



Domowizna jako przestrzeń i pamięć Górnego Śląska Obrazy regionu w śląskich filmach o dziedzictwie

.....

“Domowizna” as a Space and Memory of Upper Silesia. Images of cultural sphere
in Silesian Heritage Films

Abstract: This article, drawing on selected examples from the filmmaking of Kazimierz Kutz, Janusz Kidawa, Jan Kidawa-Błoński, Lech Majewski, and Józef Kłyk, presents a project of Silesian memory of the community’s history, captured through visual storytelling. Analyzing Silesian identity, the author uses the category of “Domowizna,” understood as an extended home, constituting a source material and mental universe through which knowledge about reality is disseminated from the perspective of a community, e.g. the Silesian one, and its participants, e.g. the Silesians. The author demonstrates that each of these filmmakers drew on oral traditions (Silesian “godka”) and verbal motor skills to define a universe that unifies the Silesian community.

Keywords: Silesian “Domowizna,” identity, Silesian heritage films, visual storytelling

Słowa kluczowe: śląska Domowizna, tożsamość, śląskie filmy o dziedzictwie, storytelling wizualny

.....

W artykule przywołam wizerunki regionu, które do polskiego kina fabularnego po roku 1968 wprowadzili twórcy ze Śląska. Zapisane środkami filmu narracje niczym dokument etnograficzny aktualizują śląskie uniwersum i jego dziedzictwo. W znakach egzystencji i bycia grupy reżyserzy z pozycji uczestnika kultury przedstawiają treści ważne dla regionu identyfikujących się z nim ludzi. W świetle wykorzystywanych praktyk komunikacyjnych świat lokalny w jego ciągłości i zmianie jest utrwalany przez narracje o cechach typowych dla opowieści. Gros z tych narracji – jak postaram się dowieść – opowiedziało i wciąż na nowo opowiada kino. Tryby, w jakich Śląsk jest reprezentowany na ekranie przez członków zbiorowości, są równie ważne jak utrwalane tam sytuacje, sekwencje zdarzeń i zachowania grupowe. Interpretacji jednych i drugich sprzyja łączenie perspektyw. Wektory opisu wskazują: komunikacja,

historia, otwarta na życie przestrzeń i nasycona nim Heideggerowska przestrzenność. Na ich styku rysują się pytania o konwencje przedstawieniowe opowieści. Służą one narracjom o Śląsku i wytwarzają w warunkach kinowego seansu sytuację opowiadania Śląska. Dochodzi do powtarzania kultury, a mechanizm narracji, wizualny storytelling modeluje dynamikę relacji między ekranem i widzami. Znaczący staje się sam gest opowiadania o przestrzeni domu i Domowiznie. Od niego też rozpoczne rozpatrywanie filmowych opowieści o Śląsku.

W *Doświadczeniu i ubóstwie* Walter Benjamin szkicuje obrazek z życia daleki od nowoczesnej organizacji fabryki i światowej wojny. Umieszcza na nim dom, ogień i ludzi, a ich towarzyszem czyni opowieść (Benjamin, 2011). I słusznie. Domowizna jako rozszerzony dom stanowi bowiem „źródłowe uniwersum materialno-mentalne, za pomocą którego prowadzona jest wiedza o rzeczywistości z perspektywy wspólnoty, np. śląskiej, i jej uczestnika, np. Ślązaka” (Banaszkiewicz, 2011: 20). Nośnikiem lokalnej wiedzy o świecie pozostaje przekaz o tym, co tożsame ze śląską zbiorowością i ziemią, z ich trwaniem i komponentami składającymi się i rozpoznawanymi jako śląskość miejsc i ludzi. Stawka jest wysoka. Idzie o wymianę treści między pokoleniami, o wartości i formy zdolne podtrzymać pamięć, transmisję, więzi, społeczność. Powtarzanie kultury odbywa się w drodze jej odgrywania i przepisowywania (Witte, 2012). Ludzie korzystają z obu tych porządków, sięgają i do książek, i do rytuału. Jednak pismo zawsze wyrasta z oralności i zawiera jej ślady. Szczególnie wyraźne jest to tam, gdzie wspólnota wykształciła własną gwarę i zachowała ją jako narzędzie komunikacji powszedniej, a także jako zaporę przed unifikacją kulturową. Idealnym przykładem pozostaje śląska *godka*. Jednocześnie wiedzie ona ku formom oralizmu i ku Domowiznie. Jest dla Ślązaka językiem domowym, okazjonalnie używanym w sytuacjach oficjalnych i weryfikuje przynależność do grupy tuziemców. *Godka* materializuje bieguny śląskiego świata, wyraźnie wskazuje granicę między tym, co wewnętrzne, domowe, rodzinne i swojskie, i tym, co na zewnątrz, co nieznane, obce. Język należy do najistotniejszych nośników autoidentyfikacji grupy. Łączy i dzieli ludzi oraz miejsca wedle wektorów *swój* i *obcy*, *hanys* i *gorol*, Śląsk i reszta świata. Będąc ostoją tożsamości, nabiera on szczególnego znaczenia w sytuacji terytorium narażonego na brak stabilności geopolitycznej. Dla zbiorowości osiadłych w krajobrazie czarnoziemiu nie tylko urodzajnego, ale i bogatego w surowce przemysłowe (np. węgiel i rudy metali) język służy integracji we wspólnocie pracy i życia. Dla zbiorowości egzystujących w miejscu współbycia kultur język staje się przestrzenią sąsiedzkiej wymiany. Dla zbiorowości kształtowanych przez wpływ wielu kultur w procesach modernizacji przemysłowej język dokonuje konsolidacji różnic i sankcjonuje specyfikę grupy zawodowej oraz jej wielokulturowej genologii.

To przypadek Górnego Śląska. Krajobraz przemysłowy znaczony przez kopalnie i huty, hałdy i wyrobiska ujawnia swoisty konglomerat. Powstał on z elementów XIX-wiecznej europejskiej kultury produkcyjnej, w tym: angielskiej, niemieckiej, francuskiej, belgijskiej, holenderskiej, polskiej. Los wielokulturowego Śląska ukuły i dwie wojny światowe, i trzy powstania śląskie. Spontaniczne zrywy narodowe z lat 1919, 1920, 1921 były walką o powrót do macierzy polskiej. W trzecim powstaniu Ślązacy zaprotestowali przeciw niemieckim matactwom, które wpłynęły na wynik plebiscytu w roku 1921. Zbrojnie opowiedzieli się za przynależnością swej ziemi do Rzeczypospolitej Polskiej, by rok później stać się jej obywatelami na podstawie decyzji międzynarodowej komisji ambasadorów obradującej w Genewie. Przestrzeń życiowa śląskiej wspólnoty była wielokrotnie przedmiotem sporu dużych kultur ościennych i podlegała w historii redefinicjom administracyjnym. W ślad za nimi szły podziały ziemi i granice sztucznie rozcinające ziemie, miasta i rodziny. Zmieniały się przynależność państwowa, język urzędowy, nazwy ulic i miejscowości, dokumenty, a w nich godło kraju oraz pisownia imion i śląskich nazwisk. Trwali natomiast ludzie i horyzont śląskiego domu, ich mowa, tradycje, obrzędowość, wiara etc. Rozbicie ziem Górnos Śląskich w wieku XVIII i ślady panowania trzech cesarzy pozostały widoczne w krajobrazie. Swe piętna odbiła równie mocno późniejsza polityka administracyjna wobec regionu dyktowana przez światowe spory i traktaty. Na Górnym Śląsku pismo i cyrograficzność wpisywały człowieka w kontekst narodowy Rosji, Austro-Węgier, Polski, Niemiec. Wielkie państwa i wielka historia odrywały go od przestrzeni Domowizny i historii rodzinnej. *Godka* jako Śląska mowa i formowany środkami jej ekspresji przekaz ustny pełniły wraz z dziejami ziem śląskich funkcję integracyjną. Konsolidowały i pozwalały grupie oraz jednostce zachować spójność. Nade wszystko jednak trwały one jako nośnik treści życiowych. Należały do nich w dużej mierze realia związane z górnictwem i zawodem hutnika. Jako towarzysz pracy *godka* wchłoneła nazwy maszyn i czynności zawodowych. Wzbogacała się głównie o słowa niemieckie, angielskie, francuskie, które pogłębiały multilingwizm typowy dla społeczności pogranicza. *Godka* zawiera w sobie zawartość wielokulturowej przemysłowej Europy wieku XIX. Jednakże znaki węgla i żelaza nie wystarczają, by wyjaśnić moc śląskiej mowy ani w dobie pierwszej nowoczesności, ani dzisiaj.

Wymiar kulturowy *godki* ujawnia swe rejestry dopiero w polu oralizmu. Aby go odsłonić, trzeba myśleć o jedności grupy wspartej m.in. na języku i zagrożonej procesami technicznej uniwersalizacji. Okres międzywojnia projektował procesy cywilizacyjne (fabrykę, miasto, wojnę) w zgodzie z doktryną ewolucjonizmu wspieraną narzędziami nauki i statystyką. Proponowała ona różnicowanie kultur wedle stopnia rozwoju oraz ocenę ich wkładu w rozwój ogólnoludzki. Dzisiejszy świat euroatlantycki

wiąże rozwój globalnej wspólnoty z technologiami postcyfrowymi. Idea uniwersalizowania kultur w imię nieograniczonego postępu mierzonego w skali planety pozostaje zatem niezmienna w obu wariantach moderny. Zagrożone kultury w latach 20. kierowały aktywność na zachowanie swej spójności (terytorium, krwi, narodu) gruntowanej konwencjami miejsca/drogi i własną historią. Obecnie społeczności mniejsze także stanowią przeciwsilę dla globalizacji. Oba projekty moderny określiły zmianę kulturową, jaka dokonuje się przy udziale techniki, oba prognozowały stworzenie planetarnej zbiorowości korzystającej z jej rosnących możliwości nauki i uniwersalnego języka matematyki (Heidegger, 1976). W praktyce oba napotkały na opór kultur. Górny Śląsk z racji swych zasobów stał się polem wdrażania obydwóch planów moderny i może stanowić laboratorium towarzyszących im procesów. Brak stabilności geopolitycznej regionu, migracja związana z przemysłem oraz cyfryzowane formuły uczestnictwa w kulturze ogólnoswiatowej wytwarzają wszak warunki dla rozmywania treści kulturowych i jedności Ślązaków. Praktyka współczesnych procesów globalizacyjnych nie pozwala tracić z oczu ani zbiorowości lokalnych, ani treści przez nie aktualizowanych w znakach istnienia i życia. Źródła filmowych opowieści o górnośląskiej Domowiznie i jej tropów szukać zatem należy w geście tożsamości, w sposobach jej wypowiedzania i negocjacji z otoczeniem. Jakie treści reprezentują śląskie narracje tożsamościowe?

Szczególnie istotne dla charakterystyki jedności grupy pozostają praktyki śląskiej codzienności kompletowane metodą wywiadu antropologicznego. Stanowią one aktualizowane przez uczestnika kultury miejsca pamięci, z których buduje on jedność własną i grupy (Nora, 1995). One właśnie są kluczem do lektury filmów, które swym tematem uczyniły XIX- i XX-wieczną historię Śląska. Mowę (*godkę*), źródłowy tryb komunikacyjny Domowizny uznając za porządek zdolny ucieleśniać wiedzę o rzeczywistości doświadczanej przez uczestnika śląskiej wspólnoty. Idzie o utrwalanie, przedstawianie i przekazywanie kontekstualnych treści kulturowych. Podstawą jest ustna opowieść jako sposób tworzenia śląskiego świata, jego konceptualizacji i jego prezentowania wśród swoich i obcych. Tak rozumiana oralność wskazuje zarówno na swoje funkcje komunikacyjne, jak i wymiar estetyczny, zyskuje wymiar porządku, który folklorystyka określa mianem oratury. Obok opowiadania historii tworzą go pospół przysłowia i zagadki, poezja okolicznościowa, toasty, a także gesty, śpiew, muzyka, taniec, stroje oraz sztuki wizualne i widowiska. Są one narzędziami wyrazu i wymiany. Kształtują, a nade wszystko stymulują one dialog wewnątrz zbiorowości w dzień powszedni, podczas świąt, sezonowych zajęć, pracy i odpoczynku, a w końcu w czasie zagrożenia. Sposoby ekspresywnej komunikacji zorganizowane wokół słowa zdolne utrwalają wiedzę wspólnoty i ogniskować jej zachowania i pamięć

zasługują na miano werbomotoryki (Ong, 1982) śląskiej. Jej faktyczną moc ucieleśniają historie i kunszt opowiadacza. Narrator angażuje słuchaczy w dialog i razem współtworzą oni opowieść. W drodze powtarzania i na zasadach oralizmu przekazują i wiedzę o własnym świecie, i umiejętności praktyczne. *Od-grywanie* w ramach oralnej estetyki tego, co lokalne, przywołuje śląskość, ale i szuka w niej rozwiązania aktualnych problemów wspólnoty i jej członków. Powtarzanie historii w trybach werbomotoryki służy korporalnej kosmogonii. W toku rozwoju przemysłu ma ona przezwyciężyć narastające różnicowanie etniczne wewnątrz zbiorowości i odrębność jej grup wyznaniowych. Opowieści śląskie nie są zatem mitami, lecz ustnym przekazem historii. Śląski narrator jest członkiem zbiorowości, który zna spuściznę wspólnoty i który sam wiele przeżył. W dynamice słowa zawarł zaś doświadczenia własne i pokoleń, by służyć nimi wspólnocie i podtrzymywać jej jedność oraz trwanie. *Godka* wiąże wiedzę z czasem, ilością przeżyć i posłuchem względem starszych. Ślązacy dają temu wyraz w zwrotach językowych, np. „wy matko” czy „starko/starzyku niech oni powiedzą”. Zachowane ze staropolszczyzny konstrukcje rezerwują dla rodziców formę „wy” i podwojony szacunek („za dwoje”), a dla dziadków formę „oni” i wpisana weń uwagę dla trzech osób i wiedzy trzech pokoleń. Gwarantem mądrości nabytej w praktyce życia są wciąż czas i opowieści. Śląski oralizm, jak każdy, buduje kanał komunikacyjny dla informacji, wymiany międzygeneracyjnej i pamięci wsparty na werbomotoryce. Transmisji podlega Śląsk, jego dzieje, a nade wszystko związane z nimi ściśle doświadczenia Ślązaków. Gest narracji niesie słuchaczom śląską ziemię i spotkanie we wspólnym śląskim losie. Źródłem kosmogonicznego początku musi stać się śląska Domowizna. Przeżywana na prawach przestrzenności zostaje ona obarczona przez uczestnika kultury sensami. Za sprawą znaków życia i istnienia kolejnych generacji wpisanych w swój krajobraz zyskuje ona status miejsca, stron rodzinnych i okolicy.

Wiedzą o tym twórcy, którzy podjęli w swym kinie temat śląskiego dziedzictwa. Kazimierz Kutz, Janusz Kidawa, Jan Kidawa-Błoński, należący do średniego pokolenia reżyserów Józef Kłęk i Lech Majewski oraz młodszy Michał Rossa i Maciej Pieprzyc to mistrzowie opowiadania o świecie z własnej lokalnej perspektywy. I Śląsk, jaki nieuchronnie zanika, i wspólny los, i moc narracji znają doskonale. Są Ślązakami i opowiadają o Śląsku widzianym oczyma uczestnika kultury, lecz czy ich filmy to opowieści (czytaj: wizualne opowieści o dziedzictwie)?

Krytycy moderni jednoznacznie obarczają winą za zanik doświadczenia technikę. Redukcję cielesnego dostępu do materii rzeczy i bezpośredniego udziału człowieka w efektach jego aktywności – realizowanych przy użyciu maszyn i organizowanych od 1913 roku trybem pracy fabrycznej taśmy produkcyjnej – wzmagają media. Najpierw radio i kino,

potem telewizja i kolejne generacje przekazników przeznaczonych do transmisji wielozmysłowych obrazów i przepływów danych. Gdzie zatem szukać oralności i jej estetyki w przekazach technicznych zwanych informacją? W imię troski o ludzki wymiar doświadczenia świata naruszony bezpowrotnie przez zastosowanie broni gazowej (bromku ksyłenu w trakcie ataku chemicznego na froncie I wojny światowej pod Bolimowem) tropem oratury i pamięci poszedł w roku 1936 Walter Benjamin. Benjaminowski *Storyteller* (Benjamin, 2002) wprowadza na scenę narratora i gest narracji oraz samą opowieść, ale nie tylko. Istotą przekazu ustnego są praktyki zdolne przywołać na użytek słuchaczy świat spowity przestrzenią i aurą swoistego sobie czasu początku. Funduje on zarówno narodziny wspólnoty, jak i przesądza o ciągłości jej istnienia. Świat Domowizny – bo o nim mowa w wymiarach rozszerzonego domu – ma dwóch dysponentów. Pozostają nimi ten, kto opowiada historie i zawarte w nich dzieje – opowiadacz, i ten, kto je zna, słucha i podtrzymuje aktywnie opowieść – uczestnik spotkania oraz wspólnoty. Śląska narracja tożsamościowa wsparta na wspólnej aktywności narratora i słuchaczy pozostaje nie tylko domeną komunikacji typowej dla życia grupy. Ojczyzna *godki* to także ziemia rodzinna *Cholonka* czyli *dobrego Pana Boga z gliny, Misia i Tygrysa* wędrujących po cudownej Panamie dzięki kunsztowi Janoscha, jest obecna w *Poezjach. Z życia nicponia* Josepha von Eichendorffa, wspomnieniach Horsta Bienka, dramaturgii Stanisława Bieniasza... Śląska opowieść także przekracza granice literatury. Dzięki dynamice werbomotoryki wchodzi ona w zakres innych rozwiązań artystycznych, gdzie zachowuje swoją performatywną naturę wspartą na słowie zdolnym angażować cielesności narratora i słuchaczy. Kino również ma swój udział w *prze-pisywaniu* opowieści i *od-grywaniu* na użytek swoich i obcych zawartego w niej *orbis interior*. Czy jednak realizuje swój wariant opowieści na miarę oratury i negocjowanej ze światem tożsamości lokalnej?

Śląski tryptyk i składające się nań produkcje Kutza: *Sól ziemi czarnej, Perła w koronie, Paciorki jednego różańca* oraz późniejsze filmy *Śmierć jak kromka chleba* czy *Na straży swej stać będę* i *Zawrócony* pozwalają jednoznacznie zidentyfikować zarówno narratora, jak i perspektywę narracji. *Grzeszny żywot Franciszka Buły* Janusza Kidawy i *Pamiętnik znaleziony w garbie* przedstawiony w obrazach Jana Kidawy-Błońskiego, a także *Angelus* Lecha Majewskiego na wzór intymnego dziennika przedstawiają kolejno Francika, Garbatego Janka i przeczystego Jasia z Janowa. Maciej Pieprzycza kompletuje w *Barbórce* album pełen fotografii z Nikiszowca i życia wspólnoty. Tworzy portret śląskiej i europejskiej architektury przemysłowej z lat 20. XX wieku w kluczu miejsca i Domowizny. Natomiast Michał Rossa z obserwacji *Co słonko widziało* w wielkomiejskim centrum i na peryferiach komponuje wizualny wywiad o życiu na Śląsku

w 2005 roku. Rodzina destabilizowana zamknięciem kopalni staje się przedmiotem obserwacji Ingmara Vilqista i Adama Sikory w filmie *Ewa*. Likwidacja kopalni i utrata męskiej godności, dziki kapitalizm, podejmowanie pracy przez kobietę i wciąganie jej w prostytucję nie pokonują w tej historii ani ludzi, ani wartości, jakie ich łączą.

Perspektyw opowiadania o regionie i jego dziedzictwie jest wiele, od dobrze skrojonej fabuły do technik socjologii wizualnej. Osadzeni w roli narratora bohaterowie zawsze jednak dla potrzeb opowieści użyczają swych twarzy, głosu, biografii, wspomnień i spojrzenia na Śląsk. Techniki narracji bezpośredniej uczynił swym znakiem firmowym Józef Kłyk. Na użytek kina niezmiennie tematyzuje narratora jako postać należącą do świata przedstawionego na ekranie. Idzie też dalej, by w swych opowieściach z historii śląskiej Domowizny osiągnąć porozumienie z widzom. Dlatego też sympatycy tej twórczości znają samego reżysera i zespół aktorski złożony z amatorów, grupy folklorystycznej *Bojszowanie*, a także krajobraz miejscowości Bojszowy, gdzie kręcił zdjęcia do wielu ze swych osiemdziesięciu produkcji. Znają również nazwiska ludzi, których przeżycia posłużyły za kanwę wielu ekranowych opowieści, ponieważ Józef Kłyk skrupulatnie zamieszcza je w czołówce. W ramach problematyki Domowizny ciekawiej niż śląskie westerny reżysera i burleski rysują się filmy historyczne. Spojrzenie Kłyka na historię reprezentują m.in. *Bracia*, *Czterech synów ojciec miał*, *Różaniec z kolczastego drutu* czy *Nie wszystko mi wojna zabrała*, film z 2008 roku poświęcony losom przymusowo wcielonych do Wehrmachtu śląskich chłopców.

Narracja pierwszoosobowa zza kadru, twarz patrząca wprost w oczy widzów, list czytany na ekranie i pamiętnik obok włączonych w materiał filmowy fotografii należą do środków filmu. Jednakże rozwiązania te, wykorzystywane przez śląskich twórców, wiodą przede wszystkim do werbomotoryki i do uznanych przez społeczność zachowań i historii. Wzory oralizmu nie zacierają specyfiki obrazów filmowych, jakie tworzą Kutz, Kidawa-Błoński, Kłyk, Majewski. By opowiedzieć o śląskim świecie, każdy z nich wypracował własną strategię artystyczną, lecz wspólnie współtworzą kanon narracji formułkowej. Respektuje ona reguły oralizacji tam, gdzie śląski bohater-narrator filmu włącza do swej historii kolejne miejsca, ludzi i zdarzenia. Tam, gdzie rozpoznać wypada inwentarz rzeczy, generowane przez nie zachowania i ucieleśnione w nich idee, wartości, sensy jako antropologiczne treści miejsca. Ekranowy wizerunek Domowizny zależy nie tylko od wykładni twórczej i popularyzowanego obrazu śląskiego *orbis interior*. Istotny wpływ ma kontekst socjologiczny i kulturowy, w jakich produkcja powstaje, i publiczność, do której jest adresowana. Pospółu weryfikują one przekaz w zgodzie z własnym obrazem, jaki posiada śląska społeczność, i z jej potrzebami. Znaki te służą grupie do autoidentyfikacji i podtrzymują jedność. Dlatego też

jako treści antropologiczne tożsame dla miejsca wyznaczają ramy mojej interpretacji śląskich opowieści filmowych.

Sól ziemi czarnej i *Perła w koronie* zostały nakręcone kolejno w latach 1969 i 1970. W skrzydle peerelowskiej młodej kultury znalazł podówczas swe miejsce i Kazimierz Kutz, i Śląsk, którego obraz twórca stworzył na papierze oraz na ekranie tyleż na użytek samych Ślązaków, co reszty polskiej widowni. Zbiorowość w zgodzie z oralizmem została przedstawiona w chwilach węzłowych dla jej trwania. Dwie części śląskiego tryptyku obejmują kolejno okres drugiego powstania śląskiego roku 1920 i strajk w kopalni Zygmunta. Protest górników na polskim już Śląsku został osadzony w roku 1934 w ciągu kilku sierpniowych dni. Przyniosły one wspólnocie rocznicę pierwszego powstania na Śląsku i radość udanego strajku, który tym razem zapobiegł zniszczeniu kopalni. Powstańcza rodzina Basistów i najmłodszy z siedmiu braci Gabriel należą do filmowej fikcji. Podobnie jak Erwin Maliniok, Jasiek i Wichta, a nawet kopalnia Zygmunta, a także sam strajk przeciw zalaniu szybów i zamknięciu zakładu przez niemieckiego właściciela. Kutz za ich sprawą odtwarza jednak czasoprzestrzeń egzystencji wspólnoty i jej istnienia. Aurę miejsca określa nie tylko rozwój przemysłu, ale i depozyt polskości przechowany w śląskiej oraturze. Czas ode-grany na ekranie to również czas nadziei, gdy Ślązacy pragnęli dać i dali Śląsk macierzy polskiej, mimo ofiar, klęski dwóch powstań i plebiscytu sfałszowanego przez Niemcy. Industrializacja obejmuje także czas, gdy na śląski los złożyło się przekonanie o braku zrozumienia śląskich racji życiowych w ramach państwowości polskiej. Strategią reżysera stała się zatem prawda o związkach miejsca i człowieka. Zawarł ją Kutz i w faktach złożonych w dzieje ziemi, i w przemysłowych krajobrazach, typach psychofizycznych zawodowych aktorów ze Śląska oraz naturszczyków, w języku, jakim mówią jego bohaterowie, w ich przywiązaniu do rodziny i domu, do pracy i powinności, do tradycji i religii, do pieśni, sportu, solidarności wobec członków wspólnoty Słowem, do wielokulturowego dziedzictwa i Domowizny.

Znaki wielkiej historii i znaki węgla służą nie tyle etnograficznej rekonstrukcji, co opowieści o Domowiznie. Reżyser opowiedział ją w dwóch perspektywach. Pokazał Śląsk z lotu ptaka i w aurze śląskiego losu, którym objął brak stałej przynależności państwowej, marzenie o Polsce oraz zderzenie z realiami prawnopolitycznymi Europy lat 30., trud ponownej asymilacji w ramach zbiorowości polskiej po siedmiu wiekach przynależności do Rzeszy Niemieckiej. Strategię artystyczną i śląskie dylematy unieść musiał Gabriel Basista, bohater *Soli ziemi czarnej*. Siedemnastoletni powstaniec roku 1920 – wzorowany na historii rodzinnej Kutza – po raz pierwszy zobaczył Polskę ze szczytu wieży strzelniczej przez lunetę wojskową, porzuconą tam podczas walki przez żołnierzy niemieckich. Drugi raz doświadczył ziemi, dla której walczył,

dopiero po klęsce powstania. Rannego śląskie dziewczęta przeniosły na polski brzeg Przemszy. Tam dotknął własnymi rękoma zieleni trawy, polskiego munduru, godła z białym orłem. Do tej pory patrzył na nie tylko z oddali, zza rzeki, zza hałd, zza szarości pyłu węglowego. Polskę znał jedynie z opowieści starszych i marzeń. Kutz kontrastem między Śląskiem, szarością krajobrazu przemysłowego a świetlistymi barwami Polski, oddał wyobrażenie Ślązaków o polskiej ojczyźnie. Zamysłem reżysera śląskiego tryptyku jest prawda antropologiczna miejsca formowanego przez kolejne fazy industrializacji oraz kolejne spory o ziemię żyzne i bogate w surowce. Dlatego Gabriel nie tylko walczy w powstaniu, ale też przeżywa pierwszą miłość do niemieckiej sanitariuszki. Dlatego też Wichta z *Perły w koronie* wraz z innymi kobietami wspomaga strajkujących, ale nie zakłada ani śląskich zapasek, ani chusty. Na ekranie staje się symbolem śląskiego piękna, czystości, mocy małżeńskiej miłości i erotyki, ciągłości wspólnoty i trwania domu. Opis etnograficzny nie definiuje również portretów górników składających się na obraz bohatera zbiorowego. Ciała protestujących mężczyzn na dole kopalni rzeźbi węgiel. Jednak czern i jej odcienie nie są tym razem efektem pracy. Stanowią znak upływu czasu, trwania w obronie kopalni żywicieli, determinacji, a wreszcie zwycięstwa. Sukces górników okupiony zostaje gorzką świadomością niezrozumienia. Warszawa respektuje europejskie prawo własności i w jego imię miast strajkujących chroni interesy niemieckiego właściciela kopalni. Ślązacy i strajkują, i walczą dla Polski, lecz *Sól ziemi czarnej* pokazuje jednocześnie brak wsparcia zbrojnego dla powstańców. W filmowym zrywie roku 1920 macierz polską uobecniają tylko polski artylerzysta, jego mundur i armata. W produkcji z 1969 roku brak realiów historycznych, jakie stanowiła wojna polsko-rosyjska, która była faktycznym powodem nieobecności żołnierzy Rzeczypospolitej Polskiej w II powstaniu śląskim. Prawda przemilczana przez Kutza to wynik działania cenzury państwowej, ale i treść antropologiczna. Reżyser oddał przekonanie wielu Ślązaków o porzuceniu przez Polskę, oddał emocjonalny deficyt przyjęcia w poczet narodu i śląską traumę samotnej walki o polskość.

W latach 70. XX wieku pokrewne rozczarowanie przeżywa emerytowany górnik, powstaniec, przodownik socjalistycznej pracy Karol Habryka. Tym razem to peerelowska władza w planach nowoczesnej zabudowy mieszkaniowej nie uwzględniła ani człowieka, ani charakteru wielopokoleniowej śląskiej rodziny. Kolonie przykopalnianych domów z ogródkami i chlewikami zostały wyburzone, by powstały osiedla z wielkiej płyty. Protest Ślązaka w filmie Kutz *Paciorki jednego różańca* znów dotyczy momentu węzłowego dla zbiorowości. Reżyser pokazuje kres przestrzeni i proksemiki, które pozwalały pod jednym dachem żyć starzykom, dzieciom, wnukom, trwać pokoleniom obok siebie niczym

tytułowe paciorki na nitce różańca. W kolejnym etapie industrializacji regionu pozostały jedynie *familoki*, piętrowe domy z cegły przeznaczone dla kilku rodzin fabrycznych. W Polsce Gierka nie było miejsca na wielopokoleniowe domki, które w założeniu XIX-wiecznych europejskich architektów miały ułatwić górnikom przejście ze wsi do życia wyznaczanego rytmem pracy w przemyśle. *Paciorki jednego różańca* to zatem obraz odchodzącego świata i jego aury. Na planie oralności stanowi on kolejny wariant opowieści o Domowiznie.

Aż w sześciu ze swoich produkcji tworzy Kutz filmowy obraz Śląska. Nie opowiada jednak legend, lecz dokonuje legendalizacji dziejów śląskich. Historia objęta oraturą za sprawą języka filmu zyskuje wymiary artystycznej fabulatury. W toku powtarzania opowieści powstają jej kolejne warianty. Dochodzi do jej modyfikacji. Dystans czasowy najpierw redukuje kontekst historyczny wydarzenia i formuje wokół niego legendę, potem poddaje jej elementy fabularyzacji. Niektóre z nich zachowuje, inne pomija lub zmienia na użytek wspólnoty i w zgodzie z mechanizmami oralizmu. Zbiór formulicznych narracji utrwała antropologiczną prawdę wydarzeń historycznych i realiów życia. Kompletuje je Kutz oczyma Ślązaka, wedle prawdy niesionej przez historie domowe. Dzięki schematowi narracji oralnej wiąże w artystyczną wizję kluczowe momenty życia wspólnoty. Za sprawą twórczej poetyki daje świadectwo przebiegu budowy europejskiej kultury industrialnej regionu w jego fazach fabrycznej i przemysłowej, industrialnej i postindustrialnej. Kutz zaprezentował na ekranie śląską Domowiznę i dokonał syntezy śląskości. Opatrzył je prawdą antropologiczną ziemi i mieszkańca Europy, poddanych od 1810 roku rygorowi stałej modernizacji przemysłowej. Modelowa legenda o śląskiej Domowiznie powstaje u reżysera na skrzyżowaniu perspektyw. Ich zestawienie tworzy znaki, w jakich Gabriel Basista marzy i doświadcza Polski, ale nie tylko. Plany totalne gołej spękanej bruzdami szkód górniczych ziemi i przyjazna zieleń łąki wypełnionej odpoczywającymi rodzinami zestawiają spojrzenie na Śląsk z bliska i z oddali. Kontrast ten posłużył Kutzowi, by oddać w *Perle w koronie* procesy dewastacji krajobrazu, niesionej przez uprzemysłowienie i przywiązanie Ślązaków do Domowizny, która w ich oczach nigdy nie straciła bogactwa barw i dźwięków. Twórca śląskiego tryptyku przedstawił na ekranie opowieść o Domowiznie i ujawnił krajobraz kulturowy Śląska, który nierozzerwalnie wiąże historię miejsca i człowieka. Wciąż na nowo należy i można powtarzać śląską opowieść o Domowiznie, gdyż znajduje ona kolejnych widzów. Kolejne pokolenia uczestników, którzy za sprawą jej *od-grywania* i *prze-pisywania* przeżywają, zyskują wiedzę o przynależności do wspólnoty, jej dziedzictwa, stron i okolic.

Plastyczna wizja Kutza dała tak sugestywny obraz Śląska, że gdy do kin w roku 1980 wchodzi nostalgiczna komedia Janusza Kidawy *Grzeszny*

życie *Franciszka Buły*, nikogo na widowni nie zaskakuje ani śląska *godka*, ani realia życia w dobie wielkiego kryzysu lat 30. ubiegłego stulecia. Są tu biedaszyby, festyny, bogaci posiadacze z Niemiec, śląscy górnicy i biedota, żydowscy drobni *geschefciarze*. Są też zagłębiacy i *pnioki* ze Śląska, a wśród nich ci, którzy czują się Polakami i ci, tworzący opcję niemiecką. Są także bezrobotni żyjący dawniej za 11 fennigów zasiłku, czyli *elwry*, dorabiający np. występami dla podwórkowej publiczności. Podczas spektaklu złożonego z popisów akrobatów, fakira, połykania ognia i z żywych obrazów widz poznaje obrońcę Polaków *Pistulkę*. W jego rolę wciela się *Francik Buła*, który w filmie *Janusza Kidawy* staje się sprawcą filmowej opowieści i jej bohaterem. Oczywiście narratora i poprzez pragmatyczne podejście do losu poznajemy jego biografię i życie obyczajowe wielokulturowego Śląska, podzielonego granicą z 1922 roku. Opowieść o dorastaniu, dziecięcych złudzeniach, inicjacji, pracy, więzieniu, losie sieroty i *elwra*, karabinie maszynowym „*Karlik*” podarowanym przez trupę *Francika* wojsku polskiemu kończy się w roku 1939. Choć broń rozbrojona przez *Volksdojczy*, „*Brzósów*” i innych ni razu nie wystrzeliła, jednak film kończy się pogodnie. Polska może mieć nadzieję, bo *Franciszek Buła* narodził się jako *Pistulka II* i obrońca jej interesów na Śląsku. Nostalgiczna opowieść *Kidawy* pokazała Śląsk z jego obyczajowością i humorem opatrzonego miłym i groteskowym spojrzeniem narratora. Wspólnie składają się one i na opowieść, i na etnograficzną rekonstrukcję.

Duchowość Ślązaka skreślona przez *Kutza* w obrazach miłości rodzinnej i małżeńskiej erotyki, zawodowej solidarności, przywiązania do wiary, mowy i obyczaju zyskuje swój kolejny kontekst w *Angelusie* *Lecha Majewskiego*. Grupa malarzy amatorów skupiona wokół *Teofila Ociepki* tworzy w *Janowie* nieopodal *Szopienic* grupę różokrzyżowców. Górnicze życie wypełnia im obok pracy w kopalni *Wieczerek* i życia rodzinnego wiara w moc kosmicznego światła. Obrazy *Ociepki* łączą w estetyce prymitywistów i realizmu magicznego historiozofię ezoteryczną. Barwne słonie, kwiaty, lwy należące do wymyślonej fauny i flory *Saturna* ucieleśniają związek z kosmosem. W twórczości *Ociepki* i uczniów los Śląska zyskał szerszą perspektywę, został wpisany w rytm ruchu planet i wraz z całą ziemią zagrożony zniszczeniem przez promień *Saturna*. Działalność koła *Janowskich różokrzyżowców* i ich legenda stają się inspiracją filmowej opowieści *Lecha Majewskiego* oraz *Ireneusza Siwińskiego*. W przaśnie głoszonej przez członków grupy ezotericy nadejście katastrofy zostało zapowiedziane. Filmowy *Mistrz* ujrzał i trzy znaki, które poprzedzą zagładę, i drogę ocalenia. Ochrońcą miała być ofiara czystego młodzieńca, który stanie na dachu gmachu i wchłonie w siebie siłę promienia kosmicznego. Zanim ten dzień nadejdzie, musi dotknąć ludzi wielka wojna, czerwona zaraza i musi

pojawić się wielki grzyb. Obrazy Majewskiego są komponowane w rytmie opowieści narratora, w którym grupa rozpoznała Angelusa. Wraz z wizualną stroną produkcji ujętą w uproszczoną estetykę prymitywizmu współtworzą one jednocześnie śląską legendę i legendalizują Śląsk. Odcieci w okresie rozbiorów od Polski, a po II wojnie ostatecznie od elit niemieckich żyją filmowi Ślązacy w enklawie kulturowej. Bronią swego świata przed materializmem i systemami totalitarnymi zmieniającymi Katowice w Kattowitz, a potem w Stalinogród. Ucieczką staje się wiara w stworki i ich realne istnienie, legendy górnicze, sztuka i szukanie kamienia filozoficznego. Podobnie, niczym górnicy w filmach Kutza, wierzą w moc państwa i komisji międzynarodowych i tak jak oni odczuwają dyskomfort nieposługiwania się poprawną polszczyzną. Jako Europejczycy piszą ezoterycy z Janowa petycję w sprawie nadchodzącej zagłady nie do Warszawy, ale wprost do Organizacji Narodów Zjednoczonych. Śląsk w wymiarach werbomotoryki, prząsnego języka czytania znaków wszechświata, obrazowości stylizowanej na prymitywistów zyskał walory mitu. To opowieść z pamięci. W trybie oratury dokonała ona legendalizacji i poddała artystycznej fabularyzacji śląski świat. Jest to przestrzeń, która powołała do życia postać Angelusa i mit o nim. I nawet jeśli tego świata już nie ma, wśród śląskich opowieści czysty młodzienczek wciąż czeka, gotów, by ocalić ludzkość przed unicestwieniem.

Werbomotoryka, estetyka oralna, historia domowa stanowią żywioł kina Józefa Kłyka, filmowca amatora z Bojszowów. Powstańcze wspomnienia wuja posłużyły Kutzowi do skonstruowania postaci Gabriela Basisty. W realizacjach Kłyka historie rodzinne Ślązaków wprost zostają odegrane przed kamerą. Powstają opowieści superrealistyczne, zdolne angażować w realizację i realizowane przez społeczność, do której należą i przed którą są powtarzane. Gruntownego omówienia wymagają zarówno model produkcyjny Studia Audiowizji Kłyk, jak i estetyka amatorskiego przekazu medialnego. Jednak z racji podjętego tematu należy rozważyć kino Kłyka w kategoriach śląskiego przekazu pokoleniowego. Historie domowe rodzin śląskich stanowią jednocześnie ramę wiążącą opowieści o życiu codziennym Ślązaków i ich matrycę. Bardziej niż u Kutza, Kidawy-Błońskiego, Majewskiego czy młodszych twórców w filmach reżysera z Bojszowów Domowizna i pamięć ujawniają swe związki. Przekaz familijny opiera się na doświadczeniach Ślązaków w momentach istotnych dla jednostki, rodziny, wspólnoty. Typowa dla kina Kłyka pozostaje więc tematyka śląskiej emigracji zarobkowej do Ameryki, okres powstań śląskich i II wojny światowej. Oś, wedle której rozwijają się kolejne opowieści, dyktuje śląski los. Pamięć o podzielanym przez pokolenia doznawaniu własnej odmienności decyduje o mocy filmowych narracji Kłyka. Na planie filmowym i na ekranie tworzy on przestrzeń wspólnotowej werbomotoryki. Dzięki niej odgrywa pamięć domową o egzystencji grupy i jej istnieniu. Powtarzalność

tego samego doświadczenia w różnych wspomnieniach skutecznie wypiera ze śląskich narracji horyzont rzeczywistości widzianej przez pryzmat historii powszechnej, a jej miejsce zajmują historie rodzinne. Produkcja *Bracia* przywołuje czas powstań śląskich i śląskie osadnictwo w Stanach Zjednoczonych. Między Śląskiem i Ameryką krążą listy tytułowych braci. Śląskie świąty, ten w Bojszowach i ten w Teksasie, niewiele się różnią. Listy z domu wypełnia walka młodych o przyłączenie do macierzy, trudne kontakty z polskimi żołnierzami i obawy ojców, czy synowie tę Polskę znają, „czy w Niemczech jest źle”. *Czterech synów ojciec miał* to tytuł filmu o II wojnie i początek opowieści o wcieleniu do Wehrmachtu i ucieczce, o walce tytułowych bohaterów z hitlerowcami, o Auschwitz, partyzantce i o śmierci. Zapomniani żołnierze ze Śląska siłą wcielani do niemieckiej armii również zyskali swe portrety w innych opowieściach. *Nie wszystko mi wojna zabrała* przywołuje ich walkę pod Stalingradem i ich obawy słane w listach do domu. Amatorska twórczość Kłyka obejmuje spektrum śląskich doświadczeń dziejowych. Bohaterka *Różańca z kolczastego drutu* zamknęła je w słowach: „Dla Niemców my są Poloki, a znów dla Poloków my są Niemce. Taki już nasz ślonski los”. Śląska matka wyjawiała tę kardynalną prawdę zbiegłemu z obozu w Oświęcimiu chłopakowi, który w potyczce z Niemcami zabił nieświadomie jej syna, służącego w Wehrmachcie.

W istocie każdy z filmów grupy Bojszowskiej powtarza spotkania wspólnoty w owym śląskim losie. Powtarza i integruje wokół losu, poczucia braku prawa do śląskiej ziemi, wokół mowy i milczenia dyktowanego niepewnym statusem administracyjno-państwowym, traumą wojennej i powojennej martyrologii oraz trudami asymilacji. Doświadczenia, które cyklicznie stają się udziałem Ślązaków, dają antropologiczną wykładnię spojrzenia na świat oczyma członka zbiorowości. Na niej właśnie za sprawą opowieści rodzinnej bazuje Józef Kłyk. Jego filmy wiążą w całość jednostkowe życiorysy funkcjonujące w ustnej transmisji rodzinnej. Jego działalność artystyczna wzmacnia prawdę przekazu za sprawą werbotorycznej ekspresji. Towarzyszy ona powtarzaniu opowieści znanej z empirii i akceptowanej przez społeczność, jej *od-grywaniu* również przed kamerą. Jego kino daje propozycję pamięci o śląkości i Śląsku. Ustne historie domowe w praktyce kultury prowadzą do lokalnej mneмотyki. Dobywa ona Śląsk z ciągłości dziejów świata i historii powszechnej. Wiąże fakty na zasadzie analogii, a ich selekcji dokonuje wedle wagi, jaką mają dla zbiorowości. Czy Ślązacy zaakceptują pamięć Śląska budowaną przez Kłyka? Czy też będą powstawać na ekranie wspomnienia konkurencyjne, a film dla przekazów werbotorycznych stanie się standardowym kanałem komunikacji i zachowa ich moc integracyjną i performatywność? Bojszowanie zaangażowaniem w produkcje filmów Kłyka, a publiczność frekwencją dali już częściowo odpowiedź na oba te pytania.

Kutz wykreował plastyczną wizję propolskiego Śląska do dziś silnie modelującą obrazy medialne regionu i pamięć jego dziedzictwa, dał syntezę śląskich wartości na tle rozwoju europejskiej kultury industrialnej, pokazał publiczności nie tylko śląską ziemię, ale i Ślązaków. Freski ze Śląska Janusza Kidawy i Jana Kidawy-Błońskiego ujawniły wielokulturową codzienność międzywojennej wspólnoty, spotkanie z realiami dwóch totalitaryzmów, a nade wszystko pragmatyczne podejście śląskiego bohatera do rzeczywistości, losu, wielkiej historii. Lech Majewski wraz *Angelusem* ożywił epizod grupy różokrzyżowców z Janowa, poetykę ich malarstwa, odsłonił kolejny wymiar śląskiej duchowości, która zabiega nie tylko o rodzinę, lecz także o ludzkość. Trosce towarzyszy groteskowa wizualność zrodzona z napięcia swojskich metafor i *godki*. Dzięki kosmicznej historiozofii, wpisującej Śląsk w perspektywę wszechświata, przyniosła ona mit o śląskim czystym młodzieńcu, który gotów jest ocalić świat. Kutz dał publiczności i samym Ślązakom obraz Ślązaków, Kidawa-Błoński śląską mentalność, pragmatyzm i humor, Majewski śląski kanon piękna i mit Angelusa, natomiast Kłyk projekt śląskiej pamięci o dziejach wspólnoty utrwalał środkami wizualnego storytellingu.

Każdy z twórców sięgnął do tradycji oralnych, *godki* i werbomotoryki, by wyznaczyć uniwersum integrujące śląską zbiorowość. Każdy na nowo kompletował śląską odmienną i jedność ze znanych wspólnocie przestrzeni i znaków. Wraz z kolejną opowieścią filmową Domowizna naszkicowana przez Kutza podlegała dalszej semiotyzacji. Śląsk zyskał poprzez narracje wymiar *mnemotopu* (Assman, 2008). Stał się miejscem, w którym historię uobecniają nie tylko geologia dwudziestoczetnietrowych pokładów węgla i struktura hałdy. Specyfikę regionu utrwala i ziemia, i ludzie. Śląska Domowizna i jej obrazy zostały podniesione do rangi znaku.

Bibliografia:

- Assmann, J., 2008, *Pamięć strukturalna: formy pamięci kulturowej*, w: idem, *Pamięć kulturowa. Pismo zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, s. 39–82.
- Banaszkiewicz, K., 2011, *Audiowizualność i mimetyki przestrzeni*, Warszawa, Oficyna Naukowa.
- Benjamin, W., 2011, *Doświadczenie i ubóstwo*, w: *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, przeł. R. Reszke, Warszawa, Wydawnictwo KR, s. 401–405.
- Benjamin, W., 2002, *The Storyteller: Observations on the Works of Nikolai Leskov*, w: idem, *Selected Writings*, t. 3, M.W. Jennings, ed., Cambridge, Mass. i London, The Balknap Press of Harvard University Press, s. 146–148.

- Heidegger, M., 1976, Nur noch ein Gott kann uns retten. *Der Spiegel* 30 (Mai, 1976), Übers. W. Richardson, pozyskane z: <http://www.ditext.com/heidegger/interview.html>
- Nora, P., 1995, *Das Abenteuer "Lieux de mémoire"*, in: *Nation und emotion. Deutschland und Frankreich in Vergleich. 19. und 20. Jahrhundert*, É. Francois, H. Siegrist, J. Vogel, hrsg., Göttingen, Wallstein.
- Ong, W., 1982, *Some psychodynamics of orality. In Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London–New York, Methuen.
- Witte, B., 2012, *Pamięć kulturowa i żydowska historiografia*, przeł. R. Kubicki, A. Malitowska, w: *Żydowska tradycja i literacka nowoczesność. Heine, Buber, Kafka, Benjamin*, Warszawa, Oficyna Naukowa, s. 13–45. VI–XV.

.....

Karina Banaszkiewicz – doktor habilitowany, pracownik Instytutu Nauk o Kulturze UŚ. 2006). Od 1986 roku zatrudniona w UŚ (asystent na Wydziale Radia i Telewizji od 1986, adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych od 1995). W okresie 2006-2012 współpracownik TVP Katowice i TVP Kultura, autorka cyklu audycji radiowych o kulturze *Kto za Panem stoi?*. Zajmuje się problematyką z zakresu antropologii przestrzeni i mediów, ze szczególnym uwzględnieniem przekazów technicznych jako narzędzia badań kulturowych i jako tekstów kultury (w tym komunikacji marketingowej). Opublikowała w polskich i zagranicznych tomach zbiorowych i czasopismach naukowych ponad sześćdziesiąt artykułów. Autorka monografii *Nikt nie rodzi się telewizzem. Człowiek, kultura, audiowizualność* (Kraków 2000) i *Audiowizualność i mimetyki przestrzeni. Media – narracja – człowiek* (Warszawa 2011).

.....