bywalcy łódzkiego kina „Odeon" w 1908 roku. W listopadzie 1909 roku warszawscy widzowie mogli zobaczyć reportaż z odbywającej się w parkach podjasnogórskich w okresie sierpień – wrzesień Wystawy Rolniczo-Przemysłowej.

Przez kolejne kilka lat w tworzeniu dokumentów epoki przodowali Antoni i Władysław Krzemińscy, którzy własne produkcje wyświetlali jako *Kroniki „Odeonu"*. Szczegółowy spis filmów nakręconych przez braci stworzył Krzysztof Kasprzak[8]. Choć zachowało się stosunkowo niewiele z tych produkcji, to jednak ich liczba – autor wylicza blisko 40 pozycji – daje pewne wyobrażenie o ogromie pracy wykonanej przez miejscowych pionierów kinematografii.

Filmy braci Krzemińskich związane z Częstochową mają charakter przede wszystkim dokumentalny, są to najczęściej obrazy przedstawiające święta państwowe, parady wojskowe, uroczystości jasnogórskie, reportaże z akcji dobroczynnych, z zabaw sportowych i innych. Wśród obrazów można odnaleźć pochodzący z 1912 roku zapis pogrzebu Leopolda Werde – współwłaściciela fabryki igieł czy też katastrofę kolejową na stacji Rudniki. Nie brakuje również w tym zestawie dokumentów, które są blisko spokrewnione z dzisiejszymi sensacyjnymi doniesieniami, na przykład powstałe w 1913 roku: *Ostatnie krwawe wypadki w Częstochowie.*

Także w pozostałych kinematografach, choć mniej regularnie, można było obejrzeć obrazy nakręcone w mieście. W październiku 1917 roku w „Paryskim" wyświetlano zdjęcia

[7] K. Kasprzak, Produkcja filmowa w Częstochowie w I połowie XX wieku, „Almanach Częstochowy" 2010, s. 190.
[8] Zob. K. Kasprzak, Na tropie filmowej Częstochowy, „Gazeta Wyborcza. Częstochowa" 2006, nr 194, s. 4.

wykonane przez firmę „Apollo" z obchodu rocznicy kościuszkowskiej[9]. Również w tym kinie w listopadzie 1919 roku demonstrowano obrazy z przebiegu w Częstochowie pierwszego święta niepodległości[10]. Właściciel Teatru „Paryskiego" Stefan Certowicz, zrealizował także film pt. *Kalejdoskop Częstochowy*, w którym ukazano szereg scenek z życia miasta. Obraz reklamowany jako sensacyjny, przyciągnął do kina tłumy ciekawskich, jednak krytyka oceniła go jako nieporadny i nieprzemyślany[11].

Najważniejsze wydarzenia w mieście zostały zapisane przez operatorów na zlecenie Polskiej Agencji Telegraficznej (np. *I Synod Plenarny w Częstochowie* 25 sierpnia 1936 roku) oraz Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych (np. *Jasna Góra. Przed murami zgromadzenie młodzieży* 24 października 1938 roku).

Widoki Częstochowy z lat 30. zostały także utrwalone przez niemiecką wytwórnię „Ufa"[12], która kręciła na terenie Polski filmy na tematy kulturalne i propagandowo-turystyczne.

Mimo iż społeczność żydowska była w Częstochowie bardzo liczna, to w historii kinematografii tamtego okresu powstał tylko jeden obraz żydowski – w 1930 roku nakręcono film *Farma Szormów w Częstochowie*. Jego reżyserem był Saul Goskind, a opowiadał on o jednej z żydowskich organizacji młodzieżowych i jej pracy na farmie.

O wiele rzadziej podjasnogórski gród stawał się tłem produkcji fabularnych. Istnieje jednak kilka takich obrazów i warto o nich wspomnieć kilka słów – szczególnie, że te powstałe już w latach 30. zachowały się i można je odnaleźć nie tylko w archiwach filmowych, ale też w Internecie[13].

Zdjęcia do pierwszej produkcji fabularnej, adaptacji *Potopu* Henryka Sienkiewicza pt. *Obrona Częstochowy* w reżyserii Edwarda Puchalskiego, w których pojawiłyby się mury Jasnej Góry i sam klasztor, nie doszły do skutku, gdyż w 1914 roku władze rosyjskie nie wyraziły zgody na wzięcie w nich udziału wojska[14]. Powstałe wcześniej w warszawskim atelier sceny, wykorzystano w kilka miesięcy później w rosyjskim obrazie, w którym w rolę Kmicica wcielił się Iwan Mozżuchin.

---

[9] Zob. Częstochowianie na ekranie teatru „Paryskiego", „Goniec Częstochowski" 1917, nr 238, s. 3.
[10] Zob. Święto Niepodległości na filmie teatru „Paryskiego", „Goniec Częstochowski" 1919, nr 261, s. 4.
[11] K. Kasprzak, Produkcja filmowa w Częstochowie…, s. 192.
[12] Zob. Niemiecka „Ufa" nakręca filmy w Polsce. Zdjęcia w Częstochowie, „Goniec Częstochowski" 1935, nr 237, s. 8.
[13] Zob. http://www.youtube.com/watch?v=cvS8JaMZYDM, http://www.youtube.com/watch?v=H1oz-LuZr44 (dostępne 31.05.2019)
[14] Zob. K. Kasprzak, Obrona Częstochowy w filmie fabularnym, „Almanach Częstochowy" 2011, s. 186-193.

Dopiero w czerwcu 1928 roku na ulicach Częstochowy zdjęcia do swojej nowej produkcji kręciła wytwórnia „Ira-Film", a w miejscowej prasie zachęcano mieszkańców do wzięcia w nich udziału[15]. Już w grudniu tego roku wyświetlano w „Odeonie" film pt. *Pogoń za szczęściem*. Dziś jednak niewiele wiadomo na jego temat.

W okresie dwudziestolecia międzywojennego Częstochowa jeszcze dwukrotnie stała się tłem wydarzeń filmowych. Obie produkcje fabularne odwoływały się, poza lokalnym patriotyzmem, także do uczuć religijnych.

W maju 1933 roku w kinie „Atlantic" wyświetlano film *Pod Twoją obronę*. Reżyserami tego filmu byli Edward Puchalski i Józef Lejtes, a w głównych rolach wystąpili Maria Bogda i Adam Brodzisz[16]. Film ten – zawierający wątek romansowy, szpiegowski, elementy dramatu, a przede wszystkim ukazujący Jasną Górę i cudowną moc wiary – niewątpliwie dużym wydarzeniem kulturalnym w mieście.

Kolejna polska produkcja filmowa, miła sercu częstochowian, miała swoją premierę 24 grudnia 1934 roku, a w miejscowych kinach wyświetlano ją w maju 1935 roku. Był to film *Przeor Kordecki – obrońca Częstochowy* w reżyserii Edwarda Puchalskiego, z Karolem Adwentowiczem w tytułowej roli[17].

Bibliografia

Literatura

Hendrykowska M., Peregrynacje braci Krzemińskich, „Kino" 1989, nr 11.

Hendrykowska M., Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895–1914, Poznań 1993.

Iwańczak W., Pionierzy polskiej kinematografii, „Niedziela" 2011, nr 22.

Janicki S., Polskie filmy fabularne 1902-1988, Warszawa 1990.

Kasprzak K., Na tropie filmowej Częstochowy, „Gazeta Wyborcza. Częstochowa" 2006, nr 194.

Kasprzak K., Obrona Częstochowy w filmie fabularnym, „Almanach Częstochowy" 2011.

[15] Zob. Wytwórnia filmów kinematograficznych w Częstochowie, „Goniec Częstochowski" 1928, nr 138, s. 4; Zdjęcia filmowe w parku 3-go Maja, „Goniec Częstochowski" 1928, nr 156, s. 3; Częstochowa na taśmie filmowej, „Nowy Express Częstochowski" 1928, nr 183, s. 3.

[16] S. Janicki, Polskie filmy fabularne 1902-1988, Warszawa 1990, s. 6.

[17] S. Janicki, Polskie filmy…., s. 93.

Kasprzak K., Produkcja filmowa w Częstochowie w I połowie XX wieku, „Almanach Częstochowy” 2010.
Kino okresu wielkiej niemowy. Część pierwsza: początki, red. G. Grabowska, Warszawa 2008.
Krzemiński S., Jak powstawały pierwsze kina w Królestwie Polskim i w Carskiej Rosji (wg gawęd z pionierem kinematografii), [w:] Tradycja i współczesność w edukacji dzieci i dorosłych, red. E. Skoczylas-Krotla, S. Podobiński, W. Szlufik, Częstochowa 2002.
Piersiak T., Na początku był teatr świetlny: o wodzie kwiatowej, kupcach z Syberii i bombardowaniach kasztanami, czyli krótka historia kina w Częstochowie, „Gazeta Wyborcza. Częstochowa” 1999, nr 257.
Pobratyn A., Zjawiska kultury teatralnej i filmowej w Częstochowie do 1939 roku, Częstochowa 2016.
Złotkowski D., Wystawa Przemysłu i Rolnictwa w Częstochowie w 1909 roku w świetle prasy polskiej, Częstochowa 2009.

Czasopisma

„Goniec Częstochowski” 1909-1939

Źródła on-line

Przeor Kordecki - obrońca Częstochowy, film z 1934 roku (dostępne 31.05.2019): http://www.youtube.com/watch?v=cvS8JaMZYDM

Kamil Fuks

Pałac Donnersmarcków

Pałac w Siemianowicach Śląskich, zwany również Pałacem Donnersmarcków lub Mieroszewskich, to klasycystyczny zabytek zlokalizowany przy ulicy Chopina w Siemianowicach Śląskich. Jego historia sięga XVII wieku, kiedy powstało jego pierwsze założenie w stylu barokowym. Pierwotnie rezydencja należała do rodu Mieroszewskich, ordynatów mysłowickich, którzy byli w posiadaniu siemianowickich ziem aż do 1692 roku. Po Mieroszewskich ziemie te zostały sprzedane Kasprowi von Gradonowi. W 1718 r. von Gradon siemianowicką rezydencję oddał w posiadanie Marii Józefie, żonie hrabiego Karola Józefa Henckel von Donnersmarck. Hrabia nie zamieszkał jednak w nowo nabytej rezydencji, gdyż wolał pozostać w rodzinnym Bytomiu[1]. Dopiero pół wieku później, w 1768 r., pałac stał się domem dla syna hrabiego, Łazarza III, i od tego momentu osiadłych w Siemianowicach Donnersmarcków zwano bytomsko-siemianowickimi[2].

Na przestrzeni lat pałac wielokrotnie ulegał przebudowie. Jego obecny kształt jest wynikiem tej z 1786 r. Rezydencję od południa i wschodu już wtedy otaczał rozległy park[3]. Jednym z elementów utworzonego w ten sposób zespołu parkowo-pałacowego była kaplica, która stała się obiektem kultu religijnego[4]. Ufundowana przez Łazarza III w 1776 r. funkcjonowała jako obiekt sakralny do końca XIX wieku, kiedy siemianowickie dobra opuścili katoliccy Donnersmarckowie[5]. Od 1814 r. kaplica pełniła również funkcję rodowego mauzoleum, rozbudowywanego i upiększanego w latach 1827-1830[6]. Widoczna różnorodność stylów w architekturze pałacu jest wynikiem licznych ingerencji z XIX i XX wieku. Jedynie skrzydła północne i wschodnie, będące jednocześnie najstarszymi zachowanymi elementami pałacu, zachowały swój pierwotny, barokowy charakter. Pozostałe, zachodnie i południowo-zachodnie, mają charakter neoklasycystyczny.

Pałac do końca XIX wieku pozostawał ważnym obiektem dla Donnersmarcków. Po śmierci ówczesnego właściciela, Hugona, żaden z jego synów zarządzających

[1] Z. Janeczek, Od Sanovic do Siemianowic. Szkice z dziejów miasta i okolic, Katowice 1993, s. 36-45.
[2] Tamże.
[3] J. A. Krawczyk, A. Kuzio-Podrucki, Śląskie zamki i pałace Donnersmarcków [SchlesischeSchlösser der Donnersmarcks], Radzionków 2011, s. 92-93.
[4] A. Hallor, Siemianowice Śląskie. Przewodnik po mieście i okolicy, Siemianowice Śląskie 2000, s. 160-161.
[5] Z. Janeczek, Od Sanovic…, s. 36-45.
[6] A. Hallor, Siemianowice Śląskie. Przewodnik…, s. 161.

odziedziczonym majątkiem i realizujących wspólnie z braćmi inwestycje przemysłowe[7] nie upodobał sobie siemianowickiej rezydencji na swoją siedzibę, co obniżyło znaczenie rezydencji[8].

1. Dzieje pałacu w XX wieku

Wiek XX był okresem gwałtownych zmian dla Pałacu. Donnersmarckowie sprzedali zespół pałacowy Naczelnej Dyrekcji koncernu „Górnośląskie Zjednoczone Huty Królewska i Laura Spółka Akcyjna Górniczo−Hutnicza" (Vereinigte Königs- und Laurahütte Aktien-Gesellschaft für Bergbau- und Hüttenbetrieb)[9]. W tym czasie w pałacu rezydował właściciel Hut Królewskiej i Laura, Ewald Hilger. Hilger wyremontował jedynie główne skrzydło Pałacu (w którym mieszkał), reszta zaś popadała w ruinę. Założenie posiadało w swoich granicach sady, ogród warzywny i szklarnie. Zatrudniano sztab ogrodników, którzy dbali jedynie o rośliny użytkowe, zaniedbując tym samym rośliny ozdobne w parku.

W 1926 r. w pałacu zamieszkał polski inżynier górnik, minister handlu i przemysłu w II RP oraz znany polityk - Józef Kiedroń. Wówczas był dyrektorem koncernu Zjednoczone Huty Królewska i Laura i w pałacu przebywał razem ze swoją równie znaną żoną – Zofią z Grabskich Kirkor-Kiedroniową[10]. Dzięki jej dokładnym opisom zachował się plastyczny opis siemianowickiej rezydencji w pierwszej połowie XX wieku. Wprowadzając się do rezydencji, autorka zastała ją mocno podupadłą, o czym pisała w swoich *Wspomnieniach*:

> (…) główne skrzydło podniszczało, zaś trzy inne…, tworzące wraz z głównym czworobok z obszernym pośrodku dziedzińcem, ozdobionymi rzadkimi szpilkowymi krzewami, piękną magnolią i uszkodzonym posągiem, oraz piąte skrzydło idące od głównego w bok (…) - popadły mniej lub więcej w ruinę (…)[11].

Zofia Kirkor-Kiedroniowej poświęciła pałacowi wiele uwagi w swoich pamiętnikach. Autorka szczegółowo przybliżyła wygląd parku otaczającego pałac. Z jej opisu można się dowiedzieć, że jego dwudziestohektarowa powierzchnia otoczona była wysokim murem i skrywała wiele nieznanych już budowli, a przez mieszkankę pałacu określanych jako

[7] J. A. Krawczyk, A. Kuzio-Podrucki, Śląskie zamki…, s. 92-93.
[8] Tamże, s. 92.
[9] Tamże.
[10] Zofia Kirkor- Kiedroniowa z domu Grabska (14.V.1872-15.VI.1952), polska działaczka społeczna i nauczycielka matematyki; od maja 1925 roku zamieszkała wraz z małżonkiem w siemianowickiej rezydencji. Dzięki jej *Wspomnieniom* zachował się bardzo dokładny opis pałacu Donnersmarcków w okresie międzywojennym. Po śmierci męża w 1932 r. wycofała się z życia publicznego i zamieszkała w Warszawie.
[11] Z. Kirkor-Kiedroniowa, Wspomnienia, t.III, Kraków 1989.

„średniowieczne i nowsze”[12]. Do zamku prowadziła szeroka aleja z olbrzymimi drzewami. W opisie wspomniane zostały również oranżeria, stajnie oraz maneż, a także „niedźwiedziarnia”. Ta ostatnia, jak pisała Kirkor-Kiedroniowa, stała już pusta.

W dalszej części swojego opisu autorka przybliżyła bogate wnętrze rezydencji. Na parterze znajdowały się ogromnych rozmiarów szatnia oraz sala główna, która mogła pomieścić kilkuset gości. Kirkor-Kiedroniową zachwycił bogaty wystrój wnętrz pałacowych oraz misternie wykonane zdobienia, które cieszyły oko każdego odwiedzającego. Potrawy do jadalni znajdującej się na piętrze dostarczano za pośrednictwem windy. Na piętrze ulokowane były również inne pokoje o różnym przeznaczeniu: sypialnie z łazienkami (każda miała dostęp do ciepłej i zimnej wody) oraz pomieszczenia gabinetowe, z których doskonale było widać pałacowy ogród. Pokoje te były duże i bogato umeblowane[13].

W czasie II wojny światowej pałac uległ dewastacji[14]. Najpierw w rezydencji stacjonowały wojska niemieckie, które zrujnowały i splądrowały wnętrza budynku. W 1942 r. przedzielono kondygnacją salę jadalną oraz oranżerię. Oprócz tego dotychczasowe pomieszczenia zmieniano na pokoje biurowe. W 1945 r., już na skutek reformy rolnej, doszło do dewastacji obiektów traktowanych jako własność obszarnicza, czyli dawnych dóbr dworskich. Dotyczyło to zarówno obiektów gospodarczych, jak i parku oraz ogrodów. Z parku w Siemianowicach i Michałkowicach usunięto obiekty uznane za niepotrzebne, czyli: alpinaria, ogrody zimowe, palmiarnie, kaskady, groty, altany, bramy wjazdowe, dom odźwiernego, ujeżdżalnię i wspomnianą „niedźwiedziarnię”. Zniknęły także dekoracyjne ogrodzenia, bramy i lampy. Niszczono wszystko, co kojarzyło się z poprzednią epoką panowania rodu Donnersmarcków i Mieroszewskich. Pierwotne założenie parkowo-pałacowe zakłócono, budując betonowy amfiteatr z kawiarnią oraz przychodnię lekarską.

Po II wojnie pałac i otaczający go park przeszedł w posiadanie kopalni. Cześć wschodnia i zachodnia, w tym głównie neoklasycystyczne skrzydło południowe, przebudowano na mieszkania. W barokowej części pałacu umieszczono szkołę górniczą i przedszkole, co spowodowało zniszczenie reprezentacyjnych wnętrz. Kolejne przeróbki spowodowały prawie całkowite zatarcie rezydencjonalnego charakteru rodowej siedziby Donnersmarcków w Siemianowicach[15].

[12] Tamże.
[13] Tamże.
[14] A. Hallor, Siemianowice Śląskie. Przewodnik …, s. 160-161.
[15] A. Hallor, Wokół dawnej kaplicy siemianowickiego pałacu, Z. III, Siemianowice Śląskie 1998.

2. Nowe funkcje pałacu na przełomie wieków XX i XXI

Nieremontowana rezydencja pod koniec XX wieku popadła w ruinę. W 1991 r. obiekt przejęła gmina, a pięć lat później przeprowadzono pierwsze od lat zabezpieczające prace remontowe. Od 2003 roku rozpoczęto wymianę instalacji wentylacyjnych, elektrycznych, wodno-kanalizacyjnych oraz centralnego ogrzewania. W 2016 roku Rada Miejska Siemianowic Śląskich wpisała obiekt do Lokalnego Programu Rewitalizacji, co dało możliwość ubiegania się o finansowanie w ramach Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego. W kwietniu 2018 roku w częściowo już odnowionym pałacu doszło do oficjalnego podpisania dokumentów związanych z dotacją przyznaną przez Urząd Marszałkowski. Właściciel obiektu otrzymał blisko 20 milionów złotych na prowadzenie dalszych prac rewitalizacyjnych zabytkowego pałacu. Do chwili obecnej: odtworzono i zabezpieczono wszystkie sklepienia w obiekcie; wykonano nowe stropy i konstrukcje podłóg w całym obiekcie; zabezpieczono fundamenty budynku, a także oczyszczono i zabezpieczono piwnice; przemurowano, odgrzybiono i zabezpieczono istniejące ściany w budynku środkami bakteriobójczymi; rozebrano i odtworzono wszystkie elementy budynku podlegające dostosowaniu do nowych funkcji; wykonano obwodowe wieńce żelbetowe pod montaż nowej konstrukcji dachu; zamontowano nowe poszycie dachowe. Na zewnętrznej fasadzie usunięto i odtworzono lub przeprowadzono konserwację tynków zewnętrznych metodami tradycyjnymi, odtworzono gzymsy kordonowe oraz detale okienne na wszystkich elewacjach pałacu z wyjątkiem ryzalitu od strony południowej. Wstawiono nowe okna w 4 z 5 skrzydeł pałacu oraz w obu wieżach[16].

Pałac Donnersmarcków z założenia ma się stać jednym z najistotniejszych obiektów architektonicznych w mieście. Po zakończeniu prac remontowych, budynek ma być oddany do użytku społecznego pod nową nazwą „Pałac Inspiracji" jako placówka turystyczno-rekreacyjna i jednocześnie najważniejszy punkt kulturalny w mieście. Oprócz pomieszczeń przeznaczonych dla turystów (restauracji z własnym browarem oraz hotelu) placówka będzie miała do zaoferowania pomieszczenia dla inwestorów oraz przedsiębiorców. Dla mieszkańców miasta Pałac będzie organizował wernisaże, wystawy oraz wydarzenia kulturalne. Całość ma przedstawiać architektoniczne połączenie dawnego budownictwa,

[16] B. Wortolec, Pałac Donnersmarcków przechodzi gruntowny remont. Co w nim będzie?: http://siemianowiceslaskie.naszemiasto.pl/artykul/palac-donnersmarckow-przechodzi-gruntowny-remont-co-w-nim,4338957,artgal,t,id,tm.html

w formie odrestaurowanych części pałacowych, ze współczesnymi elementami, takimi jak przeszklona część, która ma symbolizować utracone bezpowrotnie zburzone skrzydło Pałacu.

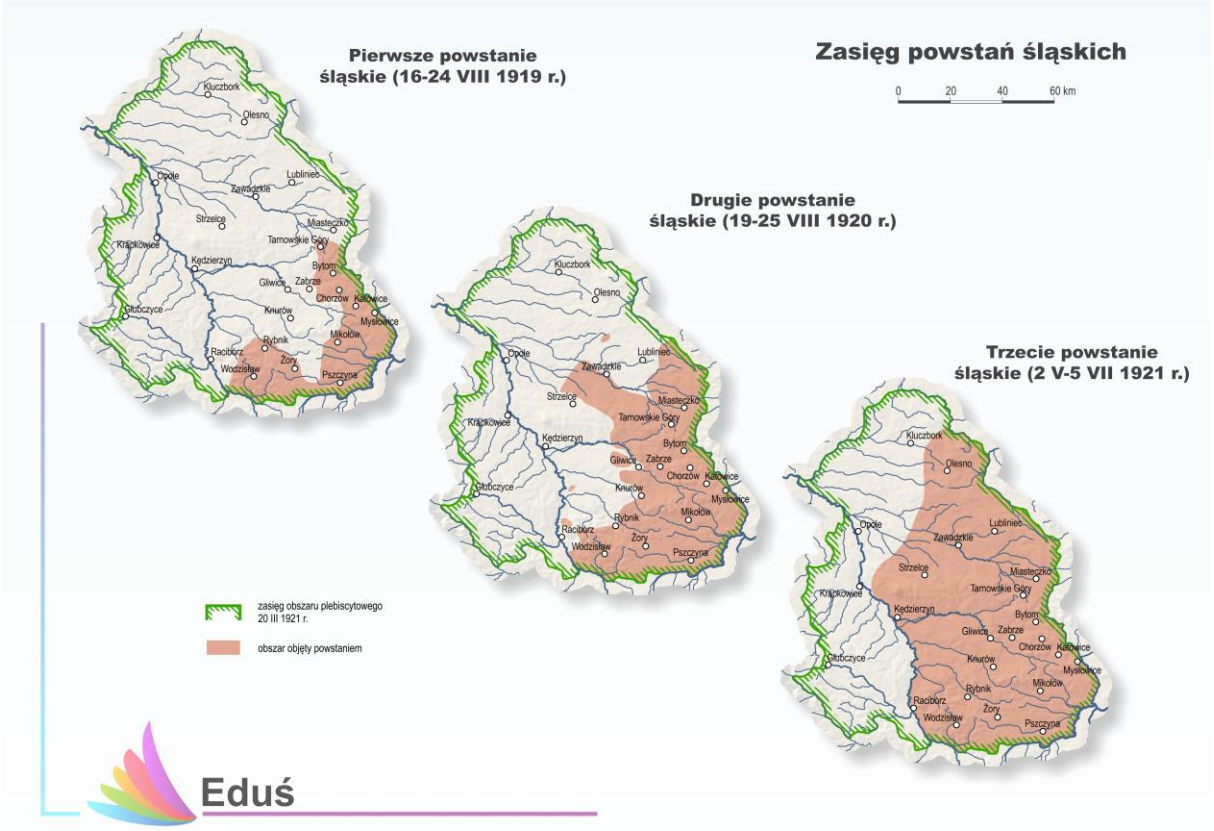
Bibliografia

Halor A., Wokół dawnej kaplicy siemianowickiego pałacu, z. 3, Siemianowice Śląskie 1998.
Halor A., Przewodnik siemianowicki. Wędrówki po mieście i okolicy, Siemianowice Śląskie 2000.
Janeczek Z., Od Sanovic do Siemianowic. Szkice z dziejów miasta i okolic, Katowice 2003.
Kirkor-Kiedroniowa Z., Wspomnienia, cz. III, Kraków 1989.
Krawczyk. J. A., Kuzio-Podrucki. A., Śląskie zamki i pałace Donnersmarcków [SchlesischeSchlösser der Donnersmarcks], Radzionków 2011.

prof. zw. dr hab. Ryszard Kaczmarek

Powstania śląskie 1919-1920-1921

Po I wojnie światowej polsko-niemiecki spór o granice doprowadził w latach 1919-1921 do walk zbrojnych pomiędzy zamieszkującymi Górny Śląsk Polakami i Niemcami, znanych jako pierwsze (1919), drugie (1920) i trzecie (1921) powstanie śląskie.



Zasięg powstań śląskich (Autor: IBR)

1. Sytuacja polityczna na Górnym Śląsku po I wojnie światowej

Zakończenie I wojny światowej (1914-1918) klęską państw centralnych doprowadziło na przełomie lat 1918/1919 do zmiany sytuacji politycznej w Europie środkowo-wschodniej i powstania nowych państw, w tym także Polski odrodzonej po 123 latach zaborów. Okres powojenny cechował się również narastającym radykalizmem wystąpień społecznych. Widomym symptomem tego zjawiska było samorzutne zawiązywanie się rad robotniczych i żołnierskich, które nie tyle odwoływały się do podziałów narodowościowych, ile dążyły do przejęcia władzy i ukształtowania się nowych stosunków

społecznych. Duża część członków tych rad z sympatią patrzyła w tym okresie na przemiany rewolucyjne w Rosji Radzieckiej, wzorując się na ustroju stworzonym przez bolszewików.

W pierwszych miesiącach po wojnie niemieckie partie polityczne i organy administracji państwowej oraz komunalnej na Górnym Śląsku (w rejencji opolskiej – Regierungsbezirk Oppeln), zajmowały w większości bierne stanowisko. Szok wywołany klęską wojenną oraz gwałtownym rozpadem II Cesarstwa Niemieckiego spowodował zajęcie przez Niemców pozycji defensywnej. Przed Paryską Konferencją pokojową nie przypuszczano zresztą, że rewindykacje polskie mogą dotyczyć Górnego Śląska i że zostaną poparte przez zwycięskich aliantów.

W tym pierwszym okresie, jesieni 1918 roku, widoczny już był rysujący się podział rejencji opolskiej na dwie części: wschodnią - z centrami w Katowicach i w Bytomiu, gdzie przeważały wpływy polskie, chociaż raczej poza wielkimi miastami; zachodnią - z centrum w Opolu, gdzie dominacja strony niemieckiej była wyraźna, a organizacje polskie nie posiadały wielkich wpływów.

Polskie oczekiwania na przyłączenie Górnego Śląska do Rzeczypospolitej po raz pierwszy jasno wyraził Wojciech Korfanty, w głośnym przemówieniu wygłoszonym 25 października 1918 roku w parlamencie niemieckim (Reichstagu). Zażądał wówczas włączenia do państwa polskiego ziem zabranych w wyniku zaborów (Prus Królewskich, Gdańska, Wielkopolski, części Prus Książęcych), a także Śląska Górnego i Średniego, znajdujących się w państwie pruskim od wojen śląskich w XVIII wieku. Tworzenie polskiego ośrodka władzy przyspieszyły wydarzenia rozgrywające się w Poznańskiem, gdzie powstała Naczelna Rada Ludowa (NRL), do której wszedł Wojciech Korfanty. W ślad za tym na Górnym Śląsku utworzono w Bytomiu Podkomisariat NRL (kierował nim Kazimierz Czapla, a jego zastępcą był Konstanty Wolny), działający do wybuchu I powstania śląskiego. Podkomisariatowi podporządkowywały się stopniowo polskie tzw. rady ludowe, powstające samorzutnie w poszczególnych miejscowościach. Zaczęły się również odradzać polskie partie polityczne, z których czołową rolę odgrywały: chadecja (Chrześcijańskie Zjednoczenie Ludowe - ChZL) na czele z Korfantym; socjaliści (Polska Partia Socjalistyczna), której przewodniczącym górnośląskiego komitetu był Józef Biniszkiewicz; i centrowe Narodowe Stronnictwo Robotników (jego wiceprezesem był późniejszy pierwszy wojewoda śląski Józef Rymer), potem działające jako Narodowa Partia Robotnicza (NPR). Obok polskiego ośrodka władzy politycznej, powstała także konspiracja wojskowa. 5 stycznia 1919 roku wysłannik z Poznania, Zygmunt Wiza, zainicjował działalność Komitetu Wykonawczego organizacji wojskowej, a 11 stycznia 1919 roku na Górnym Śląsku powstał Główny Komitet

Wykonawczy Polskiej Organizacji Wojskowej Górnego Śląska (POW GŚ), którego przewodniczącym został Józef Grzegorzek.

Aktywność polska spowodowała zaniepokojenie Niemców polskimi roszczeniami terytorialnymi, sięgającymi na Górnym Śląsku poza obszar dziewiętnastowiecznych zaborów. 15 grudnia 1918 roku ukonstytuowało się w związku z tym, działające pod patronatem niemieckich przedsiębiorców, stowarzyszenie pod nazwą Freie Vereinigung zum Schutze Oberschlesiens (Wolne Stowarzyszenie dla Ochrony Górnego Śląska), na bazie którego w 1919 roku utworzono Verband Heimattreuer Oberschlesier (Związek Górnoślązaków Wiernych Ojczyźnie). To drugie stało się największą i najpopularniejszą organizacją Niemców górnośląskich, mającą swoje oddziały prawie w całej Rzeszy Niemieckiej. Jej zapleczem politycznym była niemiecka Partia Centrum (w grudniu 1918 roku zmieniła nazwę na Katholische Volkspartei – Katolicka Partia Ludowa), kierowana przez popularnego na Górnym Śląsku raciborskiego proboszcza Carla Ulitzkę. Obóz niemiecki do końca 1919 roku mógł liczyć nie tylko na kadry niemieckiej administracji, ale także na wsparcie regularnego wojska niemieckiego (117. Dywizję Piechoty), rozlokowaną w rejencji opolskiej pod nazwą Grenzschutz (Straż Graniczna).

Obok polskich i niemieckich organizacji, równocześnie ukształtował się trzeci nurt w działalności politycznej – separatystyczny. Zapoczątkowała go inicjatywa założenia Komitetu Górnośląskiego (Oberschlesisches Komitee), podjęta 27 listopada 1918 roku po spotkaniu braci Tomasza i Jana Reginków oraz Ewalda Latacza z przedstawicielami górnośląskiego przemysłu ciężkiego. W styczniu 1919 roku Komitet przekształcił się w Związek Górnoślązaków (Bund der Oberschlesier). Na czele Związku stanął ks. Tomasz Reginek, a początkowo wsparcia jego działalności udzielała także niemiecka Partia Centrum.

Na przełomie lat 1918/1919 powstały w konsekwencji podziałów narodowościowych i politycznych trzy centra życia politycznego na Górnym Śląsku: polski w Bytomiu, niemiecki w Opolu i separatystyczny w Raciborzu. Konfrontacja ich planów politycznych i określenie zasięgu wpływów miało nastąpić 19 stycznia 1919 roku, podczas wyborów do niemieckiego Zgromadzenia Narodowego (Nationalversammlung). Bojkot wyborów przez ugrupowania polskie jednak nie pozwolił na porównanie sił poszczególnych obozów. Wybory w skali ogólnoniemieckiej wygrała socjaldemokracja niemiecka (Sozialdemokratische Partei Deutschlands), zjednoczona z Partią Centrum (Deutsche Zentrumspartei) i liberalną Postępową Partią Ludową (Fortschrittliche Volkspartei), później przekształconą w Niemiecką Partię Demokratyczną (Deutsche Demokratische Partei) Po wyborach stworzyły one centro-lewicową koalicję tzw. Weimarską, rządzącą w Niemczech z niewielkimi przerwami

do schyłku lat 20. W rejencji opolskiej (na Górnym Śląsku) wybory do niemieckiego Zgromadzenia Narodowego przyniosły jednoznaczne zwycięstwo Katolickiej Partii Ludowej, która uzyskała 48,4% oddanych głosów. Katastrofalnie niska frekwencja wyborcza spowodowana polskim bojkotem uniemożliwiła jednak oszacowanie polskich i niemieckich wpływów politycznych.

2. Konferencja Paryska i Traktat Wersalski

Klęska Niemiec w I wojnie światowej była jednocześnie triumfem sprzymierzonych pięciu wielkich mocarstw (Wielkiej Brytanii, Francji, Stanów Zjednoczonych, Włoch i Japonii) oraz nowych państw, które powstały w Europie środkowo-wschodniej. 18 stycznia 1919 roku w siedzibie francuskiego Ministerstwa Spraw Zagranicznych, kiedy uroczyście otworzono obrady konferencji pokojowej, było już wiadomo, że o sprawach europejskich będą decydowali tylko przywódcy czterech mocarstw, zresztą z bardzo różnym doświadczeniem dyplomatycznym: premier Wielkiej Brytanii David Lloyd George, premier Francji Georges Clemenceau, premier Włoch Vittorio Emanuele Orlando i prezydent Stanów Zjednoczonych Woodrow Wilson. Ponieważ ich spojrzenie na powojenną Europę było odmienne, zmuszało to do szukania kompromisów politycznych, a polskich delegatów do przekonania ich o słuszności swoich postulatów. Wielka Brytania jeszcze przed rozpoczęciem konferencji przyjęła tzw. memoriał z Fontainbleau, który postulował powstrzymanie dalszego osłabiania Niemiec po zakończonej wojnie, w tym odbierania Pomorza, Górnego Śląska i Gdańska, ponieważ mogłoby to doprowadzić, zdaniem dyplomatów brytyjskich, do wybuchu rewolucji w Rzeszy Niemieckiej, a na pewno stać się powodem do odrzucenia traktatu pokojowego i rodzenia się odwetowych dążeń w Republice Weimarskiej. Podzielał te poglądy premier włoski, a skłonny był im przyznać rację również prezydent W. Wilson. USA starały się stworzyć system zbiorowego bezpieczeństwa – Ligę Narodów - a do tego konieczne było poparcie brytyjskie. Francja była wprawdzie gotowa na maksymalne osłabienie Niemiec i zgodę na postulaty polskie, ale nie kosztem własnych interesów narodowych.

Z tego powodu delegacja polska mogła liczyć tylko na Francję, również ze względów sentymentalnych. Jednak Francuzi swoje wsparcie dla roszczeń polskich traktowali wyłącznie instrumentalnie. Posługiwali się „sprawą polską” jako jedną z kart przetargowych w rozmowach z pozostałymi delegacjami. Utrata na wschodzie

dotychczasowego gwaranta francuskiego bezpieczeństwa – Rosji – zmuszało premiera Clemenceau do stworzenia z nowych państw Europy środkowo-wschodniej skutecznej koalicji, która mogłaby być przeciwwagą dla Niemiec na wschodzie i to było szansą dla dyplomacji polskiej. Na czele delegacji polskiej stał przewodniczący Komitetu Narodowego Polskiego (KNP) Roman Dmowski. W jej składzie znaleźli się ponadto premier Ignacy Paderewski i specjalista w sprawach gospodarczych Władysław Grabski.

Polskie postulaty przedstawił na Konferencji Paryskiej Roman Dmowski 29 stycznia 1919 roku. W długim wystąpieniu, wygłoszonym z wielką swadą po angielsku i francusku, bronił tezy, iż w XVIII wieku podpisano sprzeczne z prawem międzynarodowym rozbiory Polski. Jednak przyszłe granice Polski nie miały odnosić się ściśle do tych z roku 1772 (Górny Śląsk nie należał na przykład do żadnego z zaborów, od Polski odłączony został już w XIV wieku). Zgodnie z reprezentowaną przez niego koncepcją inkorporacyjną, odwoływał się do stosunków etnicznych. Na wschodzie postulował przyłączenie do Polski Galicji, Wołynia oraz większej części byłych guberni: mińskiej, wileńskiej i witebskiej, należących niegdyś do Wielkiego Księstwa Litewskiego. Sama Litwa miała zostać połączona unią realną z Rzeczypospolitą. Na zachodzie i południu żądał przyłączenia Poznańskiego, pruskiego Górnego Śląska, tzw. Prus Zachodnich (Pomorza Wschodniego) z Gdańskiem, południowego pasa byłych Prus Książęcych (Warmia i Mazury) oraz byłego Księstwa Cieszyńskiego (bez powiatu frydeckiego).

W celu rozpatrzenia polskich postulatów powołano 12 lutego, po wystąpieniu Dmowskiego, specjalną Komisję do spraw polskich (Commission des affaires polonaises), pracującą pod przewodnictwem francuskiego oficera - Jules'a Cambone'a, z udziałem oficerów reprezentujących pozostałe mocarstwa. W zasadzie zaakceptowała ona w marcu postulaty zawarte w polskiej propozycji, poza żądaniem przyłączenia Warmii i Mazur, gdzie zaproponowano przeprowadzenie plebiscytu. Oznaczało to przyznanie Polsce Górnego Śląska. Przeciwko takiej decyzji zaprotestował brytyjski premier Lloyd Georg, co spowodowało czasowe odłożenie ostatecznego rozstrzygnięcia. Jednocześnie rozpoczęły się w Niemczech protesty zakrojone na olbrzymią skalę i w dużej części inspirowane przez rząd w Berlinie, skierowane przeciw wstępnym propozycjom aliantów ujawnionym wiosną 1919 roku przez prasę we Francji, Anglii i Niemczech. Organizacje niemieckie przygotowały wielkie demonstracje w maju 1919 roku. Górnośląscy posłowie do niemieckiego Zgromadzenia Narodowego mówili o powszechnym oporze przeciwko ustaleniom Komisji. Strona polska odpowiedziała z kolei ogłoszeniem strajku szkolnego i kontrdemonstracjami zorganizowanych z okazji polskich rocznic narodowych.

Nacisk brytyjski doprowadził do niekorzystnej dla Polski korekty pierwotnej oferty Komisji do spraw polskich. 2 czerwca brytyjski premier zaproponował oficjalnie plebiscyt na Górnym Śląsku. Podjęta w ostatniej chwili interwencja I. Paderewskiego, by odrzucić te niekorzystne dla Polski ustalenia, okazała się bezskuteczna. 14 czerwca poinformowano polskich delegatów o ostatecznym zaakceptowaniu propozycji brytyjskiej w sprawie przeprowadzenia plebiscytu na Górnym Śląsku.

28 czerwca 1919 roku traktat został podpisany w Sali Zwierciadlanej Pałacu w Wersalu. Polska na mocy artykułów ustalających granice Niemiec uzyskiwała: Poznańskie, dostęp do Morza Bałtyckiego przez Pomorze Zachodnie, ale bez Gdańska i leżącego wokół niego terytorium, które tworzyło obszar Wolnego Miasta Gdańska pozostającego pod kontrolą Ligi Narodów. Na pruskim Górnym Śląsku, Warmii i Mazurach miały zostać przeprowadzone plebiscyty.

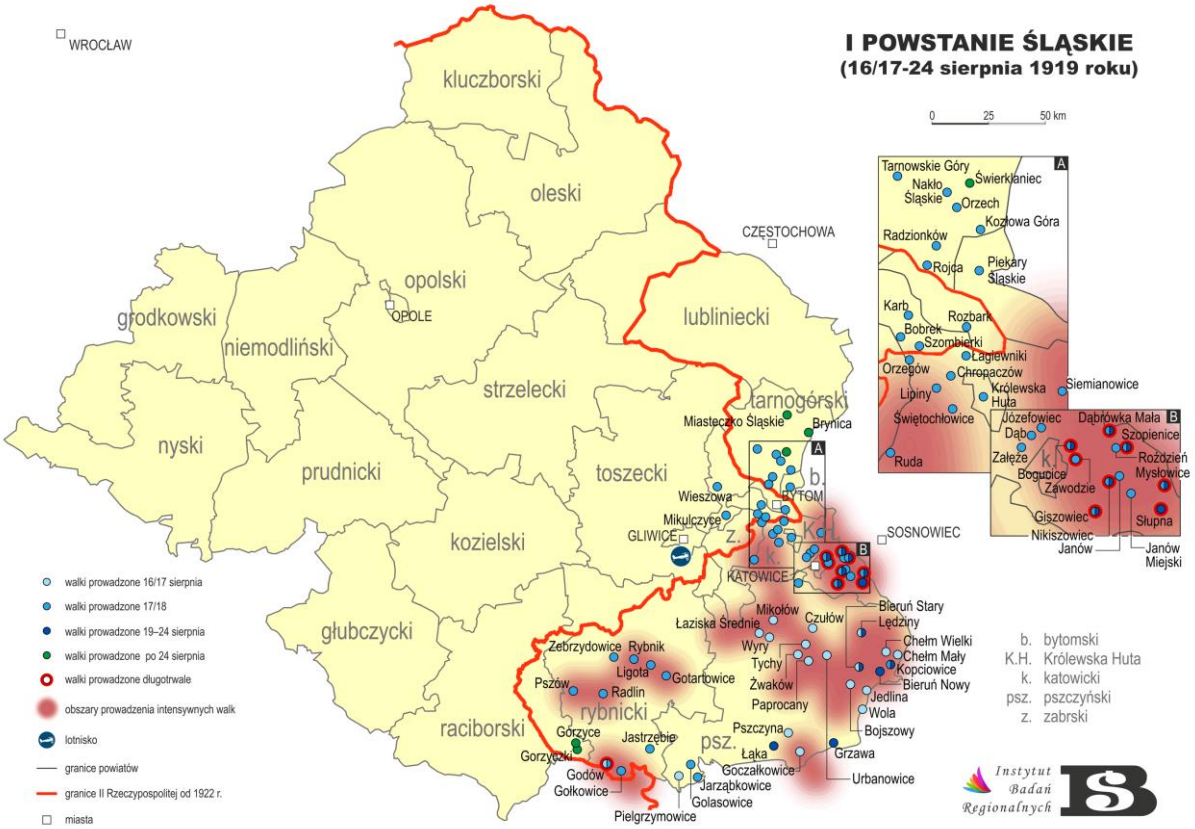
W artykule 88 o przeprowadzeniu plebiscytu na Górnym Śląsku ustalono, że każdy dorosły mieszkaniec tego regionu będzie mógł zadecydować, czy chce pozostać w państwie niemieckim, czy też chce przyłączenia do Rzeczypospolitej Polskiej. Uprawnieni do głosowania na polski wniosek (potem próbowano go bezskutecznie wycofać) zostali także tzw. emigranci, a więc osoby, które ukończyły 20 rok życia i tylko urodziły się na obszarze plebiscytowym, ale już na nim na stałe nie mieszkały.

W Polsce decyzje konferencji pokojowej przyjęto z dużym niezadowoleniem, chociaż zapewniał międzynarodowe uznanie granic suwerennego Państwa Polskiego po 123 latach zaborów. Uznawano, że nie wzięto w pełni pod uwagę postulatów polskich. Szczególnie krytykowano ideę plebiscytów. Mimo protestów podnoszonych w Sejmie Ustawodawczym, podczas burzliwej sesji ratyfikacyjnej 31 lipca 1919 roku ostatecznie Traktat Wersalski został przyjęty i Naczelnik Państwa 1 września 1919 złożył pod nim swój podpis.

3. Pierwsze powstanie śląskie w 1919 roku

Po zakończeniu konferencji w Paryżu wszystkie obozy polityczne na Górnym Śląsku uznały konieczność przeprowadzenia plebiscytu za własną porażkę. Polacy uważali, że tylko z powodu nacisku Rzeszy Niemieckiej alianci wycofali się z zaproponowanych na wstępie propozycji o przyłączeniu Górnego Śląska do Rzeczypospolitej. Separatyści czuli się zepchnięci na margines, ich głosu w ogóle nie uwzględniono w rozstrzygnięciach

traktatowych. Niemcy, posiadający w swoim ręku kontrolę nad administracją cywilną, policją i wojskiem, zareagowali z kolei falą represji. Zamierzano zawczasu spacyfikować sytuację w rejencji opolskiej i sparaliżować polskie organizacje jeszcze przed plebiscytem.



Zasięg I powstania śląskiego (Autor: IBR)

Aresztowania przeprowadzone przez policję niemiecką przeprowadzone w lipcu 1919 roku, a także pogłoski o przygotowywaniu list proskrypcyjnych obejmujących polskich działaczy, połączone z fatalną sytuacją gospodarczą (bezrobociem i zaległościami w wypłacaniu wynagrodzeń, a także zwolnieniami w górnośląskich kopalniach i hutach - na zwalniane miejsca zatrudniano niemieckich członków straży zakładowych), doprowadziły do wybuchu polskiego powstania. Poprzedziły go strajki oraz 16 sierpnia tzw. masakra w Mysłowicach. Podczas oczekiwania na wypłatę robotników i ich rodzin przed bramą mysłowickiej kopalni doszło do otwarcia ognia do demonstrującego tłumu. Zginęło wówczas według oficjalnych danych 6 osób, a kilkanaście zostało rannych.

POW GŚ kilkakrotnie już wcześniej rozpatrywała w pierwszej połowie 1919 roku możliwość wybuchu powstania, wzorując się na przykładzie zakończonego sukcesem powstania wielkopolskiego. Odkładano te plany na wyraźne polecenie Korfantego, obawiającego się negatywnej reakcji aliantów zachodnich. Latem 1919 roku nacisk komendantów powiatowych konspiracji wojskowej był już tak duży, że 11 sierpnia Stefan

Grzegorzek zwołał zebranie w Strumieniu, by po raz kolejny omówić możliwość rozpoczęcia walki. Na skutek aresztowania przez Niemców części przywódców POW GŚ razem z samym Grzegorzkiem, część komendantów powiatowych pod wpływem Maksymiliana Iksala z powiatu pszczyńskiego ogłosiła samodzielnie wybuch powstania 17 sierpnia. Jednak dopiero dzień później rozkaz o przystąpieniu do walki wydano dla pozostałych powiatów. W pierwszym dniu powstania walki skoncentrowały się z tego powodu we wschodniej części powiatu pszczyńskiego, wzdłuż granicy z Polską. Fiaskiem zakończyła się próba wszczęcia powstania w samej Pszczynie. Niemcy byli dobrze przygotowani, policja już wcześniej znała plany polskie i patrole niemieckie uniemożliwiły koncentrację peowiaków. Niepowodzeniem zakończyła się także akcja POW GŚ w drugim mieście w powiecie – Mikołowie, chociaż doszło tutaj do walk i Niemcy ponieśli straty w ludziach. O wiele lepiej działania powstańcze rozwijały się w gminach wiejskich we wschodniej części powiatu pszczyńskiego: Tychy zajęto na kilka godzin, w Czułowie zmuszono do kapitulacji kilkunastoosobowy oddział niemiecki, w Paprocanach zdobyto działa po zaatakowaniu kwaterującej w miejscowości baterii niemieckiej. Pod kontrolą powstańców znalazły się ponadto czasowo m.in. Bojszowy, Jedlina, Bijasowice, a także nadgraniczny Bieruń. 17 sierpnia, nastąpił także atak oddziału ochotniczego sformowanego z uciekinierów z Górnego Śląska w nadgranicznych Piotrowicach. Peowiacy zajęli na krótko niewielkie miejscowości na południu powiatu rybnickiego: Gołkowice i Godów, ale ostatecznie musieli się wycofać po wprowadzeniu do walki regularnych oddziałów niemieckich. Ponieważ nie udało się opanować żadnego z miast na terenie powiatu pszczyńskiego, a Niemcy sprowadzili silne oddziały wojskowe, powstańcy w Pszczyńskim poprosili o natychmiastową pomoc Wojsko Polskie. Wkroczenie na Górny Śląsk regularnych polskich jednostek nie było jednak możliwe ze względu na zobowiązania jakie rząd Polski podjął na konferencji pokojowej w Paryżu.

Dowództwo nad powstaniem znalazło się od tej pory w rękach pełniącego od sierpnia funkcję komendanta głównego POW GŚ Alfonsa Zgrzebnioka. Swój sztab ulokował w Sosnowcu. W nocy z 17 na 18 sierpnia walki rozlały się już na cały obszar wschodniej części Górnego Śląska, wzdłuż ówczesnej granicy z Polską. Ze względu na słabość polskich oddziałów i brak wystarczającej ilości broni (tylko co trzeci spośród zaprzysiężonych prawie 24 tys. członków POW GŚ dysponował karabinem lub pistoletem) Polakom udało się odnieść tylko lokalne sukcesy. Większe potyczki miały miejsce w powiatach: rybnickim (m.in. Wodzisław Śląski, Gołkowice, Godów, Gortatowice), katowickim (m.in. Mysłowice, Siemianowice Śląskie, Giszowiec, Szopienice, Bogucice, Dąbrówka Mała, Szopienice, Janów, Nikiszowiec, Ligota, Ruda) oraz w Tarnowskich

Górach, Bytomiu, Zabrzu, Radzionkowie i Piekarach Śląskich. Najdłużej oddziały powstańcze utrzymały się we wschodniej części powiatu katowickiego. Teren między Katowicami a Mysłowicami był jednym z nielicznych, gdzie powstańcy zachowali pełną kontrolę nad kilkoma gminami leżącymi nieopodal granicy polsko-niemieckiej (Nikiszowiec, Giszowiec, Szopienice, Janów, Dąbrówka Mała, Siemianowice, Słupna, Brzęczkowice). Tutaj peowiacy dysponowali sporą liczbą broni, zarówno skonfiskowanej, jak i przeniesionej przez granicę.

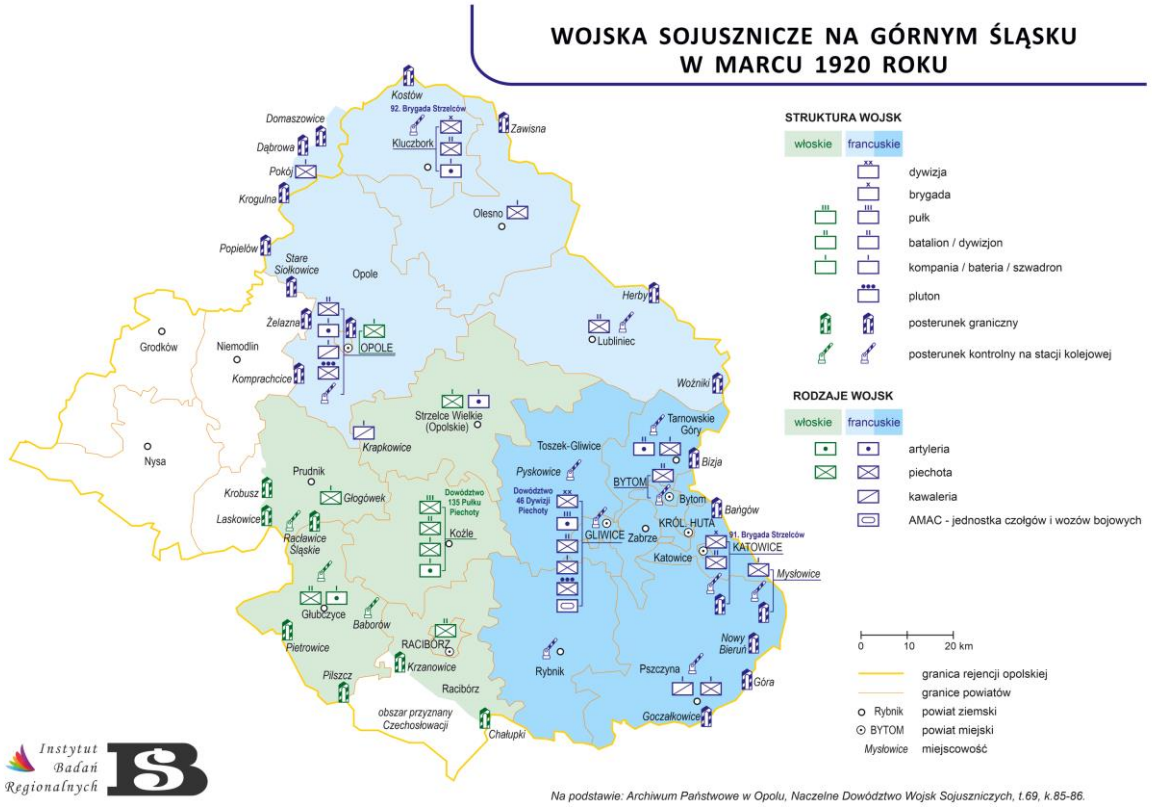
Rząd polski nie mógł interweniować zbrojnie, ale zintensyfikował wysiłki dyplomatyczne, by skłonić wielkie mocarstwa do interwencji na Górnym Śląsku. Dowództwo Wojska Polskiego starało się, oprócz dostarczania broni, stworzyć kilka batalionów złożonych z uciekinierów z Górnego Śląska, by je przerzucić przez granicę do ożywienia gasnących walk. Nie były jednak już w stanie odwrócić losów powstania, musiały się wycofać przed znacznie liczniejszymi oddziałami wojska niemieckiego.

24 sierpnia Alfons Zgrzebniok został zmuszony do podjęcia decyzji o zakończeniu walk. Większość uczestników powstania zbiegła do obozów dla uchodźców ulokowanych wzdłuż granicy, po jej polskiej stronie (m.in. Praszka, Sosnowiec, Będzin, Zawiercie, Oświęcim, Jaworzno, Czechowice), a na Górny Śląsk spadły represje niemieckie. Trudno dzisiaj precyzyjnie oszacować straty ludzkie. Nie znamy liczby ofiar cywilnych. Przy braku zorganizowanej pomocy medycznej w oddziałach powstańczych (ograniczała się ona do opatrywania rannych przez kilkunastu górnośląskich lekarzy w domach i niekiedy ewakuacji do Polski) trudno precyzyjnie podać liczbę ofiar śmiertelnych wśród walczących. Dzisiaj jest ona szacowana na około pięciuset powstańców.

Niemcy zamknęli 25 sierpnia kordon wzdłuż granicy polsko-niemieckiej na Górnym Śląsku. Uchodźcy w obozach rozmieszczonych po polskiej stronie granicy musieli czekać do listopada 1919 roku na ogłoszenie amnestii i wkroczenie na Górny Śląsk wojsk sojuszniczych. Nie był to jednak koniec powstańczej epopei. Dla Górnoślązaków zaczynała się kampania propagandowa przed plebiscytem, nikt jeszcze nie wiedział, że będą jej towarzyszyć kolejne dwa powstania. Dla uspokojenia nastrojów 14 października 1919 Sejm Pruski (Landtag) przyjął ustawę o utworzeniu odrębnej, opolskiej Prowincji Górnośląskiej (Provinz Oberschlesien), wydzielonej z dotychczasowej, jednolitej Prowincji Śląskiej (Provinz Schlesien) ze stolicą we Wrocławiu. Jednak dopiero po ogłoszeniu pod naciskiem aliantów amnestii sytuacja uległa normalizacji, a powstańcy polscy i ich rodziny mogli wrócić do rodzinnych domów. W styczniu 1920 roku weszły w życie na Górnym Śląsku

postanowienia traktatu wersalskiego. Wojska niemieckie opuściły teren plebiscytowy, a w ich miejsce pojawiły się wojska alianckie.

4. Kampania plebiscytowa i drugie powstanie śląskie w 1920 roku



Wojska sojusznicze na Górnym Śląsku w marcu 1920 roku (Autor: IBR)

W styczniu 1920 roku weszły w życie na Górnym Śląsku postanowienia traktatu wersalskiego, po jego ratyfikacji przez mocarstwa europejskie. Niemiecka Straż Graniczna opuściła teren plebiscytowy, a na jej miejscu pojawiły się oddziały alianckie (francuskie, brytyjskie i włoskie), którego dowództwo spoczęło w rękach generała Jules'a Gratier. Umożliwiło to przejęcie władzy cywilnej na obszarze plebiscytowym przez aliancką Międzysojuszniczą Komisję Rządzącą i Plebiscytową na Górnym Śląsku. Na jej czele stanął francuski generał Henri Le Rond. Jego zastępcami byli: angielski pułkownik Harold Percival i włoski generał Alberto de Marinis. Zainteresowane kraje miały u boku Komisji swoich stałych przedstawicieli: Niemcy Hermanna von Hatzfeld und zu Trachenberg (potem zastąpionego przez Hansa Praschmę von Bilkau), Polska konsula Daniela Kęszyckiego, a Czechosłowacja konsula Julija Pořizeka. Reprezentantem Stolicy Apostolskiej był najpierw ówczesny wizytator apostolski w Polsce Achille Ratti (w 1922 roku wybrany papieżem,

przyjął wówczas imię Piusa XI), a od listopada 1920 roku były nuncjusz w Wiedniu - Giovanni Baptiste Ogno-Serra.

Dla celów prowadzenia kampanii plebiscytowej rząd polski powołał Polski Komisariat Plebiscytowy (PKPleb.), na czele którego stanął Wojciech Korfanty. Siedziba PKPleb. mieściła się w Hotelu „Lomnitz" w Bytomiu. Kampanią plebiscytową po stronie niemieckiej kierował Plebiszitkommissariat für Deutschlands (Niemiecki Komisariat Plebiscytowy) w Katowicach, działający pod przewodnictwem działacza Partii Centrum Kurta Urbanka.

Kampania plebiscytowa po obydwu stronach opierała się na operowaniu argumentami o różnym charakterze: historycznymi (spory o: pierwotne osadnictwo germańskie lub słowiańskie, niemieckie bądź polskie nastawienie Piastów śląskich, skutki oddzielenia Śląska od Polski już w średniowieczu oraz wpływ wielowiekowej przynależności Śląska do Czech, Austrii, Prus i Niemiec), etnicznym (dyskusja o składzie etnicznym i postawach narodowych Górnoślązaków, skutkach germanizacji i agitacji polskiej w XIX wieku), posługiwano się także stereotypami na temat przeciwnika (utożsamienie Niemca z Krzyżakiem, pruskim junkrem, germanizatorem, a Polaka z szlachcicem-krwiopijcą ludu, zdrajcą sprawy śląskiej). Największą role odgrywały jednak chyba snute przez obydwie strony perspektywy rozwoju dla Górnego Śląska, w wypadku głosowania za Polską lub Niemcami. Niemcy grozili, iż w niepodległej Rzeczypospolitej nastąpi zapaść gospodarcza górnośląskiego przemysłu ciężkiego, wynikająca z oderwania od rynków zbytu w Niemczech, a szerzej Europie Zachodniej. Ważkim argumentem było również wskazywanie na Polskę, jako państwo niestabilne, bliskie rozpadu („Polska jako państwo sezonowe"). Z kolei w polskiej propagandzie ostrzegano przed koniecznością spłacania przez wiele dziesiątków lat przez Niemcy odszkodowań wojennych, co spowodować miało załamanie gospodarki i tak już widoczne ze względu na inflację i gwałtowny spadek wartości marki niemieckiej. Ostrzegano także przed utrzymaniem się na Górnym Śląsku tradycyjnego podziału społecznego: Niemiec – obszarnik, kapitalista, Polak – wykorzystywany i uciskany robotnik. W programie pozytywnym niemiecki Górny Śląsk miał mieć szeroką autonomię, zapowiadano kolejny plebiscyt (rzeczywiście odbył się w 1923 roku), mający zadecydować o ewentualnym utworzeniu osobnego Kraju (Land) w państwie niemieckim. Polska miała być z kolei państwem sprawiedliwości społecznej, a Górny Śląsk, dzięki zagwarantowanej autonomii (15 lipca 1920 roku polski Sejm Ustawodawczy przyjął ustawę w tej sprawie), miał odgrywać w odrodzonej Rzeczypospolitej rolę szczególną, najbardziej rozwiniętego gospodarczo i cywilizacyjnie województwa.

Walki w czasie II powstania śląskiego (Autor: IBR)

Już na początku kampanii plebiscytowej doszło do kolejnego zaostrzenia konfliktu polsko-niemieckiego. 25 kwietnia odbył się w Opolu wiec polski przeciwko antypolskiej działalności niemieckiej policji bezpieczeństwa (Sicherheitspolizei), który siłą stłumiła ta właśnie policja. Trzy dni później do Opola przybył w związku z tym Korfanty. Stało się to pretekstem do napadów niemieckich na Konsulat RP i drukarnie polskich gazet, a rozruchy stłumiła dopiero interwencja wojsk francuskich. W maju demonstracje i sporadyczne walki na ulicach miast górnośląskich powtarzały się stale. Kiedy po nieudanej ofensywie polskiej przeciwko Rosji sowieckiej wyraźne było załamywanie się młodej, polskiej państwowości, w lipcu 1920 roku wybuchł na Górnym Śląsku strajk wywołany przez Niemców. Pod wpływem lewicowych związków zawodowych i przy akceptacji SPD protestowano przeciwko wojnie polsko-radzieckiej. W Katowicach 17 sierpnia, po rozejściu się pogłosek, że upadła Warszawa zdobyta przez bolszewików, protesty zamieniły się ponownie w polsko-niemieckie walki uliczne. Doszło do ataku na siedzibę polskiego powiatowego PKPleb. i redakcję socjalistycznej „Gazety Robotniczej". Tragicznie zginął wówczas zamordowany przez Niemców katowicki lekarz - Andrzej Mielęcki.

Skłoniło to Korfantego do ogłoszenie II powstania (18/20-25 sierpnia 1920 roku), pod hasłem likwidacji stronniczej policji niemieckiej i stworzenia opartej na parytecie policji plebiscytowej. Zajęcie całego obszaru górnośląskiego okręgu przemysłowego (poza miastami, w których stacjonowały garnizony wojsk alianckich) zmusiło Niemców do podjęcia za pośrednictwem sojuszników rozmów rozejmowych w Bytomiu. Uzgodniono wówczas stworzenie tzw. Policji Plebiscytowej (Abstimmungspolizei), a więc wypełnienia żądań strony polskiej, na które zgodził się pod naciskiem aliantów także niemiecki komisarz plebiscytowy. W pierwszym dniu powstania doszło do spalenia części kolonii niemieckiej Hołdunów przez członków polskiej konspiracji wojskowej, co uznano powszechnie za odwet, mający pomścić polskie ofiary walk w Katowicach. Wojciech Korfanty zgodził się jednak na wypłatę pochodzącym jeszcze z XVIII wieku niemieckim osadnikom specjalnego odszkodowania za poniesione szkody.

5. Plebiscyt 20 marca 1921 roku

Jesień 1920 roku upłynęła na Górnym Śląsku już spokojniej. W niedzielę 20 marca 1921 roku, przy bardzo wysokiej frekwencji, przeprowadzono głosowanie. Wzięło w nim udział 1190637 osób (97,5% ogółu uprawnionych), w tym 191308 (19,3%) wspomnianych

już tzw. emigrantów (osoby urodzone na obszarze plebiscytowym, ale już na nim nie mieszkające), głosujących w większości (182 tys.) za Niemcami. Razem kartkę z dwujęzycznym napisem Niemcy/Deutschland wrzuciło do urny 707393 (59,4%) osób, a z napisem Polska/Polen 479365 (40,3%) uprawnionych do głosowania. Niemcy wygrali również w przeliczeniu na gminy, odnosząc sukces w 834 gminach na 1510. Pełny sukces odnieśli w miastach.

Po ogłoszeniu pierwszych, jeszcze nieoficjalnych wyników plebiscytu, strona niemiecka triumfalnie obwieściła swoje zwycięstwo. We wtorek 22 marca 1921 roku manifestacja niemiecka przemaszerowała ulicami Opola, demonstrując swoją radość przed polskim powiatowym PKPleb., żądając jednocześnie, by alianci szybko podjęli decyzję o pozostawieniu Górnego Śląska w granicach Rzeszy Niemieckiej. Pochód zatrzymały dopiero w obawie przed wybuchem kolejnych rozruchów interweniujące wojska francuskie.

Strona polska podjęła niezwłocznie działania, zmierzające do wywarcia nacisku na aliantów przed podjęciem przez nich ostatecznej decyzji. Rysujące się niekorzystne rozstrzygnięcie skłoniło Korfantego do wykorzystania dobrych kontaktów z H. Le Rondem. Zaproponował podział terenu plebiscytowego według tzw. Linii Korfantego, a więc w przybliżeniu wzdłuż biegu Odry (zaproponowana przez Korfantego 22 marca 1921 roku linia miała przebiegać dokładnie: od dawnej granicy Rzeszy przez Olesno aż do Opola, a potem ostro skręcać na południe do Raciborza, do granicy niemiecko-czeskiej; Opole, Głubczyce, Strzelce Opolskie i Olesno miały pozostać niemieckie). Przy przyjęciu takiego rozstrzygnięcia 60% powierzchni i 70% mieszkańców obszaru plebiscytowego miało przypaść Polsce. Od końca marca niezależnie toczyły się również uzgodnienia włosko-angielskie. Roboczo przyjęto do wstępnych rozstrzygnięć podział na 3 strefy: niemiecką strefę A (Kluczbork, Olesno, Opole, Koźle, Głubczyce, Racibórz), polską strefę B (Polska: Pszczyna, Rybnik) oraz strefę C (definiowano ją jako zamieszkiwaną przez niewielką większość niemiecką, wyraźną jednak w miastach; by nie dzielić regionu przemysłowego proponowano przyłączyć ją do Niemiec). Polska uzyskałaby w wyniku takiego podziału 25% powierzchni, 21% ludności i 20 kopalń węgla kamiennego.

6. III powstanie śląskie w 1921 roku

Niepomyślnie rozwijająca się dla strony polskiej po plebiscycie sytuacja skłoniła Korfantego do zaakceptowania odrzucanego przez niego do tej pory rozwiązania siłowego,

do którego nakłaniali go od dawna oficerowie skupieni w konspiracji wojskowej. Przygotowany przez nich plan operacyjny Korfanty zatwierdził ostatecznie 29 kwietnia 1921 roku, uznając jednak tylko za niezbędną ograniczoną demonstrację zbrojną, której efektem miało być wywarcie presji na aliantów, by skłonić ich do podjęcia korzystnej dla Polski decyzji. Jak sądził, mógł liczyć na przychylnego sprawie polskiej przewodniczącego Komisji gen. Le Ronda.

Powstanie w zamyśle Korfantego miało się więc ograniczyć do krótkiej demonstracji na wzór II powstania śląskiego, potwierdzającego wolę Górnoślązaków przyłączenia do państwa polskiego. Po osiągnięciu przez wojska powstańcze „Linii Korfantego", zamierzał rozpocząć natychmiast rokowania rozejmowe. Korfanty miał pełną świadomość przewagi wojskowej, jaką strona niemiecka osiągnie, jeżeli działania zbrojne będę toczyły się dłużej. Wykluczał z tego powodu prowadzenie operacji wojskowych na szerszą skalę. Państwo polskie oficjalnie nie akceptowało wybuchu powstania, ale stale udzielało pomocy wojskowej dla wojsk powstańczych (konspiracja wojskowa działała wówczas pod nazwą Dowództwo Obrony Plebiscytu - DOP).

Powstanie rozpoczęło się w nocy z 2 na 3 maja 1921 roku ogłoszeniem strajku generalnego i skuteczną akcją dywersyjną odcinającą połączenia kolejowe między Rzeszą Niemiecką a Górnym Śląskiem. W ślad za tym poszło szybkie zajęcie całego Górnośląskiego Okręgu Przemysłowego. Po ogłoszeniu na Górnym Śląsku przez Międzysojuszniczą Komisję stanu oblężenia, Korfanty ogłosił się dyktatorem powstania, wzywając do walki, której celem miało być zajęcie obszaru do rzeki Odry.

Wtedy miała już miejsce pełna koncentracja sił polskich oparta o struktury istniejącej od 1919 roku konspiracji wojskowej. DOP obejmowało 9 okręgów, dysponując od lata 1920 roku coraz większym wsparciem kadrowym ze strony Wojska Polskiego. Liczebność organizacji górnośląskiej w pierwszej połowie 1920 roku szacowana była na około 8-10 tys. członków, ale później sukcesywnie rosła, w trakcie III powstania siły te początkowo wynosiły już aż ok. 30 tys. żołnierzy, by wzrosnąć po mobilizacji nowych oddziałów do około 46 tys. armii pod koniec powstania (W. Ryżewski). Inni autorzy podają tę liczbę znacznie wyżej (T. Falęcki), na 60 tys.

Dowódcą oddziałów polskich został pochodzący z Wielkopolski ppłk. Maciej Mielżyński, który jako Dowódca Naczelny stał na czele 3 grup operacyjnych: „Północ" dowodzonej przez kpt. Alojzego Nowaka (ok. 10 tys. powstańców podzielonych na 3 podgrupy, razem tworzyły one 16 batalionów piechoty wzmacnianych pododdziałami wsparcia); „Wschód" dowodzonej przez kpt. Karola Grzesika (ok. 16 tys. powstańców

podzielonych na 9 pułków liczących razem 34 bataliony piechoty wraz z pododdziałami wsparcia); „Południe" dowodzonej przez ppłk. Bronisława Sikorskiego (ok. 10 tys. powstańców podzielonych na 4 pułki liczące razem 12 batalionów piechoty wraz z pododdziałami wsparcia). Najsilniejszą formacją polską była tzw. 1. Dywizja Powstańcza dowodzona przez mjr. Jana Ludygę-Laskowskiego. Podlegała operacyjnie dowództwu Grupy „Wschód", a w jej składzie znalazły się przede wszystkim trzy pułki piechoty: katowicki pod dowództwem Walentego Fojkisa, zabrski dowodzony przez Pawła Cymsa i pszczyński pod dowództwem Franciszka Rataja. Dywizja dysponowała także pododdziałami wsparcia: kompanią saperów, plutonem łączności, kompanią zwiadu i pociągiem pancernym „Nowina-Doliwa" (potem nawet dywizjonem pociągów pancernych), pozostających w dyspozycji dowódcy jednostki. W składzie dywizji znajdował się także samodzielny oddział szturmowy złożony z ok. 60 marynarzy pod dowództwem kpt. Roberta Oszka, który szczególnie zasłużył się potem w bitwie o Górę Świętej Anny. Pełnił on jednak także funkcje żandarmerii powstańczej. Przed wybuchem powstania, według danych polskich, dysponowano prawie 31 tys. karabinów ręcznych, 632 karabinami maszynowymi (lekkimi i ciężkimi), 3292 pistoletami i kilkudziesięcioma tysiącami granatów. Ponadto posiadano 694 granatniki. Uzbrojenie przez cały okres powstania polepszało się, dzięki przerzutowi przez polska granicę. W przededniu rozpoczęcia kontrofensywy niemieckiej przede wszystkim dysponowano już artylerią. W dyspozycji dowódców polskich grup znajdowało się: ok. 50 dział, 16 pociągów pancernych i 3 samochody pancerne. Większość zaopatrzenia w ciężką broń strzelecką oraz artylerię, a także szkolenie powstańców do działań militarnych przez oficerów, odbywało się przy ścisłej współpracy ze sztabem Wojska Polskiego.

W pierwszej fazie powstania oddziały polskie odnotowały pasmo sukcesów, co wynikało z zaskoczenia Niemców i ich nieprzygotowania do walk. Zgodnie z planem Korfantego po dotarciu do „Linii Korfantego" bezzwłocznie wszczęto rokowania z Francuzami, które mimo protestów niemieckich, doprowadziły do porozumienia o wstrzymaniu walk już po zajęciu postulowanych przez stronę polską obszarów. 10 maja rzeczywiście nastąpiło ogłoszenie przez Naczelną Komendę Wojsk Powstańczych (NKWP) wstrzymania działań ofensywnych. W drugiej dekadzie maja walki toczyły się już z zaangażowaniem stosunkowo niewielkich sił w pojedynczych miejscowościach.

Po stronie niemieckiej trwały już wówczas intensywne przygotowania do przeprowadzenia kontrofensywy, do czego konieczne było jednak stworzenie od nowa ochotniczych struktur wojskowych. Z inspiracji sztabu armii niemieckiej i berlińskiego MSZ powstała już w 1920 roku niemiecka organizacja konspiracyjna - Kampforganisation

Oberschlesiens (Organizacja Bojowa Górnego Śląska), której celem było przygotowywanie oddziałów do walki o niemiecki Górny Śląsk. Podporządkowano ją dowództwu wrocławskiego 6. Korpusu Reichswehry. Siły tej organizacji szacowano w przededniu plebiscytu na ponad 30 tys. członków. Została ona jednak kompletnie sparaliżowana po prewencyjnych aresztowaniach i konfiskacie części magazynów z amunicją, które przeprowadzili Francuzi. Po wybuchu III powstania śląskiego i pierwszych sukcesach polskich na początku maja 1921 roku utworzono w zachodniej części Górnego Śląska formację Selbstschutz Oberschlesiens (Samoobrona Górnego Śląska - SSOS), w której oprócz członków Kampforganisation Oberschlesien znalazły się z oddziały ochotników (Freikorpsów) napływających z Rzeszy Niemieckiej. Najgłośniejszym był bawarski Freikorps Oberland, wchodzący w skład tzw. Organizacji Escherischa. Powstał w 1919 roku i używał charakterystycznego symbolu szarotki alpejskiej. Dowódcą Oberlandu był mjr Ernst Horadam, a szefem sztabu głośny z racji swojego okrucieństwa Joseph „Beppo" Römer. Freikorps składał się z 3 batalionów, a więc miał mniej więcej siłę regularnego pułku piechoty. W walkach brał udział również niemniej znany oddział ochotniczy „Heinz" pod dowództwem Karla Guido Hauensteina. W jego składzie walczył jako dowódca kompanii Albert Schlageter, późniejszy niemiecki „bohater" powstania antyfrancuskiego w Zagłębiu Ruhry. Sporą rolę odegrały także oddziały ochotnicze związane z nacjonalistyczną organizacją niemiecką Jungdeutscher Orden. Pierwotnie dowództwo nad jednostkami niemieckimi sprawował płk. Friedrich Wilhelm von Schwartzkoppen, który podzielił SSOS na 3 grupy operacyjne (Süd, Mitte i Nord). 20 maja 1921 roku wybrano na dowódcę niemieckiej Samoobrony znanego na Górnym Śląsku z okresu dowodzenia Strażą Graniczną gen. Karla Hoefera. Razem siły niemieckie liczyły według danych niemieckich około 30 tys. żołnierzy (według polskich nawet 40 tys. pod koniec powstania).

Według polskich danych w niemieckich tajnych magazynach na obszarze plebiscytowym znajdowało się: 15 tys. karabinów ręcznych, 226 karabinów maszynowych (ciężkich i lekkich), 2600 pistoletów i bliżej nie sprecyzowana liczba granatów, ale duża ich część została skonfiskowana. Niemcy nie posiadali na początku powstania ani artylerii (dysponowali tylko kilkoma moździerzami kal. 76 mm), ani pojazdami bojowymi. W drugiej połowie maja siły niemieckie, w porównaniu ze stanem z początku miesiąca, uległy już znacznemu wzmocnieniu. Oprócz pełnego zaopatrzenia w broń ręczną i amunicję otrzymano istotne środki wsparcia z magazynów armii niemieckiej, umożliwiające przeprowadzenie kontrofensywy na wielką skalę. Według danych Reichswehry były to: 30 dział artyleryjskich, 6 pociągów pancernych i w pełni wyekwipowane pododdziały kawalerii.

Niemcy po porażce w pierwszej fazie powstania koncentrowali swoje siły w zachodniej części Górnego Śląska. Atak starannie przygotowywanej kontrofensywy skoncentrowano na Górze Świętej Anny. Bitwa o tę miejscowość stała się centralnym elementem planu niemieckiego, którego cel zdefiniowano dwojako. Motywem politycznym było odzyskanie Góry Świętej Anny jako symbolicznego dla wszystkich Górnoślązaków miejsca kultu, co pozwalało liczyć na osłabienie morale polskich powstańców, triumfujących po pierwszych sukcesach z maja 1921 roku. Celem wojskowym było opanowanie Góry Chełmskiej, jako wzniesienia umożliwiającego prowadzenie planowanej dalszej ofensywy w kierunku okręgu przemysłowego. Jej zajęcie gwarantowało kontrolę ruchu wojsk w promieniu wielu kilometrów. Miejscowość Góra Świętej Anny i Góra Chełmska były zarówno z punktu widzenia polskiej obrony, jak i niemieckich planów strategicznych, kluczowym miejscem. Bez likwidacji tego rygla w polskiej rubieży obronnej niemożliwe były dalsze działania zaczepne oddziałów niemieckich. Zgodni co do tego byli zarówno głównodowodzący niemiecki - Karl Hoefer, jak i dążący do rozwiązania militarnego w dowództwie niemieckim dowódca Gruppe Süd gen. ppor. Bernhard Hülsen, który miał dowodzić atakiem na wzgórze.

Ofensywę prowadziły dwie grupy uderzeniowe: pierwsza, nacierająca na lewym skrzydle, dowodzona przez mjra Horadama, której trzonem był wspomniany bawarski Oberland, w pełnej sile 3 batalionów z pododdziałami wsparcia; na prawym skrzydle atakowała grupa pod dowództwem kpt. Friedricha Wilhelma Chappuis, złożona z 3 batalionów piechoty, w składzie której walczyli głównie Górnoślązacy. Obydwie grupy miały oskrzydlić pozycje powstańcze na Górze Świętej Anny, wychodząc u stóp Góry Chełmskiej na równinę rozciągającą się w kierunku okręgu przemysłowego. Szacuje się, że Niemcy do całej operacji na Górze Chełmskiej użyli prawie jednej trzeciej całości swoich sił (ok. 12-13 tys. żołnierzy), dysponując ok. 16 działami polowymi.

Niemiecka kontrofensywa rozpoczęła się 21 maja w nocy. Oddziały Selbstschutzu ruszyły z rejonu koncentracji w okolicach Gogolina-Krapkowic. Zgodnie z przyjętym planem Górę Świętej Anny atakowało od południa zgrupowanie kpt. Chappuis. Jednocześnie drugie zgrupowanie mjra Horadama próbowało obejść wzgórze od północy. Góry Chełmskiej broniły oddziały 8 pułku pszczyńskiego pod dowództwem Franciszka Rataja. Przewaga niemiecka, jak i nasilające się braki w zaopatrzeniu w amunicję doprowadziły przed południem 21 maja do załamania się obrony polskiej. Zbyt późno podjęto decyzję o wprowadzenie do walki niewielkich odwodów dywizyjnych. Główny ciężar walk spoczywał tego pierwszego dnia bitwy na 1. pułku katowickim, walczącym pod dowództwem

Walentego Fojkisa, który wzmocniono tylko rozbitymi już oddziałami pszczyńskimi. Ostatecznie polskie bataliony zmuszone zostały do wycofania się na rozkaz Ludygi-Laskowskiego, dostrzegającego beznadziejność dalszej obrony. Opuściły Górę Świętej Anny po południu 21 maja. Walki w pierwszym, kluczowym dniu bitwy, były bardzo krwawe. Wynikało to z ostrzeliwania się ze stosunkowo niewielkiej odległości, często dochodziło także do walki wręcz z użyciem broni krótkiej i bagnetów. Straty sił polskich w dwóch zaangażowanych w walkach pułkach szacowano na ok. 100 zabitych i rannych, po stronie niemieckiej według polskich nasłuchów miały sięgać nawet 500 zabitych i rannych. Walki na Górze Chełmskiej z punktu widzenia sztabu 1. Dywizji Powstańczej stanowiły w pierwszym dniu niemieckiej ofensywy tylko część wielu powstałych na froncie zagrożeń, których skutkiem mogło być załamanie polskiej obrony. Atak niemiecki był bowiem prowadzony w szerokim pasie na froncie centralnym od Raszowej na północy po Koźle i Landzmierz na południu. Możliwości zaangażowania nowych sił polskich do kontrataku były niewielkie. Większość oddziałów znajdujących się pod dowództwem J. Ludygi-Laskowskiego była już zaangażowana bezpośrednio w walce. Mimo braku sił odwodowych, wbrew opinii Ludygi-Laskowskiego, dowódca NKWP – Maciej Mielżyński - podjął decyzję o podjęciu bezzwłocznego kontrataku, którego datę wyznaczono na 23 maja 1921 roku. W tym celu głównodowodzący osobiście pojawił się w rejonie walk. Do akcji miano użyć pododdziałów Podgrupy „Bogdan". 23 maja rozpoczęła się druga faza bitwy. Niemcy po uzyskaniu zakładanego sukcesu operacyjnego przeszli już do obrony na kierunku centralnym, ale prowadzili nadal operacje zaczepne w pozostałych częściach rozciągniętego frontu. Natarcie batalionów Podgrupy „Bogdan" pozbawione wsparcia artyleryjskiego załamało się w rejonie Kalinowa, a mające towarzyszyć temu od południa natarcie oddziałów 1. Dywizji Powstańczej przez Leśnicę znacznie się opóźniło. Walki toczyły się z niebywałą zaciętością w kilku miejscowościach poniżej Góry Świętej Anny, w: Leśnicy, Lichyni, Kluczach, Zalesiu Śląskim, Krasowej, Łąkach Kozielskich. Wieczorem oddziały polskie musiały powrócić na pozycje wyjściowe, nie uzyskując zakładanych celów operacyjnych kontrofensywy. W kolejnych dwóch dniach walki stopniowo gasły, obydwie strony nie starały się już podjąć działań zaczepnych, a 26 maja rozpoczęły się pod naciskiem aliantów rozmowy na temat zawieszenia broni. Mielżyński nie potrafiąc pogodzić się z porażką początkowo żądał wycofania się Niemców z Góry Świętej Anny, w innym wypadku grożąc ponowieniem polskiego ataku, do czego nie miał wystarczających środków, a także morale polskich oddziałów nie pozwalało liczyć na skuteczność takiej akcji. Korfantego prowadził rozmowy mając świadomość osłabienia polskiej obrony po likwidacji rygla zabezpieczającego

do tej pory przed atakiem na okręg przemysłowy. Dyktator powstania, rozumiejąc iż czas zaczyna grać na niekorzyść strony polskiej, usilnie dążył do podpisania zawieszenia broni.

Rozmowy w końcu maja zakończyły się jednak fiaskiem. Część oficerów niemieckich parła już wtedy do militarnego rozstrzygnięcia konfliktu polsko-niemieckiego na Górnym Śląsku i kolejnej ofensywy. Natarcie zamierzano poprowadzić jednocześnie od północy, od masywu chełmskiego, i od południowego-zachodu, od Koźla, w kierunku na Ujazd, Sławięcice i Kędzierzyn. 4 czerwca 1921 roku Niemcy wszczęli na nowo walki dążąc tym razem do przełamanie frontu polskiego. Udało im się uzyskać sukces taktyczny. Oddziały bawarskie zajęły Sławięcice, co potencjalnie umożliwiało dalszy atak doliną rzeki Kłodnica do serca regionu przemysłowego. Przed załamaniem się polskiego frontu uchroniła go rozpaczliwa obrona prowadzona przez oddziały 3. pułku katowickiego i 2. pułku zabrskiego. Podobnie dramatyczną obronę prowadził 4. pułk z Królewskiej Huty (Chorzowa), który znalazł się w centrum natarcia niemieckiego idącego od Zdzieszowic na Kędzierzyn. Najcięższe walki toczyły się o węzeł kolejowy w Kędzierzynie, który ostatecznie po prawie pięciodniowej bitwie zajęli Niemcy. Bitwa w Kotlinie Kłodnickiej zamarła dopiero pod koniec pierwszej dekady czerwca.

Mimo uzyskania sukcesu taktycznego Niemcy po bitwach o Górę Świętej Anny i Kędzierzyn nie zrealizowali ostatecznie strategicznego celu, jakim miało być wkroczenie do centrum okręgu przemysłowego i zajęcie utraconych w pierwszej dekadzie maja powiatów we wschodniej części Górnego Śląska. Nacisk Komisji Międzysojuszniczej i ostatecznie zaakceptowana przez obydwie strony mediacja brytyjska pozwoliły w połowie czerwca 1921 roku na rozdzielenie obu walczących stron.

30 maja gen. Henri Le Rond ogłosił zarządzenie o utworzeniu strefy neutralnej wzdłuż Odry. Tzw. Komisja 12, reprezentująca Niemców górnośląskich, odmawiała początkowo podpisania porozumienia, które strona polska zaakceptowała. Dopiero 14 czerwca 1921 roku pogodzono się i po stronie niemieckiej z koniecznością zawieszenia działań wojennych w obliczu przewagi, którą dysponowali alianci i zgodzono się na zawieszenia broni oraz oddanie sprawy przyszłości Górnego Śląska do decyzji Ligi Narodów.

26 czerwca Wojciech Korfanty Korfanty z Karlem Hoeferem podpisali w końcu porozumienie o wycofaniu oddziałów obu stron w wyznaczonych terminach z zajmowanych terytoriów, a 5 lipca zakończono ewakuację oddziałów niemieckich i polskich poza teren plebiscytowy.

Liczba poległych później po stronie polskiej powstańców szacowana jest zazwyczaj na ok. 1800 ofiar po stronie polskiej (w niektórych źródłach ta liczba jest wyższa i się 2 tys.). Sam Jan Ludyga-Laskowski określił straty w III powstaniu na 1218 zabitych i 794 ciężko rannych. Wacław Ryżewski podaje liczbę ok. 2 tys. poległych. Po stronie niemieckiej liczbę ofiar śmiertelnych szacowano na około 500 i około 1500 rannych.

7. Przyłączenie części Górnego Śląska do Polski

Podjęta 20 października 1921 roku przez Radę Ambasadorów Ligi Narodów decyzja o podziale terenu plebiscytowego oznaczała zakończenie czteroletniego polsko-niemieckiego konfliktu o Górny Śląsk. Dopiero jednak po podpisaniu 15 maja 1922 roku Polsko-Niemieckiej Konwencji Górnośląskiej, regulującej dwustronne stosunki i gwarantującej prawa mniejszości narodowych w czerwcu i lipcu wojska polskie i niemieckie zajęły przyznane obu krajom terytorium. Po stronie polskiej powstało w ten sposób autonomiczne województwo śląskie, po stronie niemieckiej Prowincja Górnośląska. Polsce przydzielono 3214 km2 (29%) i 996,5 tys. mieszkańców (46%). Spośród 67 kopalni węgla kamiennego Polska otrzymała 53, ponadto przypadły jej wszystkie kopalnie rud żelaza, 2/3 kopalń rud cynku i ołowiu, a także większość przemysłu hutniczego.

Bibliografia

Dobrowolski P., Ugrupowania i kierunki separatystyczne na Górnym Śląsku i w Cieszyńskiem w latach 1918-1939, Warszawa 1972.

Doose G., Die separatistische Bewegung in Oberschlesien nach dem Ersten Weltkrieg 1918–1922, Wiesbaden 1987.

Eichner K.,Briten, Franzosen und Italiener in Oberschlesien 1920–1922. Die Interallierte Regierungs- und Plebiszitkommission im Spiegel der Britischen Akten, St. Katharinen 2002.

Encyklopedia powstań śląskich, red. Franciszek Hawranek, Opole 1982.

Grosch Waldemar, Deutsche und polnische Propaganda während der Volksabstimmung in Oberschlesien 1919-1921, Dortmund 2002.

Hitze G., Carl Ulitzka (1873-1953) oder Oberschlesien zwischen den Weltkriegen, Düsseldorf 2002.

Jędruszczak T., Powstania śląskie 1919-1920-1921, Katowice 1981Kasprowicz J., Powstania śląskie. Bibliografia za lata 1944–1978, Opole 1979.
Kwiatek A., Spór o kierunek działań narodowych na Górnym Śląsku (1918-1921), Opole 1991.
Lesiuk Wiesław, Rady robotnicze żołnierskie chłopskie i ludowe w rejencji opolskiej w latach 1918-1919, Opole 1973.
Niewiński J., Pałosz A., Plebiscyt i powstania śląskie. Bibliografia w wyborze, „Kwartalnik Nauczycielski Opolskiego" nr 2–3 (1981), s. 107–118.
Pięćdziesięciolecie powstań śląskich, red. Franciszek Hawranek, Władysław Zieliński, Katowice 1973.
Porte R., Haute-Silésie 1920–1922. Laboratoire des leçons oubliées de l'armée française et perceptios nationales, Paris 2010.
Przewłocki J., Międzysojusznicza Komisja rządząca i plebiscytowa na Górnym Śląsku w latach 1920-1922, Wrocław 1970.
Przewłocki J., Stosunek mocarstw zachodnioeuropejskich do problemów Górnego Śląska w latach 1918-1939, Warszawa-Kraków 1978.
Ruter R., Die Geschichtsschreibung über Abstimmungskämpfe und Volksabstimmung in Oberschlesien (1918–1921). Eine Auswahlbibliographie, Frankfurt am Main 2009.
W obcym kraju. Wojsko sprzymierzone na Górnym Śląsku. 1920–1922, red. S. Rosenbaum, Katowice 2011.
Ryżewski Wacław, Trzecie powstanie śląskie, Warszawa 1977.
Wyglenda E., Bibliografia plebiscytu i powstań śląskich, Opole 1979.
Wyglenda E., Bibliografia polskiej literatury dotyczącej powstań i plebiscytu, w: Encyklopedia Powstań Śląskich, oprac. F. Hawranek [i in.], Opole 1982, s. 31-42.
Zarys dziejów Sokolstwa Polskiego w latach 1867-1997, red. E. Małolepszy, Z. Pawluczuk, Częstochowa 2001.
Zieliński Władysław, Polska i niemiecka propaganda plebiscytowa na Górnym Śląsku, Wrocław 1972.

dr Agnieszka Pobratyn

Teatr w Częstochowie do 1939 roku

Pierwszy budynek, przeznaczony tylko i wyłącznie dla potrzeb teatru, został wybudowany w Częstochowie przy zbiegu ulic Jasnogórskiej i Kilińskiego w latach 1928-1938 i służy mieszkańcom do dziś. Pierwsze przedstawiania amatorskie w Częstochowie miały już miejsce w XVI wieku, a najstarsze informacje o wizytach zorganizowanych trup aktorskich sięgają 1841 roku. Aż do 1927 roku, kiedy to aktor Jan Otrembski zorganizował pierwszy teatr ze stałym zespołem aktorskim, częstochowianie mieli możliwość uczestniczenia w rozmaitych przedstawieniach przygotowywanych zarówno przez amatorów, jak i profesjonalistów.

1. Przestrzenie teatralne Częstochowy

Pomimo braku profesjonalnej sceny, przedstawienia teatralne obywały się w Częstochowie w miarę regularnie, zapewniając mieszkańcom nie tylko rozrywkę, ale i możliwość przeżywania emocji, wrażeń estetycznych oraz podziwiania największych gwiazd tamtego okresu. Otwarcie sceny Teatru Rozmaitości zamyka pionierski okres w dziejach miejscowej kultury teatralnej i zaczyna okres stałej obecności teatru w życiu miasta.

1.1. Sceny, scenki, kinoteatry

Początków lokalnego życia teatralnego badacze[1] dopatrują się w wystawianiu w klasztorze na Jasnej Górze w drugiej połowie XVI wieku, tzw. dialogu częstochowskiego *O chwalebnym zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka. Miejsce to i jego okolice, jeszcze kilkukrotnie w swojej historii stały się scenami teatralnymi, choć, co oczywiste, charakter większości pokazywanych sztuk był ściśle związany z religią. Pokazywano tam bowiem zwyczajowo Jasełka (w okresie około bożonarodzeniowym) oraz fragmenty Męki Pańskiej (w okresie poprzedzającym Wielkanoc).

[1] Zob. L. Simon, Dykcjonarz teatrów polskich czynnych od czasów najdawniejszych do roku 1863, Warszawa 1935, s. 9; także: S. Windakiewicz, Teatr ludowy w dawnej Polsce, Kraków 1992, s. 6-7.

Niewątpliwie najbardziej zasłużonym miejscem dla historii częstochowskiego teatru jest kamienica znajdująca się w Alei Najświętszej Marii Panny pod numerem 19. W regionalną historię kultury wpisała się ona pod nazwą Teatru Miejscowego[2]. Przeprowadzone przez Zbyszka Jędrzejewskiego badania i kwerendy lokują datę początkową istnienia teatru około 1841 roku[3]. Chociaż wygląd oraz funkcjonalność tego budynku pozostawiała wiele do życzenia, był on siedzibą teatru aż do 1908 roku, kiedy to po remoncie otwarto tam kinematograf „Paryski". Co jednak ważne, przedstawienia odbywały się tam nadal (na zmianę z programem kinowym lub też jako dodatki do niego), aż do przejęcia kamienicy przez instytucje bankowe na początku lat 20. XX wieku.

Budynek z widownią, na której mogło zasiąść 600 widzów, był miejscem regularnie odwiedzanym przez wędrowne towarzystwa teatralne. Stan techniczny kamienicy z roku na rok stawał się coraz gorszy, stanowiąc tym samym zagrożenie zarówno dla publiczności, jak i dla występujących artystów. Nie dochodziło na szczęście do tragedii, ale bywało, że elementy dekoracji spadały na aktorów, raniąc ich, a zebranej publiczności dostarczając dodatkowych wrażeń[4].

Wielokrotnie pojawiała się idea zorganizowania teatru letniego. Nie chodziło jednak o stworzenie stałego miejsca występów artystów, ale ogólnie o przestrzeń na otwartym powietrzu, gdzie można byłoby zaprosić publiczność. Lokalizacje scen letnich były najróżniejsze i często powstawały z potrzeby chwili.

W 1888 roku scena teatru letniego, jak donosiło czasopismo „Tydzień", znajdowała się w byłej fabryce płótna nieprzemakalnego. Dawane jednak tam przedstawienia miały niewiele wspólnego z teatrem, bo popisywali się wędrowni akrobaci z fikcyjnym słoniem[5]. W kwietniu 1898 roku teatr letni powstał na miejscu opuszczonego cyklodromu przy ulicy Teatralnej (obecnie część al. Wolności). Grali w nim amatorzy przybyli z Zawiercia.

Przez kolejne kilka lat sceny letnie znalazły swoje siedziby w dwóch ogrodach kamienic przy Alei Najświętszej Marii Panny. Pierwszy z nich należał do Adolfa Frankego

---

[2] W. Tyras, Budynki i sale teatralne w Częstochowie w latach 1870-1939, „Ziemia Częstochowska" 1967, nr 6-7, s. 147-148.

[3] Zob. Z. Jędrzejewski, O teatrze w domu Kacpra Benduskiego i o pierwszych częstochowskich przedstawieniach zawodowych towarzystw aktorskich, [w:] Literatura i kultura w Częstochowie. Częstochowa w literaturze u kulturze, red. E. Hurnikowa, E. Wróbel, A. Wypych-Gawrońska, Częstochowa 2009, s. 177-192, oraz Z. Jędrzejewski, Jeszcze o budynkach teatralnych dziewiętnastowiecznej Częstochowy, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza. Seria: Filologia Polska. Historia i teoria literatury", tom XI, red. E. Hurnikowa, L. Rożek, Częstochowa 2011, s. 161-172.

[4] Zob. „Gazeta Kielecka" 1887, nr 15, s. 2.

[5] Korespondencje Tygodnia: Częstochowa, „Tydzień" 1888, nr 27, s. 4.

i znajdował się pod numerem 14, a nazywano go ogródkiem Tivoli. Ogródek ten był dla częstochowian miejscem bardzo wielu różnorodnych atrakcji.

Ogródek działał najprawdopodobniej od 1903 roku i zaprzestał swej działalności dopiero w latach 20. XX wieku. Ambitne plany jego właściciela, realizację których przerwał wybuch pierwszej wojny światowej, obejmowały utworzenie w tym miejscu stałego teatru zimowego z salą mogącą pomieścić 1000 osób i, co znamienne dla tego okresu, jego równoczesnym przeznaczeniem miało być kino[6]. Plany te jednak nie doszły do skutku.

Drugim był ogródek rodziny Wolbergów, mieszczący się przy Al. NMP 12. Początkowo, ze względu na pochodzenie narodowe właścicieli, uczęszczali do niego przede wszystkim miejscowi Żydzi, a z upływem czasu, atrakcje przyciągnęły także społeczność chrześcijańską. Wiosną 1914 roku Wolberg postanowił na terenie ogródka urządzić stały teatr letni, w którym zimą działałaby restauracja. Miał powstać budynek drewniany, z widownią na 600 osób z lożami i galerią[7]. Plany te zostały wstrzymane wybuchem wojny, ostatecznie jednak pokonano trudności i wiosną 1915 roku teatrzyk „Apollo" został otwarty dla publiczności[8]. Jego nazwę zmieniono następnie na Teatr „Nowości", a w 1919 roku na Teatr „Polonia". Teatrzyk już na stałe wpisał się w kulturalną historię miasta, gdyż odbywały się w nim nie tylko przedstawienia i zabawy, ale odczyty i pogadanki, dla gości urządzano też najróżniejsze pokazy, a w końcu stał się on siedzibą kinematografu.

W 1909 roku w Częstochowie zorganizowano Wystawę Przemysłu i Rolnictwa. Początkowo miała ona mieć tylko zasięg regionalny, z czasem jednak, ze względu na ogromną liczbę chętnych do udziału w niej wystawców, nabrała charakteru krajowego. Choć jej głównym założeniem była prezentacja osiągnięć w zakresie rolnictwa i przemysłu, to organizatorzy pomyśleli także o zapewnieniu odwiedzającym dodatkowych rozrywek m.in. kinematografu i teatru. Artystyczną pieczę nad teatrem roztoczyła Maria Przybyłko-Potocka. Zlokalizowano go w parku Staszica u stóp Jasnej Góry[9].

Ostatecznie idea stworzenia teatru na wolnym powietrzu znalazła swoją realizację dopiero w latach 30. XX wieku. Z inicjatywą stworzenia w parku 3 Maja teatru letniego, zwanego „Regionalnym", wyszedł w 1931 roku ówczesny dyrektor teatru Rozmaitości Jan

---

[6] Szerzej na ten temat: Z. Jakubowski, Życie kulturalne w Alei NMP, „Informator Kulturalny Województwa Częstochowskiego" 1981, nr 5, s. 13; Mar. Sad., Nowy teatr w Częstochowie, „Goniec Częstochowski" 1914, nr 86, s. 2.

[7] R., Drugi teatr w Częstochowie, „Goniec Częstochowski" 1914, nr 92, s. 2.

[8] Z letniego teatru „Apollo", „Goniec Częstochowski" 1915, nr 148, s. 2.

[9] Szerzej na ten temat pisała: A. Wypych-Gawrońska, Teatr Marii Przybyłko-Potockiej w Częstochowie w 1909 roku, [w:] Literatura i kultura w Częstochowie. Częstochowa w literaturze i kulturze, red. E. Hurnik, E. Wróbel, A. Wypych-Gawrońska, Częstochowa 2009, s. 193-205.

Otrembski. Zwrócił się on z prośbą do władz miasta o zgodę na budowę sceny teatralnej wraz z bufetem na sprzedaż piwa okocimskiego, która miałaby po upływie pięciu lat przejść na własność miasta[10]. Z założenia chciano wystawiać utwory atrakcyjne dla pielgrzymów podążających na Jasną Górę. Zbudowano więc budynek drewniany ze sceną i bocznymi wieżami, którego widownia mogła pomieścić 1000 osób. Znajdował się on w zachodniej części parku, w odległości ok. 300 metrów od murów klasztornych.

Początkowo cieszył się on dużą popularnością. Z czasem jednak poprowadzona przez środowiska prawicowe akcja, w której wskazywano na zbyt bliską odległość od klasztoru „bezbożnych" widowisk, a pątnikom wręcz zakazywano brania udziału w przedstawieniach, spowodowała jego upadek[11]. Otrembski, chcąc przypodobać się klasztorowi i mając za sobą poparcie władz miejskich, przeniósł budynek teatru niżej – tym razem znajdował się w odległości ok. 450 metrów od murów jasnogórskich. I chociaż znów nie obeszło się bez konfliktów, to teatr zainaugurował swoją działalność 23 lipca 1932 roku. Działał jednak tylko przez dwa letnie sezony, później Otrembski wyjechał z Częstochowy, a placówka zaczęła popadać w ruinę. W 1936 roku została przekazana władzom miejskim, które zdecydowały o jej rozbiórce[12].

Pod koniec XIX i na początku XX wieku szczególnie nasiliła się działalność różnego rodzaju stowarzyszeń, także tych, które swoją aktywnością obejmowały również przedstawiania teatralne. Sale, jakimi dysponowały towarzystwa był najróżniejsze, często jednak warunki lokalowe były na tyle dobre, że dawano tam przedstawiania. Taką działalność realizowały m.in. Towarzystwo Śpiewacze „Lutnia" oraz Stowarzyszenie Rzemieślniczo-Przemysłowe.

Częstochowa pod koniec XIX wieku nabrała charakteru miasta przemysłowego, stan ten utrzymał się aż do wybuchu wojny. Duża liczba działających w mieście fabryk powodowała ciągłe zwiększanie liczby ludności i rozrost miasta. Szczególnie wysoki był napływ robotników o niskich kwalifikacjach i nie obcujących zazwyczaj z kulturą wysoką. Jednak i oni, odczuwając potrzebę rozrywki, uczęszczali do teatru, a także samodzielnie przygotowywali i wystawiali sztuki. Miejscem przedstawień amatorskich były często sale przyfabryczne, które jako odpowiednio duże mogły pomieścić wiele osób ciekawych

[10] Archiwum Państwowe w Częstochowie (dalej APCz): Akta m. Częstochowy: Sprawa Teatru Miejskiego w Częstochowie, sygn. 8011.
[11] Szerzej pisze o tym W. Tyras, Zatarg o teatr letni w Częstochowie w latach 1931-1932, „Zaranie Śląskie" R. XXIX, z. 2 (1966), s. 318-323. Zob. także APCz: Akta Miasta Częstochowy: Budowa teatru letniego w parku 3 Maja i powitanie prezydenta w Częstochowie, sygn. 8039.
[12] Rozbiórka teatru letniego w parku 3-go maja, „Goniec Częstochowski" 1937, nr 127, s. 7.

widowiska. Sekcję dramatyczną prowadziło m.in. Towarzystwo Teatralno-Wokalno-Muzyczne fabryki „La Czenstochovienne", członkowie towarzystwa urządzali przedstawienia amatorskie w sali znajdującej się na terenie ich zakładu pracy[13].

Inicjatywą teatralną, która na ponad 30 lat wpisała się w dzieje Częstochowy, było stworzenie sceny amatorskiej w 1906 roku przez Ognisko Robotnicze. Miała ona swą siedzibę przy ul. Krakowskiej nr 13[14]. Od 1917 roku miejsce to nazywano Teatrem Ludowym[15]. Posiadał on dużą 600 osobową widownię, scenę z zapadnią, kanał dla orkiestry, a w bocznym skrzydle osobne garderoby dla kobiet i mężczyzn. Teatr Ludowy działał w Częstochowie aż do 1938 roku.

Kilkukrotnie celom teatralnym służyły sceny utworzone w miejscowych szkołach, gdzie aktorami były dzieci. Na popisy swoich uczniów zapraszała m.in. pani Wigurska, do budynku mieszczącego się przy ulicy Teatralnej 13[16]. Przedstawienia odbywały się także w I Gimnazjum Państwowym im. Henryka Sienkiewicza[17], gimnazjum sióstr Nazaretanek[18], czy szkole pani Ligenzówny[19]. Niekiedy na cele przedstawień miłośnicy teatru użyczali własnych domów.

Osobną kategorię miejsc i przestrzeni teatralnych Częstochowy zajmują prężnie rozwijające się po 1908 roku kinematografy, często nazywane też kinoteatrami. Od początku swego istnienia pokazy filmowe uzupełniane były przedstawieniami scenicznymi, rzadko jednak kiedy przedstawienia teatralne stanowiły najważniejsze wydarzenie wieczoru. Ciekawym przykładem współistnienia sztuki teatralnej i filmowej pod jednym dachem był kinematograf „Corso" otwarty w czerwcu 1914 roku, znajdujący się na rogu ulicy Teatralnej (ob. Aleja Wolności) i Alei NMP. Warto podkreślić, że niektóre dni wypełniał jedynie program teatralny i w tym czasie dawano przestawienia pełnospektaklowe, a także że miał on swój własny, stały zespół aktorski. Kinoteatr „Corso" działał do marca 1916 roku, a gdy upadł, do jego lokalu wprowadził się kinematograf „Odeon" zarządzany przez Władysława Krzemińskiego.

[13] Zob. np. Chata za wsią, „Gazeta Częstochowska" 1909, nr 123, s. 2-3.
[14] E. Suchecki, Teatr wielkich ambicji, „Nad Wartą" 1958, nr 1, s. 7.
[15] Teatr Ludowy w Częstochowie, „Goniec Częstochowski" 1917, nr 240, s. 3.
[16] Zob. Wieczór uczniowski, „Goniec Częstochowski" 1907, nr 38, s. 2; Zabawa, „Goniec Częstochowski" 1907, nr 153, s. 3.
[17] Przedstawienie w I gim. Państwowym, „Kurier Codzienny" 1927, nr 96, s. 3.
[18] Przedstawienie w gimn. ss. Nazaretanek, „Goniec Częstochowski" 1920, nr 32, s. 3.
[19] Przedstawienie freblanek, „Goniec Częstochowski" 1917, nr 100, s. 5.

1.2. Działalność Teatru Rozmaitości

Idea stworzenia stałego teatru odżyła dopiero pod koniec lat 20. XX wieku. W październiku 1926 roku miejscowy „Kurier Codzienny" donosił o staraniach i działaniach aktora Jana Otrembskiego, który wykładając własne fundusze, stworzył scenę teatralną[20]. Zarówno lokalizacja teatru (oficyna kamienicy przy ulicy Strażackiej 8), jak i jego wygląd, budziły powszechną dezaprobatę, ale częstochowianie pozbawieni przez wiele lat stałego kontaktu z sztuką teatralną, tłumnie przychodzili na przedstawienia.

Stan techniczny obiektu, pomimo remontu, był zły. Wielokrotnie przekładano otwarcie teatru, ostatecznie jednak w marcu 1927 roku przedstawieniem *Ślubów panieńskich* Aleksandra Fredry rozpoczął żywot nowy częstochowski Teatr Rozmaitości. Przeprowadzane kontrole techniczne i budowlane wskazywały na szereg zaniedbań, które stanowiły zagrożenie zdrowia lub życia zarówno dla aktorów, jak i widzów. Protokół pokontrolny z września 1928 roku nakazywał bezzwłoczne zamknięcie sali, do momentu wprowadzenia koniecznych ulepszeń. Teatr Rozmaitości działał jednak aż do lipca 1930 roku, kiedy to został zamknięty decyzją Magistratu.

1.3. Działalność Teatru Kameralnego i Teatru Miejskiego

Otrembski, mając świadomość złego stanu technicznego budynku, prowadził już od 1928 roku starania o wybudowanie nowego gmachu teatru. Działania te popierał starosta częstochowski Kazimierz Kühn. Zostały one uwieńczone powołaniem Towarzystwa Budowy i Eksploatacji Teatru w Częstochowie S.A. Na działce zakupionej od Towarzystwa Śpiewaczego Lutnia, znajdującej się na rogu ulic Jasnogórskiej i Kilińskiego, miał powstać nowoczesny gmach teatralny. Budowa teatru trwała wiele lat, przyczyną zwłoki były problemy finansowe, a co za tym idzie trudności organizacyjne.

Początkowo, w częściowo wykończonym budynku odbywały się jedynie koncerty muzyczne oraz spotkania towarzyskie[21]. Od grudnia 1930 starano się, by gmach ten stał się również siedzibą stałego teatru. Wpierw oddano do użytku tylko mniejszą salę na parterze, mogącą pomieścić 300 widzów. Teatr, który w historii lokalnej kultury zapisał się pod nazwą

[20] Stały teatr w Częstochowie, „Kurier Codzienny" 1926, nr 69, s. 3.
[21] Z uroczystości poświęcenia i inauguracyjnego koncertu w sali nowego teatru, „Goniec Częstochowski" 1930, nr 40, s. 3.

Kameralnego, mimo swych małych rozmiarów był i tak najlepszą z dotychczas używanych sal.

W 1933 roku Towarzystwo Budowy i Eksploatacji Teatr S.A. musiało wystawić na licytację budynek teatru. Problemy finansowe Towarzystwa sprawiły, że pozostająca wciąż w budowie górna część teatru groziła zawaleniem. Budynek został zakupiony przez Komunalną Kasę Oszczędności. Po przeciągających się pertraktacjach, dopiero w 1937 roku został on nabyty przez Zarząd Miejski m. Częstochowa. A dzięki finansowemu wsparciu Magistratu, chociaż też nie bez opóźnień, udało się doprowadzić do oddania całkowicie wykończonego gmachu teatralnego. Wraz z rozpoczęciem sezonu 1938/1939 oddano do użytku dużą salę znajdującą się na piętrze, w której wygodnie mogło zasiąść tysiąc widzów.

Po wielu latach korzystania z mniej lub bardziej prowizorycznych salek częstochowianie doczekali się wreszcie teatru z prawdziwego zdarzenia. Warto zaznaczyć, że budynek ten do dnia dzisiejszego pełni swą funkcję i jest siedzibą Teatru im. Adama Mickiewicza.

2. Zespoły i artyści

Przedwojenne, częstochowskie życie teatralne realizowało się w trzech formach: teatru amatorskiego, gościnnych występach zespołów zawodowych oraz po 1927 roku dzięki działalności stałych zespołów teatralnych.

2.1. Występy amatorskie

W istniejącym w Częstochowie amatorskim ruchu teatralnym można wyróżnić kilka nurtów: amatorzy zrzeszeni w różnego rodzaju stowarzyszeniach[22], (np. Towarzystwo Śpiewacze „Lutnia") amatorzy działający w przyfabrycznych bądź przyzakładowych zespołach teatralnych[23] (np. Towarzystwo Teatralno-Muzyczno-Wokalne „Częstochowianka" działające przy fabryce „La Czenstochovienne"), amatorzy związani względami narodowościowo-religijnymi[24] (żydowskie Towarzystwo Lira, teatr amatorski działający przy

[22] Szerzej na ten temat: A. Pobratyn, Zjawiska kultury teatralnej i filmowej w Częstochowie do 1939 roku, Częstochowa 2016, s. 59-62.
[23] Tamże, s. 62-72.
[24] Tamże, s. 82-88.

Stowarzyszeniu Młodzieży Ewangelickiej) i w końcu grupy aktorów-amatorów, które tworzyły się *ad hoc* w celu dania jednego przedstawienia na konkretny cel i najczęściej ich żywot był stosunkowo krótki.

Warte podkreślenia jest to, że przedstawienia amatorskie służyły nie tylko zapewnieniu mieszkańcom rozrywki, ale uzbierane dzięki nim fundusze przekazywano na konkretny cel – najczęściej wspierający najbardziej potrzebujących.

Dzięki zaangażowaniu animatorów amatorskiego życia teatralnego, częstochowianie stale obcowali z teatrem. Inicjatywy amatorskie nie tylko dostarczały rozrywek ogółowi mieszkańców, ale także wspierały w wymierny, finansowy sposób, konkretne inicjatywy charytatywne. Dane statystyczne, przesłane przez starostwo częstochowskie do władz wojewódzkich w Kielcach w 1929 roku, obrazujące liczbę przedstawień urządzanych przez amatorów w latach 1914-1929, wskazują, że takie widowiska stanowiły od 35% do 65% ogółu dawanych w mieście przedstawień[25].

Także w latach poprzedzających odzyskanie niepodległości, na podstawie zebranych informacji prasowych, można stwierdzić, że roczna suma urządzanych przez amatorów inscenizacji znacznie przewyższała sumę przedstawień dawanych przez zespoły zawodowe.

Co ważne, aż do wybuchu II wojny światowej amatorskie życie teatralne toczyło się w Częstochowie swoim aktywnym nurtem, przedstawiając mieszkańcom szeroką gamę repertuarową[26].

2.2. Występy zespołów gościnnych[27]

Przyjmuje się, że pierwszy okres historii częstochowskiego teatru obejmuje lata 1841-1870. Cezury te wyznaczają: data pierwszego odnotowanego zawodowego przedstawienia aktorskiego i moment otwarcia po gruntownym remoncie i przebudowie sali Teatru Miejscowego. Przez blisko trzydzieści lat do Częstochowy zawitało kilkanaście zespołów. Niewiele wiadomo na ich temat – szczątkowe źródła prasowe pozwalają jedynie na wyliczenie nazwisk antreprenerów i podanie przybliżonego czasu pobytu artystów w mieście.

Dotychczasowe ustalenia datują pierwsze zawodowe przedstawienie aktorskie na 1841 rok, kiedy na okres letni (czerwiec – wrzesień) zjechał Wincenty Raszewski

[25] Archiwum Państwowe w Kielcach: Akta Urzędu Wojewódzkiego Kieleckiego I: Wykazy widowisk, teatrów i towarzystw artystycznych 1929, sygn. 3235.
[26] Zob. Z przedstawień amatorskich, „Goniec Częstochowski" 1909, nr 28, s. 2.
[27] Szerzej na ten temat: A. Pobratyn, Zjawiska..., s. 231-259.

z zespołem. Ponownie zawitał on do miasta rok później. W kolejnych latach do podjasnogórskiego grodu przybyli wraz ze swoimi trupami m.in.: Feliks Stobiński (1843, 1844, 1849, 1850, 1851, 1852), Jan Okoński (1845, 1859, 1860, 1866, 1867), Juliusz Pfeiffer (1846, 1859), Józef Barański (1857, 1858), Ludwika Kłyszyńska (1858), Paweł Ratajewicz (1865, 1867) oraz Miłosz Stengel (1869).

Z rzadka zamieszczane w prasie sprawozdania z przedstawień nie pozwalają na szczegółowy opis przebiegu tych wizyt. Wiadomo jedynie, że trwały one od kilku dni, do nawet kilku miesięcy. Niewiele wiadomo także na temat artystów należących do poszczególnych zespołów, poziomie ich gry czy umiejętnościach scenicznych.

Okres działalności Teatru Miejscowego, rozpoczynający się w 1870 roku, tj. w momencie oddania do użytku odnowionego i bardziej dostosowanego do potrzeb teatru budynku przy Alei NMP nr 19, aż do chwili otwarcia w nim Teatru Optycznego „Paryskiego" w 1908 roku, wyznacza umowne ramy czasowe drugiego etapu historii częstochowskiej kultury teatralnej. Przez blisko czterdzieści lat w tych murach gościło wiele znamienitych artystów, którzy swoją grą dostarczali widzom zarówno lekkiej i przyjemnej rozrywki, jak i głębokich wzruszeń.

Na podstawie źródeł wiadomo, że pomiędzy 1870 a 1908 rokiem w mieście występowały m.in. zespoły pod kierunkami: Jana Okońskiego (1870), Józefa Bendy (1871), Anastazego Trapszo (1873, 1874, 1877, 1878), Józefa Teksla (1873, 1876, 1878), Juliana Grabińskiego (1874, 1886, 1888), Józefa Rybackiego (1878), Franciszka Idziakowskiego (1878, 1879, 1880), Rufina Morozowicza i Feliksa Krotkego (1880), Józefa Teksla (1881, 1882, 1884, 1887, 1888), Jana Szymborskiego (1883, 1884, 1889), Bolesława Leszczyńskiego (1883), Karola Kremskiego (1883, 1889), Feliksa Stobińskiego syna (1884), Aleksandra Podwyszyńskiego (1885), Aleksandra Łaskiego (1886), Tomasza Smotryckiego (1886), Władysława Glogera (1888), Ludwika Kołaczkowskiego (1889) oraz Juliana Kościeleckiego (1889). Częstochowianie mieli również możliwość oglądania na scenie popisów Fryderyka Klettego (1886), Gabrieli Zapolskiej i Stanisława Trapszo (1887), Czesława Janowskiego (1892, 1895, 1896, 1897, 1898), Józefa Puchniewskiego (1897/1898), Henryka Lasockiego (1898), Eugeniusza Majdrowicza (1898, 1899) czy Bolesława Mareckiego (1898/1899).

Zespoły zatrzymywały się z reguły na kilka lub kilkanaście przedstawień, a następnie wyruszały w dalszą drogę. Zdarzało się, że zachęceni doznanym powodzeniem dyrektorzy w krótkim czasie ponownie nawiedzali miasto – nie zawsze jednak druga wizyta była równie udana zarówno pod względem finansowym, jak i artystycznym.

W tym okresie szczególnie chętnie nawiedzały Częstochowę zespoły, które w swych repertuarach miały utwory lekkie – szczególnie operetki i wodewile, ale też farsy i humoreski. Taki dobór sztuk dyktowany był sympatiami miejscowej kapryśnej publiczności, która zapełniając salę Teatru Miejskiego po brzegi, bądź całkowicie lekceważąc zaproszenia, decydowała o sukcesie zespołu.

Ostatni okres działalności sceny w Teatrze Miejscowym to nadal czas gościn najróżniejszych zespołów aktorskich z różnych miast ziem polskich. Ale co charakterystyczne, obok zaledwie kilkudniowych pobytów, można w tym czasie odnotować współprace trwające po kilka miesięcy – co dawało częstochowianom poczucie pewnej stałości teatru w życiu kulturalnym miasta.

Z częstochowską sceną związani byli w latach 1900-1910: Bolesław Marecki (sez. 1900/1901), Eugeniusz Majdrowicz (sez. 1902/1903, sez. 1906/1907 oraz sez. 1908/1909), Felicjan Feliński (sez. 1905/1906), a także Czesław Wiśniewski (sez. 1907/1908). Dodatkowych atrakcji dostarczały krótkie wizyty innych artystów, w tym zespołów m.in. Michaliny Łaskiej, Kazimierza Kamińskiego, Bronisława Skąpskiego, Marii Przybyłko-Potockiej, Kazimierza Knake-Zawadzkiego, Lucjana Dobrzańskiego czy Mariana Gawalewicza.

Tak, jak w poprzednich latach, szczególną sympatią częstochowskich widzów cieszyły się przede wszystkim te trupy, które swój repertuar budowały w większości na lekkich i przyjemnych w odbiorze utworach – szczególnie operetkach i wodewilach, komediach i farsach. Tylko te zespoły, które osiadały w mieście na dłużej, decydowały się na bardziej urozmaicony repertuar.

Otwarcie w sali Teatru Miejscowego kinematografu symbolicznie zakończyło pewną epokę w kulturze teatralnej Częstochowy. Chociaż w budynku tym nadal odbywały się przedstawienia gościnne, a potem również stale działała w nim przykinowa scena teatralna, to jednak miasto aż do 1927 roku pozbawione było teatru. Nie oznacza to jednak, że podjasnogórski gród był całkowicie omijany. Goście-artyści wykorzystywali inne przestrzenie, by miejscowej publiczności przybliżyć osiągnięcia polskiej i światowej literatury dramatycznej.

Również w kolejnych latach Częstochowę, na dłużej lub krócej, odwiedzało wielu artystycznie utalentowanych gości. Nie zabrakło wśród nich takich sław jak: Stanisław Knake-Zawadzki, Michalina Łaska, Karol Adwentowicz, Kazimierz Junosza-Stępowski, Wanda Siemaszkowa, Artur i Maria Zawadzcy, Antoni Fertner, Stefan Jaracz czy artystów należących do zespołu Reduty. Ogromną popularnością nadal cieszyły się zespoły

operetkowe, więc i one regularnie odwiedzały miasto (m.in. po wielokroć artyści pod wodzą Henryka Czarneckiego, Juliana Myszkowskiego czy Bolesława Mareckiego).

Brak typowej sali teatralnej, prężnie działające sceny przy kinematografach, a następnie wybuch I wojny światowej nieco zmniejszyły intensywność występów gościnnych. Ale mimo to, przynajmniej kilka razy w roku, częstochowianie mieli możliwość podziwiania swoich ulubieńców. Podobnie jak poprzednio, największą popularnością i sympatią wśród widzów cieszyły się gwiazdy, a każdy ich występ budził w recenzentach entuzjazm. Na częstochowską publiczność działał więc, przede wszystkim, czar gwiazd. Co i w jaki sposób grano miało często znaczenie drugorzędne.

Zmiany społeczne i polityczne, które nastąpiły po 1918 roku, nie wpłynęły na częstochowską politykę kulturalną. Władze miejskie skupione na rozwiązywaniu bieżących spraw, nie znajdowały czasu ani zapewne środków na budowę teatru i zatrudnienie w nim stałego zespołu. Inicjatywa ta udała się dopiero w 1927 roku dzięki zabiegom i prywatnym pieniądzom częstochowskiego aktora Jana Otrembskiego. Zarówno przed otwarciem Teatru Rozmaitości, jak i w kolejnych latach, Częstochowa była jednak nadal chętnie odwiedzana przez zespoły aktorskie. Zmienił się jednak charakter tych zespołów – przestały one funkcjonować jako trupy wędrowne i były na stałe związane z teatrami w innych miastach. Co za tym idzie, artyści-goście odwiedzali podjasnogórski gród na krótko – prezentując się miejscowej publiczności zaledwie w ciągu dwóch lub trzech wieczorów.

Pozbawiona stałego teatru Częstochowa była stosunkowo częstym celem odwiedzin najróżniejszych artystów. I chociaż do czasów współczesnych zachowały się właściwie nazwiska tylko największych sław, to jednak warto również pamiętać o działalności mniej znanych aktorów, dzięki którym publiczność mogła uczestniczyć w tej formie rozrywki kulturalnej.

2.3. Stałe zespoły zawodowe

Rok 1927 jest dla historii częstochowskiej kultury teatralnej datą przełomową. Działalność Teatru Rozmaitości zamyka pewien etap miejscowego życia teatralnego i równocześnie jest początkiem jego zupełnie nowego rozdziału.

Już pod koniec października1926 roku miejscowa prasa donosiła[28], że w szczupłej salce „Reduty", która należy do p. R. Szpiglemana, będą przez cały sezon zimowy odbywały

[28] Zob. Stały teatr w Częstochowie, „Kurier Częstochowski" 1926, nr 69, s. 3.

się przedstawienia zespołu, na czele którego stoi Otrembski. Zanim jednak do tego dochodzi, mija kilkanaście tygodni. Przez cały ten czas miejscowa prasa uważnie śledzi poczynania dyrektora i co trochę zapowiada inaugurację działalności teatru[29]. Dochodzi do niej jednak dopiero 15 marca 1927 roku. Opóźnienia wynikają z konieczności przeprowadzenia drobnej adaptacji technicznej sceny, stworzenia i skompletowania stałego zespołu i przyczyn formalnych – opieszałości urzędników wydających stosowne pozwolenia. Na pokazie premierowym planowano wpierw wystawić komedię Adama Grzymały-Siedleckiego pt. *Spadkobiercy*, następnie komedię Stefana Kiedrzyńskiego *Wino, kobieta i dancing,* ostatecznie jednak jako pierwsze częstochowianie zobaczyli na nowo otwartej scenie *Śluby panieńskie* Aleksandra Fredry. Należąca do kanonu klasyki literatury polskiej komedia została przyjęta przez wypełniających salę po brzegi widzów z ogromnym aplauzem[30], który wynikał zapewne nie tylko z poziomu wykonania sztuki, ale, a być może przede wszystkim, z samego faktu zaistnienia w mieście stałej sceny teatralnej.

Pierwsza stała scena teatralna Częstochowy działała do 1930 roku, kiedy to decyzją Magistratu została zamknięta ze względów bezpieczeństwa. Do zespołu aktorskiego Teatru Rozmaitości należeli w tym okresie m.in: Bronisław Dardziński, Wacław Modrzeński, Hanna Ceranka, Zofia Marcinowska, Hanna Szczęsna-Wiesławska, Władysław Pietruszyński, Janusz Sarnecki, Edmund Stokowski, Bolesław Orliński, Zofia Górecka, Anna Kozłowska, Paulina Stokowska, Bolesław Orliński, Zygmunt Regro, Roman Tański, Jadwiga Suchecka i Helena Tańska.

Częstochowianie mieli także okazję podziwiać w tym czasie, w trakcie występów gościnnych, największe sławy polskiego teatru, m.in.: artystów Reduty, Marię Malicką, Zygmunta Sawana, Aleksandra Węgierko, Wojciecha Brydzińskiego, Józefa Węgrzyna, Marię Przybyłko-Potocką, Wandę Siemaszkową, Marię Balcerkowiczównę. A także warszawskie sławy kabaretowe – Hankę Ordonównę i Kazimierza Krukowskiego oraz najpopularniejszych amantów filmowych – Eugeniusza Bodo i Jerzego Maara.

Artyści Teatru Rozmaitości byli, nieco z konieczności, uniwersalni w swych umiejętnościach i potrafili w interesujący sposób przedstawić rzeczy i bardzo poważne, i bardzo lekkie. Jest to niewątpliwie ogromna zasługa tego zespołu, bo to na nim w pewien

[29] Zob. Inauguracyjne przedstawienie w „Reducie", „Kurier Częstochowski" 1926, nr 93, s. 3; 22-go stycznia otwarcie stałego teatru, „Kurier Częstochowski" 1927, nr 4, s. 3; W lutym otwarcie stałego teatru, „Kurier Codzienny" 1927, nr 33, s. 3; Otwarcie stałego teatru w Częstochowie nastąpi w sobotę 12 b. m., „Kurier Codzienny" 1927, nr 52; We wtorek otwarcie stałego teatru w Częstochowie, „Kurier Codzienny" 1927, nr 58, s. 3.

[30] Zob. Argus, Otwarcie Teatru „Rozmaitości". „Śluby panieńskie" Aleksandra Fredry, „Kurier Codzienny" 1927, nr 60, s. 3.

sposób spoczywała odpowiedzialność za wychowanie widza i przyzwyczajenie go do bywania w teatrze. Tym tropem szła zresztą miejscowa prasa, zawsze chwaląc artystów za doskonałe wczucie w role, inteligentną i konsekwentną grę, wyraziście zarysowane postacie, za tworzenie całości godnych uznania.

Zakończony w czerwcu 1930 roku sezon był ostatnim w historii Teatru Miejskiego Rozmaitości. W lipcu tego roku komisja nadzoru technicznego częstochowskiego Magistratu zarządziła zamknięcie sali teatralnej ze względu na zagrożone bezpieczeństwo widzów[31]. Nad Częstochową ponownie zawisła groźba zaniku zawodowego życia teatralnego. I tym razem dzięki zabiegom Jana Otrembskiego udało się, po zaledwie kilkumiesięcznej przerwie, wznowić działalność artystyczną – w udostępnionej sali wciąż budującego się teatru przy ulicach Kilińskiego i Jasnogórskiej. Otwarcie Teatru Miejskiego „Kameralnego", na czele którego stali Jan Otrembski i Antoni Piekarski, w lutym 1931 roku, rozpoczęło nowy rozdział w historii częstochowskiej kultury teatralnej.

Przed wybuchem II wojny światowej w częstochowskim teatrze urzędowało trzech dyrektorów. Pierwszym był, znany już lokalnej publiczności z działalności w Teatrze Rozmaitości, Jan Otrembski, drugim związany z Redutą scenograf i inscenizator Iwo Gall, trzecim natomiast aktorski wychowanek Reduty Kazimierz Brodzikowski. Każdy z tych dyrektorów miał swoje lepsze i gorsze momenty, ale co ważne każdy z nich starał się jak najlepiej pełnić powierzone mu funkcje i zapoznawać częstochowian nie tylko z klasyką dramaturgii polskiej i światowej, ale również z nowościami. Starania dyrektorów oceniała publiczność mniej lub bardziej chętnie przybywając na przedstawienia. Trzeba tu jednak pamiętać o niewielkim doświadczeniu i swoistym braku wyrobienia gustów lokalnej widowni, a także o ograniczeniach ekonomicznych, wynikających z trudności finansowych, z którymi borykała się znaczna część społeczeństwa. Nie bez znaczenia dla teatralnej frekwencji pozostawał również fakt działalności lokalnych kin i atrakcji przez nie oferowanych.

W zespole artystycznym teatru w pierwszym sezonie znaleźli się m.in. Eugenia Burbianka, Zofia Górecka, Roman Jaglarz, Mieczysław Naworcki, Bolesław Orliński i Władysław Pietruszyński. Gościnnie udział w przedstawieniach wzięli Hanna Ceranka-Poznańska i Kazimierz Junosza-Stępowski.

Przed rozpoczęciem sezonu 1932/1933 władze miasta ogłosiły konkurs na stanowisko dyrektora Teatru Kameralnego. Ostatecznie wygrał go Iwo Gall. Rozpoczynając pracę w częstochowskim teatrze nowy dyrektor w znacznym stopniu postawił

[31] Zob. APCz: Akta m. Częstochowa: Plan budynku II piętra z projektowanym balkonem i przybudówką dla teatru na posesji przy ul. Strażackiej nr 8 w Częstochowie, sygn. 9426.

na ludzi młodych, którym mógł zapewnić nie tylko pracę, ale przede wszystkim naukę i doskonalenie umiejętności scenicznych. Częstochowscy widzowie w czasach omawianej dyrekcji mieli okazję zobaczyć na scenie m.in.: Hannę Cerankę-Poznańską, Inę Benitę, Hannę Wańską, Zygmunta Tokarskiego, Wacława Malinowskiego, Stefana Brema, Stanisława Dębicza czy Halinę Gallową[32]. Co interesujące w czasie tej dyrekcji na gościnnych występach pojawiło się zaledwie kilku artystów. Zatem to właśnie stały zespół aktorski miał zapewnić powodzenie teatrowi i on stanowił jego siłę.

Po odejściu Iwo Galla do Warszawy, władze miasta, zresztą zgodnie z sugestią ustępującego dyrektora, powierzyły kierownictwo częstochowskiego teatru aktorowi Kazimierzowi Brodzikowskiemu. Od sezonu 1934/1935 należał do zespołu Teatru Kameralnego w Częstochowie, gdzie również podejmował się niekiedy reżyserii. Funkcję dyrektora częstochowskiej sceny pełnił przez cztery sezony od 1935/1936 do 1938/1939, w ostatnim roku dzieląc ją z Tadeuszem Krotke.

Na częstochowskiej scenie występowali w latach 1935-1939 m.in.: Janina Gozdecka, Jan Korczyński, Hanna Wańska, Helena Łapińska, Roman Górowski, Stanisław Iwański, Kazimierz Vorbrodt, Hanna Ceranka-Poznańska, Karolina Salanga, Tadeusz Orszański, Tadeusz Bujakiewicz, Józef Cornobis, Edward Gliński. Dodatkową atrakcję dla miejscowych widzów stanowiły niewątpliwie występy gościnne, na których pojawili się: Halina Gallowa, Janina Biesiadecka, Wacław Ścibor-Rylski, Jan Bonecki, Franciszek Brodniewicz i Jadwiga Andrzejewska.

I chociaż umiejętności stałego zespołu Teatru Kameralnego oceniane były dość wysoko, to jednak na najlepsze opinie mogli liczyć artyści o głośnych nazwiskach, przybywający tu na gościnne występy.

Zaledwie kilkuletnia historia stałego przedwojennego teatru częstochowskiego to czas wyrabiania w lokalnych widzach zarówno nawyku uczestniczenia w tej formie kultury, jak również kształtowania ich wrażeń estetycznych i artystycznych. Warto jednak zaznaczyć, że był to także czas przybliżania bogatego dorobku dramaturgów zarówno klasycznych, jak i współczesnych, polskich, ale i równym stopniu zagranicznych, a tym samym czas wzbogacający światopogląd lokalnych widzów. Teatr zatem nie tylko dostarczał rozrywki, choć ta niewątpliwie była bardzo ważna, ale w pewnym stopniu uczył i wychowywał.

[32] Szczegółowe biogramy aktorów współpracujących z Gallem w Częstochowie zawarłam w tekście Częstochowscy aktorzy Iwo Galla, który znajduje się w tomie: Iwo Gall – redutowiec, artysta teatru, red. A. Wypych-Gawrońska, E. Wróbel, J. Warońska, Częstochowa 2014, s. 147-176.

3. Repertuary teatrów

Popularność teatru zależała w znacznym stopniu od proponowanego publiczności repertuaru. Kultura teatralna, tworzona była przez wiele lat jedynie przez zespoły na gościnnych występach, które nastawione były na zysk ekonomiczny, a więc prezentowały przedstawienia o lekkim, najczęściej humorystycznym zabarwieniu.

Częstochowska publiczność, nieprzywykła do teatru i przeżywania w nim wzruszeń, najchętniej oglądała wodewile, lekkie komedyjki czy operetki. Wieczory, w czasie których grano takie sztuki, miały zagwarantowane komplety publiczności. Po wielokroć wystawiano więc na miejscowych scenach i scenkach: *Piękną Helenę* Jacques'a Offenbacha, *Ptasznika z Tyrolu* Karla Zellera, *Barona Cygańskiego* Johanna Straussa, *Nitouche* Hervé'a, *Krysię Leśniczankę* George Jarno, *Wesołą wdówkę* Ferenca Lehara, *Manewry jesienne* Emeryka Kálmána i wiele innych. Utwory te wystawiane były obok m.in.: *Mazepy* i *Balladyny* Juliusza Słowackiego, *Otella* Wiliama Szekspira, *Sędziów* Stanisława Wyspiańskiego, *Nory* Henrika Ibsena czy *Ojca* Augusta Strinberga. Ale repertuar poważny i dramatyczny stanowił zdecydowaną mniejszość. W opisywanym okresie obok operetek, znaczny udział w programach najróżniejszych towarzystw teatralnych ma także repertuar komediowy – zarówno rodzimy (utwory Fredry, Bałuckiego, Dobrzańskiego, Blizińskiego, Kiedrzyńskiego), jak i przeróbki z języka francuskiego.

Dobór repertuaru przed 1914 rokiem był przede wszystkim uwarunkowany względami historycznymi i politycznymi – bowiem rosyjska cenzura wnikliwie sprawdzała teksty utworów, czy nie zawierają treści antypaństwowych lub nie niosą haseł niepodległościowych. Stąd o wiele mniejszy udział dramatów i utworów romantyków w całościowym zestawieniu repertuarowym. Co oczywiste, wybór sztuk zależny był również od zasobów sił danego zespołu i przyjętej przez niego polityki repertuarowej.

W okresie po odzyskaniu niepodległości proponowany częstochowianom repertuar nie uległ większym zmianom. Aktorzy-goście niejednokrotnie prezentowali miejscowej publiczności utwory ambitniejsze i chociaż sala teatralna wypełniała się po brzegi, to jednak zwykle było to zasługą należącej do zespołu gwiazdy. Okazjonalne gościny nie były w stanie zmienić przyzwyczajeń i sympatii częstochowskiej publiczności.

Artyści scen przykinowych, ze względu na ograniczenia formalne – długość (a właściwie krótkość) przedstawień i odgórnie zakładany ich lekki charakter – również nie mieli możliwości wpłynięcia na zmianę gustów częstochowian. Komedyjki, skecze, scenki,

a w późniejszym okresie kabarety i rewie, stanowiły podstawę repertuarową działu sceny w kinoteatrach. Chlubnym wyjątkiem na tym tle okazała się działalność w latach wojny kinoteatru „Corso". Mimo jednak różnorodnego repertuaru, dobrego składu aktorskiego i przychylności publiczności, inicjatywa ta zakończyła się dość szybko, tym samym pozbawiając częstochowian choćby namiastki stałego teatru.

Również zespoły amatorskie w znacznym stopniu wykorzystywały zarówno polski, jak i obcojęzyczny dorobek komediowy i operetkowy, tym samym jeszcze bardziej go upowszechniając.

Dopiero otwarcie przez Jana Otrembskiego w 1927 roku Teatru Rozmaitości, spowodowało, że częstochowianie mieli możliwość zapoznania się z nieco bardziej zróżnicowanym repertuarem. Chociaż trzeba pamiętać, że teatr będąc przedsiębiorstwem prywatnym, w niewielkim tylko stopniu subwencjonowanym przez władze miejskie, by przetrwać musiał zarabiać. Konieczne więc było dopasowanie repertuaru do potrzeb i sympatii miejscowej publiczności.

Z perspektywy czasu najambitniej przedstawia się repertuar z okresu dyrekcji Iwo Galla. I chociaż nie brak w nim również sztuk mających przyciągnąć do teatru rzesze widzów, to jednak starano się by teatr nie tylko bawił, ale i skłaniał do refleksji. Częstochowscy widzowie obok utworów Stefana Kiedrzyńskiego, Aleksandra Fredro, Adolfa Abrahamowicza, Franciszka Zabłockiego, mogli zobaczyć także dramaty: Stanisława Wyspiańskiego, Laszlo Fodora, Ewy Szelburg-Zarembiny, Augusta Strindberga, Jakuba Gorodina, Moniki Morozowicz-Szczepkowskiej czy Stefana Żeromskiego. I chociaż prezentowane sztuki nie zawsze odpowiadały miejscowym gustom, to jednak doceniano Galla za różnorodność propozycji.

W czasie ostatniej przedwojennej dyrekcji Kazimierza Brodzikowskiego dominował zdecydowanie repertuar lżejszy. Ogromne problemy finansowe z jakimi borykał się w owym czasie teatr wymuszały wyjście na przeciw oczekiwaniom lokalnych widzów, którzy chcąc oderwać się od prozy życia szukali w teatrze rozrywki. Stale korzystano więc ze sprawdzonego polskiego repertuaru komediowego (utwory Fredry, Bałuckiego, Blizińskiego, Rapackiego, Kiedrzyńskiego).

4. Częstochowska publiczność

Duży wpływ na to, co grano na miejscowych scenach i scenkach, miała częstochowska publiczność. To od niej i jej przychylności zależało bowiem powodzenie finansowe całego zespołu, a także czas jego pobytu w Częstochowie. Dotyczy to szczególnie wędrownych towarzystw teatralnych wieku XIX. Te przybywające później, z założenia pozostawały w mieście przez dłuższy okres, co sprawiało, że mogły zaprezentować różnorodny repertuar i dogodzić kapryśnej publiczności. Jeśli przybywały na jeden lub dwa wieczory to w zespole znajdowała się najczęściej znany aktor, która stanowiła gwarancję sukcesu. Szło się bowiem do teatru nie na konkretną sztukę, lecz żeby zobaczyć samych: Adwentowicza, Siemaszkową, Przybyłko-Potocką czy inną gwiazdę.

Częstochowianom bliższe były rozrywki typu jarmarcznego, niż obcowanie ze sztuką wysoką. Miejscowej publiczności da się przypisać z całą pewnością jedną cechę – nieprzewidywalność reakcji. Całymi miesiącami narzekano na brak wydarzeń artystycznych, a gdy w końcu przybywał do miasta zespół i zapraszał do teatru, publiczność znajdowała wymówki w błocie lub kurzu (zależnie od pory roku) panującym w Alejach, chętniej brała udział w balach i spotkaniach towarzyskich, czy w końcu tłumaczyła się postem lub adwentem. Niekiedy pustki w teatrze usprawiedliwiane były nawet nadmiarem wrażeń artystycznych. Widzowie w czasie przedstawień zachowywali się dość swobodnie, głośno komentując to, co dzieje się na scenie. Szczególnie żywiołowo reagowała publiczność zgromadzona na galerii.

Do teatru uczęszczała nie tylko publiczność inteligencka, ale starano się upowszechnić tę formę kultury również wśród szerokich warstw robotniczych miasta. Szczególne zasługi na tym polu odniósł amatorski Teatr Ludowy, nie dość że działający w fabrycznej części miasta, to jeszcze skupiający w swych szeregach właśnie robotników. Również i zespoły przybywające na gościnne występy brały pod uwagę zarówno zasoby finansowe, jak i strukturę zatrudnienia Częstochowy, proponując mniej zamożnym widzom w niedzielne popołudnia tańsze przedstawienia.

Nie zapominano również o zamieszkujących podjasnogórski gród mniejszościach narodowych. Odbywały się tu więc przedstawienia w języku rosyjskim, ukraińskim czy jidysz, współtworząc tym samym teatralny pejzaż Częstochowy.

Magnesem przyciągającym publiczność do teatru, obok nazwiska gwiazdy, był bardzo często tytuł sztuki – nie chodzi tu jednak o wyrobiony literacko czy artystycznie gust

widzów, ale o umiejętnie skonstruowaną reklamę bądź afisz, na którym zapowiadano wystawienie sztuki doskonale znanej warszawskiej publiczności, będącej clou sezonu, pokazywanej i oklaskiwanej na stołecznych scenach dziesiątki razy.

Dopiero pojawienie się w 1927 roku stałej sceny teatralnej z repertuarem dopasowanym do gustów miejscowej publiczności, sprawiło, że częstochowianie powoli nabierali nawyku chodzenia do teatru i obcowania ze sztuką, chociaż kłopoty z frekwencją dotyczyły wszystkich przedwojennych sezonów teatralnych.

5. Krytyka i recepcja

W zachowanych do dnia dzisiejszego materiałach prasowych (zarówno w gazetach miejscowych, jak i w korespondencjach pisanych do czasopism wychodzących w innych miastach) można odnaleźć dość szczegółowy zapis wydarzeń kulturalnych mających miejsce w Częstochowie. Wiele uwagi poświęca się w nich również przedstawieniom teatralnym. W miejscowej prasie z biegiem lat powstają nawet osobne rubryki, w których dziennikarze zamieszczają swoje wrażenia. Jednak zaledwie niewielka część artykułów jest sygnowana nazwiskiem, inicjałami lub pseudonimem autora. W „Gońcu Częstochowskim" można odnaleźć artykuły pod tytułami: *Z teatru, Z Teatru Kameralnego* oraz *Z kino-teatru*, a także – w dziale *Kronika*, w „Expressie Częstochowskim": *Co grają Rozmaitości?* oraz pod tytułami konkretnych omawianych sztuk. Zamieszczano także repertuary na dany dzień (np. rubryka *Widowiska* w „Nowinach Częstochowskich").

Co charakterystyczne artykuły te nie zmieniają się szczególnie ani mimo upływu lat, ani mimo zmian opisywanych zdarzeń. Recenzje teatralne pozbawione są najczęściej elementu krytycznego, zawierają za to dość szczegółowe streszczenie fabuły. Z reguły przy omawianiu przedstawień teatralnych wymieniani są artyści biorący w nich udział, czasem przy ich nazwiskach pojawiają się króciutkie komentarze. Najczęściej jednak są to określenia w stylu: artysta wczuł się doskonale w rolę, wspaniale oddał charakter bohatera, gra pełna werwy, wzruszająco i przekonująco zaprezentowana postać. Nieco krytyczniej, choć zwykle z dozą sympatii, pisze się o artystach-amatorach, jako najczęstszy zarzut stawiając jedynie niedokładne opracowanie pamięciowe ról. Najmniej uwagi poświęca się opracowaniu scenograficznemu i oprawie muzycznej przedstawień, nie traktując ich chyba jako istotnych elementów składających się na całościowe wrażenie wywierane na widzach.

Trudno tak skonstruowane artykuły traktować jako rzetelną krytykę, ale pozwalają one na budowanie wiedzy o życiu teatralnym Częstochowy w okresie do 1939 roku.

Bibliografia

Literatura

120 lat teatru w Częstochowie, red. M. Rudzińska; zdj. J. Piwowarski; oprac. graf. J.Pacuda, Częstochowa 1990.

Częstochowa. Dzieje miasta i klasztoru jasnogórskiego. T. 2: W okresie niewoli 1793-1918, red. R. Kołodziejczyk, Częstochowa 2005.

Częstochowa. Dzieje miasta i klasztoru jasnogórskiego. T. 3: W czasach Polski Odrodzonej i drugiej wojny światowej 1918-1939, red. R. Szwed, Częstochowa 2006.

Dzieje teatru polskiego. Teatr polski w latach 1890-1918. Zabór rosyjski, red. T. Sivert, R. Taborski, Warszawa 1988.

Janikowski Z., Częstochowa między wojnami. Opowieść o życiu miasta 1918-1939, Łódź 2011.

Jędrzejewski Z., Iwo Gall w Częstochowie (1932-1935): spis przedstawień, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filologia Polska: historia i teoria literatury" 2006.

Jędrzejewski Z., Jeszcze o budynkach teatralnych dziewiętnastowiecznej Częstochowy, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza. Seria: Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury", tom XI, red. E. Hurnikowa,L. Rożek, Częstochowa 2011.

Kozłowska A., Żydowski ruch teatralny w Częstochowie, „Biuletyn Instytutu Filozoficzno-Historycznego WSP w Częstochowie" 1996, nr 7.

Kwaśniewski T., Album na XV-lecie Teatru im. Adama Mickiewicza w Częstochowie: 1945 – 1960, Częstochowa 1960.

Literatura i kultura w Częstochowie. Częstochowa w literaturze i kulturze, red. E. Hurnikowa, E. Wróbel, A. Wypych-Gawrońska, Częstochowa 2009.

Olszewski K., Z kronik teatralnych Zagłębia i Śląska, Kraków 1960.

Pobratyn A., Zjawiska kultury teatralnej i filmowej w Częstochowie do 1939 roku, Częstochowa 2016.

Simon L., Dykcjonarz teatrów polskich czynnych od czasów najdawniejszych do roku 1863, Warszawa 1935.
Słownik biograficzny teatru polskiego 1765-1965, oprac. zespół pod red. Z. Raszewskiego, Warszawa 1973.
Suchecki E., Teatr wielkich ambicji, „Nad Wartą" 1958, nr 1.
Tyras W., Budynki i sale teatralne w Częstochowie w latach 1870-1939, „Ziemia Częstochowska" 1967, nr 6-7.
Tyras W., Dzieje sceny częstochowskiej (poł. XIX w. – 1939), Katowice 1968 (rozprawa doktorska, maszynopis ze zbiorów Biblioteki Uniwersytetu Śląskiego).
Tyras W., Zatarg o teatr letni w Częstochowie w latach 1931-1932, „Zaranie Śląskie" R. XXIX, z. 2 (1966).
Windakiewicz S., Teatr ludowy w dawnej Polsce, Kraków 1992.
Życie teatralne w Częstochowie 1870-1945-1970, praca zbiorowa pod red. B. Lubosza, Częstochowa 1970.

Archiwa

Archiwum Państwowe w Częstochowie: Akta m. Częstochowa: Plan budynku II piętra z projektowanym balkonem i przybudówką dla teatru na posesji przy ul. Strażackiej nr 8 w Częstochowie, sygn. 9426.
Archiwum Państwowe w Częstochowie: Akta m. Częstochowy: Sprawa Teatru Miejskiego w Częstochowie, sygn. 8011.
Archiwum Państwowe w Częstochowie: Akta Miasta Częstochowy: Budowa teatru letniego w parku 3 Maja i powitanie prezydenta w Częstochowie, sygn. 8039.
Archiwum Państwowe w Kielcach: Akta Urzędu Wojewódzkiego Kieleckiego I: Wykazy widowisk, teatrów i towarzystw artystycznych 1929, sygn. 3235.

Czasopisma

„Express Częstochowski" 1928-1930.
„Gazeta Częstochowska" 1909-1910.
„Gazeta Kielecka" 1873-1910.
„Gazeta Narodowa" 1932-1936.
„Goniec Częstochowski" 1907-1939.

„Kurier Codzienny” 1926-1927.

„Słowo Częstochowskie” 1931-1936.

„Tydzień” 1875-1903

prof. dr hab. Andrzej Linert

Teatry lalkowe na Górnym Śląsku

1. Tradycja niemiecka i międzywojenne zespoły polskie

Pierwsze teatry lalkowe na terenie późniejszego województwa śląskiego pojawiły się w drugiej połowie XIX stulecia i prezentowały tradycyjną formę niemieckiego teatru lalkowego, zwanego „Kasperletheater". Znane w niemieckim obszarze językowym od końca XVIII wieku, na terenie Górnego Śląska pojawiły się prawdopodobnie w drugiej połowie XIX w. Były one typową rozrywką jarmarczną, prezentującą historie biblijne, a z czasem opowieści ludowe. W repertuarze ich odnajdujemy komentarze dotyczące wydarzeń politycznych, kryminalnych, ciekawostek ze świata i żartobliwych scen małżeńskich z życia Pulcinelli i Hanswursta. Głównymi ośrodkami ich działalności było Zabrze i Bytom. Jednym z najgłośniejszych był w latach 1873 - 1892 teatr lalek Josefa Schablitzkiego, który Zabrze uczynił swoją siedzibą i z terenu którego prowadził objazd pobliskich miejscowości[1].

W latach międzywojennych, w warunkach odrodzonego państwa polskiego, teatr lalkowy dla dzieci był rzeczą nową. Zrodził się on na fali zainteresowań działaczy społecznych, artystów i pedagogów, zaciekawionych wychowawczą rolą sztuki i jej rolą w kształtowaniu osobowości człowieka. Nie bez znaczenia był też wzrost zainteresowania ludową szopką misteryjną i polityczną. W efekcie w 1927 r. do życia powołany został krakowski teatr „Miniatury" Stefana Polony-Polońskiego oraz niemal w tym samym czasie na Żoliborzu w Warszawie pod egidą Spółdzielni Mieszkaniowej zespół „Baj". W ślad za nimi powstawały kolejne teatry lalkowe w Poznaniu, gdzie m.in. ożywioną działalność prowadził dr Jan Sztaudynger, a także w Wilnie i na Górnym Śląsku. Inicjatorem powstania tego ostatniego był Stanisław Ligoń, plastyk i pisarz, popularny „Karlik" z „Kocyndra". Z jego inspiracji zrodził się pomysł zakupu poprzez Sekcję Teatrów Ludowych przy Wydziale Oświecenia Publicznego w Katowicach wyposażenia krakowskiego teatru „Miniatury". Z chwilą sprowadzenia go w 1927 r. do Katowic, kierownictwo nad nowo powstającym teatrem Ligoń powierzył Mieczysławowi Miro-Rowińskiemu, a sam pozostawał

[1] Swoją siedzibę miał przy ul. Heinrichstr. 88.Wspomina o tym: Silke Technau: Nachrichten vom Puppenspiel in Schlesien (1900-1944). W: Funde und Befunde zur Schlesischen Theatergesichte. Zusammengestelt von Bärbel Rudin. Band 1. Theaterarbit im gesellschaftlichen Wandel dreier Jahrhunderte. Dortmund 1983, s. 308.

z zespołem w stałym kontakcie, rzeźbiąc i malując lalki oraz pisząc, graną z powodzeniem, sztukę *Śląska bieda*.

Realizatorzy *Guliwera w krainie liliputów* J. Swifta, reż. J.Stasiniewicz, scen. J. Glatty.Śląski Teatr Lalki i Aktora „Ateneum" w Katowicach. W centrum stoi J. Glatty (ze zbiorów A. Linerta).

Od początku swojej działalności marionetki krakowskie wykorzystywane były do walki o polskość Śląska. Teatr preferował w swoim repertuarze problematykę ludową i regionalną, w tym m.in. specjalnie dla niego przez Ligonia i Miro-Rowińskiego pisane w gwarze śląskiej baśnie[2]. Od początku istnienia zespół spełniał ważne funkcje patriotyczne i wychowawcze. Jego podstawowa wartość wypływała z samego faktu grania w języku polskim. Do chwili wybuchu wojny prezentował swoje widowiska na terenie niemal całego Górnego Śląska, w tym także na obszarze znajdującego się w ramach administracji niemieckiej Śląska Opolskiego. Tam też w 1937 r. Alojzy Smolka przy Związku Polaków w Niemczech powołał do życia kolejny w latach międzywojennych na Górnym Śląsku Teatrzyk Kukiełkowy. Łącznie przygotował on sześć bajek i istniał do września 1939 r. Swoje widowiska prezentował łącznie około 200 razy we wszystkich większych skupiskach polskich na terenie Śląska Opolskiego. Za działalność tą w pierwszych dniach wojny wraz z grupą siedmiu członków zespołu jego twórca i założyciel został aresztowany i oskarżony o „dradę stanu". Więziony był w Buchenwaldzie i twierdzy Brandenburg-Görden. I wreszcie

[2] Henryk Jurkowski: W kręgu warszawskiego „Baja". Warszawa 1978, s. 16.

jako trzeci w latach międzywojennych znany był działający w latach trzydziestych w Tarnowskich Górach Teatr Kukiełkowy, prezentujący swoje widowiska głównie na terenie szkół[3].

2. Inicjatywy powojenne

Powojenna działalność artystyczna teatrów lalkowych na terenie ówczesnego województwa śląsko-dąbrowskiego miała charakter samorodny i po 1945 r. realizowana była w diametralnie odmiennych uwarunkowaniach społeczno-politycznych. Była ona zasługą nielicznej grupy młodych artystów plastyków. Miała przede wszystkim charakter oświatowy i ludyczny, a także po latach wojny w znacznym stopniu rekompensacyjny. Pierwsze, na poły prywatne inicjatywy, zrodziły się na terenie Katowic i Sosnowca, z czasem Bielska i Opola. Były to zaledwie kilkuosobowe teatry objazdowe, przygotowujące widowiska przede wszystkim z myślą o widzach najmłodszych i młodzieży szkolnej. Zespoły te nie dysponowały własnymi, stałymi siedzibami. W Katowicach z grona kilku powojennych inicjatyw, stosunkowo najwcześniej działalność zainaugurował pod egidą Związku Walki Młodych zespół lwowskiego pasjonata lalek, domorosłego malarza, rzeźbiarza i marionetkarza, Juliusza Glatty'ego. Był to późniejszy Śląski Teatr Lalki i Aktora „Ateneum". Jego pierwsza premiera *Dzielnego szewczyka* Marii Kownackiej odbyła się 3 września 1945 r. w sali Wojewódzkiego Domu Kultury przy ul. Francuskiej 12[4]. Tam też 23 stycznia 1946 r. odbyła się inauguracyjna premiera teatrzyku lalkowego „Czar" Leopolda Grzyba, działającego do końca sezonu 1950/51. Oba teatry, koncentrujące się na ekspresji pojedynczej postaci, na lalce opierały sceniczną kompozycję swoich widowisk. Zawarte w nich elementy prymitywizmu, wspieranego z konieczności amatorskimi siłami aktorskimi, określały w tym czasie ich oblicze i charakter. Ich głównym założeniem programowym był repertuar dla dzieci.

Lata czterdzieste to okres pionierskich zmagań obu zespołów. Z czasem zwycięsko z niego wyszedł zespół Glatty'ego. Obecna nazwa Śląski Teatr Lalki i Aktora „Ateneum" pojawiła się w 1946 r., z chwilą kiedy mecenat nad zespołem objął Związek Zawodowy Kolejarzy. Czas jego dojrzewania ostatecznie zamknął fakt jego upaństwowienia 25 kwietnia 1958 r. i objęcia dyrekcji przez Jerzego Zitzmana. Wraz z pojawieniem się nowego

[3] Komunikat Zarządu Głównego Śląskiego Związku Teatrów Ludowych. W: „Biuletyn Śląskiego Związku Teatrów Ludowych" 1939, nr 7, s. 3.
[4] por. A. Linert: Juliusz Glatty. Katowice 1988, s. 6.

kierownictwa, podjęta została przebudowa i adaptacja pomieszczeń byłej restauracji dla potrzeb teatralnych przy ul. św. Jana 10. Do czasu jej otwarcia 10 XI 1964 r. większość premier miała miejsce w teatrze „Komedii" przy ul. Staromiejskiej 17, natomiast zespół zmuszony był występować na terenie województwa katowickiego, opolskiego i sporadycznie Dolnego Śląska. W latach dyrekcji Zitzmana 1958-1964, najciekawsze dokonania artystyczne „Ateneum" wynikały zarówno ze współpracy z miejscowymi plastykami, jak i zatrudnionym w latach 1958-1960 w charakterze kierownika literackiego Gustawem Morcinkiem.

Jan Dorman wśród lalek (ze zbiorów A. Linerta).

W 1945 r. swoją działalność zapoczątkował także Teatr Dzieci Zagłębia Jana Dormana w Sosnowcu, kiedy to 22 grudnia 1945 r. na scenie Teatru Miejskiego, dzisiejszego Teatru Zagłębia, wystawił *Malowane dzbanki*. Początkowo teatr znany był jako Międzyszkolny Teatrzyk Dziecka, a następnie w latach 1947-1949 jako Eksperymentalny Teatr Dziecka, działający pod patronatem Związku Zawodowego Górników. W tym czasie jego oficjalną siedzibą był gmach przy ul. Żytniej w Sosnowcu, którego trudne warunki lokalowe ostatecznie sprawiły, że po otrzymaniu w dzierżawę z 7 marca 1950 r. budynku Domu Katolickiego parafii pod wezwaniem św. Trójcy przy ul. Sobieskiego, obecnie ul. Teatralna 4, przeniósł siedzibę zespołu do Będzina. Adaptacja nowych pomieszczeń dla

potrzeb teatralnych według planów Jacka Dormana nastąpiła w latach 1960-1963. Teatr nazwę zawdzięcza powstałemu 1 kwietnia 1951 r. Stowarzyszeniu Teatr Dzieci Zagłębia.

Stosunkowo najpóźniej do życia powołany został z inicjatywy J. Zitzmana i Zenobiusza Zwolskiego Teatr Kukiełek Robotniczego Towarzystwa Przyjaciół Dzieci „Banialuka" w Bielsku. Jego pierwsza premiera sztuki miejscowego poety i nauczyciela Zygmunta Lubertowicza *O Marysi sierotce i złotookiej sroczce* w reż. obu twórców Teatru, odbyła się 7 grudnia 1947 r. w sali kawiarnianej tuż obok kina „Rialto" przy ul. 1 Maja 7, w bezpośrednim sąsiedztwie siedziby Teatru Polskiego. Od października 1948 r. do lutego 1950 r. widowiska „Banialuki" prezentowane były w sali dansingowej Hotelu „Prezydent" przy ul. 3 Maja 10, a następnie do 1958 r. w pomieszczeniach dawnej loży masońskiej przy ul. Chopina 3. Na lata 1948-1949 przypadł czas poszukiwań repertuarowych i formalnych. To wtedy plastyczny rodowód jego animatorów na wiele dziesięcioleci zadecydował o artystycznym obliczu zespołu, kiedy to zapoczątkowane zostały próby pojmowania obrazu scenicznego i postaci lalki jako całości. Ważną rolę w dziejach początkującego zespołu odegrała w 1948 r. wizyta w teatrze sowieckich lalkarzy Sergiusza Obrazcowa i Eugeniusza Sperańskiego, w konsekwencji której 1 stycznia 1950 r. Teatr został upaństwowiony i otrzymał, będący własnością Gminy Żydowskiej, budynek byłego Domu Ludowego im. Chaima N. Bialika przy ul. Mickiewicza 20. Budowę gmachu, usytuowanego w bezpośrednim sąsiedztwie istniejącej w latach 1881-1940 synagogi, rozpoczęto w 1951 r. według planów Mieczysława Szymusia, Andrzeja Pawłowskiego i Kazimierza Górskiego.

I wreszcie jako czwarta z kolei przez rok w granicach ówczesnego województwa śląsko-dąbrowskiego istniała tzw. Scena Lalkowa Alojzego Smolki[5]. Zainaugurowała ona swoją powojenną działalność we wrześniu 1949 r., w ramach Teatru Ziemi Opolskiej, premierą baśni Marii Kownackiej *O Kasi co gąski pogubiła* i początkowo przez pierwsze dziesięć lat funkcjonowała w pomieszczeniach PTZO. W ten sposób ukształtował się stan posiadania województwa w zakresie teatrów lalkowych, a wymieniona czwórka artystów w lalce widziała siłę i sens działań artystycznych.

[5] por. Alojzy Smolka, patriota – artysta, red. Krystyna Konopacka-Csala, Opole 1972.

3. W poszukiwaniu tożsamości

Działania teatralne Gllaty'ego, Dormana i Zitzmaana, od początku były próbą poszukiwania takiej formy artystycznej wypowiedzi, która nie tylko stabilizowałaby egzystencję prywatnych początkowo zespołów, ale i akcentowała ich odrębności i niepowtarzalności w stosunku do innych teatrów lalkowych. Wbrew oficjalnym deklaracjom, w pracy teatrów lalkowych lata 1949-1956 nie spowodowały takiego spustoszenia, jak w teatrach dramatycznych. Stosunkowo najwcześniej stabilizację instytucjonalną osiągnęła upaństwowiona w 1950 r. bielsko-bialska „Banialuka". Nad całokształtem ówczesnych dokonań artystycznych zespołu, ciążyły jednak początkowo częste zmiany organizacyjne i nieobecność Zitzmana w latach 1950-1952 i następnie 1958-1965, kiedy to kierownictwo Teatru zmieniało się kilkakrotnie. Sytuacji nie ustabilizował fakt otwarcia w 1958 r. pierwszego w skali województwa budynku teatru lalkowego z widownią na 268 miejsc. W latach 1958-1960 zespołem kierowali Jerzy Schoenborn, Leokadia Serafinowicz i Andrzej Łabiniec, a następnie w okresie 1960-1965 jego dyrektorami byli Andrzej Uramowicz i Mieczysław Górkiewicz. Równocześnie kierownictwo artystyczne sprawowali A. Łabiniec (1958-1962) i Melania Kartwatowa (1962-1965). W tej sytuacji względną równowagę zespoł uzyskał dopiero w 1965 r., z chwilą powrotu do "Banialuki" J. Zitzmana. Od tego momentu w repertuarze Teatru odnajdujemy obok literatury filozofującej i ogólnoludzkiej, widowiska wyrastające z klasyki dramaturgii dla dzieci i regionalnej tradycji, odwołującej się do śląskiej twórczości literackiej, w tym m.in. twórczości zaprzyjaźnionego z zespołem G. Morcinka. W Bielsku w tym czasie swoje przedstawienia realizowali m.in.: Władysław Jarema, Henryk Ryl, Irena Wojutycka, Leokadia Serafinowicz, Wojciech Wieczorkiewicz, Stanisław Ochmański, Jan Dorman i Zbigniew Poprawski. Muzykę dla Teatru pisali m.in. Krzysztof Penderecki i szczególnie dla teatrów lalkowych zasłużony Bogusław Pasternak. Z kolei projekty scenograficzne przygotowywali m.in. Marian Bogusz, Andrzej Łabiniec, Kazimierz Mikulski, Jerzy Nowosielski, Jerzy Szymański i Krzysztof Wejman.

Od 1966 r. w działalności Teatru ważną rolę pełniły organizowane co dwa lata międzynarodowe festiwale teatralne, pomyślane jako przegląd dorobku artystycznego polskiego i zagranicznego lalkarstwa. Zapoczątkowane jako spotkania polskich i czeskich teatrów lalkowych pod nazwą „Bielskie Rendez-Vous", z czasem przerodziły się w jedną z najważniejszych imprez lalkarskich w kraju, pod nazwą Międzynarodowy Festiwal Teatrów

Lalek[6]. Jako platforma międzynarodowych kontaktów, umożliwiających konfrontację i wymianę artystycznych doświadczeń, były one naturalną formą aktywizacji środowisk twórczych, wyznaczając wysoki poziom artystyczny realizowanym m.in. w Bielsku-Białej widowiskom.

***Jak zdobyć korzec złota, czyli bezeceństwa Pana Klausa* W. Życzkowskiego wg H. Ch. Andersena. Reż. M. K. Tondera, scen. T. Targońska, prem. 16 IX 1989 r. Śląski Teatr Lalki i Aktora „Ateneum" w Katowicach. Fot. J. Wróbel (ze zbiorów A. Linerta).**

W drugiej połowie lat 60. Teatr stopniowo do swego repertuaru zaczął wprowadzać sztuki dla dorosłych. Przykładem tego były początkowo *Igraszki z diabłem* Jana Drdy w reż. W. Jaremy (1968), a następnie Itala Calvina *Wicehrabia przepołowiony* w reż. Zofii Jaremowej (1978), Karola Szymanowskiego *Harnasie* w reż. J. Dormana (1982) i Brunona Schulza *Samotność* w reż. i adaptacji Françoisa Lazaro (1986). Premiera tej ostatniej z 14 V 1988 r. uznawana została za największe osiągnięcie w dziejach zespołu. Cykl ten zamyka *Elektra* Eurypidesa w reż. Macieja Tondery i scen. J. Zitzmana (1991). Z kolei do najgłośniejszych widowisk dla dzieci należały Jana Ośnicy *Baśń o pięknej Pulcheryi i szpetnej Bestyi* (1972) oraz G. Morcinka *Kowal* w reż. J. Zitzmana, z intermediami A. Linerta (1975).

[6] por. A. Linert: Bielsko-Bialskie międzynarodowe spotkania teatralne (1966–1978). W: „Zaranie Śląskie" 1979, z. 4, s. 728 – 750.

Był to zatem teatr repertuarowy, w którym oparty na obrazie świat idei, był pochodną ścisłej współpracy szeregu specjalistów, w tym przede wszystkim reżysera i indywidualisty scenografa, a obok tego sprawnego operatora światła i aktora animatora lalki. Do grona zasłużonych aktorów „Banialuki" w tym czasie m.in. należeli: Władysława Cader, Barbara Kania, Urszula Petryszyn, Irena Wosatka, Irena Zitzman, Helena Zwolska, Henryk Ćmok, Edward Hilarowicz, Eugeniusz Jachym, Tadeusz Kania i Marian Konieczny.

Z pozostałych dwóch teatrów lalkowych, stosunkowo wcześnie własny oryginalny program estetyczny zdołał wypracować Teatr Dzieci Zagłębia w Będzinie, jakkolwiek upaństwowiony został dopiero w 1969 r., kiedy to ostatecznie na terenie województwa ukształtował się obowiązujący socjalistyczny model struktury teatru lalkowego, będący kopią teatru dramatycznego. Niemniej zręby samodzielnej myśli estetycznej J. Dormana ewoluowały dużo wcześniej, poczynając od zabawy w teatr, wzorowanej na podwórkowych grach dziecięcych, poprzez klasyczny repertuar teatru lalkowego, aby w najciekawszym okresie odwołać się do subiektywnych i wieloznacznych spektakli, opartych na teoretyczno-filozoficznych systemach dla dorosłych.

Artysta początkowo posługiwał się lalkami, a następnie stosunkowo najwcześniej zdetronizował jej dominującą pozycję i zlikwidował zasłaniający aktora parawan. Z upodobaniem w związku z tym akcentował w procesie komunikacji społecznej umowność sztuki teatru i jej uniwersalny charakter. Rezygnując z obowiązujących w teatrach form wyrazu, w tym zwłaszcza tych należących do świata zwierząt bądź fantastyczno-humanoidalnych figur lalkowych, widowiska swoje animował różnorodnymi rekwizytami i plastycznymi znakami. Stały się one jednym ze znaków rozpoznawczych jego samodzielnej myśli estetycznej. Przykładem tego była już w 1958 r. realizacja *Krawca Niteczki* Kornela Makuszyńskiego, w której ukazał na otwartej scenie aktorów, grających z lalką. Ta ostatnia mimo pozostania w ich ręku, utraciła *funkcję przedstawiania postaci scenicznych*[7]. Była jedynie pretekstem do zabawy i opowieści o przygodach krawca. Podstawowe zręby jego metody postępowania, w kolejnych latach wyznaczały występujące w widowiskach elementy umowności, odwołujące się przede wszystkim do improwizacji aktorskiej. Swoją praktykę teatralną artysta wspierał zarówno teorią filozofa kultury Johana Huizingi, głoszącą tezę o podstawowej roli zabawy w kulturze pierwotnej człowieka, jak i zdobyczami psychologii rozwojowej Stefana Szumana i teorią jego rytuałów. Przykładem tego były m.in. takie widowiska jak: Kornela Makuszyńskiego *Koziołek Matołek* (1962) i Marii Kownackiej

[7] H. Jurkowski: Teatr Dzieci Zagłębia 1945-1974. „Pamiętnik Teatralny" 1976, nr 3, s. 230.

Żaczek szkolaczek w reż. Janiny Dormanowej (1963), które z czasem stały się jednym z wyznaczników oryginalnego stylu TDZ. Artysta od początku swej działalności posiadał głębokie poczucie własnej odrębności. Wychowawca, pedagog, twórca teatru dla dzieci, młodzieży i dorosłych, w latach 60. i 70. XX stulecia zdołał bodaj najpełniej na terenie teatrów śląskich zdefiniować czas, w którym mu przyszło żyć i pracować.

Widoczne to było przede wszystkim w spektaklach opartych na jego własnych scenariuszach, odwołujących się do tekstów lub pojedynczych scen z utworów m.in. Zbigniewa Wojciechowskiego *Która godzina?* (1964), Oskara Wilde'a *Szczęśliwy książę* (1967), a następnie Wiliama Shakespeare'a *Hamlet* i Denisa Diderota *Kubuś Fatalista* (oba z 1968 r.). Osobną grupę tworzyły spektakle przygotowane w oparciu o jego własne teksty, takie m.in. jak: *Kaczka* (1968) i *Konik* (1975). Wszystkie one na długie lata ugruntowały pozycję TDZ jako jednej z najciekawszych awangardowych scen polskich dla dzieci i młodzieży[8]. Scenografię do nich opracowywali zarówno m.in. Jan i Jacek Dormanowie, a także Tadeusz Grabowski, Andrzej Łabiniec, Adam Kilian i Ali Bunsch.

Zasługą Dormana było przeobrażenie teatru lalkowego w zakresie symbolicznego znaczenia przestrzeni i czasu. Jego teatr pomijając przeszłość i przyszłość był na wskroś współczesny. Na scenie zdawał się istnieć wyłącznie wymierny czas teraźniejszy, istniejący w abstrakcyjnej, uogólnionej przestrzeni geograficznej, przedstawiającej jednocześnie miejsce rozgrywającej się akcji tu, tam, wszędzie. Dominujące nad całością miejsce akcji było luźno powiązane ze scenami i epizodami, rozgrywanymi przez bohaterów nie zawsze się znających. Tych ostatnich łączyła jedynie, o ile nie liczyć elementów strukturalnych, wspólna zabawa. Tym samym przestrzeń sceniczna Teatru Dormana w powiązaniu z jednostką czasu teraźniejszego, zapewniała tym widowiskom pełnię scenicznego świata, mimo że zbudowany w ten sposób spektakl, nie można było przypisać do wybranego miasta, regionu czy kontynentu. Przykładem tego były, obok już wymienionych tytułów, dodatkowo m.in. *Buda jarmarczna, Dwunastu* Aleksandra Błoka (1968), *Młynek do kawy* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego (1974).

Służyła temu, posiadająca symboliczne znaczenie, oryginalna graficzno-przestrzenna zabudowa sceniczna. Nie była to kompozycja naturalistycznych wzorów, ukazujących wybrany wycinek rzeczywistości, ale próba modyfikacji obrazów z rzeczywistości przeszłej i teraźniejszej, dotychczas nie zwerbalizowanej i nieodkrytej. Ich podstawowym wyróżnikiem były zwłaszcza collage plastyczne Jacka Dormana, odwołujące się do graficznych ilustracji

[8] por. H. Jurkowski: Jan Dorman – nieustająco obecny. W: Jan Dorman i jego teatr. Red. Marta Odziomek. Będzin 2013, s. 86-95.

gazetowych, w tym przede wszystkim ogłoszeń prasowych i panoramicznych zdjęć dużych miast. Ich symboliczna przestrzeń, abstrakcyjna i nieoznaczona, zdawała się prezentować świat wyłącznie teraźniejszy, a ukazywane strzępy wydarzeń, zdawały się opisywać świat wyłącznie współczesny i jego niezmienność.

***Zielona Gęś* K. I. Gałczyńskiego. Reż. P. Aigner, scen. P. Hubička, prem. 16 IX 2016 r. Teatr Lalek Banialuka im. Jerzego Zitzmana Bielsko-Biała. Fot. A. Morcinek (z archiwum Teatru).**

Dorman budując swoje metafory i zagadki literackie, odwoływał się do poezji, parodii, parafrazy, pastiszu i happeningu. Równocześnie tradycyjnie pojmowana akcja była nieobecna. Zdolność abstrakcyjnego myślenia artysty pozwalała mu zdobyty zasób doświadczeń życiowych przetworzyć w wieloznaczne obrazy sceniczne, niezwykle intensywnie przemawiające do widza za sprawą zawartego w nich relatywizmu poznawczego. Ubóstwo przeżyć bohaterów, przy braku informacji o rozwijającej się akcji, sprawiały, że widzowie z trudem streszczali rozgrywające się sceny, wydarzenia, obrazy. Aktorzy nie tyle wczuwali się w grane postaci i ich psychologiczne motywacje, ile prawdę kreowanych postaci zastępowali tezami, grą czy nawet symbolami. Przykładam tego była m.in. inscenizacja *Snu nocy letniej* W. Shakespeare'a z 1965 r., w której aktorzy akcentowali przede wszystkim dziecięcą naiwność, na zmianę z wyszukanym dostojeństwem. Brak zainteresowania psychologią odtwarzanych postaci sprawiał, że bohaterowie jego widowisk pozbawieni byli wewnętrznych cech osobowości. Ich związek z otaczającym ich światem uproszczony został do symbolicznej stylizacji. Definiowała je jedna dominująca cecha

charakteru, która jednoznacznie determinowała ich sceniczną egzystencję. Były to postaci zredukowane do jednej nadrzędnej cechy.

Równocześnie bohaterowie widowisk Dormanowskich nie byli przykładem postaci społecznego działania. W konfrontacji z otaczającym ich wrogim światem, cechowała je apatia, wyróżniał stan bierności, jak gdyby dominująca świadomość nieuchronnej klęski w walce z nieprzyjaznym i wrogim światem zewnętrznym. Z tego też punktu widzenia bohaterowie jego widowisk nie byli w pełni niezależni, nie kreowali samodzielnie swoich losów. Byli raczej przykładem bezradności i bezsilności, czego dowodem były ich stany apatii, prezentowane na zmianę z momentami zadumy i euforii, i w ich losach bodaj najtrafniej zakodowany został autorski obraz rzeczywistości polskiej lat 60. i 70.

Do dziecka widowiska te przemawiały strukturą zabawy, z kolei od dorosłych wymagały odczytania zakodowanych w nich literackich motywów i postaci. Negując tradycyjną strukturę widowiska akcji, Teatr bawił i równocześnie tworzył subiektywne i wieloznaczne spektakle, korzystał z nastroju, wywoływał uczucie wyobcowania i samotności, niepokoju, lęku i braku stabilizacji, odwołując się do teoretyczno-filozoficznych systemów współczesności.

Od początku swojej działalności teatralnej, Dorman z upodobaniem prezentował i opisywał zazwyczaj jedną grupę społeczną, ludzi samotnych, zagubionych, przez otoczenie niezrozumiałych, nierzadko tragicznych i poszukujących szczęścia. Stąd w jego najgłośniejszych widowiskach stała była niemal obecność takich postaci m.in. jak Pierrot, Arlekin i Kolombina, obok postaci z najbliższej współczesności, postaci z dramatów Bertolta Brechta i Maksyma Gorkiego.

Zafascynowany żywym planem, z początkiem lat 60., zaczął świadomie pomijać dotychczasowe środki wyrazu teatru lalek i to niezależnie od tego czy widowiska adresowane były do dzieci czy dorosłych. Ich ascetyczna forma, w powiązaniu z atmosferą zabawy w teatr, sprawiała, że w istocie były to collage, których podstawowym źródłem była dziecięca wyobraźnia. Przykładem tego był m.in. wspomniany już *Szczęśliwy książę* według O. Wilde'a z 1967 r., a następnie *Buda jarmarczna. Dwunastu* A. Błoka z 1968 r. i *Kubuś Fatalista* według D. Diderota z 1972 r.

Artysta teatrem kierował do 1 kwietnia 1978 r., kiedy to zniechęcony piętrzącymi się trudnościami organizacyjnymi, w tym m.in. brakiem zrozumienia, postanowił przejść na emeryturę. W tym czasie jego Teatr należał do najgłośniejszych scen dziecięcych w kraju i najwybitniejszych zjawisk teatralnych w województwie katowickim. W latach 1965-1973 był organizatorem Przeglądu Zespołów Obrzędowych „Herody", w ramach których

pochodzące z terenu Śląska i Beskidów zespoły ludowe, na ulicach Będzina i scenie Teatru prezentowały swoją spontaniczną twórczość kultywowaną z okazji świąt Bożego Narodzenia. Od początku istnienia Teatru, ważnym elementem jego społecznego programu była działalność edukacyjna, początkowo m.in. w ramach Klubu Studenckiego „Ethiopus". Do grona jego aktorów m.in. należeli: Janina Dorman, Janina Rose, Lidia Wróbel, Iwona Żelaźnicka, Grzegorz Lewandowski i Stanisław Zagórzecki, a także Leokadia Ćwięk i Helena Pilch-Dąbrowiecka. W marcu 1996 r., w 10. rocznicę śmierci swojego założyciela i twórcy, Teatr otrzymał jego imię.

***W dolinie Muminków* T. Jansson. Reż. S. Ochmański, scen. B. Wójcik-Wiktorowicz, prem. 23 X 2010 r. Teatr Dzieci Zagłębia w Będzinie (z archiwum Teatru).**

Po rezygnacji Dormana, wszyscy kolejni jego następcy, w mniej lub bardziej świadomy sposób nawiązywali do wypracowanej tradycji bądź też tworzyli swój program artystyczny w opozycji do jego dokonań. Tak też początkowo było przez kilkanaście lat dyrekcji wieloletniego aktora TDZ Grzegorza Lewandowskiego (1978-1991), który w opozycji do poetyki teatru swego poprzednika, realizował tradycyjny model teatru dla dzieci. Dodajmy, że obdarzony pasją pedagoga powołał dwuletnie Studium Aktorskie Teatrów Lalkowych, które w latach 1982 -1985 i 1987-1989 wykształciło 51 aktorów-lalkarzy.

W kontekście dokonań artystycznych „Banialuki" i Teatru Dzieci Zagłębia, proces poszukiwania tożsamości artystycznej przez Śląski Teatr Lalki i Aktora „Ateneum", w znacznym stopniu utrudniony był częstymi zmianami dyrekcji i kierownictwa artystycznego. W całokształcie dokonań dominowała w latach 1958 – 1988 idea służby dziecku. W repertuarze przeważała klasyka dramaturgii teatrów lalkowych oraz twórczość miejscowego środowiska literackiego, przy równoczesnej próbie odwoływania się do tradycji regionu, jego pejzażu, stroju i obyczaju. Inscenizowano baśnie, podania, legendy, miejscowe opowieści i pieśni ludowe. Z upodobaniem kultywowano tradycję miejscowego folkloru. Służyły temu celowi m.in. sztuki G. Morcinka, Edmunda Wojnarowskiego i Andrzeja Żaka.

Czasem fascynacji kulturą regionu był także okres dyrekcji uzdolnionego plastyka i reżysera Zygmunta Smandzika (1965-1972)[9]. Do górnośląskiego folkloru z upodobaniem sięgał również Leszek Śmigalski (1972-1976), a także autor licznych sztuk dla dzieci Zbigniew Poprawski (1976-1978). Podobną tendencję odnajdujemy w okresie dyrekcji Jana Walaszka (1979-1982) i kierownictwa artystycznego Grzegorza Ślosarskiego (1979-1981) oraz Jerzego Połońskiego (1981-1982). Fascynacje te odnajdujemy także w latach dyrekcji wieloletniego aktora Teatru Śląskiego Adama Kwiatkowskiego (1983-1988) i Macieja K. Tondery - dyrektora artystycznego w latach 1988-1991. Ważną rolę w tym zjawisku odgrywała wieloletnia współpraca z szeregiem znakomitych plastyków śląskich, w tym m.in. Alicją Kuryło, a następnie m.in. głośnym prymitywistą Teofilem Ociepką oraz autorem rysunków satyrycznych Andrzejem Czeczotem, który w maju 1977 r. opracował komiks w kształcie programu teatralnego do sztuki Mariana Pikonia *O trzygłowym Smoku i śląskiej Princesie* w reż. Z. Poprawskiego. Horyzont do widowiska namalował śląski prymitywista Paweł Wróbel. Ponadto z zespołem współpracował grafik i malarz Roman Kalarus, a także zafascynowany polskim folklorem A. Kilian oraz malarz i wieloletni scenograf bielsko-bialskiej „Banialuki" A. Łabiniec. Z kolei muzykę dla Teatru m.in. komponowali K. Penderecki, Jerzy Milian, Witold Szalonek, Katarzyna Gaertner, Michał Banasik, Józef Skrzek i jeden z najpłodniejszych kompozytorów teatralnych B. Pasternak. Natomiast w zespole aktorskim do grona najbardziej zasłużonych m.in. należeli: Janina Giercuszkiewicz, Danuta Korniak, Aniela Pasternak, Lidia Wróbel, Andrzej Gwoździewicz i Grzegorz Ślosarski i wielu innych. W sumie wszystkie działające na terenie województwa sceny lalkowe nie tylko zdołały do 1989 r. zdefiniować swoje artystyczne preferencje,

[9] 25 lat teatru „Ateneum" w Katowicach. Red. A. Widera. Katowice 1971.

ale i utrwalić swój obraz w krajobrazie życia teatralnego regionu i świadomości jego mieszkańców.

4. Lata transformacji

Zapoczątkowany na początku lat dziewięćdziesiątych proces transformacji ustrojowej spowodował, że teatry lalkowe na terenie województwa oddane zostały pod zarząd miast. Równocześnie w „Banialuce" po odejściu w 1991 r. na emeryturę J. Zitzmana, nowym dyrektorem i kierownikiem artystycznym został Aleksander Antończak (1991-1996). Z tego okresu czasu do najgłośniejszych widowisk należały: *Opowieść o chłopcu i wietrze* A. Antończaka i Lucyny Kozień (1991) oraz K. Makuszyńskiego *Krawiec Pan Niteczka* (1993), a także *Pokusice* w reż. W. Cader, Wiesława Pilarza i Lucyny Sypniewskiej (1993).

W latach następnych proces zachodzących trudnych przemian organizacyjnych sprawił, że kolejnymi dyrektorami w Bielsku-Białej byli Krzysztof Rau (1997-2000) i Piotr Tomaszuk (2001-2003). W tym czasie do najciekawszych widowisk "Banialuki" należały *Szkice z Becketta* (1999) oraz działalność włączonego w ramy zespołu prywatnego „Teatru ¾ -Zusno". Niestety niepowodzeniem zakończyła się próba włączenia do Teatru cenionego zespołu Towarzystwa Teatralnego Wierszalin. Obserwowane w działalności zespołu zawirowania, ustabilizowały się dopiero z chwilą objęcia Teatru w 2003 r. przez Lucynę Kozień, świadomie odwołującą się w pierwszej kolejności do dramaturgii dziecięcej, czego przykładem była m.in. J. Ośnicy *Piękna i Bestia* w reż. Mariána Pecko (2004), K. Miłobędzkiej *Siała baba mak* (2005) i obsypany nagrodami L. Bardijewskiej *Zielony wędrowiec* (2005). Z czasem pojawiły się jeszcze R. Jarosza *W beczce chowany* (2007), A. Popescu *Sklep z zabawkami* (2009), P. Dorina *Stój! Nie ruszaj się!* (2010), a także z myślą o dorosłych przygotowana H. Kajzara *Antygona* (2005), J. Słowackiego *Balladyna* (2007) i E. Ionesco *Król umiera* w reż. F. Lazaro (2009).

Teatr dbając o własną tradycję w najlepszym tego słowa znaczeniu, odwołując się do wyobraźni odwiedzającej go publiczności, urzekał magią scenicznych rozwiązań, dbałych o wszystkie elementy przedstawień, przygotowywanych zazwyczaj z myślą o rozwiązywaniu trudnych egzystencjalnych pytań, dotyczących obowiązujących norm moralnych i etycznych. Odwieczna walka dobra ze złem, zakodowana w obrazach *Królowej Śniegu* (2007), *Czerwonym Kapturku* (2007), *Tomcio Paluchu* (2008), *Śpiącej królewnie* (2009), *Podróżach Guliwera* (2010), *Jasiu i Małgosi* (2010), *Kopciuszku* (2011), stanowiła jego fundamentalną

wartość. Ze swoimi przedstawieniami Teatr występował na wszystkich kontynentach, w kilkudziesięciu krajach świata. Swoje inscenizacje, wielokrotnie nagradzane na najważniejszych festiwalach, prezentował m.in. w Awinionie, Edynburgu, Charleville-Mezieres, Cividale del Friuli i Nowym Jorku, a także występował m.in. w Iranie, Izraelu, Mongolii, Japonii, Chile, Japonii, Niemczech i Rosji. Tworzyli dla niego najbardziej znani reżyserzy, scenografowie i kompozytorzy zarówno krajowi, jak i zagraniczni, m.in. François Lazaro, Marián Pecko, Eva Farkasova. We wrześniu 1999 r. Rada Miasta nadała teatrowi imię Jerzego Zitzmana[10].

***Calineczka* wg H. Ch. Andersena. Reż. K. Kawalec, scen. P. Hubička, prem. 9 II 2019 r. Teatr Lalki i Aktora „Ateneum" w Katowicach. Fot. T. Zakrzewski (z archiwum Teatru).**

W ostatnich dziesięcioleciach w repertuarze „Banialuki" odnajdujemy widowiska zarówno w poetyce teatrów lalkowych, jak i żywego planu, adresowane zarówno do dzieci, młodzieży, jak i dorosłych. Przykładem tego były m.in. *Alicja w krainie czarów* (2008), *Przygody Sindbada Żeglarza* (2009), *Księga dżungli* (2015), *Szklana Góra* (2016), *Król Maciuś Pierwszy* (2017), a także *Tristan i Izolda* (2010), *Ballady i romanse* (2012), W. Shakespeare'a *Sen nocy letniej* (2013) oraz K. I. Gałczyńskiego *Zielona Gęś* (2016). Współcześnie tradycyjna lalka nie zniknęła z jej sceny, lecz najczęściej bywa dopełnieniem aktora i tła rozgrywanej akcji. Była też niejednokrotnie siłą prezentowanych widowisk.

[10] L. Kozień: Siedem dekad. W: Banialuka Bielsko-Biała 70 lat. Red. L. Kozień. Bielsko-Biała 2017, s. 10 – 14.

W maju 2007 r. w siedzibie teatru otwarta została licząca 128 miejsc tzw. „Scena na Piętrze”. Stabilny w ostatnim dwudziestoleciu zespół aktorski tworzyli m.in. Barbara Rau, Katarzyna Pohl-Koziara, Magdalena Obidowska, Lucyna i Ryszard Sypniewscy, Konrad Ignatowski, Eugeniusz Jachym, Radosław Sadowski, Tomasz Sylwestrzak, Piotr Tomaszewski, Władysław Aniszewski, Włodzimierz Pohl, Ziemowit Ptaszkowski oraz Małgorzata Bulska i Maria Byrska[11].

***Podróże Guliwera* J. Swifta. Reż. M. Pecko, lalki i kostiumy: E. Farkašová, dekoracje: P. Andraško, prem. 19 IX 2010 r. Teatr Lalek „Banialuka” w Bielsku-Białej.**
Fot. D. Dudziak (z archiwum Teatru).

O ile w „Banialuce” od 2003 r. twórczo kontynuowano poszukiwania Zitzmana, nawiązując do wypracowanej przez niego praktyki teatralnej, o tyle w Będzinie rzecz okazała się znacznie trudniejsza. Poetyka Dormana okazała się być niemal jednorazowa, a i on sam także nie pozostawił po sobie kontynuatora. Teatr ze zmiennym szczęściem poszukiwał więc po 1991 r. równowagi artystycznej. Kolejni jego dyrektorzy m.in. Waldemar Musiał (1991/1992), Małgorzata Majewska (1992-1995), Michał Rosiński (1995-2001), Arkadiusz Kluczniok (2001-2005), Dariusz Wiktorowicz (2005-2014) i Gabriel Gietzky (2014-2017) formowali zręby jego programu artystycznego, mniej lub bardziej świadomie godząc interesy tradycyjnego teatru lalkowego dla dzieci z poetyką teatru Dormana. Najtrudniejszy moment nastąpił w 2015 r., w chwili kiedy Starostwo Powiatowe w Będzinie obcięło o połowę dotację dla zespołu, a następnie uchwałą z 12 V 2015 r. postanowiło zerwać zawartą z Urzędem Miasta umowę na prowadzenie i współfinansowanie działalności TDZ. Ostatecznie podpisana 1 lutego 1999 r. umowa, zakłada, że Teatr

[11] por. M. Legendź: Siła Banialuki. W: Banialuka Bielsko-Biała 70 lat. Red. L. Kozień. Bielsko-Biała 2017, ss. 108-118.

współfinansowany jest przez miasto Będzin w 55 procentach i w 45 procentach, w wysokości 1,7 mln zł., przez powiat będziński. W tym momencie kryzys ten udało się przezwyciężyć i ten ważny dla miasta i całego Zagłębia Teatr ocalić.

W minionych latach z Teatrem współpracowali m.in. Grzegorz Turnau, Wojciech Malajkat i Leopold Kozłowski, a także Henryk Adamek, A. Kilian, Henryk Konwiński, Arkadiusz Klucznik. A. Łabiniec, Z. Poprawski, Barbara Ptak, K. Rau, Leokadia Serafinowicz, Rajmund Strzelecki, Wojciech Wieczorkiewicz i Waldemar Wolański. Do grona zasłużonych aktorów zespołu m.in. zalicza się Ewa Bryk-Nowakowska, Janina z Polańskich-Dormanowa, Henryk Ćmok, Marek Gołębiowski, Andrzej Gwoździewicz, Jacek Karnecki, Agata Madejska, G. Lewandowski, W. Musiał, Michał Kusztal, Mateusz Pospieszalski, Witold Polak, Krystyna Popławska, Agnieszka Raj-Kubat, J. Rose, L. Wróbel, S. Zagórzecki i Marta Tadla.

Od 2017 r. funkcję dyrektora pełni Paweł Klica i Jakub Kasprzak. Współcześnie w repertuarze obok cyklu tzw. „Spektakli familijnych", mamy cykl tzw. „Baby Sceny", cykl widowisk „Młodzi i Dorośli" oraz widowiska dla dorosłych, przygotowywane w ramach tzw. „Drugiej zmiany w Teatrze Dormana". Teatr ponadto podjął współpracę z kilkoma nowymi reżyserami zagranicznymi: Atsuto Suzuki z Japonii, Steevem Laufilitoga Maka z Nowej Kaledonii, Ebonie Chal Fifita z archipelagu wysp Tonga i Vincentym Meyburghiem z Kapsztadu.

Repertuar w ostatnich dziesięcioleciach tworzyły dzieła zarówno klasyki polskiej, jak i światowej, a także realizacje tekstów autorów współczesnych, w tym adaptacje takich m.in. klasycznych bajek, jak *Kot w butach* (2005), *Król Maciuś* (2005), *Czarnoksiężnik Oz* (2006) i *Śpiąca królewna* (2008), *Calineczka* (2009), *W dolinie Muminków* (2010), *Jaś i Małgosia* (2011) i *Przygody Zucha Tomcia Palucha'*(2011), a także widowiska przeznaczone dla młodzieży i dorosłych, podejmujące trudny temat m.in. autyzmu, czego przykładem był R. Jędrzejewskiej-Wróbel *Kosmita* (2009), a następnie spektakl inspirowany tragiczną historią nastoletniej mieszkanki Będzina Rutki Laskier *Pamięć Rutki* (2017). W grupie tej jest ponadto R. Pietrzaka *PustoStan* (2018) i *Antygona, jestem na nie* w reż. Tomasza Kaczorowskiego (2018).

Współcześnie w repertuarze mamy ponadto m.in. sztukę M. Prześlugi *Cicho* (2016), następnie zrealizowaną wg *Klechd Sezamowych* B. Leśmiana *Cudowną lampę Alladyna* (2017) i opracowaną w konwencji musicalowej M. Krüger *Karolcię* (2018), a także M. Kownackiej *Plastusiowy pamiętnik* (2018) oraz thriller J. Kasprzaka *Kot w butach* (2018). Wśród pozostałych tytułów znajdujemy ponadto wpisanego w magiczny czas świąt Bożego

narodzenia *Kopciuszka* (2018), następnie *Opowieści ze zmyślonego cyrku* (2019), opracowane na motywach książki S. Themersona *Przygody Pędrka Wyrzutka* i dla najmłodszych C. Collodiego *Pinokio* (2019)[12].

Widownia Teatru liczy 268 miejsc, a on sam jest współorganizatorem Będzińskich Spotkań Teatralnych. W marcu 1996 r. - w 10. rocznicę śmierci J. Dormana i 50-lecie istnienia zespołu, teatr przyjął na na patrona imię i nazwisko swego założyciela i twórcy. W 2018 r. dodatkowo w zmodernizowanym budynku dworca kolejowego Będzin Miasto, przy wsparciu środków unijnych, otwarto Małą Scenę kosztem 7,5 mln zł.

Z kolei w „Ateneum" po 1989 r. funkcję dyrektora pełnili Jarosława Czypczara (1989-2007), Krystyna Kajdan (2007-2017) i od 2017 Małgorzata Langier. Równocześnie funkcję dyrektorów do spraw artystycznych sprawowali: Maciej Tondera (1988-1991), a następnie Janina Keszkowska (1992-1993), Bogumił Pasternak (1993-1999) i Karel Brožek (2007-2012). Od 2013 rolę zastępcy dyrektora sprawuje Anna Mrozek[13].

W ostatnim trzydziestoleciu do najciekawszych widowisk m.in. należały: *Jak zdobyć korzec złota, czyli bezeceństwa pana Klausa* wg H. Ch. Andersena (1989), *Ballada o bochenku chleba* E. Wojnarowskiego (1989), *O medyku Feliksie* wg baśni G. Morcinka (1993), *Pinokio* Collodiego (1994), *Śpiąca królewna* (1996), *Kot w butach* J. Brzechwy (1997), *Podróże Guliwera* J. Swifta (2001), *Słowik* wg H. Ch. Andersena (2002), *Ferdynand Wspaniały* L. J. Kerna (2003), a następnie *Kowal* G. Morcinka (2004) i *Jak Janosik pokutował* Macieja K. Tondery (2007) oraz *Pchła szachrajka* J. Brzechwy (2008).

W tym też czasie Teatr odwoływał się zarówno do klasyki baśniowej, jak i współczesnej dramaturgii, adresowanej głównie do widowni dziecięcej. Realizując w różnych konwencjach i technikach repertuar, wykorzystywał zarówno środki wyrazu teatru lalkowego, jak i żywego planu. Ten dominujący nurt działalności artystycznej w kolejnych latach kierownictwa artystycznego Karela Brožka, poszerzony został o sztuki adresowane do młodzieży i dorosłych, m.in. za sprawą dramaturgii Franza Kafki, Jean Anouilha, Fridricha Schillera i Adama Mickiewicza. W latach 1990-2005 zespół dodatkowo występował w sali kina „Capitol" w Dąbrówce Małej przy ul. Gen. Hallera 71, mieszczącej około 220 widzów. W jej miejsce od 2007 r. dysponuje w Katowicach drugą kameralną sceną przy ul. 3 Maja 25 na 60 miejsc.

[12] http://www.dziennikteatralny.pl/recenzje,1,createdAt,szukaj.html
[13] https://ateneumteatr.pl/

Teatr wielokrotnie gościł za granicą, m.in. w Austrii, Czechach, Holandii, Niemczech, Słowacji, Ukrainie i Wielkiej Brytanii, a także w USA. Ważną kartę w dziejach Teatru zapisali czescy reżyserzy: Karel Brožek i Peter Nosálek. a także scenografowie: Alois Tománka, Eva Farkasová i Ján Zavarský. Do grona jego zasłużonych aktorów m.in. należeli: Janina Giercuszkiewicz, Bogusława Jaremowicz, Aniela Pasternak, Danuta Wyszogrodzka-Dindotrf, a także Józef Czopnik, Zygmunt Biernat, Marek Wit, Piotr Janiszewski, Grzegorz Ślosarski, Marek Dindorf, Piotr Gabriel i Kazimierz Bajurski. Przez długie lata z „Ateneum" związani byli także Barbara Szyling, Krzysztof Wieczorek i Ryszard Manowski. Teatr posiada statut miejskiej placówki i rocznie wystawia około 300 spektakli. Samorząd katowicki patronuje także organizowanemu przez "Ateneum" od 2002 r. Międzynarodowemu Festiwalowi Teatrów Lalek "Katowice - Dzieciom". Impreza ma charakter konkursowy. Ostatnia 13. jego edycja odbyła się od 16 do 20 X 2018 r.

***Krawiec Niteczka* Z. Głowackiego na motywach baśni K. Makuszyńskiego. Reż. Z. Głowacki, scen. E. Farkašova, prem. 24 V 2014 r. Śląski Teatr Lalki i Aktora „Ateneum" w Katowicach. Fot. T. Zakrzewski (z archiwum Teatru).**

Działalność trzech wymienionych Teatrów, współcześnie adresowana jest do dzieci, młodzieży i czasami dorosłych. Zespoły uwolnione zostały zatem od tradycyjnego widza, podobnie jak wcześniej od klasycznej lalki i parawanu. Podobny profil realizują powstałe po 1989 r. na terenie województwa nieinstytucjonalne, kilkuosobowe prywatne lub mające status stowarzyszeniowy, teatry zarówno lalkowe, jak i żywego planu. Współtworzą one

nową strukturę organizacyjną lalkarskiego życia, sięgając po nowy repertuar i teatralne techniki. Przykładem tego są przede wszystkim teatry prywatne: w Chorzowie od 1993 r. „Teatr Własny" Grzegorza Stanisławiaka, a w ostatnich latach ponadto „Ognista Małpa". Z kolei w Będzinie od 2000 r. działa teatr „Wielkie Koło – Teatr im. Jacka Łabacza", a od 2012 r. prywatny „Teatr Bajkowscy" oraz Teatr Lalki i Aktora „Arena". Dwa zespoły istnieją w Rudzie Śląskiej: Objazdowy Teatr Lalkowy „Apolejka" oraz Teatr „Figa". Ponadto w Raciborzu i Jastrzębiu Zdroju działa „Zawołany Skład Teatralny", w Rybniku zespół Marka Żyły, w Rydułtowach Teatr Safo, w Zabrzu „Teatr Jednego Aktora" Joanny Wawrzyńskiej i powstały w 2013 r. „Teatr im. Księcia z Bajki" Mateusza Grenia. Wszystko to w sumie sprawia, że po 1989 r. dysponujemy odmienną niż przed laty kulturą teatralną.

Bibliografia

25 lat teatru „Ateneum" w Katowicach. Red. Aleksander Widera. Katowice 1971.

45. lat Teatru Dzieci Zagłębia. Będzin 1991.

Band 1. Theaterarbit im gesellschaftlichen Wandel dreier Jahrhunderte. Dortmund 1983.

Banialuka Bielsko-Biała 70 lat. Red. L. Kozień. Bielsko-Biała 2017.

Dorman J.: Zabawa dzieci w teatr. Warszawa 1981.

Dorman J.: Być mistrzem. Materiały z tamtych lat, t. 1, wybór i oprac. I. Dowsilas. Będzin 2002.

Dorman J.: Wyssane z palca? Oprac. i wybór tekstów I. Dowsilas. Będzin 2003.

Funde und Befunde zur Schlesischen Theatergesichte. Zusammengestelt von Bärbel Rudin.

Herody lata 1965–1973. Oprac. I. Dowsilas. Będzin 2000.

Jan Dorman i jego teatr. Red. Marta Odziomek. Będzin 2013.

Jan Dorman w Będzinie. Wpływ działalności Jana Dormana na kulturę i społeczność Będzina w latach 1949–1986 i współcześnie. Wyd. z okazji 10. Fundacji im. Jana Dormana. Będzin 2008.

Jurkowski H.: Moje pokolenie. Łódź 2006.

Jurkowski H.: W kręgu warszawskiego „Baja". Warszawa 1978.

Kozień L.: Jan Dorman. Dokumentacja działalności, seria: Lalkarze. Łódź 1996.

Kuczyński J.: Pod parasolem Jana Dormana czyli Krótka historia Klubu Studenckiego „Ethiopus". Bedzin 2014.

Legendź M.: Z notatek po ciemku. Teatry w Bielsku-Białej po 1989 roku. Bielsko-Biała 2014.

Linert A.: Bielsko-Bialskie międzynarodowe spotkania teatralne (1966–1978). W: „Zaranie Śląskie” 1979, z. 4, s. 728 – 750.
Linert A.: Bogumił Andrzej Pasternak – kompozytor, radiowiec, kierownik artystyczny teatru (21 IX 1936 – 26 VI 1999). W: Śląskie Miscellaanea, pod red. K. Heskiej-Kwaśniewicz, tom 22-23. Katowice 2009-2010, s. 85-95.
Linert A.: Juliusz Glatty. Katowice 1988.
Linert A.: Teatr Jana Dormana w świetle wybranych wartości naddanych. W: Jan Dorman i jego teatr. Red. Marta Odziomek. Będzin 2013, ss. 96 – 107.
Linert A.: Teatry lalkowe w województwie katowickim. Katowice 1986.
Listy Jana Dormana do Marii Teresy Antoniny 1966–1985. Wybór. Opr. Wiesława Domańska. Warszawa 2013.
Miłobędzka K.: Teatr Jana Dormana. Poznań 1990.
Pół wieku. Teatr Dzieci Zagłębia 1945–1995. Red. Paweł Gabara. Będzin 1996.
Teatr Dzieci Zagłębia 1945–1975. Red. Stanisław Wilczek. Będzin 1975.
Teatr Dzieci Zagłębia 1945–1985. Katowice/Będzin 1986.
Teatr Dzieci Zagłębia im. Jana Dormana w Będzinie 1951–2011. Red. Piotr Zaczkowski. Będzin 2011.
Teatr Lalek Banialuka 1947-1997, pod red. L. Kozień. Bielsko-Biała 1997.
Teatr Lalek Banialuka 1997-2007, pod red. L. Kozień. Bielsko-Biała 2007.
Teatr zrodzony z marzenia. Księga Jubileuszowa Śląskiego Teatru Lalki i Aktora Ateneum w Katowicach z lat 1945-2005. Red. Danuta Lubina-Cipińska. Katowice 2005.
Tomaszewska E.: Jan Dorman poeta teatru. Katowice 2010.
Tomaszewska E.: Jan Dorman własną drogą. Katowice 2013.
Waszkiej H. Dramaturgia polskiego teatru lalek. Warszawa 2013.
Waszkiel M.: Bogumił Pasternak: dokumentacja działalności. Łódź 2000.
Waszkiel M.: Dzieje teatru lalek w Polsce 1944 – 2000. Warszawa 2012.
Wyssane z palca? Oprac. i wybór tekstów Jana Dormana, Iwona Dowsilas. Będzin 2003.

prof. dr hab. Andrzej Linert

Teatry muzyczne na Górnym Śląsku

Straszny dwór **S. Moniuszki. Reż. A. Dobosz, scen. J. Chęciński, prem. 15 VI 1946 r. Opera Katowicka w Bytomiu (z archiwum Opery Śląskiej).**

1. Górnośląska tradycja operowa

Pierwsze próby widowisk muzycznych na terenie Górnego Śląska odnotowujemy w ostatnich dziesięcioleciach XVIII wieku w rezydencjach arystokracji. Przygotowywane były z okazji spotkań towarzyskich, z dominującym udziałem zespołu instrumentalnego, wokalnego i tanecznego. Inicjatorem ich był m.in. książę pszczyński Friedrich Erdmann von Anhalt-Köthen-Pless, z inicjatywy którego tego rodzaju widowiska prezentowano na zamku w Pszczynie od 1776 r., a następnie w latach 1803-1807 w nieistniejącym budynku teatralnym, usytuowanym na terenie zamkowego parku. Występowały tam trupy teatralne z Bielska oraz zespoły austriackie z Opawy i Oławy oraz teatr dworski księcia Wirtemberskiego z Carlsruhe[1]. W tym też czasie w Cieszynie w 1788 r. wybudowano stałą scenę w ratuszu. Podobnie w Bielsku, według niepełnej naszej wiedzy, w 1792 r. książę

[1] por. Funde und Befunde zur schlesischen Theatergeschichte zusammengestellt von Bärbel Rudin. Band 1: Theaterarbeit im gesellschaftlichen Wandel dreier Jarhrhunderte. Dortmund 1983; Band 2: B. Vogelzsang, Theaterbau in Schlesien. Dortmund 1984.

Franciszek de Paula-Sułkowski zaadaptował usytuowaną pod murami zamku halę browaru i tam prawdopodobnie przez sześć miesięcy występowała austriacka trupa Daniela Eisenberga. Sporadycznie widowiska muzyczne, prezentowane były ponadto na zamku w Otmuchowie, Głogówku i Koszęcinie. Zapoczątkowana w ten sposób działalność, niezwykle szybko uległa spopularyzowaniu. Pod koniec XVIII w., teatralne formy muzyczne, prezentowane były m.in. w Prudniku, Głubczycach, Raciborzu, Nysie, Opolu i Gliwicach[2], a także Rybniku. Z czasem po raz pierwszy objazdowe zespoły teatralne, posiadające w swym repertuarze sztuki muzyczne, pojawiły się w także Katowicach, Bytomiu i Królewskiej Hucie[3].

Równolegle w pierwszej połowie XIX wieku na terenie Górnego Śląska pojawiły się pierwsze publiczne budynki teatralne i sale widowiskowe, m.in. w Nysie, Opolu i Brzegu. Z kolei w latach siedemdziesiątych XIX w. otwarto salę teatralną w Raciborzu[4]. Z czasem nowoczesne gmachy teatralne powstały w 1890 r. w Gliwicach, w 1901 r. w Bytomiu i w 1907 r. w Katowicach. Równocześnie w Królewskiej Hucie wybudowany został Hotel „Graf Reden", w którym wielofunkcyjna sala balowo-widowiskowa mieściła 2000. widownię teatralną. Dwa pozostałe gmachy teatralne zbudowano w 1890 r. w Bielsku i w 1910 r. w Cieszynie, miastach będących w strukturach administracji Monarchii Austrowęgierskiej. Spowodowały one pojawienie się stałych zespołów scenicznych, posiadających mniejsze lub większe zespoły wokalne i muzyczne. W efekcie pod koniec XIX w. gliwicki „Viktoriatheater" był siedzibą zespołu operowego i centrum życia teatralnego regionu. Z czasem funkcję tą przejął Teatr Miejski (Stadttheater) w Bytomiu, z chwilą gdy w jego repertuarze znalazła się m.in. klasyka literatury operowej, w tym m.in. C. Kreutzera *Nocleg w Grenadzie*, P. Mascagniego *Rycerskość wieśniacza*, G. Verdiego *Aida*, a także najtrudniejsze opery R. Wagnera *Tannhäuser, Lohengrin* i *Śpiewacy norymberscy*. Przed pierwszą wojną światową opery i operetki wystawiał także „Stadt Theater in Kattowic" (Teatr Miejski w Katowicach). Idei popularyzacji teatru muzycznego służył także w latach 1901-1919 objazdowy „Oberschlesisches Volksteater" z Królewskiej Huty. Wystawiał on repertuar popularny[5], w którym dominowały m.in. śpiewogry, wodewile i operetki. Podobny repertuar posiadał ponadto otwarty w 1903 r. w Gliwicach „Volkstheater", znany jako „Teatr Ludowy". Oba prowadziły na terenie niemal całego Górnego Śląska ożywioną działalność

[2] por. J. Schmidt: Życie teatralne w Gliwicach (1796-1944). Gliwice (brak daty wydania), (1990).
[3] B. Vogelsang: Teaterbau in Schlesien. Dortmund 1984, s. 19.
[4] por. J. Michalik: Książki o teatrze niemieckim na Śląsku. „Pamiętnik Teatralny" 1988, z. 3-4.
[55] L. Biały: Z dziejów niemieckiego teatru w Królewskiej Hucie na przełomie XIX i XX wieku. „Zeszyty Chorzowskie" 2010, nr 11, s. 6.

objazdową, w tym zwłaszcza w środowiskach pozbawionych dostępu do sztuki teatru. Z kolei w latach 1925-1933 działalność tą kontynuował wrocławski „Die Schlesische Bühne des Bühnenvolksbundes", a w latach 1929-1933 zespół zabrzańskiego „Oberschlesische Wanderbühne", działający przy Bund für Arbeiterbildung. Ich występy organizowały najczęściej istniejące w miastach górnośląskich miejscowe tzw. Theatergemeinde (Gminy teatralne). Zespoły te występowały po obu stronach granicy[6].

Po raz pierwszy z operą polską Górnoślązcy Polacy mieli możność zapoznać się w lipcu 1920 r. Wtedy to na zaproszenie organizatorów plebiscytu na Górny Śląsk przybył 150-osobowy zespół Opery Warszawskiej pod dyrekcją Emila Młynarskiego z *Halką* i *Verbum nobile* S. Moniuszki. Prezentowane widowiska budząc zachwyt, porównywane były z gościnnymi w tym czasie występami opery wiedeńskiej. W świadomości społecznej na długo też utrwaliły się jako zjawisko o pierwszorzędnym znaczeniu artystycznym i narodowym[7].

***Borys Godunow* M. Musorgskiego. Reż. W. Ochman, scen. A. Rzepka, prem. 5 IV 2004 r. Opera Śląska w Bytomiu. Fot. T. Zakrzewski (z archiwum Opery Śląskiej).**

[6] por. K. Weber: Geschichte des Theaterwesens in Schlesien. Daten und Fakten – von den Anfängen bis zum Jahre 1944. Dortmund 1980, s. 340.

[7] Dodajmy, że w ślad za Operą Warszawską w sezonie 1921/22 na terenie Górnego Śląska m.in. z *Halką* Moniuszki gościnnie z powodzeniem występował teatr sosnowiecki pod dyrekcją Henryka Czarneckiego. Występy jego odbywały się niejednokrotnie w zgoła dramatycznych okolicznościach. Przykładowo 28 X 1921 r. w Królewskiej Hucie w wyniku uszkodzenia instalacji elektrycznej, widzowie spektakl oglądali w świetle zakupionych w pośpiechu przez dyrektora teatru świec.

2. Lata teatralnej rywalizacji

Teatr muzyczny od początków istnienia Teatru Polskiego w Katowicach, należał do głównego nurtu jego działalności artystycznej. Powołany do życia w 1922 r., do 1931 r. był jego odrębnym zespołem, sporadycznie także posiadającym dział operetkowy. Od początku był też zespołem objazdowym, zasięgiem obejmującym tereny zarówno województwa śląskiego, jak i pozostającej pod administracją niemiecką Opolszczyzny. Możliwość systematycznego kontaktu miejscowego społeczeństwa polskiego z zawodowym teatrem muzycznym, pojmowana była jako walka o oblicze narodowe Górnego Śląska. W repertuarze działu operowego Teatru Polskiego już w pierwszym sezonie 1922/23 pojawiły się m.in. S. Moniuszki *Halka* i *Straszny dwór* oraz G. Pucciniego *Tosc'*, a także balet K. Kurpińskiego *Wesele* i poemat taneczny Moniuszki *Bajka* oraz szereg tańców narodowych do muzyki F. Chopina, W. Żeleńskiego, Z. Noskowskiego, L. Różyckiego. I. Paderewskiego i K. Szymanowskiego[8]. Do chwili zamknięcia w 1931 r. działu operowego, obok klasyki narodowej, w repertuarze były m.in. najwybitniejsze dzieła europejskiej literatury muzycznej: *Toska*, *Madame Butterfly* i *Cyganeria* G. Pucciniego, *Trubadur* i *Rigoletto* G. Verdiego, *Faust* Ch. Gounoda, *Żydówka* J. Halevy'ego, *Piękna Helena* P. Abrahama, *Carmen* G. Bizeta, *Cyrulik sewilski* G. Rossiniego, *Opowieści Hoffmanna* J. Offenbacha, *Pajace* R. Leoncavallo, *Gejsza* S. Jonesa, *Rycerskość wieśniacza* P. Mascagniego, *Polska krew* O. Nedbala, *Lakme* L. Delibesa i *Sprzedana narzeczona* B. Smetany[9].

Również bytomski „Oberschlesises Landestheater" w latach międzywojennych w repertuarze posiadał najwybitniejsze dzieła literatury operowej i operetkowej, utwory m.in. L. van Beethovena, G. Pucciniego, G. Bizeta, G. Verdiego, R. Wagnera, J. Straussa, W. A. Mozarta, J. Offenbacha, P. Czajkowskiego, E. Kálmána i S. Jonesa[10]. Wystawiane z udziałem wybitnych artystów niemieckich, prezentowały na ogół dobry poziom artystyczny. Przykładowo w 1929 r. w realizacji wagnerowskiego *Parsifala* udział wzięli znani soliści Opery Berlińskiej: Anna Helm, Gotthold Ditter, Anton Bauman oraz Gotthelf Pistor. Ten ostatni zasłynął m.in. w mistrzowskiej kreacji postaci Parsifala w Bayeruth. Towarzyszył im zespól instrumentalistów, który w pierwszej połowie lat dwudziestych liczył 48 osób,

[8] Jednym z najpopularniejszych przedstawień muzycznych tego czasu było zrealizowane w lutym 1930 r. widowisko regionalne w 4 obrazach S. Ligonia i A. Kubiczka *Wesele na Górnym Śląsku*.
[9] por. M. Komorowska: Za kurtyną lat. Polskie teatry operowe i operetkowe 1918-1939. Kraków 2008, s. 123-136.
[10] Po latach reorganizacji teatr bytomski w 1929 r. przyjął nazwę „Oberschlesises Landestheater".

a chór 26[11]. Teatr co roku realizował około 450 przedstawień, prezentując je po obu stronach granicy. Zasięgiem swojego oddziaływania obejmował niemal cały teren Górnego Śląska. W tym czasie Teatr Polski przygotowywał około 430 spektakli, z czego tylko nieznaczny procent swoich widowisk prezentował po stronie niemieckiej[12].

Po latach wojny i powstańczych zmaganiach, oba narody skupione były przede wszystkim na walorach prezentacji własnej sztuki teatru, w tym m.in. operowej. Zdarzało się, że ich widownie były miejscem neutralnych spotkań, w trakcie których eksplorowane były nie tylko uczucia miłości do ojczyzny, ale i ujawniała się odporność na narodowe fobie i ciekawość innego, nieznanego dotychczas świata. Równocześnie był to czas trudnej polsko-niemieckiej rywalizacji teatralnej, przejawiającej się momentami w aktach fizycznej przemocy, czego przykładem było dotkliwe pobicie w Opolu 28 kwietnia 1929 r. katowickich artystów operowych, prezentujących *Halkę* Moniuszki.

Zlikwidowany w 1931 r., mimo protestów organizacji i towarzystw polskich, dział operowy Teatru Polskiego wzbudził protesty[13]. Występujący na posiedzeniu Sejmu Śląskiego 13 VI 1930 r. w jej obronie Wojciech Korfanty, działalność opery katowickiej określał jako *moment kojący w walce narodowościowej*, ponieważ, jak zaznaczył, *jeżeli chodzi o operę, to uczęszczają na jej przedstawienia wszyscy obywatele, tak niemieccy, jak i polscy*[14]. Niestety z chwilą likwidacji działu operowego, do września 1939 r. w polskiej części Górnego Śląska organizowane były już jedynie gościnne występy i koncerty Opery Warszawskiej, Krakowskiego Towarzystwa Operowego, a także Warszawskiej Opery Ludowej, Opery Lwowskiej, Opery Poznańskiej i Królewskiej Opery z Bukaresztu.

Z kolei w latach okupacji hitlerowskiej, zmiana modelu organizacji życia teatralnego na Górnym Śląsku sprawiła, że nie tylko „Oberschlesises Landestheater" do końca sezonu 1943/1944 r. przygotowywał opery i dramaty. W sezonie 1941/1942 do życia powołano Städtische Bühnen Kattowitz-Königshtüte. W ramach tej struktury funkcjonowały dwie samodzielne sceny: w Chorzów|Chorzowie tzw. Schauspielhaus, realizujący widowiska dramatyczne i w Katowicach tzw. Opernhaus, przygotowujący spektakle operowe[15]. Z kolei w Gliwicach, jesienią 1943 r. powołano do życia „Oberschlesisches Schauspiel in Gleiwitz".

[11] por. K. Weber: Geschichte des Theaterwesens in Schlesien. Daten und Fakten…, op. cit., s. 262.
[12] por. M. Sobański: Teatr Polski na Śląsku 1922-1939: materiały i wspomnienia. Katowice 1963, s. 52.
[13] por. Protesty przeciwko likwidacji opery w Katowicach. „Polonia" 1930, nr 2033, s. 9.
[14] Wystąpienie dra Wojciecha Korfantego na posiedzeniu Sejmu Śląskiego 13 VI 1930 r. w sprawie utrzymania opery w Katowicach, [w:] Sprawozdanie stenograficzne z 4 posiedzenia II Sejmu Śląskiego z dnia 13 VI 1930 r. Wyd. Śląskiego Urzędu Wojewódzkiego w Katowicach, s. 18-20.
[15] W jego repertuarze znajdujemy m.in. całą tetralogię Wagnera *Pierścień Nibelunga*, a także *Cavalerię rusticanę* Mascagniego, *Czarodziejski flet* Mozarta, *Carmen* Bizeta i *Trubadura* Verdiego.

W wyniku podjętych prac adaptacyjnych i remontowych teatr otwarto 15 lutego 1944 r. operą G. Donizettiego *Maria Stuart*. Niestety zespół ten działalność zakończył z końcem sezonu 1943/44, a sam budynek spłonął po wyzwoleniu miasta. Na szczęście ocalały pozostałe górnośląskie gmachy teatralne. Organizatorom polskiego życia operowego w 1945 r. przyświecała więc nadzieja, że nasycony w latach międzywojennych sztuką operową region, zdołają w miarę szybko odbudować.

***Nabucco* G. Verdiego. Reż. L. Adamik, scen. J. Bernaś, prem. 18 V 2007 r. Opera Śląska w Bytomiu. Fot. T. Zakrzewski (z archiwum Opery Śląskiej).**

3. Czas (od)budowy

W pierwszych miesiącach powojennych z inicjatywy władz wojewódzkich i wbrew woli Ministerstwa Kultury i Sztuki, wiosną 1945 r. do życia powołana została, jako pierwszy teatr muzyczny na terenie województwa, Opera Katowicka pod dyrekcją światowej sławy śpiewaka operowego Adama Didura. Jej pierwszą siedzibą był gmach Teatru im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach. Tam też odbyła się 14 VI 1945 r. inauguracyjna premiera *Halki* Stanisława Moniuszki. Była to jedna z pierwszych powojennych realizacji widowiska

operowego w Polsce. Ona też jako pierwsza po wojnie była bezpośrednio transmitowana przez radio w Święta Bożego Narodzenia 1945 r.

Biorąc pod uwagę trudne polsko-niemieckie kontakty teatralne w latach międzywojennych, premiera ta miała wymiar symbolu[16]. Jej realizacja, była nie tylko kontynuację górnośląskiej tradycji operowej[17], ale i próbą definiowania od nowa oblicza ideowego Górnego Śląska, u podstaw którego tkwiła heroiczna postawa kilkudziesięciu artystów, skupionych wokół idei teatru operowego i samego Didura[18]. Jego też postać i dzieło pełnią rolę mitu założycielskiego Opery Śląskiej. Powstały wokół jego osoby zespół, od samego początku zaliczany był do czołowych muzycznych scen teatralnych w kraju. Skupiał doświadczonych artystów i sławnych śpiewaków operowych. Z chwilą przyjazdu w październiku 1945 r. na Śląsk, przesiedlonego zespołu operowego teatru lwowskiego, rozbudowany został o solistów, członków chóru, orkiestrę, balet oraz pracowników obsługi sceny i widowni. W tej sytuacji potrzeba własnej siedziby stała się pilną koniecznością. W konsekwencji jesienią zespół przeniesiony został do Bytomia, gdzie 29 listopada 1945 r. odbyło się pierwsze przedstawienie *Halki* S. Moniuszki. Zbudowany w latach 1899-1901 wg projektu Aleksandra Böhma w stylu neoklasycznym, z elementami empiryzmu i secesji budynek byłego niemieckiego Teatru Miejskiego, obok sali teatralnej z dwoma balkonami i bocznymi lożami, posiadał w ramach jednej architektonicznej bryły także obszerną salę koncertową. Usytuowany w centralnym punkcie miasta, systematycznie modernizowany i wzbogacany o nowe urządzenia techniczne, należy dziś do jego najcenniejszych zabytkowych obiektów architektonicznych miasta. Tam też do 30 XI 1949 r. zespół występował pod nazwą „Opera Katowicka z siedzibą w Bytomiu". Kolejna zmiana nazwy nastąpiła z chwilą upaństwowienia placówki 1 IX 1949 r., kiedy to pojawiła się nazwa „Opera

[16] Całość reżyserował A. Dobosz. Zespołem orkiestry organizującej się Filharmonii Śląskiej dyrygował asystent A. Toscaniniego z La Scali Z. Dymek, a scenografię z ocalałych i pozbieranych zewsząd dekoracji, opracował E. Janicki. Choreografię przygotował J. Fabian. W rolach tytułowych wystąpiła: W. Calma – Halka, L. Finze - Jontek, O. Szamborowska - Zofia, A. Hiolski - Janusz, H. Paciejewski – Stolnik, A. Dobosz – Góral, Szlachcic I, J. Pasławski – Szlachcic II, A. Kopciuszewski – Janusz, Dziemba, S. Dobiasz – Dudziarz. Całości towarzyszył chór i balet Śląskiego Teatru Muzycznego W. Śliwskiego. Sprawami administracyjnymi i finansowymi kierowali T. Bursztynowicz i I. Kuczyńska.

[17] Z nowym sezon pod nadzorem artystycznym Didura 15 września 1945 r. zespół zaprezentował *Toskę* Pucciniego. Tym razem jej kierownictwo muzyczne objął J. Sillich, reżyserował F. Kuligowski, a scenografię opracował J. Kosiński. W rolach głównych wystąpili m.in.: W. Calma – Tosca, L. Finze – Cavaradossi, A. Hiolski – baron Scarpia, a także A. Wiktor – jako Cezare Angelotti.

[18] por. G. Golik-Szarawarska: Lwowski rodowód Opery na Śląsku po II wojnie światowej. Rekonesans badawczy. W: Niezwykła więź Kresów Wschodnich i Zachodnich. Wpływ lwowian na rozwój nauki i kultury na Górnym Śląsku po 1945 r. Praca zbiorowa pod red. K. Heskiej-Kwaśniewicz, A. Ratusznej i E. Żurawskiej. Katowice 2012, s. 135-153.

Śląska w Bytomiu". W jej repertuarze od początku znajdowała się klasyka muzyki operowej, dzieła m.in. G. Pucciniego *Tosca*, *Madame Butterfly* i *Cyganeria* G. Verdiego, *Traviata*, *Aida* i *Rigoletto*, G. Bizeta, *Carmen*, G. Rossiniego, *Cyrulik sewilski*, Ch. Gounoda, *Faust*, L. Delibesa, *Lakmea* i J. Offenbacha *Opowieści Hoffmanna*, a także z kręgu klasyki narodowej przede wszystkim twórczość S. Moniuszki: *Halka*, *Straszny dwór* i *Verbum Nobile* oraz polskie prapremiery wybitnych XX-wiecznych kompozytorów polskich[19].

Zasługą znakomitego zespołu wykonawców był fakt, że w pierwszych sezonach powojennych Opera Śląska zajmowała pozycję najwybitniejszego polskiego zespołu operowego w kraju, obok reaktywowanej z czasem Opery w Poznaniu, Opery Warszawskiej i Opery we Wrocławiu. Po nagłej śmierci A. Didura 7 stycznia 1946 r., kierownictwo artystyczne teatru objął światowej sławy baryton, później tenor, a równocześnie profesor PWSM w Katowicach, Stefan Belina-Skupniewski (1946-1953). Funkcję dyrektora pełnił początkowo Tadeusz Bursztynowicz, a następnie Stefan Syryłło. Z kolei pierwszymi solistami zespołu w latach 1945-1953 m.in. byli: Wiktoria Calma, Franciszka Denis-Słoniewska, Antonina Kawecka, Jadwiga Lachetówna, Barbara Sawicka, Romuald Cyganik, Stefan Dobiasz, Adam Dobosz, Lesław Finze, Andrzej Hiolski, Adam Kopciuszewski, Henryk Paciejewski. Równocześnie debiutowali w nim m.in. Barbara Kostrzewska, Anna Lorenc, Natalia Stokowacka, Krystyna Szczepańska, Jolanta Wrożyna, Włodzimierz Hiolski-Lwowicz, Antoni Majak, Wiesław Ochman, Bogdan Paprocki, Romuald Tesarowicz. W gronie natomiast tancerzy uwagę zwracały występy Barbary Bittnerówny, Olgi Sawickiej, Witolda Borkowskiego, Lucyny Sotomskiej, Leokadii Zienko, Bolesława Bolewicza i innych[20].

Teatr w ramach integracji i repolonizacji regionu z macierzą od początku swojego istnienia prowadził intensywną działalność objazdową. Zrealizowane z pieczołowitością i rozmachem dzieła klasyki literatury operowej, operetkowej i baletowej, budziły powszechny zachwyt. Po 1949 r. były to utwory m.in. A. Mozarta, P. Czajkowskiego, L. Różyckiego[21], G. Donizettiego, S. Moniuszki, G. Pucciniego, B. Smetany i G. Verdiego. Dodatkowo osobną grupę stanowiły spektakle baletowe, w tym m.in. pierwsza po wojnie premiera baletu *Pan Twardowski* w realizacji S. Miszczyka (10 IV 1948 r.), z udziałem E. Koziarskiego w roli

[19] L. Różycki dla potrzeb zespołu odtworzył zagubioną partyturę swojej opery *Casanowa*. Reż. B. Fotygo-Folański, scen. K. Gajewski, prem. 6 I 1951 r.
[20] por. L. Markiewicz: Dokonania muzyczne. „Kultura Górnego Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego". Praca pod red. M. Fazana i A. Linerta. Katowice 1982, s. 149.
[21] L. Różycki dla potrzeb zespołu odtworzył zagubioną partyturę swojej opery *Casanowa*. Premiera jej w reż. B. Fotygo-Folańskiego, scen. K. Gajewskiego, odbyła się 6 I 1951 r.

Mistrza Twardowskiego, czy też prapremiery baletów J. Maklakiewicza *Cagliostro w Warszawie* i *Złota Kaczka* oraz *Kopciuszek* S. Prokofiewa. Wysoki poziom artystyczny przygotowywanych w latach 1945-1953 widowisk, dokumentują liczne nagrody i wyróżnienia.

***Don Carlos* G. Verdiego. Reż. i scen. W. Zawodziński, prem. 22 V 2011 r. Opera Śląska w Bytomiu. Fot. T. Zakrzewski (z archiwum Opery Śląskiej).**

Prezentowane zarówno na terenie województwa, jak i na wyjeździe przedstawienia, za każdym razem przyjmowane były z entuzjazmem, czego przykładem były m.in. miesięczne występy w sierpniu 1947 r. w Warszawie i równie miesięczne występy w roku następnym we Wrocławiu, za każdym razem z repertuarem kilku oper, w tym m.in. z *Aidą* G. Verdiego, wystawioną dla 9 tys. widzów w Hali Ludowej we Wrocławiu 1 IX 1948 r. z okazji Światowego Kongresu Intelektualistów w Obronie Pokoju.

Niestety, powstające z czasem nowe placówki operowe w kraju, sprawiły, że Bytom w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych opuścili m.in. Jerzy S. Adamczewski, Antonina Kawecka, Wacław Domieniecki, Barbara Kostrzewska, Lesław Finze, Henryk Paciejewski i Antoni Majak[22]. Równocześnie w latach 1953-1970 funkcję dyrektora pełnił Włodzimierz Stahl[23]. W tym czasie dyrektorami artystycznymi byli m.in. wszechstronny muzyk i artysta o wielkim autorytecie zawodowym Włodzimierz Ormicki (1953-1963) oraz Napoleon Siess

[22] L. Markiewicz: W obliczu muzycznego dwudziestolecia. „Zaranie Śląskie" 1965, z. 1, s.49.
[23] W sez. 1966/67 W. Stahl pełnił również funkcję kierownika artystycznego Opery.

(1963-1966). Stahl do 1955 r. kierował również drugą sceną Opery Śląskiej – Operetką Śląską w Gliwicach.

Fakt powołania jej do życia[24], był wynikiem zapotrzebowania widowni śląskiej na lżejsze widowiska muzyczne i zapoczątkował falę narodzin kolejnych zespołów operetkowych w kraju. Trzon zespołu gliwickiego tworzyli Z. Lipczyński – dyrygent, B. Fotygo-Folański – reżyser i T. Gryglewski – scenograf i inni. Zespół od początku z wielkim powodzeniem realizował klasyczne widowiska operetkowe. Swoją działalność zainaugurował 11 X 1952 r. premierą *Krainy uśmiechu* F. Lehára, w reż. B. Fotygo-Folańskiego. Tym samym otwarta została pierwsza w powojennej Polsce operetka „państwowa", a jednocześnie pierwszy stały teatr w powojennych Gliwicach. Nowo powstały Teatr siedzibę zyskał w zaadaptowanym dla potrzeb sceny starym Domu Strzelców gliwickiego Bractwa Kurkowego przy ul. Nowy Świat 55/57, w którym już w 1827 r. występowały gościnnie teatry objazdowe. Jego zły stan techniczny sprawiał, że przez następne dziesięciolecia gmach poddawany był rozbudowie i systematycznym remontom. W latach dominującego w polityce i kulturze socrealizmu, muzyczne obrazy z życia wyższych sfer, przewrotnie włączone zostały w dzieło budowy podstaw nowego sytemu politycznego.

Do czasu usamodzielnienia się Operetki Śląskiej 1 X 1955 r., w jej repertuarze były m.in. dzieła J. Offenbacha, E. Kálmána i O. Straussa, a także J. Milutina i I. Dunajewskiego. W konsekwencji Teatr w krótkim czasie zdobył spore uznanie wśród mieszkańców miasta i regionu. Ponadto poza intensywną działalnością objazdową, w drugiej połowie lat pięćdziesiątych dyrekcją Operetki podjęła inicjatywę powołania do życia drugiej stałej sceny w gmachu Teatru Miasta Chorzowa przy ul. Sienkiewicza 4. Prowadzona w jego pomieszczeniach od pierwszych powojennych miesięcy działalność impresaryjna, sprawiała, że w kręgu władz miejskich odżyła przedwojenna idea powołania do życia na terenie miasta samodzielnej placówki teatralnej. Dla Gliwic przewidywano repertuar przede wszystkim operetkowy, w tym także dzieła typu opery komicznej, a dla Chorzowa komedie muzyczne, w tym m.in. współczesnych polskich autorów i kompozytorów o charakterze kameralnym oraz wodewile i farsy. W tym celu zespół powiększono o 27 etatów[25].

[24] Operetka Śląska do życia powołana została w wyniku podjętej uchwały sejmowej 13 IV 1952 r. jako druga scena Opery Śląskiej.

[25] Zaangażowano dodatkowo m.in. następujących solistów: B. Kwaskowską, L. Zienko, F. Hollikowskiego, M. Kobielskiego, T. Molskiego, W. Sawickiego i M. Witkowskiego. W sezonie następnym do zespołu dokooptowano jeszcze m.in. J. Krzywoszewską, A. Jarosza, J. Wesołowskiego

Otwarcie chorzowskiego Teatru Komedii Muzycznej nastąpiło 26 X 1957 r. *Królem włóczęgów* R. Frimla, w instrumentacji H. Czyża, pod kierownictwem muzycznym W. Rowickiego, w inscenizacji i reżyserii D. Baduszkowej, choreografii F. Parnella i scenografii J. Kłosowskiego[26]. Krytyka zgodnie chwaliła dobór realizatorów i fakt wystawienia po raz pierwszy w Polsce w całości operetki o Villonie. W sumie w Chorzowie do końca 1960 r. odbyło się dziewięć premier muzycznych.

Inicjatywa ta będąc efektem wyzwolonych w połowie lat pięćdziesiątych oddolnych działań społeczno-kulturalnych, przy równoczesnym ożywieniu środowisk twórczych, była jedną z ostatnich prób, jakkolwiek nieudaną, budowy instytucjonalnych podstaw muzycznej bazy teatralnej w województwie. Na lata 1956-1960 przypadł bowiem ostatecznie czas formowania się w tym zakresie powojennego stanu posiadania w województwie liczby teatrów muzycznych. Po powstałej w 1945 r. Operze Śląskiej i w 1952 r. Operetce Śląskiej w Gliwicach, Teatr Komedii Muzycznej w Chorzowie, był kolejną próbą[27].

***Tosca* G. Pucciniego. Reż. T. Bradecki, scen. J. Janicka, prem. 20 X 2012 r. Opera Śląska w Bytomiu. Fot. K. Fatyga (z archiwum Opery Śląskiej).**

---

oraz reżyserkę B. Kilkowską. Równolegle w obu sezonach prowadzono przesłuchania dla ubiegających się do chóru, orkiestry i baletu.

[26] W gronie wykonawców byli czołowi artyście gliwickiego zespołu, w tym m.in. W. Polańska, S. Ptak, E. Arska-Krasiejko, W. Michalski, M. Gabrielli, A. Sawin, M. Polakowa, J. Orawiec i R. Wojtkowski.

[27] Por. A. Linert: Powojenny Teatr Miasta Chorzowa. [W:] „Zeszyty Chorzowskie", t. 9, pod red. Z. Kapały. Chorzów 2008, ss. 169 – 177.

4. Lata stabilizacji

Z początkiem lat sześćdziesiątych, oba znajdujące się w województwie teatry muzyczne, utraciwszy aurę nowości i wyjątkowości, skazane zostały na niełatwą egzystencję, w sytuacji rodzących się w kraju coraz to nowych scen operowych, oferujących najwybitniejszym solistom Bytomia i Gliwic lepsze warunki pracy i płacy. Obok istniejących zespołów operowych w Poznaniu, Łodzi i Warszawie, w 1954 r. do życia powołany został m.in. Miejski Teatr Muzyczny w Krakowie, w 1956 r. Opera na Zamku w Szczecinie, a w 1961 r. Warszawska Opera Kameralna. W efekcie Bytom opuściła grupa utalentowanych solistów, wśród których byli m.in. Andrzej Hiolski, Krystyna Szczepańska, Bogdan Paprocki, Antoni Majak, Jadwiga Lachetówna, Krystyna Szostek-Radkowa, Wiesław Ochman, Sławomir Żerdziński i wielu innych. Trudna była również sytuacja Operetki Gliwickiej, na bazie zespołu którego wyrosły niemal wprost teatralne zespoły muzyczne w Szczecinie i Gdyni.

Wszystko to rzutowało na brak stabilizacji na stanowiskach kierowniczych obu zespołów. Po W. Ormickim i N. Siessie, stanowisko kierownika artystycznego Opery w sezonie 1966/67 sprawował Karol Stryja, a od 1 września 1967 do 1970 r. Bolesław Jankowski. Sytuację ustabilizowała dopiero ponownie obecność N. Siessa na stanowisku dyrektora artystycznego w latach 1971–1986, a następnie Jerzego Salwarowskiego 1987-1988.

W repertuarze Opery w tym czasie odnajdujemy początkowo m.in. *Otella* G. Verdiego, *Holendra Tułacza* R. Wagnera, *Don Juana* W. A. Mozarta, *Zaręczyny w klasztorze* S. Prokofiewa i *Carmen* G. Bizeta. Z chwilą przejęcia kierownictwa artystycznego przez B. Jankowskiego, pojawiły się dzieła m.in. B. Brittena *Albert Herring,* B. Bartoka *Cudowny mandaryn,* R. Straussa *Arabella* i *Kawaler srebrnej róży* oraz G. Verdiego *Rigoletto,* U. Giordano *Andre Cheniér*, a także prapremiera opery Józefa Świdra *Magnus*. Do klasyki operowej i baletowej nawiązywano także w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, wystawiając m.in. *Fausta* Ch. Gounoda, *Aidę* G. Verdiego, *Carmen* G. Bizeta, *Manon Lescaut* G. Pucciniego, *Normę* V. Belliniego, *Pajace* R. Leoncavalla, *Nabucco* G. Verdiego[28], *Toscę* G. Pucciniego, *Rycerskość wieśniaczą* P. Mascagniego, a także operetkę J. Offenbacha *Rycerz Sinobrody* i musical M. Leigha *Don Kichote*, a obok tego romantyczny balet A. Adama *Giselle* i P. Czajkowskiego *Jezioro*

[28] Premiera *Nabucco* 28 V 1983 r. w reż. L. Hellwiga-Górzyńskiego, zrealizowana w sytuacji zawieszonego stanu wojennego, była odczytywana jako manifestacja na rzecz ideałów wolności.

łabędzie. Sporo miejsca zajmowały też współczesne dzieła T. Bairda i J. Szajny-Lewandowskiej oraz dwie opery J. Świdra *Wit Stwosz* i *Bal baśni*[29].

Natomiast z kręgu klasyki narodowej do najciekawszych należały przede wszystkim twórczość S. Moniuszki oraz polskie prapremiery wybitnych XX-wiecznych dzieł kompozytorów polskich, m.in. K. Szymanowskiego, W. Żeleńskiego i L. Różyckiego, a także W. Ormickiego, J. Gablenza, R. Twardowskiego, W. Rudzińskiego, T. Kiesewettera, K. Pendereckiego i W. Kilara. Były wśród nich pozycje niejednokrotnie nowatorskie i trudne. Równocześnie od 1979 r. Opera jest, przy współpracy z Akademią Muzyczną im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, organizatorem Międzynarodowego Konkurs Wokalistyki Operowej im. Adama Didura, a także współorganizatorem Międzynarodowego Konkursu Choreograficznego Uczniów Szkół Baletowych wraz z Ogólnokształcącą Szkołą Baletową im. L. Różyckiego w Bytomiu.

***Skrzypek na dachu* J. Bock, S. Harnik. Scena zbiorowa. Reż. M. Kochańczyk, scen. B. Ptak, prem. 28 XI 1993 r. Fot. A. Jonn. Teatr Rozrywski w Chorzowie (ze zbiorów A. Linerta).**

Z kolei Operetka Śląska uprawiała niemal wszystkie klasyczne gatunki operetki, komedii muzycznej, w tym także utwory kompozytorów śląskich. Wypełniała w ten sposób istniejące na tym terenie zapotrzebowanie na muzykę lżejszego gatunku. Jej pierwszym

[29] L. Markiewicz: Dokonania muzyczne …, op.cit., s. 153.

dyrektorem był Mieczysław Teliszewski, a do 1957 r. kierownikiem artystycznym Wacław Śniady. Po nim na krótko funkcję tą pełnił Bolesław Jankowski, po czym zastąpił go Michał Ślaski. W tym też czasie nastąpiła stabilizacja zarówno klasycznej formy operetki, jak i samego zespołu jako instytucji kultury. Towarzyszyły temu poszukiwania w zakresie rodzimych propozycji repertuarowych, jak i próby prezentacji amerykańskiego musicalu. Nie bez znaczenia była początkowo już w latach 1955-1958 obecność w zespole na stanowisku reżysera D. Baduszkowej, podejmującej próby sformułowania własnej formuły gatunkowej operetki klasycznej, opartej na *literackiej tradycji komedii muzycznej*[30], odwołującej się do współczesnej rodzimej twórczości i solidnego aktorstwa muzycznego. W trakcie przygotowywanych przez nią premier: *Cnotliwej Zuzanny* J. Gilberta, *Dyrektora te¬atru* W. A. Mozarta, *Rose-Marie* R. Frimla i *Przygody w Rio* K. Loubego, współpracowała m.in. z W. Rowickim, K. Stryjem i J. Procnerem. Z czasem pojawiła się P. Abrahama *Tangolita* i *Kwiat Hawai,* Straussa *Baron cygański,* Moniuszki *Nowy Don Kiszot,* K. Zellera *Ptasznik z Tyrolu,* ponownie Straussa *Noc w Wenecji*. Równocześnie zaczęły, z początku nieśmiało, pojawiać się w repertuarze pierwsze widowiska musicalowe *Can-Can* C. Poertera i B. Lane'a *Tęcza Finiana*. Był to zatem w tym czasie jeden z najciekawszych zespołów operetkowych w kraju.

Mianem czołowej rozrywkowej sceny muzycznej określano Operetkę Śląską także w latach dyrekcji Mieczysława Tokarskiego (1965-1982), kiedy to zespół w znacznym stopniu wskazywał mające niebawem obowiązywać w polskich teatrach muzycznych trendy. Obok klasycznej operetki i twórczości rodzimej, wyznaczały je przede wszystkim pierwsze musicale. Przykładem tego na wstępie było *Daj buzi, Kate* C. Portera, *Człowiek z La Manczy* M. Leigha, z pamiętną tytułową rolą Stanisława Ptaka, *Hello, Dolly!* J. Hermana i *My Fair Lady* F. Loewe, a obok tego wystawiona w 1969 r., zapomniana operetka S. Moniuszki *Ideał*. Dominowała jednak operetka klasyczna, w tym m.in. *Hrabina Marica* E. Kálmána, *Piękna Helena* J. Offenbacha, *Cnotliwa Zuzanna* J. Gilberta, *Wesoła wdówka* F. Lehára, *Polska krew* O. Nedbala, *Zemsta nietoperza* J. Straussa, *Róża wiatrów* B. Mokrousowa, *Bajadera* E. Kálmána i *Król walca* J. Straussa. One wyznaczały też zrównoważony, stabilny charakter pracy zespołu. Bogaty był także repertuar rodzimy, jakkolwiek nie zawsze odkrywczy. Niemniej był to czas, kiedy w Operetce Śląskiej zaczęto godzić interesy klasycznej operetki i początkującego na scenach polskich musicalu. Równocześnie podejmowane były próby

[30] J. Mikołajczyk: Operetka przy Nowym Świecie: historia teatru muzycznego w Gliwicach w latach 1952-2015. Gliwice 2016, s. 85.

przezwyciężenia skonwencjonalizowanego aktorstwa operetkowego, co z czasem doprowadziło do zmian w zakresie rygorów dobrego warsztatu aktorskiego.

Klasyczna operetka dominowała także w latach dyrekcji Zdzisława Kalemby (1982-1990), kiedy to w repertuarze odnajdujemy *Tysiąc i jedną noc* J. Straussa, *Ptasznika z Tyrolu* K. Zellera, *Orfeusza w piekle* J. Offenbacha, *Manewry jesienne* E. Kálmána i *Noc w Wenecji* J. Straussa. Wyjątkiem na skalę sukcesu Europy Wschodniej była natomiast prapremiera musicalu *West Side Story* L. Bernsteina w reż. Tadeusza Wiśniewskiego, zrealizowana wspólnie ze słuchaczami istniejącego przy Operetce Śląskiej od 1983 r. Studium Wokalno-Baletowego, pracującego pod kierownictwem Marcela Pałczyńskiego. Zachodzące od tego czasu zmiany sprawiły, że w miejsce bajkowego świata utworów Straussa, Lehára, Kálmána, Offenbacha i epoki fin de siècle'u, pojawiło się zapotrzebowanie na musical, gatunek muzyczny przesuwający repertuar operetkowy w stronę zachodniej kultury komercyjnej. Formą instytucjonalizacji tych zamierzeń było powołanie do życia Teatru Rozrywki w Chorzowie, który był nie tylko wyrazem wygórowanych ambicji politycznych ówczesnego przewodniczącego Komitetu ds. Radia i Telewizji Macieja Szczepańskiego, ale i próbą przezwyciężenia stabilizacji muzycznego życia teatralnego regionu.

5. W stronę musicalu

Narodziny w województwie zawodowego zespołu musicalowego, poprzedzone zostały porozumieniem zawartym w grudniu 1976 r. pomiędzy Prezesem d/s Radia i Telewizji a ówczesnym wojewodą katowickim oraz dyrekcją Huty "Kościuszko" w Chorzowie, dotyczącym przekazania ówczesnego Domu Kultury przy zbiegu ul. Dzierżyńskiego i Konopnickiej, na rzecz mającego powstać niebawem „Music Hallu”[31]. Zbudowany w latach 1898-1900 r. secesyjny gmach dawnego Hotelu „Graf Reden”, z czasem powiększony o dobudowaną obszerną salę redutową, po licznych adaptacjach, już przed wojną dysponował obszerną salą widowiskową.

Na wstępie, z myślą o kształceniu własnej kadry młodych tancerzy i wokalistów, w listopadzie 1978 r. do życia powołano Studium Wokalno-Taneczne. Pierwsza grupa 26 absolwentów opuściła je we wrześniu 1980 r. Inauguracyjna premiera z udziałem widowni, sztuki Tadeusza Ryłko *Trala-Trala-Tralalińscy*, odbyła się jeszcze w warunkach teatru w przebudowie, z chwilą objęcia dyrekcji i kierownictwa artystycznego przez Dariusza

[31] Por. A. Linert: Teatr Rozrywki w Chorzowie - zarys działalności 1984-2000. [W]: „Zeszyty Chorzowskie”, t. 4, red. Z. Kapała. Chorzów 2000, ss. 202-232.

Miłkowskiego w 1984 r. Decyzja o przejęciu zespołu przez Wydział Kultury i Sztuki UW pod oficjalną nazwą "Państwowy Teatr Rozrywki w Chorzowie" zapadła 1 stycznia 1985 r. Status instytucji artystycznej Teatr uzyskał 1 IV 1985 r.[32] Od początku swojego istnienia, obok własnej działalności artystycznej, był on miejscem intensywnej działalności impresaryjnej.

W latach dyrekcji Dariusza Miłkowskiego 1984-2018 Teatr Rozrywki posiadał wyraźnie określone oblicze ideowe i należał do ścisłej czołówki teatrów muzycznych w Polsce. Obok nurtu odwołującego się do klasyki teatru musicalowo-rewiowego, zaspakajającego ogólnoludzkie aspiracje i marzenia o lepszym świecie bohaterów z nizin społecznych, widoczny był znacznie słabszy nurt drugi, odwołujący się do modelu teatru dramatycznego. W panoramie muzycznego życia teatralnego województwa w drugiej połowie lat osiemdziesiątych, to on zaczął wyznaczać kierunek zachodzących zmian, zwłaszcza w kontekście dokonań Operetki Śląskiej.

***Evita* A. I. Webbera. Scena zbiorowa. Inscen. i reż. Kochańczyk, scen. P. Dobrzycki, kost. D. Morawetz, prem.. 11 XII 1994 r. Teatr Rozrywki w Chorzowie.Fot. A. A. Jonn (ze zbiorów A. Linerta).**

[32] Koncert inaugurujący działalność teatru, zatytułowany *Śpiewają aktorzy*, odbył się 29 IX 1985 r.

W jego repertuarze znajdowały się wybitne dzieła światowej sztuki musicalowej, m.in. *Cabaret* J. Kandera ,*Skrzypek na dachu* J. Bocka, *The Rocky horror show* R. O'Briena czy *Jesus Christ Superstar* A. L. Webera oraz prapremiera *Evity* A. L. Webbera – wszystkie w reż. Marcela Kochańczyka, a obok tego *Ocean niespokojny* A. Rybnikowa w reż. D. Miłkowskiego, następnie *Człowieka z La Manchy* M. Leigha oraz *Pocałunek kobiety – pająka* J. Kandera w reż. Tomasza Obary. W ostatnich latach listę tą uzupełniły m.in. *The Canterville Ghost* J. Williamsa, *Dyzma – musical* W. Młynarskiego i W. Korcza, *West Side Story* L. Bernsteina, *Przebudzenie wiosny* R. Satera i D. Sheika, *Jekyll & Hyde* F. Wildhorna i L. Bricusse'a, *Gottland* M. Szczygła, *Dumrul Szalony* G. Dilmena i B. Tongura oraz *Niedziela w parku z Georgem* S. Sondheima i J. Lapine'a. Poza prezentacją kanonu światowego musicalu, w repertuarze Teatru odnajdujemy prapremiery widowisk muzycznych, powstałych specjalnie dla tej sceny. Przykładem tego były m.in. *Terapia Jonasza* J. Bończyka oraz dwa spektakle P. Demirskiego *Położnice szpitala św. Zofii* oraz *Bierzcie i jedzcie* w reż. M. Strzępki. Osobny nurt wyznaczały widowiska dramatyczne i komediowe.

Równocześnie na jego scenie występowali m.in.: niemiecka aktorka (urodzona w Chorzowie) H. Schygulla, włoska piosenkarka Milva, B. Okudżawa i tancerz M. Barysznikow, a także wielokrotnie K. Janda, E. Demarczyk i M. Bajor. Z Teatrem współpracowali wybitni polscy twórcy i realizatorzy teatralni, wśród których byli m.in. K. Aleksander-Kmieć, L. Adamik, A. Bubień, Ł. Czuj. P. Demirski, P. Dobrzycki, J. Herter, Z. de Ines, T. Jacyków, J. Jarosik, M. Kochańczyk, H. Konwiński, Z. Krzywański, B. Ptak, D. Roqueplo, J. Staniek, M. Strzępka, J. Szajna, E. Terlikowska, I. Villqist, K. Wiśniak i M. Znaniecki. Do grona najważniejszych aktorów w różnych okresach czasu krytyka zaliczała m.in. J. Jędrusika, M. Kotowską, I. Malik, D. Niebudka, E. Okupską, M. Meyer, S. Ptaka, K. Respondka, E. Skargę, A. Szostak, A. Szymurę i R. Talarczyka.

Teatr dysponuje Dużą Sceną na 582 miejsca i Małą Sceną na 100 miejsc. Po przeprowadzonej w latach 2007-2009 przebudowie i modernizacji według projektu Jerzego Stożka, imponuje pięknem swojej kilkakrotnie nagradzanej architektury[33]. Jest instytucją kultury samorządu województwa śląskiego i posiada status teatru marszałkowskiego. Od 1998 roku organizuje Wakacyjne Przeglądy Przedstawień, a od 2010 r. prowadził Obserwatorium Artystyczne "Entrée" – projekt umożliwiający młodym, niezależnym twórcom teatralnym debiut sceniczny. Swoje widowiska prezentował

[33] 24 VI 2010 r. Dariusz Miłkowski podczas uroczystej Sesji Rady Miejskiej w Chorzowie otrzymał tytuł Honorowego Obywatela Chorzowa oraz symboliczny klucz do bram miasta.

m.in. w USA, Austrii, Niemczech, Czechach, Chorwacji i na Łotwie. W 2018 r. D. Miłkowski przeszedł na emeryturę. Stanowisko dyrektora objęła Aleksandra Gajewska, a kierownictwo artystyczne Jacek Bończyk.

Obserwowana w drugiej połowie lat osiemdziesiątych na gruncie teatrów muzycznych w województwie śląskim ekspansja musicalu, doprowadziła do zacierania się granic między teatrami muzycznymi, wystawiającymi zróżnicowany repertuar musicalowo-operetkowy i operowo-baletowy, a nawet dramatyczny. Przykładem tego były losy przede wszystkim Operetki Śląskiej. Zespół na wstępie 1 IV 1996 r. połączony z Gliwickim Miejskim Ośrodkiem Kultury, przyjął nazwę „Teatr Muzyczny w Gliwicach", po czym 1 VII 2001 r. zmienił ją na „Gliwicki Teatr Muzyczny".

Na niejednorodne lata 1990-1998, charakteryzujące się presją przemian politycznych i ekonomicznych reform, przypadł początkowo czas dyrekcji Tadeusza Wiśniewskiego, następnie Michaliny Growiec i Ewy Strzelczyk, z którą w roli dyr. artystycznego współpracowała Krystyna Westfal. Obecne w tym czasie w repertuarze musicale, m.in. *My Fair Lady* F. Loewe i *Zorba* J. Kandera, sąsiadowały z *Frasquitą* F. Lehára, *Boccacciem* F. Suppégo i *Balem w Savoyu* P. Abraháma. Pragnienie unowocześnienia repertuaru od początku towarzyszyło także dyrekcji Pawła Gabary w latach 1998-2015. Początkowo na wstępie zmuszony był on dostosować repertuar placówki do nowych warunków społeczno-ekonomicznych. W jego repertuarze obok musicali i operetek, znajdowały się opera, baśń muzyczna, a także widowiska farsowe. Rozpoczął od *Orfeusza w piekle* J. Offenbacha, po czym wystawił musical *Chicago* J. Kandera. Zmierzając w stronę nowoczesności i współczesnych kierunków muzycznych, w dalszej kolejności wystawił m.in. *Oklahomę* R. Rodgersa, *Footloose – wrzuć luz!* T. Snow – wielki przebój Broadwayu, który w Gliwicach miał swoją europejską prapremierę, a następnie *Hello, Dolly!* J. Hermana, *42 ulica* H. Warrena, *Ragtime* S. Flaherty'ego, *High School Musical* B. Louiselle'a, *Tarzana* P. Collinsa i *Rodzinę Adamsów* A. Lippa. Znacznie skromniejszy był dorobek z zakresu operetek, gdzie m.in. obok *Ptasznika z Tyrolu* K. Zellera, *Księżniczki czardasza* E. Kálmána, *Wiedeńskiej krwi* i *Zemsty nietoperza* J. Straussa, w repertuarze były: *Kwiat Hawai* P. Ábraháma, *Wesoła wdówka* F. Lehára i *Noc w Wenecji* J. Straussa, a także dwie opery: *Cyrulik Sewilski* G. Rossiniego i *Carmen* G. Bizeta. Ta ostatnia wystawiona została z chwilą przejęcia administracji nad „Ruinami Teatru Miejskiego". Zbudowany w ramach kompleksu kulturalno-rozrywkowego w 1890 r. gmach byłego „Teatru Viktoria" okresowo wykorzystywany jest jako druga scena, obok czynnej od 1996 r. sceny „Kina Amok - Scena

Bajka". Był to zatem w tym czasie jeden z ciekawszych teatrów muzycznych w kraju, legitymujący się znakomitym dorobkiem artystycznym.

W różnych okresach czasu reżyserowali w nim m.in. B. Fotygo-Folański, W. Zdzitowiecki, R. Niewiarowicz, D. Baduszkowa, M. Daszewski, M. Sartova, M. Sławiński. T. Dutkiewicz i R. Talarczyk. Kierownikami muzycznymi m.in. byli W. Rowicki, W. Ormicki, K. Stryja, J. Sillich, T. Biernacki i R. Silva. Równocześnie choreografie opracowywali m.in. F. Parnell, S. Miszczyk, M. Kopiński, M. Surowiak. Z kolei scenografię przygotowywali m.in. S. Jarocki, A. Kilian, W. Lange i B. Ptak. Natomiast na scenie jego występowali: M. Artykiewicz, B. Artemska, I. Brodzińska, M. Derdzianka, M. Gabrielli, X. Grey, M. Growiec, D. Orzechowska, S. Osuchowska, W. Polańska, H. Rutkowska, J. Szymańska, K. Westfal, L. Zienko, gościnnie G. Brodzińska, a także J. Ballarin, L. Koprzywa, J. Popławski, Z. Pronobis, S. Ptak, A. Sawin, M. Ślaski i R. Wojtkowski. Wśród współczesnych solistów uwagę zwracały występy W. Białk, M. Długosz, J. Kremer, A. Maszczyk, W. Wrony i M. Musiała, natomiast wśród solistów baletu prezentacje I. Grocholskiej i J. Nowosielskiego. Niestety 28 I 2015 r. P. Gabara złożył rezygnację z pełnienia funkcji dyrektora Gliwickiego Teatru Muzycznego. Wraz z jego odejściem, zrezygnowano niemal z całego dotychczasowego repertuaru muzycznego i 16 VI 2016 r. powołano Teatr im. Tadeusza Różewicza w Gliwicach, posiadający status organizacyjny teatru miejskiego. Na dyrektora powołany został Grzegorz Krawczyk. Równocześnie w wyniku prośby wdowy Wiesławy Różewiczowej zrezygnowano z patronatu poety i 13 X 2016 r. uchwałą Rady Miasta do życia powołano Teatr Miejski w Gliwicach.

Stabilna okazała się być natomiast sytuacja Opery Śląskiej, mimo realizacji w połowie lat osiemdziesiątych gościnnych występów zagranicznych na trasie od Montrealu do Nowego Yorku z *Halką* S. Moniuszki[34], a następnie potrzeby przystosowania się do zachodzących zmian ustrojowych. Po półtorarocznej kadencji Jerzego Salwarowskiego dyrekcję i kierownictwo artystyczne Opery objął w wyniku ogłoszonego konkursu Tadeusz Serafin (1989-2016). Za jego kadencji realizowane były wielorakie formy muzyczne, a więc opery, operetki, musicale, balety i cantaty muzyczne. W repertuarze były m.in. *Maksymilian Kolbe* D. Probsta[35], *Pokój Saren* L. Majewskiego i J. Skrzeka, *Gioconda* A. Ponchiellego, *Czarodziejski flet* i *Don Giovanni* W. A. Mozarta, *Traviata, Quo Vadis* F. Nowowiejskiego, *Aida, Nabucco, Rigoletto, Ernani, Don Carlos, Moc przeznaczenia*

[34] W 1985 r. podczas wyjazdy do USA i Kanady zespół wystąpił w: Toronto, Buffalo, Cleveland, Detroit, Chicago, Milwaukkee.
[35] W 1990 r. spektakl wystawiony został we Lwowie w Operze Lwowskiej.

G. Verdiego, *Halka* i *Straszny dwór* S. Moniuszki, *Maria Stuarda* G. Donizettiego, *Eugeniusz Oniegin* P. Czajkowskiego, *Pajace* R. Leoncavalla, *Cavalleria rusticana* P. Mascagniego, *Tannhäuser* R. Wagnera, *Borys Godunow* M. Musorgskiego, *Cyganeria* i *Madame Butterfly* G. Pucciniego, *Orfeusz i Eurydyka* Ch. W. Glucka, *Łucja z Lammermoor*, *Manru* I. J. Paderewskiego. *Cyrulik sewilski* G. Rossiniego, *Tosca* G. Pucciniego, *Ubu Król* K. Pendereckiego. Natomiast wśród musicali odnajdujemy m.in. *Zaczarowany bal* K. Gaertner i T. Kijonki, *Phantoma* M. Yestona i A. Kopita i *My Fair Lady* F. Loewe oraz z klasyki operetki *Zemstę nietoperza*, *Wesołą wdówkę* F. Lehara i *Barona cygańskiego* J. Straussa.

The Rocky Horror Show R. O'Briena. Scena zbiorowa. Reż. M. Kochańczyk, scen. P. Dobrzycki, kost. Z. deInes, praprem. 12 VI 1999 r. Teatr Rozrywki w Chorzowie.Fot. T. Zakrzewski (ze zbiorów A. Linerta).

Liczne były także widowiska baletowe: *Królewna Śnieżka* i *Kot w butach* B. Pawłowskiego, *Ad Montes* Wojciecha Kilara, *Dziadek do orzechów* P. Czajkowskiego, *Don Kichote* L. A. Minkusa, *Romeo i Julia* H. Berlioza, *Pan Twardowski* L. Różyckiego, *Kopciuszek* S. Prokofiewa i wreszcie kantata sceniczna *Carmina burana* C. Orffa.

Serafin jako utalentowany dyrygent oraz przedsiębiorczy i skuteczny menadżer, widowiska te z powodzeniem prezentował na licznych scenach krajowych i zagranicznych, w tym m.in. w Filharmonii Monachijskiej, Hamburgu i berlińskim Konzerthausie, a także

Stanach Zjednoczonych, Kanadzie, Meksyku, Włoszech, Hiszpanii, Francji, Belgii, Holandii, Portugalii, Szwajcarii, Luksemburgu, Austrii, Szwecji, Holandii, Danii, Ukrainy oraz w Czechach i Słowacji. Wiele z nich nagrodzonych było Złotymi Maskami w niemal wszystkich podstawowych kategoriach. W ostatnich dziesięcioleciach Opera uhonorowana została także m.in. „Złotą Płytą", a potem „Platynową Płytą" w kategorii „Muzyka klasyczna" za nagranie opery G. Verdiego *Nabucco*. Podobnie wyróżniony został dwupłytowy album „Opera Śląska poleca – hity operowe i operetkowe", który w roku 2013 r. osiągnął status „Złotej Płyty"[36]. Opera podobnie, jak i Teatr Rozrywki, jest instytucją kultury samorządu województwa śląskiego i posiada status teatru marszałkowskiego.

Zróżnicowany repertuar realizowany jest również i współcześnie, od 2016 r. pod dyrekcją Łukasza Goika. Przykładem tego jest m.in. w ostatnich latach *Moc przeznaczenia* G. Verdiego, *Romeo i Julia* Ch. Gounoda, a z zakresu klasyki operetki *Księżniczka czardasza* I. Kálmána. Odnotowujemy także opery buffo: *Rzekomą ogrodniczkę - La finta giardiniera* W. A. Mozarta i *Don Desiderio* J. M. K. Poniatowskiego[37]. W bieżącym repertuarze utrzymuje się ok. 30 tytułów dzieł światowej i krajowej literatury muzycznej. W sumie dorobek Opery Śląskiej liczy ponad 260 premier i prapremier oper, operetek i baletów.

Do grona jej solistów w kilku ostatnich dziesięcioleciach m.in. należeli: P. Bukietyńska, R. Cyganik, J. Homik, H. Grychnik, T. Leśniczak, A. Majak, B. Paprocki i B. Pawlus. N. Stokowacka, K. Szostak-Radkowa, S. Toczyska, L. Zienko. Z kolei orkiestrą m.in. dyrygowali: R. Mackiewicz, J. Silich i N. Siess. Reżyserowali m.in. R. Cyganik, M. Fołtyn, B. Fotygo-Folański, L. Hellwig-Górzyński, B. Hussakowski, Z. Sawan i S. Żerdzicki. Scenografię przygotowywali m.in. J. Bernas, S. Jarocki, W. Lange, J. Moskal, B. Ptak, J. M. Szancer. Natomiast kierownikami baletu w różnych okresach czasu byli S. Miszczyk, J. Kapliński, M. Kopiński, Z. Korycki, J. Gogół, B. Kasprowicz, H. Konwiński i O. Koźmińska, a jego solistami m.in. L. Sotomska, D. Wąsowicz, U. Tkoczówna, E. Koziarski, A. Śnieżyński, W. Maksymczuk, T. Burke, B. Bittnerówna, I. Cieślikówna i L. Zienko. Współcześnie do grona najwybitniejszych aktorów/solistów zalicza się

[36] W kolekcji nagród Opery Śląskiej znajdują się także m.in.: Złoty, Platynowy i Kryształowy Laur Umiejętności i Kompetencji; MARKA – ŚLĄSKIE w kategorii „Kultura", Nagroda Godła Promocyjnego – IKONA ŚLĄSKA 2011; Teatralna Nagroda Muzyczna im. Jana Kiepury za, m.in. „Przedstawienie Roku („Don Carlos") oraz szereg ZŁOTYCH MASEK – teatralnych nagród Województwa Śląskiego – w takich kategoriach jak m.in.: „Spektakl Roku" (*Don Carlos, Aida, Carmina burana*) czy „Reżyseria" (*Don Carlos, Carmina burana,Tannhäuser*).

[37] W dniach 10 i 11 listopada 2018 roku Chór Opery Śląskiej wziął udział w uroczystych obchodach 100-lecia zakończenia I wojny światowej w Paryżu.

J. Kściuczyk-Jędrusik i F. Widerę. Teatr posiada Dużą Scenę na 391 miejsc i uruchomioną w sezonie 2006/2007 Salę Koncertową im. Adama Didura na około 200 miejsc. Odbywają się w niej koncerty muzyczne i uroczystości jubileuszowe.

W piątą rocznicę śmierci Napoleona Siessa salę orkiestrową 20 XI 1991 r. nazwano jego imieniem. Z kolei 3 V 1992 r. jedna z sal śpiewu otrzymała imię Andrzeja Hiolskiego, natomiast 14 VI 1995 r. drugą salę śpiewu nazwano imieniem Bohdana Paprockiego. I wreszcie 27 V 2000 r., z okazji 40 - lecia pracy artystycznej Wiesława Ochmana, salę prób uhonorowano jego imieniem. Nocą 24 VIII 2000 r w gmachu Opery wybuchł pożar, w wyniku którego spłonęła sala baletowa i zniszczeniu uległy pomieszczenia usytuowane pod nią, w tym m.in. sala chóru i orkiestry, a także garderoby baletu. W efekcie podjętych prace remontowych wg projektu Pawła Maryńczuka, modernizacji uległa sala balowa i wzniesiona została nad nią nowa kopuła, w miejsce zniszczonej przez pożar. Wszystkie jednak te działania i zabiegi nie zdołały przezwyciężyć panującej w teatrze ciasnoty, wynikającej z konieczności przygotowywania rozbudowanych inscenizacji operowych.

Bibliografia

15 lat Państwowej Operetki Śląskiej w Gliwicach. Red. M. Błoszczyńska. Katowice 1967.

Biały L.: Z dziejów niemieckiego teatru w Królewskiej Hucie na przełomie XIX i XX wieku. „Zeszyty Chorzowskie” 2010, nr 11, s.6.

Erich P.: Geschichte des Oberschlesischen Landestheaters und Landesorchesters in Beuthen os. Dortmund 1972.

Funde und Befunde zur schlesischen Theatergeschichte. Zusammengestellt von B. Rudin. Bd 2; B. Vogelsang: Theaterbau in Schlesien. Dortmund 1984.

Karwat K.: Marcel Kochańczyk. 17 lat z Teatrem Rozrywki. Chorzów 2010.

Karwat K.: Stąd do Broadwayu. Historia Teatru Rozrywki. Chorzów 2011.

Komorowska M.: Kronika teatrów muzycznych PRL : lipiec 1944-czerwiec 1989. Poznań 2003.

Król J.: Gwiazdy noszą tenisówki: 35 portretów z Teatrem Rozrywki w tle. Chorzów 2001.

Kruczek J.: Z dziejów muzycznych panów i książąt pszczyńskich. Od Promnitzów do Hochbergów. Pszczyna 2009.

Linert A.: Chorzowski Teatr Komedii Muzycznej (1956-1961). [W]: „Zeszyty Chorzowskie”, t. 9, pod red. Z. Kapały. Chorzów: Muzeum w Chorzowie 2008, ss. 105 – 128.

Linert A.: Marcel Kochańczyk – reżyser i scenograf (1947–2000). [W]: „Zeszyty Chorzowskie”, t. VII, pod red. Z. Kapały. Chorzów: Wydaw. Muzeum w Chorzowie 2003, ss. 511–517.

Linert A.: Powojenny Teatr Miasta Chorzowa. [W:] „Zeszyty Chorzowskie”, t. 9, pod red. Z. Kapały. Chorzów: Muzeum w Chorzowie 2008, ss. 169 – 177.

Linert A.: Teatr Rozrywki w Chorzowie - zarys działalności 1984-2000. [W]: Kapała, Z. (red.) „Zeszyty Chorzowskie”, t. IV. Chorzów: Wydaw. Muzeum w Chorzowie 2000, ss. 202-232.

Linert A.: Występy Teatru Polskiego z Katowic na scenie Oberchlesisches Landestheater w Bytomiu w okresie międzywojennym. „Śląskie Miscellanea”, t. 19, Katowice 2006, s. 75–91.

Magiczne ruiny. Teatr Miejski w Gliwicach 1890–2010. Magical ruins: Municipal Theatre in Gliwice. Magische Ruinen: das Stadttheater in Gleiwitz. Oprac. i red. M. Zalewska-Zemła. Gliwice 2010.

Makosch E.: Chronik des Theaterwesens in der Oberschlesischen Stadt Beuthen. Dortmund 1992.

Markiewicz L.: Dokonania muzyczne. „Kultura Górnego Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego”. Praca pod red. M. Fazana i A. Linerta. Katowice 1982, s. 133-176.

Markiewicz L.: W obliczu muzycznego dwudziestolecia. „Zaranie Śląskie” 1965, z. 1, s.44-69.

Mikołajczyk J.: Musical nad Wisłą: historia musicalu w Polsce w latach 1957-1989. Gliwice 2010.

Mikołajczyk J.: Operetka przy Nowym Świecie: historia teatru muzycznego w Gliwicach w latach 1952-2015 . Gliwice 2016.

Mykita-Glensk Cz.: Kalendarium polskich przedstawień amatorskich na Górnym Śląsku w latach 1919-1921, Opole 1993.

Mykita-Glensk Cz.: Kalendarium polskiego życia teatralnego na Śląsku. Śląsk Górny i Dolny (1855-1918), Opole 1995.

Mykita-Glensk Cz.: Melpomena w śląskiej mazelonce. Szkice z dziejów polskiego życia teatralnego na Śląsku do roku 1939. Opole 2003.

Mykita-Glensk Cz.: Polskie tradycje teatralne Śląska. Opole 1987.

Ochman W.: Wiesław Ochman o sobie: wybitny artysta scen operowych świata opowiada o swoim życiu i karierze. Warszawa 2008.

Od pierwszej Halki. Opera Śląska w latach 1945-1985. Księga pamiątkowa Opery, red. T. Kijonka. Katowice 1986.
Od pierwszej „Halki": Opera Śląska w latach 1945-1985: księga pamiątkowa Opery. Red. T. Kijonka. Bytom 1986.
Opera Śląska 1945-1955. Red. Z. Hierowski. Stalinogród (Katowice) 1956.
Opera Śląska 1945 – 1970. Red. T. Kijonka. Katowice 1970.
Opera Śląska w dwudziestoleciu. Red. Z. Keller. Bytom 1964.
Państwowa Operetka Śląska w Gliwicach. Publikacja wydana z okazji prapremiery komedii muzycznej M. Bałuckiego: Klub kawalerów. Gliwice, październik 1977.
Pół wieku Opery Śląskiej. Księga Jubileuszowa Teatru w latach 1945-2000. Red. T. Kijonka. Bytom 2000.
Ptak B.: Stanisław Ptak. Jego… listy. Jego… miłość. Ich… twórczość. Katowice: współwyd. Miasto Katowice 2007.
Rother P.: Chronik der Stadt KÖnigshütte Oberschlesien. Dülmen 1994.
Schmidt J.: Życie teatralne w Gliwicach (1796-1944). Gliwice 1990.
Szewczyk G.: Deutschem Wort – Deutscher Art. Teatr Miejski w Katowicach (1907-1922). W: Katowice. Środowisko, dzieje, kultura, język i społeczeństwo. Tom 2, pod red. A. Barciaka, E. Chojeckiej i S. Fertacza. Katowice 2012, s. 191- 196.
Szwed E.: Działalność sceny operowej Teatru Polskiego w Katowicach w okresie międzywojennym. Maszynopis pracy doktorskiej napisanej pod kierunkiem prof. dra L. Markiewicza. Katowice 1997.
Weber K.: Geschichte des Theaterwesens in Schlesien. Daten und Fakten – von den Anfängen bis zum Jahre 1944. Dortmund 1980.

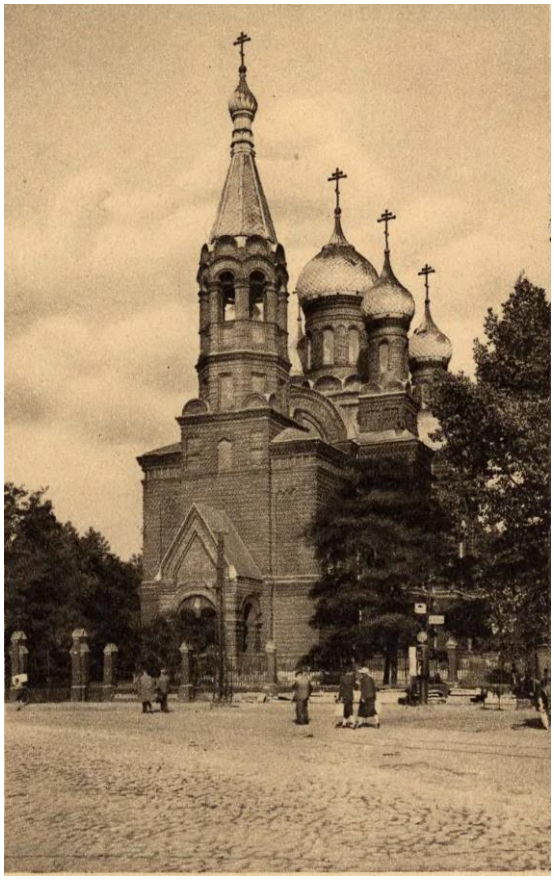
Agnieszka Dylong

Sosnowieckie cerkwie

Sosnowieckie cerkwie – świątynie prawosławne z przełomu XIX/XX wieku, zlokalizowane w granicach obecnego miasta Sosnowiec. W czasach przedwojennych istniały trzy cerkwie prawosławne. Do dziś przetrwała jedynie cerkiew pw. Św. Wiery, Nadziei, Luby i ich matki Zofii w Sosnowcu, która jest jedną z dwóch zachowanych świątyń prawosławnych na terenie obecnego województwa śląskiego[1].

1. Historia cerkwi sosnowieckich do 1918 r.

Po III rozbiorze Polski Obojga Narodów tereny Zagłębia Dąbrowskiego początkowo znalazły się w zaborze pruskim, jednak na mocy ustaleń Kongresu Wiedeńskiego ostatecznie znalazły się w granicach Królestwa Polskiego, zależnego od Rosji. Napływ ludności prawosławnej na tereny Zagłębia Dąbrowskiego przypada na pierwszą połowę XIX wieku, wraz z tworzeniem komory celnej i stacji granicznej. Sama budowa świątyń prawosławnych na terenie Zagłębia Dąbrowskiego wiązała się z rozporządzeniem carskim, mówiącym o konieczności budowy cerkwi w ośrodkach miejskich, w których stacjonują wojska[2].



Cerkiew św. Mikołaja

Historia sosnowieckich cerkwi zaczyna się pod koniec XIX wieku wraz z wybudowaniem pierwszej świątyni we wsi Granica (obecnie dzielnica Maczki

[1] https://www.nid.pl/pl/Informacje_ogolne/Zabytki_w_Polsce/rejestr-zabytkow/zestawienia-zabytkow-nieruchomych/stan%20na%2030.09.2018/SLS-rej.pdf

[2] R. Kaczmarek, Od skupisk ludności do miast: urbanizacja w Zagłębiu Dąbrowskim do I wojny światowej, [w:] Zagłębie Dąbrowskie w czasach zaborów i walk o niepodległość (do 1918roku), red. J. Walczak, Sosnowiec 2004, s.54-55.

w Sosnowcu)[3]. W tej niewielkiej osadzie kolejowej, ze względu na dużą liczbę osób wyznania prawosławnego (szacuje się, że w 1887 r. liczba wiernych wynosiła ok. 400 sosnowiczan i 150 będzinian)[4], postanowiono wznieść świątynię przy istniejącej tam komorze celnej. Kamień węgielny położono w 1876 roku, zaś wyświęcenia nowopowstałej cerkwi pw. Św. Aleksandra Newskiego (później Św. Katarzyny) dokonano w 1884 roku. Do świątyni dobudowano w 1882 roku dwupiętrową plebanię, która przetrwała do dziś i obecnie znajduje się przy ul. Kadłubka w Sosnowcu. Parafia Św. Aleksandra do 1910 roku obejmowała 2973 mężczyzn i 302 kobiety. Później została ona włączona do parafii Św. Mikołaja w Sosnowcu[5].

Ze względu na prężny rozwój Sosnowca pod koniec XIX wieku i wiążący się z tym napływ ludności prawosławnej zaszła potrzeba budowy nowej świątyni. Pomysł, by wybudować nową cerkiew, pojawił się już w 1887 roku. Głównym inicjatorem budowy był dyrektor sosnowieckiej komory celnej Władimir Pawłowicz Diebil. Niedługi czas później niemieccy przemysłowcy, Franz Schoen i Heinrich Dietel, urządzili składkę pieniędzy na budowę świątyni. Sam plac pod nową cerkiew został ofiarowany przez Związek Warszawsko-Wiedeńskiej Kolei Żelaznej dla społeczeństwa prawosławnego. W 1888 roku położono kamień węgielny, a rok później nastąpiło wyświęcenie nowej cerkwi pw. Św. Wiery, Nadziei, Luby i ich matki Zofii w Sosnowcu[6], zwanej potocznie cerkwią „kolejową". W 1890 roku świątynia otrzymała własnego proboszcza - ks. Jana Lewskiego - oraz psalmistę. Tego samego roku arcybiskup warszawsko-chełmski Leoncjusz powołał w Sosnowcu samodzielną parafię, do której przyłączono cerkiew w Granicy oraz cerkiew domową we wsi Dąbrowa (obecna Dąbrowa Górnicza). W 1890 roku Heinrich Dietel sfinansował budowę plebanii, w której otwarto szkołę parafialną[7].

Ze względu na uprzemysłowienie Sosnowca z końcem XIX i początkiem XX wieku na tereny miasta napłynęła jeszcze większa liczba ludności, w tym także ludność prawosławna (ok. 3000 wiernych)[8]. Kroniki z 1896 roku informują, że dwie cerkwie na terenie miasta to za mało, by zaspokoić potrzeby wiernych[9]. Przyjmuje się również,

---

[3] http://www.sosnowiec.cerkiew.pl/parafia/historia/
[4] M. Dziewietowski, Dziedzictwo diaspory. Monografia parafii prawosławnej w Sosnowcu, Sosnowiec 2010, s.10.
[5] M. Dziewiatowski, Dziedzictwo diaspory…, s.12.
[6] http://www.sosnowiec.cerkiew.pl/parafia/historia/
[7] M. Dziewiatowski, Dziedzictwo diaspory…, s.15.
[8] S. Dziewiatowski, Dzieje parafii prawosławnej w Sosnowcu [w:] Mozaika Kultur. Materiały IV Sesji Zagłębiowskiej. Sosnowiec I grudnia 2005 roku, red. P. Majerski, M. Kisiel, Sosnowiec 2006, s.135-137.
[9] Kroniki parafialne spisane przez ks. Jana Lewickiego do roku 1899, tłum. H. Rebenel

że motywacją do budowy nowej, znacznie większej świątyni prawosławnej mógł być fakt, iż z początkiem XX w. społeczność katolicka postawiła największą świątynie w mieście – kościół pw. Najświętszej Marii Panny (obecnie katedra NMP w Sosnowcu)[10]. Początkowo postanowiono rozbudować istniejącą już cerkiew kolejową wraz z plebanią, jednak ta koncepcja szybko upadła i zaczęto zastanawiać się nad budową nowej, dużo większej świątyni w centrum miasta. Działka, na której miała stanąć cerkiew, została podarowana przez Sosnowiecką Spółkę Akcyjną, a budowę samej budowli finansował Franz Schoen i Heinrich Dietel wraz ze Spółką Węglową.W 1901 roku położono kamień węgielny, a wyświecenie cerkwi pw. Św. Mikołaja nastąpiło w 1906 roku. W ostatnich latach pokoju (1912 r.) świątynia była prężnie działającym ośrodkiem kultury i religii prawosławnej[11].

2. Historia sosnowieckich cerkwi po 1918 r.

Podczas pierwszej wojny światowej żadna z sosnowieckich cerkwi nie została uszkodzona. Odzyskanie przez Polskę niepodległości i oderwanie się od rosyjskich wpływów postawiło parafie prawosławną w trudnym położeniu. Cerkwie kojarzone były z zaborem rosyjskim, co powodowało dyskryminację prawosławnych i niezadowolenie wśród katolickich mieszkańców miasta[12]. Liczba prawosławnych po 1918 r. malała, a parafia ubożała. W tym okresie władze miejskie podjęły decyzję o likwidacji dwóch cerkwi. Sosnowiecki Magistrat starał się o zgodę na wyburzenie cerkwi Św. Mikołaja jako symbolu Rosji i rusyfikacji[13]. Dnia 25 czerwca 1937 roku na posiedzeniu Magistratu ogłoszono, że władze miasta pozostawią wiernym małą cerkiew przy ul. Kolejowej pod warunkiem rozbiórki wielkiej cerkwi w centrum miasta. Uchwała zapadła jednogłośnie[14]. Cerkiew św. Mikołaja wyburzono w 1938 r. przy użyciu dynamitu[15].

W 1919 roku władze odebrały parafii sosnowieckiej cerkiew kolejową, budynki dla kleru oraz szkoły parafialnej, które zostały zaadaptowane na potrzeby szkoły i mieszkań pracowników kolei, sama cerkiew została zaś przekształcona w szkolną kaplicę. Niedługi czas później zlikwidowano samodzielną parafie sosnowiecką, przyłączając ją do parafii w Piotrkowie Trybunalskim. W tym czasie cerkiew kolejowa ulegała wielokrotnej dewastacji

[10] I. Kontny, J. Owczarek, Zabytkowa architektura i sztuka…, s. 362.
[11] M. Dziewiatowski, Dziedzictwo diaspory…, s.18.
[12] Tamże s. 25.
[13] http://www.sosnowiec.cerkiew.pl/parafia/historia/
[14] M. Dziewiatowski, Dziedzictwo diaspory…, s.34.
[15] Tamże s. 36-37.

i profanacji ze strony miejscowej ludności[16]. Po wyburzeniu cerkwi św. Mikołaja społeczność prawosławna chciała odzyskać cerkiew Św. Wiery, Nadziei, Luby i ich matki Zofii, jednak ichprośby zostały odrzucone. Dopiero w 1940 roku prawosławni powrócili do cerkwi kolejowej i rozpoczęli remont świątyni. Po wkroczeniu do Sosnowca Armii Czerwonej w styczniu 1945 roku parafianom postawiono zarzut działalności antyradzieckiej podczas wojny. W tym czasie w Sosnowcu pozostało niewielu prawosławnych, którzy w obawie o swój los nie przychodzili do cerkwi, a działalność samej parafii została mocno zredukowana. Życie parafialne zaczęło się normalizować po 1956 roku, co wiązało się ze zmiana polityki państwa[17]. W 1979 roku proboszczem zostł ks. Sergiusz Dziewiatowski, który zastał parafię bardzo zaniedbaną. Przełom XX/XXI wieku wiązał się z wieloma pracami remontowymi, które miały przywrócić cerkwi jej dawny, przedwojenny wygląd. Świątynia została wpisana do rejestru zabytków w 1980 roku[18]. Obecnie cerkiew pw. Św. Wiery, Nadziei, Luby i ich matki Zofii należy do diecezji łódzko-poznańskiej, a parafia obejmuje południową część województwa śląskiego. Od 2018 roku proboszczem jest ks. dr Mikołaj Dziewiatowski[19].

Nie wiadomo dokładnie, co po pierwszej wojnie światowej działo się z cerkwią św. Aleksandra Newskiego na Maczkach. Pewne jest, że działała do 1914 r. Można przypuszczać, iż w latach 1914-1926 wraz ze zmniejszeniem się liczebności wiernych jej działalność została zredukowana[20]. Zaniedbaną i rozpadającą się cerkiew rozebrano w 1955 roku. Do dziś zachowały się fragmenty murów, fundamentów oraz budynek plebanii[21].

3. Opis architektoniczny

Cerkiew pw. Św. Aleksandra Newskiego została wybudowana przy komorze celnej we wsi Granica. Całość terenu, na którym znajdowała się cerkiew, wraz z komorą została otoczona metalowym ogrodzeniem. Sama budowla powstała na planie krzyża greckiego z ośmioboczną wieżą usytułowaną w miejscu połączenia ramion. Cerkiew zwieńczona była

[16] Tamże, s. 31.
[17] S. Dziewiatowski, Dzieje parafii prawosławnej w Sosnowcu [w:] Mozaika Kultur…, s.147.
[18] Cerkiew prawosławna pw. Św. Wiery, Nadziei, Luby i Matki ich Zofii wpisana do rejestru zabytków nr. rej.: A-1242/80 z 10.10.1980 r.
[19] http://www.sosnowiec.cerkiew.pl/parafia/historia/
[20] M. Dziewiatowski, Dziedzictwo diaspory…, s. 26.
[21] Tamże, s. 11.

kopułą, która dawniej, jak przekazywali miejscowi, była pozłacana[22]. Nad przedsionkiem znajdował się zegar oraz dzwonnica z sześcioma dzwonami. Ikonostas został wykonany w pracowni Leonietiewa[23]. Cerkiew Św. Aleksandra mogła pomieścić 250 wiernych. Całkowity koszt budowy, cerkwi i domu parafialnego, wyniósł 60 tysięcy rubli[24].

Cerkiew pw. Św. Wiery, Nadziei, Luby i ich matki Zofii została wybudowana dość szybko, bo już po 15 miesiącach od wmurowania kamienia węgielnego była gotowa do użytku[25]. Została zbudowana z cegły i kamienia na planie krzyża i składała się z pięciu części. W samym centrum znajduje się ośmiobok, który podtrzymywany jest przez wieżę i prezbiterium. Środek świątyni przykrywa kopuła, widoczna jednak tylko wewnątrz budynku, gdyż budowlę od zewnątrz zdobi cebulasty hełm. Wejście do świątyni stanowi fronton wsparty na dwóch kolumnach, nad którym wznosi się wysoka wieża dzwonnicza. Dzwony (w liczbie ośmiu) ufundował fabrykant Heinrich Dietel[26]. Cerkiew została wykonana według projektu Mikołaja Iwanowicza Prokofiewa z Piotrkowa i mogła pomieścić 250 wiernych. Wnętrze cerkwi powstało w stylu klasycystycznym i stanowi kontrast do barwnego wyglądu zewnętrznego świątyni. Wnętrze zdobi dębowy ikonostas składający się z dwóch pięter (wym.4,7x7m). Jego twórcą był mistrz Lebiediew, a fundatorem bracia Schoen[27]. Wyposażenie cerkwi jest bogate i obejmuje ok. 100 dzieł sztuki, w tym obrazy, ozdabiane świeczniki czy naczynia liturgiczne. Większość wyposażenia cerkwi pochodzi z przełomu XIX/XX wieku, jedynie ikony skrzynkowe i chorągwie są nieco starsze i pochodzą z nieistniejącej już Cerkwi w Maczkach[28].

Cerkiew pw. Św. Mikołaja w Sosnowcu, była największą i najpiękniejszą świątynią prawosławną w mieście. Wzniesiono ją według projektu Wladimira Pokrowskiego w nowym stylu rosyjskim. Była to przestronna budowla na planie krzyża, zwieńczona pięcioma kopułami i wieżą dzwonniczą. Budowla ta była w stanie pomieścić 1200 wiernych i trzy chóry. Posadzka wyłożona była płytkami ceramicznymi. Ikonostas w białym kolorze ze złoceniami został sfinansowany przez Heinricha Dietela. W cerkwi zainstalowano centralne ogrzewanie i elektryczność. Koszt budowy świątyni wyniósł 90 tysięcy rubli[29].

---

[22] http://www.sosnowiec.cerkiew.pl/parafia/historia/
[23] Tamże.
[24] Tamże.
[25] I. Kontny, J. Owczarek, Zabytkowa architektura i sztuka…, s. 361.
[26] M. Dziewiatowski, Dziedzictwo diaspory…, s.13-14.
[27] S. Dziewiatowski, Dzieje parafii prawosławnej w Sosnowcu…, s. 132-135.
[28] I. Kontny, J. Owczarek, Zabytkowa architektura i sztuka…, s. 362.
[29] Cerkwie prawosławne w Sosnowcu, Kurier Miejski, nr.6 (336) czerwiec 2009, s. 13.

Bibliografia

Cerkwie prawosławne w Sosnowcu, Kurier Miejski, nr.6 (336) czerwiec 2009.

Dziewiatowski M., Dziedzictwo diaspory. Monografia parafii prawosławnej w Sosnowcu, Sosnowiec 2010.

Dziewiatowski S., Cerkiew w Sosnowcu, Sosnowiec 2002.

Dziewiatowski S., Dzieje parafii prawosławnej w Sosnowcu, [w:] Mozaika Kultur. Materiały IV Sesji Zagłębiowskiej. Sosnowiec I grudnia 2005 roku, red. P. Majerski, M. Kisiel, Sosnowiec 2006.

Kaczmarek R., Od skupisk ludności do miast: urbanizacja w Zagłębiu Dąbrowskim do I wojny światowej, [w:] Zagłębie Dąbrowskie w czasach zaborow i walk o niepodległość (do 1918 roku), red. J. Walczak, Sosnowiec 2004.

Kontny I., Owczarek J., Zabytkowa architektura i sztuka Sosnowca, [w:] Sosnowiec. Obraz miasta i jego dzieje, pod.red. Antoniego Barciaka, Sosnowiec 2016.

Źródła on-line

Dziewiatowski S., Dzieje parafii prawosławnej w Sosnowcu, w: Mozaika Kultur. Materiały IV Sesji Zagłębiowskiej. Sosnowiec I grudnia 2005 roku, red. P. Majerski, M. Kisiel, Sosnowiec 2006: https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/26383/edition/23382/content?ref=desc