

Varia

„Kwartalnik Filmowy” nr 112 (2020)

ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)

<https://doi.org/10.36744/kf.442>

© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Andrzej Gwóźdź

Uniwersytet Śląski

<https://orcid.org/0000-0002-4779-5942>

Ku Polsce, czyli obrazy powstań śląskich i plebiscytu w polskim filmie

Słowa kluczowe:

powstania śląskie;
plebiscyt
na Górnym Śląsku;
Kazimierz Kutz;
Zbigniew
Chmielewski;
film amatorski;
kino polskie

Abstrakt

Autor śledzi wędrówki motywów powstańczo-plebiscytowych w powojennym kinie polskim i proponuje przegląd przedwojennych przejawów ich ekranowego życia. Oprócz *Rodziny Milcarków* Józefa Wyszomirskiego (1962) i *Soli ziemi czarnej* Kazimierza Kutza (1969) jedynie kilka odcinków serialu *Blisko, coraz bliżej* Zbigniewa Chmielewskiego (1982) zostało poświęconych tej tematyce. Swoje fabularne życie powstania zyskują też w innych filmach w formie retrospekcji czy aluzji. Ów skromny korpus dopełnia fabuła *Bracia* (2006) Józefa Kłyka. Powstania stanowią też temat dokumentów – instrumentalizujących je w duchu wykładni PRL, edukacyjnych lub tematyzujących kino jako maszynierię pamięci. Ciągłe jednak repertuar „krajobrazów pamięci” powstań i plebiscytu pozostaje do wypełnienia.

Artykuł powstał na podstawie wystąpienia *Obraz powstań śląskich i plebiscytu w edukacji, historiografii, kulturze i przestrzeni publicznej* na konferencji naukowej zorganizowanej 18 listopada 2019 r. przez Uniwersytet Śląski i Archidiecezję Katowicką.

Wojna na filmy

Powstania śląskie i plebiscyt nie doczekały się bogatego życia ekranowego. Zwłaszcza w kinie fabularnym reprezentacja wydarzeń sprzed wieku pozostaje nader uboga, skoro nie licząc dwóch filmów z lat 60. ubiegłego stulecia – *Rodziny Milcarków* Józefa Wyszomirskiego (1962) i *Soli ziemi czarnej* Kazimierza Kutza (1969) – tematyce tej zostało poświęconych w zasadzie jedynie kilka odcinków serialu telewizyjnego *Blisko, coraz bliżej* Zbigniewa Chmielewskiego (1982; emisja w telewizji 1983-1986). Spoza kinematografii oficjalnej – co stanowi ewenement historyczno-, ale także kulturowofilmowy – ów skromny korpus dopełnia fabuła *Bracia* (2006) Józefa Kłyka, znanego filmowca amatora spod Pszczyny. Pozostają jeszcze dokumenty i dokumenty fabularyzowane. Cały ten zestaw nie wytrzymuje porównania chociażby z filmami odnoszącymi się do powstania warszawskiego (co zrozumiałe, zważywszy na kulturowany od lat 40. powstańczy mit heroiczno-martyrologiczny¹), ale można go zestawić na przykład z filmową reprezentacją powstania wielkopolskiego². Chciałbym zresztą pisać o „obrazach”, co powinno zakładać spójny, w miarę całościowy wizerunek tamtych wydarzeń, umieszczonych w kontekstach szerszych niż tylko polityczne czy militarne i zarysowanych możliwie wszechstronnie pod względem społeczno-obyczajowym.

Gdyby istniała możliwość skonfrontowania albo co najmniej upewnienia się co do kilku innych filmów wymienianych przez historyków kina w kontekście tytułowej tematyki, czyli – jak to trafnie określił Jan Lewandowski – *wojny kinematografów*³ tamtego czasu, to zapewne bilans ten byłby bardziej satysfakcjonujący. Tymczasem filmy te nie zachowały się i znamy jedynie ich tytuły, spośród których zapewne najciekawiej (między innymi dlatego, że plenery kręcono w czeladzkiej kopalni Saturn) rysuje się *Męczeństwo ludu górnośląskiego* z 1920 r. (inne tytuły: *Nie damy ziemi, skąd nasz ród*, *Krwawa walka na Górnym Śląsku*) w reżyserii Władysława Lenczewskiego według scenariusza Zygmunta Bartkiewicza, ze zdjęciami Stanisława Sebela. Film został zrealizowany na zamówienie Ministerstwa Kultury i Sztuki przez Polskie Towarzystwo Kinematograficzne Polfilma. Na podstawie materiałów prasowych Stanisław Janicki zrekonstruował fabułę filmu: *bohaterem był młody sztygar, który na wieść o wybuchu powstania na Górnym Śląsku wraca z frontu wschodniego i staje w szeregach powstańców. Towarzyszy mu, zakochana w nim, młoda szlachcianka... Film kończą sceny pielgrzymek „ludu ze wszystkich stron Polski (również ze Śląska) na Jasną Górę, gdzie opiekuńczo wyciąga nad nimi ramiona kobieca postać, symbol jednoczącej cały naród matki-Polski”⁴. Mniej wiemy o innym filmie włączonym do akcji plebiscytowej, a mianowicie o fabularyzowanym dokumencie *Dwie urny* Cezara Rina-Lupy z 1921 r., ze zdjęciami prawdopodobnie Alberta Wywerki (w latach 1918-1920 operatora Naczelnego Dowództwa Wojsk Polskich, później szefa sekcji filmowej Polskiego Komisariatu Plebiscytowego w Bytomiu). Premiera filmu, sfinansowanego przez Prezydium Rady Ministrów oraz Ministerstwo Kultury i Sztuki, a wyprodukowanego przez efemeryczny Orientfilm, odbyła się niecały miesiąc przed plebiscytem, ale *niski poziom artystyczny spowodował zdjęcie go z ekranów*⁵. Jak słusznie wyrokuje Jan F. Lewandowski, *przedwojenne kino polskie nie było zainteresowane problematyką górnośląską, a filmy sięgające do przeszłości nawiązywały znacznie chętniej do polskich powstań narodowych dziewiętnastowiecznych, ewentualnie**

do wojny z *Rosją sowiecką 1920 roku*⁶. Wydaje się to zrozumiałe, zważywszy że to te ostatnie wydarzenia tworzyły polską legendę narodowyzwolenczą. Dziwić może natomiast fakt, że *naвіть w okresie rządów wpływowego wojewody Michała Grażyńskiego, który starał się legitymizować swoje rządy w Katowicach mitologią powstańczą, nie notujemy ani jednego filmu fabularnego do niej sięgającego*⁷. Oczywiście należałoby tu wymienić krótkometrażówki, o których wiemy niewiele ponad to, że zrealizowano je w okresie powstań i plebiscytu: *Na Śląsku z 1920 r.*, *Powstanie polskie na Górnym Śląsku z 1921 r.* (film zrealizowany przez ekipę podlegającą Wywerce bądź działającemu przy Naczelnej Komendzie Wojsk Powstańczych Franciszkowi Zyndramowi-Musze i dokumentujący między innymi wkroczenie powstańców do Tarnowskich Gór⁸) czy odnotowane w prasie *Wielkie święto narodowe i manifestacja ludu śląskiego na terenie powstania w dniu 29 czerwca 1921 roku* (inny tytuł: *Wielka manifestacja ludu śląskiego na terenie powstańczym*)⁹.

Górny Śląsk nie jest jednak w tym względzie (skromny korpus filmów dotyczących powstań) osamotniony, *nie istnieje bowiem* – jak twierdzi Marek Hendrykowski – *żaden autentyczny zapis filmowy dotyczący b e z p o ó r e d n i o s e r i i najważniejszych wydarzeń historycznych ani działań wojennych Powstania Wielkopolskiego*¹⁰, wobec czego jako *jedyne w XX wieku zwycięskie polskie powstanie nie posiada własnej ikonografii dokumentalnej złożonej z ruchomych obrazów*¹¹.

W konfrontacji z przedwojenną kinematografią niemiecką wypadamy w tym względzie miernie, skoro po tamtej stronie frontu powstały co najmniej trzy propagandowe fabuły z okresu kina niemego, za każdym razem antypolskie paszkwile: *Dramat fabularny z Górnego Śląska w 3 aktach (Brennendes Land. Ein Spieldrama aus Oberschlesien in 3 Akten, 1921)* Heinza Heralda (premiera odbyła się tuż przed plebiscytem, 20 marca 1921 r.), *Walka o ojczyznę. Dramat z Górnego Śląska w 2 aktach (Der Kampf um die Heimat. Ein Drama aus Oberschlesien in 2 Akten, 1921)* Jamesa Bauera oraz *Płonąca granica (Brennende Grenze, 1926)* Ericha Waschnecka. Wśród dokumentów należy wymienić: *Obrazki z górnośląskiego obszaru walki (Bilder aus dem oberschlesischen Kampfgebiet, 1921)* wyprodukowane przez zastróżoną w tematyce antypolskiej berlińską firmę Ilag-Film obok najbardziej znanej, jątrzącej agitki *Kraj pod krzyżem (Das Land unterm Kreuz, 1927)* Ulricha Kaysera¹².

Kraj pod krzyżem, wobec zagubionych taśm polskich, stanowi najbogatszy rezerwuar ikonografii powstańczej (nic to, że w dużej części inscenizowanej – upływ czasu nadał im charakteru paradokumentalnego), przysposobiony do niemieckich celów propagandowych, zwłaszcza jeśli chodzi o obrazy zniszczeń *hord Korfantego*, które plądrują i niszczą nie tylko domy pokojowo usposobionych niemieckich rodzin, ale i dobra niemieckiej kultury (zamki, pałace) oraz techniki (linie kolejowe)¹³. Historycy kina odnotowują nadto liczne dokumenty oraz materiały kronikarskie, przede wszystkim wspomagające niemiecką propagandę plebiscytową, tym bardziej że na mocy umowy niemieckiego MSZ z maja 1920 r. z firmą Deulig (tą samą, która wyprodukowała *Kraj pod krzyżem*) popularna kronika *Messer-Woche* miała aż do plebiscytu (a więc przez prawie rok) pokazywać obrazki z Górnego Śląska¹⁴. Już wcześniej jednak, bo w marcu tego roku, w kronice znalazł się materiał propagandowy o znamienym tytule *Katowice: Co Niemcy wraz z obszarem plebiscytowym Górnego Śląska utraciły na rzecz Polski. Huta Baildon, jedna z największych hut stali szlachetnej w Niemczech (Kattowitz: Was Deutschland mit dem Abstimmungsgebiet Oberschlesien an Polen verloren hat. Die Baildon-Hütte, eines der*

größten Edelmetallwerke Deutschlands)¹⁵. Ciągoty rewizyjne – jak na to wskazuje *Kraj pod krzyżem* – nie ustały po plebiscycie, skoro już w czerwcu 1921 r. pojawiła się produkcja pod wymownym tytułem *Koźle: Polski bunt i napad bandy na Górnym Śląsku: wiadukt kolejowy zniszczony za pomocą dynamitu przez polskich powstańców* (Kosel: *Der Polenaufbruch und Bandeneinfall in Oberschlesien: von polnischen Insurgenten durch Dynamit zerstörte Eisenbahnbrücke*).

Tę okotoplebiscytową walkę na kinematografy celnie podsumowała Urszula Biel: *Zestawiając powyższe filmy [polskie i niemieckie], łatwo dostrzec, jak rozmaicie kształtował się w nich wizerunek Górnego Śląska – jeszcze jednolitego regionu – przekazywany zarówno przez stronę niemiecką, jak i polską. Ta pierwsza podkreślała wielkoprzemysłowy charakter i bogactwo spornego obszaru, który chciała za wszelką cenę zatrzymać. Ale też sygnalizowała już kwestię „płonącego” kraju, którym wkrótce Górny Śląsk miał się stać za sprawą nasilającej się propagandy Republiki Weimarskiej, przejętej potem przez Trzecią Rzeszę. Z kolei strona polska wydawała się jeszcze nieświadoma potencjału ekonomicznych i gospodarczych dóbr, które wkrótce miała przejąć, a może, skoro nie należały jeszcze do niej, nie chciała ich eksponować. Walczyła o polskie głosy za pomocą mało tu znanej, mitycznej Polski, żywiąc nadzieję, że jej ludowo-religijno-szlachecki urok uwieździe tutejszych mieszkańców*¹⁶.

Rodzinne porachunki

Wróćmy jednak do kina polskiego. Filmowe otwarcie w 1962 r. problematyki powstań śląskich produkcją *Rodzina Milcarków* w reżyserii pochodzącego z Kresów (podobnie jak Jerzy Gabryelski, autor przedwojennych *Czarnych diamentów* z 1939 r.¹⁷) Józefa Wyszomirskiego, zrealizowaną na podstawie sztuki Jerzego Lutowskiego *Wzgórze 35* (wystawionej *notabene* w Teatrze Śląskim podczas dyrektorowania Wyszomirskiego pod koniec lat 50. ubiegłego stulecia), nie wróżyło tej tematyce wiele dobrego. Wyszomirskiemu udało się obsadzić film doborowymi aktorami (Aleksandra Zawieruszancka, Krzysztof Chamiec, Wanda Łuczycka, Mieczysław Czechowicz, Jan Kreczmar, Igor Śmiałowski, Józef Kondrat); kostiumy projektowała Barbara Ptak, za scenografię odpowiadał Bolesław Kamykowski, a muzykę napisał Wojciech Kilar. Wyróżnia się tu kompozycja Kilara – nowoczesna, daleka od standardów muzyki ilustracyjnej, przywodząca na myśl utwór z *Nikt nie woła* (1961) Kazimierza Kutza. Uwagę zwracają też zdjęcia Kazimierza Wawrzyniaka, stylowo wykorzystujące fakturalności światłocienia i wzmacniające odczucie śląskiego krajobrazu z jego familokami i stożkowatymi hałdami (wiele ujęć rozgrywa się w szarości, w błocie i po deszczu). Poza tym trudno powiedzieć o filmie coś więcej ponad to, co można odczytać z krótkiego streszczenia fabuły: *Barbara, córka polskiego górnika Milcarka, kocha niemieckiego sztygara Kurta i wbrew woli swego ojca i brata wychodzi za niego za mąż. Na znak protestu przeciwko wynikom plebiscytu w kopalni wybucha strajk. Patriotci przygotowują powstanie. Po podpisaniu rozejmu Kurt zostaje wciągnięty do akcji sabotażowej – ma wysadzić tamę i zalać kopalnię. W czasie zakładania materiału wybuchowego zabija swego teścia, który chce mu w tym przeszkodzić. Sam zaś ginie z ręki Karola, brata Barbary*¹⁸. Może jedynie postać niedawno jeszcze oberfeldfebla w armii cesarskiej, teraz musztrującego po niemiecku polskich powstańców (w konwencji komedii koszarowej), wskazuje na skomplikowany węzeł historyczny. Rozbrajanie Selbstschutzu i scena



Rodzina Milcarków, reż. Józef Wyszomirski (1962)

wywozu jego członków do obozu w Zgodzie nie ukrywają represji także ze strony polskiej.

Jednak sztampowo nakreślone sylwetki bohaterów tego *filmowego dramatu społecznego z okresu powstania śląskiego* (jak głosił plakat do filmu) – zrealizowanego na wyraźne zamówienie polityczne (40. rocznica trzeciego powstania śląskiego) – uwikłanych w rodzinne dramaty okresu powstańczo-plebiscytowego (akcja toczy się w maju 1921 r., w zawierusze po niekorzystnym dla Polski wyniku marcowego plebiscytu), odbierały fabule resztki życia. Trzecie powstanie śląskie jako zryw militarny zostało zresztą ledwie zasygnalizowane potyczką o wzgórze, a raczej stożkową hałdę. Ale też nie powstańcza batalistyka zajmuje autorów filmu osnutego wokół akcji sabotażowej, lecz sama ta akcja i jej tło społeczno-polityczne. Tematyka powstań stanowi tu głównie ideologiczne tło postaw bohaterów; w istocie bowiem *Rodzina Milcarków* opowiada o strajku na kopalni w maju 1921 r., ogniskującym różne postawy narodowe i będącym katalizatorem trzeciego powstania.

Film był zresztą nieodrodnym produktem swego czasu – wmontowanym w propagandę antyniemiecką, która w tamtym czasie sięgała zenitu, pozbawionym autentyzmu specyfiki regionalnej, estetycznie (mimo świetnej muzyki i ciekawych zdjęć) mało przekonującym. Ale przede wszystkim dalekim od oczekiwań widowni (zwłaszcza na Górnym Śląsku), której trudno przecież było zożydzić Niemców, skoro byli w niemal co drugiej rodzinie, i która wizerunki „złych” niemieckich krewnych traktowała jako nachalną propagandę. Można zresztą odnieść wrażenie, że dla tej propagandy film w gruncie rzeczy został zrobiony. Gorsze jednak jest to – pisała Maria Kornatowska – że powstał *antyfilm*, który *rozlaźił się w szwach, trącił na miłą kiepskim teatrem, sztucznością dekoracji (makiety i zastawki), razi nieumiejętnością prowadzenia scen zbiorowych, a nawet niepoprawnością montażu*¹⁹. Niektóre z powodów surowej oceny krytyczki odsłaniała recenzja na łamach tygodnika „Ekran”: *Rozmawiałem na Śląsku o „Rodzinie Milcarków” bardzo wiele. Niestety, nie powstał film czytelnie informujący o przebiegu powstań śląskich. Co gorsza, nie powstał film o Ślązakach w pełnym tego słowa znaczeniu. Zabrakło tak niezbędnych dla przekonywującej, jeśli już nawet nie autentycznej, charakterystyki ludzi i środowiska – obserwacji psychologiczno-obyczajowej, rodzajowych scenek, soczystych, bardziej zbliżonych do gwary dialogów. Trzy „pierony” to jeszcze nie Śląsk*²⁰.

Jedno nie ulega wątpliwości: mimo wszelkich niedomogów film Wyszo-mirskiego jako jeden z nielicznych, a jedyny o tematyce powstańczej film przed filmami Kutza²¹, kultywuje w polskiej kinematografii zainaugurowaną w *Czarnych diamentach* Gabryelskiego poetykę kina o Górnym Śląsku opartą na wyraźnie rozpoznawalnym repertuarze ikonograficznym (pejzaż hałd, szybów, familoków), choć trudno go przecież uznać za „film śląski” w znaczeniu określonej formuły kina regionalnego²².

Sól jest jedna

Trzeba jednak było czekać aż do końca lat 60., by powstał film, który problematykę powstańczą wytrącił z kolein propagandowej sztampy i wprowadził ją do ogólnopolskiego dziedzictwa kulturowego. Ba, ze śląskich zrywów uczynił tkanekę ekranowego mitu. Mowa o *Soli ziemi czarnej*, o której napisano już niemal wszystko²³. Bo też jest to dzieło wyjątkowe, dla wielu arcydzieło, z gruntu oryginalne, o niezwy-



Sól ziemi czarnej, reż. Kazimierz Kutz (1969)

klej wartości filmowej, i szerzej – intelektualnej. Wyjątkowość *Soli...* bierze się głównie z przyjęcia tonu ballady ludowej, niezwykle wysublimowanej pod względem estetycznym, a przecież w kreacyjnym geście autora do cna autentycznej. Obszerna i nieustająca dyskusję na ten temat trafnie podsumowała Ilona Copik: *Bohaterowie „Soli...” idą do powstania tak, jakby szli „na szychtę”, kierują się nakazem ojców, spełniają swój obowiązek walki o lepszą przyszłość dla Górnego Śląska. Nic nie wiedzą o politycznych planach rządów w Warszawie czy Berlinie, nie mają także pojęcia o geopolitycznych strategiach wielkich mocarstw. Nawet nazwa Polskiej Organizacji Wojskowej pada w filmie zaledwie jeden raz, w scenie zaprzysiężenia Gabriela, najmłodszego z braci Basistów. Jedyнным sensem powstańczej walki pozostaje Polska – enigmatyczny i arkadyjski wytwór wyobraźni, kraj sprawiedliwości społecznej, który spełni ich marzenia o lepszym życiu*²⁴.

Sól ziemi czarnej to film skrajnie „sztuczny”, kreacyjny, a zarazem w każdym calu prawdziwy. Jego prawda nie wynika jednak wyłącznie z rejestracji odpowiednio zorganizowanej rzeczywistości profilmowej ani z określającego filmową opowieść narracyjnego temperamentu świadka, uczestnika czy obserwatora (choć wiemy, jak istotna dla filmu była rodzinna szopienicka legenda Kutza). Nie jest to także rekonstrukcja któregoś z powstań śląskich, choć wiele szczegółów nasuwa na myśl drugie powstanie, lecz mityczna wizja wszystkich górnośląskich zrywów (przy czym Kutz niczego nie fałszuje, co najwyżej przysposabia do celów filmowych)²⁵. Kutz to filmowe powstanie wymyślił, złożył w całość z fragmentów trzech powstań śląskich i stworzył na nowo – jako wizję, sen, marzenie o Polsce. Dlatego właśnie *zamiast linearnego, przyczynowo-skutkowego ciągu zdarzeń otrzymujemy strukturę niepokojąco poszarpaną, rozbitą na fragmenty i epizody, które w umyśle widza nie mogą złożyć się w zaplanowaną logiczną całość*²⁶.

Jest to zarazem film tendencyjnie propolski i arcy-polski, bo taki miał (i musiał) być, choć w niezgodzie z heroiczno-martyrologiczną wizją romantycznej tradycji, tutaj uosobionej przez porucznika Sowińskiego spieszącego z krakowskich koszar na odsiecz powstańcom, który tak szybko jak się pojawia na ekranie, ginie obok swej armaty od nieprzyjacielskiej kuli. Jednak z perspektywy czasu ważniejsze niż boje z romantyzmem okazuje się to, na co trafnie zwróciła uwagę Copik, a mianowicie, że *swoją fabułą film wpisał się (...) w określone społeczno-kulturowe potrzeby związane z konstruowaniem pamięci, tym bardziej że okres jego realizacji wiązał się ze stopniowym wygasaniem pamięci komunikacyjnej i zaistnieniem konieczności jej przeksztalcenia w pamięć kulturową*²⁷.

Najkrócej mówiąc, Kutzowi powiodła się rzecz zgoła niewyobrażalna: zdołał w jednym utworze zainicjować, a zarazem zrealizować ideę dzieła kompletnego, nieomal doskonałego. I co najważniejsze – będącego jedyną powstańczą opowieścią, która w polskiej kulturze spełniła rolę mitogenną. Można robić kolejne filmy o powstaniach śląskich, ale skopiować oryginału Kutza nie sposób; można z Kutzem polemizować, a nawet odsądzać go od czci i wiary, ale jego powstańczego wizerunku na taśmie filmowej przekreślić albo wykreślić z rejestru kultury już się nie da. To więcej niż film – to określony idiom kulturowy o mocy rozsiewczej, zdecydowanie wykraczającej poza samo kino, obejmującej język, obyczaj, zachowania, wiarę – słowem: wszystko²⁸.

Blisko, a jednak daleko

Nietrudno dostrzec wyjątkowość Kutzowej estetyki – zwłaszcza w kontekście serialu telewizyjnego *Blisko, coraz bliżej* Zbigniewa Chmielewskiego, zrealizowanego w 1982 r. (a więc czternaście lat po filmie Kutza) według scenariusza Albina Siekierskiego, a będącego śląskim *pendant* serialu *Najdłuższa wojna nowoczesnej Europy* (1979-1981) Jerzego Sztwiertni²⁹. Serial Chmielewskiego nie zdołał nawiązać dialogu z mitotwórczą tkanką *Soli...* – Pytanie zresztą, czy mógł albo czy taka była intencja jego twórców? Emisję tej sagi rodzinnej rozpiętej między powstaniem styczniowym 1863 r. a końcem II wojny światowej rozpoczęto w październiku 1983 r. Natomiast serial Sztwiertni pojawił się w telewizji w lutym 1982 r. (choć pierwszy odcinek pokazano pilotażowo już dwa lata wcześniej). I mimo że powstania śląskie pojawiają się jako tło społeczno-polityczne już w dwóch odcinkach obejmujących rok 1919 (odcinek VII: *Ojcowski dom. Rok 1919*, odcinek VIII: *Niepokój i gniew. Rok 1919*), to dopiero trzecie powstanie rzeczywiście stanowi o treści dwóch kolejnych odcinków (odcinek IX: *Stąd mój ród. Rok 1920* oraz odcinek X: *Witajcie w domu. Rok 1921/1922*). Wymazanie ze świata przedstawionego pierwszego i drugiego powstania – o których mowa jedynie w dialogach bohaterów oraz werystycznym komentarzu narratora z offu, ilustrowanym mapami poglądowymi – wynikało zapewne ze względów dramaturgicznych. Chmielewski skupił się bowiem, zgodnie z konwencją sagi rodzinnej, na perypetiach rodziny Pasterników, w której spory narodowościowe stanowiły chleb powszedni, prowadząc do dramatów rozbijających rodzinę na dwa obozy: propolski i proniemiecki. Aż do odcinka opowiadającego o trzecim powstaniu śląskim autorów interesowała głównie atmosfera konfliktu narodowościowego określająca motywacje bohaterów, sprzeczność racji i interesów po obydwu stronach frontu (*Śląscy Murzynie się buntują*

– mówi pogardliwie o strajkujących Ślązakach dyrektor kopalni). Kulminacją tego sporu jest sekwencja zakłócenia przez niemieckich bojówkarzy koncertu polskiego chóru z Katowic w podpszczyńskich Wielowicach strzałem do francuskiego sierżanta z Międzysojuszniczej Komisji Rządzącej, Pierre’a Pasternique’a, kuzyna Tomasza Pasternika.

Odcinek VII kończy się odbiciem przez powstańców aresztowanych Polaków z mysłowickiego więzienia, a kolejny rozpoczyna informacją o ofierze powstania, ogłoszeniu amnestii dla jego uczestników i przejęciu władzy wojskowej przez Komisję Międzysojuszniczą. Powstanie pozostaje w tle, jako łącznik międzyodcinkowy; w świecie przedstawionym filmu ujawnia się jedynie w okrucinach zdarzeń (mysłowickie więzienie). Podobnie jest z drugim powstaniem śląskim, które nie pojawia się w narracji obrazowej, ale jest zawieszane w przestrzeni pokazadrowej między odcinkami wyłącznie jako łącznik tematyczny. Zresztą w odcinku IX autorzy także skupiają się głównie na kontekstach politycznych (przybywanie emigrantów z głębi Niemiec) i rezultatach samego plebiscytu (kwestia strajku generalnego, zajęcie niemieckich koszar) oraz strategii Wojciecha Korfantego. Chodzi zwłaszcza o konflikt dyktatora powstania z pułkownikiem hrabią Maciejem Mielżyńskim i szefem sztabu grupy „Wschód”, oficerem Borelowskim (pseudonim Michała Grażyńskiego). Trzecie powstanie zyskuje już jednak wyraźny kontur. Oto po majowej odezwie Korfantego powstańcy pod dowództwem porucznika Tadeusza Boruckiego, pseudonim Morwa (syna Anny, z domu Pasternik, i Kazimierza Boruckich), wyruszają w kierunku Gliwic, i dalej do Odry. Borucki został skierowany na Śląsk w celu objęcia funkcji zastępcy niemieckiego dowódcy Policji Plebiscytowej w miasteczku pod Katowicami. Dowódcą tym jest nastawiony proniemiecko Jerzy, syn Stanika i Róży Pasterników, który zmienił nazwisko na Pastenreich. Po drodze dochodzi do potyczki powstańców z Niemcami i spotkania z plutonowym Pasternikiem – odtąd dwa odłamy rodziny walczą na jednym froncie. Polacy zdobywają pozycje niemieckie nad Odrą, jednak porucznik Morwa ginie w walce. Wreszcie odcinek X, w całości „powstańczy”, oferuje sze-



Blisko, coraz bliżej, reż. Zbigniew Chmielewski (1982)

roczą panoramę trzeciego zrywu, ukazując narastający konflikt Korfanteo z oficerem Borelowskim o przywództwo militarne nad powstaniem (chodziło głównie o odezwę nawołującą do zaprzestania walk) oraz spory wokół naczelnego wodza, pułkownika Mielżyńskiego. W ogóle – trafnie zauważa Jarosław Grzechowiak – *kierownictwo powstania (...), z Wojciechem Korfantym (w tej roli Jerzy Trela) na czele, ukazane jest jako grupa ludzi kłótliwych, sprzecających się ze sobą, toczących między sobą walki wewnętrzne i pragnących realizować przede wszystkim partykularne interesy*³⁰. Odcinek kończy wkroczenie wojsk polskich pod dowództwem generała Szeptyckiego do Katowic w czerwcu 1922 r., owacyjnie witanych przez Polaków, z Pasternikami na czele.

Rekonstrukcja fabuły wybranych odcinków serialu *Blisko, coraz bliżej* ujawnia ambitny zamysł autorski, obejmujący najszerzą w polskim filmie perspektywę powstań śląskich, z wielością wątków i motywów. Dzięki dbałości o autentyzm inscenizacji udało się skutecznie stłumić pobrzmiewający miejscami nieco dydaktyczny wydźwięk filmowej opowieści. Ale też scenarzysta i reżyser mieli do dyspozycji medium (telewizję) i gatunek (sagę rodzinną), które wyjątkowo temu sprzyjały. Mimo troski o oddanie realiów, szczegółów obyczajowych i języka, twórcy nie zdołali jednak wyjść poza formułę wiarygodnego obrazka obyczajowego tamtych czasów ani wychylić się ponad werystykę powstańczej opowieści czy też przydać powstańcym zrywom rangi wykraczającej poza standard poprawnej historii telewizyjnej (choć barwne obrazy w czołówce zdają się zapowiadać opowieść o proveniencji ludycznej).

Zresztą nie o to zapewne chodziło w dziewiętnastoodcinkowym serialu. Chmielewski z Siekierskim opowiadali o rodzinnych perypetiach śląskiej rodziny w ponadosiemdziesięcioletnich dziejach regionu, i to ona stanowi zwornik fabuły, któremu wszystko inne musiało zostać podporządkowane. Z racji tego, że autorzy przypisali politycznym aspektom powstań i strategiom dowódców tak doniosłą rolę, wizerunek zrywów, w znacznie większym stopniu niż we wspomnianych filmach kinowych, jawi się jako panorama myśli politycznej dyktatora Korfanteo – sukcesy i klęski zmagañ powstańczych są w równym stopniu efektem decyzji politycznych dowodzących, jak akcji samych powstańców. Ale zyskują także nieobecna w innych filmach skalę. Przez zaakcentowanie roli wojsk alianckich i Międzysojusznictwej Komisji Rządzącej i Plebiscytowej (a nawet przypisanie jednego z jej członków do rodziny Pasterników) zostały też uwypuklone międzynarodowe konsekwencje zrywów, co dopełnia perspektywy politycznej w panoramie Chmielewskiego i Siekierskiego – o tyle jednak, o ile telewizyjna saga rodzinna jest w stanie utrzymać ten historyczno-polityczny ciężar, a więc bez szkody dla konwencji gatunku.

Na Śląsku i w Teksasie

Wśród powstańczych opowieści szczególne miejsce zajmuje fabuła filmu *Bracia* Józefa Kłyka³¹. Głównie dlatego, że ów rodzinny polsko-niemiecki splot Kłyk przeniósł, dzięki montażowi równoległemu, za ocean, do Ameryki, gdzie palą się śląskie farmy, a Polacy biją się z Niemcami o *stodoła, farma i pora krów*. Ale biją się jak w śląskim powstaniu, a dzięki dodanym do filmu dokumentalnym zdjęciom Mieczysława Chudzika z Teksasu, „teksańskie” pejzaże zyskują na wiary-

godności. Kiedy zaś dawny lokalny przywódca zrywu, zabijając w 1939 r. kapitana Wehrmachtu, niegdyś oprawcę powstańców, wykrzykuje: *Koniec powstania*, to symbolicznie domyka niedokończone porachunki sprzed siedemnastu lat. Jest u Kłyka jeszcze Wojsko Polskie – cała formacja, nie tylko pojedynczy bohater (jak samotny porucznik Sowiński – wcielenie romantycznego etosu *Soli ziemi czarnej*). Niechętnie przyjmowane przez miejscowych oddziały wojskowe, choć swoje, to w wiejskiej, okołopszczyńskiej scenerii jeszcze nie są swojskie, bo aresztują powstańców i odbierają im broń, traktując powstanie jak samowolkę, a jego uczestników jak niesfornych watażków.



Bracia, reż. Józef Kłyk (2006)
(zdj. Grzegorz Sztoler, z archiwum Józefa Kłyka)

Trudno przecenić wartość utworu, który wyprowadza powstania z wyeks-ploatowanych w innych filmach ośrodków powstańczych ku terenom wiejskim – ku małej pszczyńskiej ojczyźnie – czyniąc rustykalną ikonografię osnową ekranowej opowieści. Tutaj walczy się nie przy hasiokach, ale na polach i zagonach; w tle nie dymią kopalniane kominy, ale pasą się krowy i trwają żniwa; czarna krowa zostaje kupiona „do powstania”, ale po drodze sprzedana karczmarzowi Żydowi. A na koniec trzeba iść się bić pod Annabergiem, by wreszcie *Polska nastąpiła*. Ludowa ikonografia, wdzięk autentyku – wszystko to sprawia, że *Bracia* tchną prawdą nieobecną w innych filmach, autentyzmem zrywu jeszcze bardziej lokalnego niż ten z *Soli...* Nic to, że w finale powtarza się znany skądinąd schemat niemieckiego oprawcy powstańców, po latach w mundurze Wehrmachtu; że w stylizacji świata przedstawionego można dostrzec inspiracje poetyką Kutza. *Bracia* stają się kolejnym, tym razem

powstańczym westernem Kłyka (powstańcy noszą zresztą stroje kowbojskie), z powodzeniem „westernizującym” górnośląskie realia. To jednak film amatorski, o wąskim kręgu rozpowszechniania, więc trudno z nim wiązać nadzieje na spełnienie istotnej funkcji mitotwórczej (nawet jeśli nieporównywalnej z filmem Kutza), chociażby ze względu na ograniczoną dystrybucję, typową dla filmów amatorów³².

Zabezpieczanie śladów

W kontekście owych „obrazów” – filmów bądź serialowych odcinków „powstańczych” *per se* – interesująco wypada grupa filmów (choć też nieliczna), w których tematyka powstań śląskich pojawia się na zasadzie reminiscencji (w postaci epizodu, tropu lub, szerzej, retrospekcji) bądź jedynie śladów fabularnych (aluzji). Zwłaszcza w wypadku tych ostatnich nie może być oczywiście mowy o zobrazowaniu powstań, bywa jednak, że stanowią one cenny aneks do tych obrazów. Czasami zresztą, jak w *Czarnych diamentach*, mamy do czynienia z jedynie werbalnym przywołaniem niegdyśszych wydarzeń, choć akurat w filmie Gabryelskiego słowa na temat powstańczego zrywu padają w niewralgicznym momencie. Oto podczas zebrania założycielskiego spółdzielni mającej uratować kopalnię przed zalaniem inaugurujący spotkanie wspomina ojca zawiadowcy Nawrata (główniej postaci *Czarnych diamentów*), z którym był *na powstaniu*, a który *zginął za to, żeby huty i kopalnie były polskie*. Teraz to syn, szanowany i poważany inżynier, *ma przewodniczyć w tym nowym powstaniu, w tej walce o spółdzielnię*. Deklaratywnie brzmiące kwestie, wprowadzone nieco *ad hoc*, przywołują problematykę powstańczą i niewykluczone, że są wkładem Wilhelma Szewczyka jako konsultanta filmu. Niewątpliwie jednak jest to jedno z najwcześniejszych lub nawet najwcześniejsze świadectwo wydarzeń z lat 1919-1921, jakie pojawia się w kinie.

Wątek powstańczy wybrzmi dosadniej (nie licząc propagandowo naznaczonej *Rodziny Milcarków*) dopiero w *Pięciu* (1964) Pawła Komorowskiego (według scenariusza napisanego przez Aleksandra Baumgardtena, autora powieści *Brzeź ciemności* będącej pierwowzorem literackim, oraz reżysera). Wyniesiony tu do rozbudowanej retrospekcji, obejmuje losy jednego z tytułowej piątki górników uwięzionych w zasypanej kopalni, który zresztą zginie, by uratować współtowarzyszy. Ale i u Komorowskiego aktualna polityka (zwłaszcza ta antyniemiecka) odbija się szerokim echem. Sztymar Wala (Tadeusz Kalinowski), rdzenny Górnoślązak, to figura uosabiająca skomplikowany lokalny splot społeczno-narodowy, którego tragiczne konsekwencje ujawniły się właśnie w czasie powstań. Tu szwagier strzela z za węgla do szwagra, a powstania jawią się jako poligon bratobójczych walk. I co dla politycznej wykładni tego syndromu typowe: wrodzy Polakom Niemcy z czasów zrywów stają się niejako automatycznie oprawcami polskich sąsiadów w czasach hitlerowskich. Trop taki pojawi się również w *Na straży swej stać będą* Kazimierza Kutza z 1983 r.

Niemniej powstańcza reminiscencja pojawi się u Kutza już wcześniej, w *Perle w koronie* (1971). Erwin (Jan Englert), w *Soli ziemi czarnej* przywódca lokalnej grupy Polskiej Organizacji Wojskowej Górnego Śląska, *najwiynkszy powstaniec, prawdziwy król polski, łód piynciu łód zdycho z głodu, jest królem lepiankorzy* i jako bezrobotny, w mundurze sprzed lat, walczy z niemieckim kapitałem. Jeśli w *Perle...* mamy do czynienia z dopełnieniem wizerunku powstań przez dramatyczne losy

kombatanta na niepodległym już Górnym Śląsku, to w *Paciorkach jednego różańca* (1980) Kutz odwołuje się do tamtego czasu jedynie sygmalnie: stary Habryka (Augustyn Halotta) szczydzi się na przykład, obok wielu innych odznaczeń, Krzyżem Powstańcym za trzecie powstanie³³. To właśnie ten etos odżywa w Habryce, strzegącym domowego ogniska niczym Basista domowej reduty podczas zrywu w *Soli ziemi czarnej* – w chwili premiery, tuż przed „karnawałem Solidarności” (w którego inicjacji film Kutza miał niewątpliwie swój udział), zdecydowanie bardziej czytelną niż wcześniej, kiedy *Perła w koronie* wchodziła na ekrany. Dzięki podobnej wykładni powstania śląskie zyskują symbolikę kuźni patriotyzmu albo egzaminu z polskości, ukazywanego na ogół, poza Kutzem, jednowymiarowo i nader plakatowo.

Właśnie w taki podręcznikowo-encyklopedyczny sposób wybrzmiewają wątki powstańczo-plebiscytowe w filmie *Polonia Restituta* (1979) Bohdana Poręby. Jednak w poetyce rekonstrukcji historycznej nie mogło być miejsca na inną konwencję. Jest za to romantyzujące, patriotyczno-heroiczne przedstawienie zaprzysiężenia członków Polskiej Organizacji Wojskowej. Poręba obsadził wprawdzie bohaterów tego wątku śląskimi aktorami (w rolę Józefa Grzegorzka, komendanta głównego Polskiej Organizacji Wojskowej Górnego Śląska, wcielił się Jan Bógdoł, śląska „twarz” kina), ale autentyzmu filmowi to nie przydało. Zarówno zaprzysiężenie peowiaków, jak i podjęcie decyzji o rozpoczęciu pierwszego powstania, zostały zainscenizowane niczym scenki z akademii Zjednoczenia Patriotycznego „Grunwald”. Może jedynie wybuch powstania tchnie odrobiną filmowego życia, ale to nie wystarcza, by zryw odżył na ekranie w sposób wykraczający poza schemat rocznicowego *tableau*. Na korzyść filmu przemawia jednak to, że walka o Górny Śląsk zyskała dość eksponowane miejsce wśród wydarzeń prowadzących do odzyskania przez Polskę niepodległości.

Powrót do przeszłości stanowi także figurę stylistyczną wprowadzającą powstania w historię *Grzesznego żywota Franciszka Buły* Janusza Kidawy z 1980 r. Film rozpoczyna się od retrospekcji przywołującej narodziny tytułowego bohatera w czasie walk powstańczych (ojciec Francika idzie do powstania), ale zrywy stanowią jedynie malownicze tło obyczajowe dla rozwoju akcji utrzymanej w stylistyce łotrzykowskiej ballady. Wskutek szczęśliwego zbiegu wypadków Buła rodzi się już w Polsce. Niemniej ów inicjalny gest narratorski decyduje o odczytaniu całości, a pamięć powstania jako aktu stwórczego pozostaje w całym filmie nader silna. Inaczej w *Magnacie* (1986) Filipa Bajona – tu sekwencja wtargnięcia uczestników trzeciego powstania pod dowództwem sztygara Greli (Jerzy Trela) do pszczyńskiego zamku i konfrontacja z księciem Hansem Heinrichem XV von Teuss (Jan Nowicki), zaskakującym powstańców wizytówką w języku polskim (Jan Henryk XV, książę pszczyński), nie wychodzi poza obyczajowy obrazek z epoki, czerpiący z ikonografii innych polskich powstań narodowych³⁴. W skromnym zakresie *Magnat* kultywuje więc mitologię insurekcyjną, wpisując powstanie śląskie w narrację o polskich walkach narodowowyzwoleńczych lat 1794, 1830 i 1863 r., choć mitogenicznej roli, rzecz jasna, w tym względzie odegrać nie mógł; za mało było po temu scenariuszowej materii.

Reminiscencje i aluzje odnośnie do powstań śląskich oscylują zatem między okrucami mitu a werystyką paradokumentalnej rekonstrukcji, nieodmiennie zobowiązane względem aktualnej wykładni ideologicznej. Nigdy jednak, poza Kutzem, nie inicjują oryginalnej estetyki.

Bohaterowie pożądani

Powstańczy etos (w *Paciorkach jednego różańca* szczęśliwie złączony z etosem Solidarności wczesnych lat 80. ubiegłego stulecia) będzie stanowić najczęstszy bodaj ideologem filmów dokumentalnych (także fabularyzowanych) osnutych wokół śląskich zrywów. Tyle że już bez solidarnościowej aluzji, za to często z ideologiczną wykładnią w duchu polityki pamięci PRL (zrywy śląskie jako walki narodowowyzwoleńcze, z jednej strony wpisujące się w tradycję powstań narodowych XIX w., z drugiej będące kuźnią wyzwolenia społecznego w kluczu tradycji walk robotniczych). Wiele z tych filmów zostało w całości poświęconych portretom przywódców oraz dowódców powstań, inne dotyczą wizerunków samych powstańców, a wśród pozostałych dominuje poetyka „obiektywnej” relacji, jak chociażby we wzorcowym dla propagandy PRL *Powstańczym apelu* (1961) Janusza Kidawy, z komentarzem Wilhelma Szewczyka. Film ten, lektorowany przez Włodzimierza Kmickiego, nieuchronnie wywoływał skojarzenia z Polską Kroniką Filmową (Kmicki pełnił w niej funkcję lektora w latach 1957-1970, między innymi po Andrzeju Łapickim, natomiast Kidawa był w 1967 r. redaktorem naczelnym dwóch wydań PKF); było to zresztą uzasadnione, bo film miał charakter kronikarskiego zwiadu. Góra św. Anny tworzy tu ramę filmowej opowieści i stanowi symbol powrotu Górnego Śląska do Macierzy po II wojnie światowej (motyw często eksploatowany w filmowej historiografii powstańczej minionego okresu), tak jak w niemieckim *Kraju pod krzyżem* Kaysera była zawłaszczona przez ideologię niemieckiego Heimatu. Krytyka przedwojennego rządu polskiego (ilustrowana między innymi zdjęciami filmowymi Józefa Piłsudskiego), który zdecydował, by iść na Kijów, pozostawiając Śląsk samemu sobie, służyła jako poręczny oręż w realizacji doraźnych celów politycznych, zgodnie z polityką historyczną socjalistycznej Polski.

O wiele ciekawiej wybrzmiewają w kontekście powstań filmowe portrety uczestników tamtych wydarzeń, chociażby wizerunek Jerzego Ziętka z filmu *Człowiek z laską, czyli portret człowieka praktycznego* (1979) Antoniego Halora, mimo że same zrywy pojawiają się w nim jedynie marginalnie. W wypadku telewizyjnego *W pogardzie i chwale. Wojciech Korfanty* Aleksandry Fudali i Macieja Muzyczuka (2009) poetyka archiwalnego zwiadu wzbogaconego komentarzami historyków i osób z kręgu Korfantego zbliża ten dokument do filmu oświatowego. Rzecz jasna, w odniesieniu do obydwu filmów trudno mówić o obrazie powstań – wydarzenia te stanowią jedynie tło do portretowania wybitnych postaci, obecne są o tyle, o ile dopowiadają szczegóły z biografii tytułowych bohaterów. W filmie Halora istotny jest więc werbalno-ikonograficzny trop dowódcy kompanii w trzecim powstaniu, powstańca maturzysty z niemieckiego gimnazjum w Gliwicach, z maturą Komisarjatu Plebiscytowego. Halorowi udało się jednak uniknąć ideologicznej laurki, co zaważywszy na czas realizacji filmu z pewnością nie było proste; powstał portret polityka niepokornego, tytułowego „człowieka praktycznego”, którego etos wyrastał właśnie z tradycji powstańczej.

Inaczej w *Batalii o Śląsk* Leszka Myczki, Marcina Pawełczaka i Dariusza Kuczery (2009), będącej typowym przykładem dokumentu inscenizowanego zorientowanego na wypełnienie misji edukacyjnej. Wzorcem dla tego filmu wydaje się fabularyzowany dokument *Gdy nad Anną gorzało niebo* (1980) Włodzimierza Dob-

rzyńskiego. Jak zawsze w podobnych wypadkach, nie udało się tu uniknąć schematyzmu i czytankowości filmowej opowieści, bazującej na komentarzu z offu i wypowiedziach ekspertów. Osnową dramaturgiczną *Batalii...* są dzieje dwóch braci ze wsi pod Górą św. Anny – jednego powracającego z Francji (osiadł tam po bitwie pod Verdun, założył rodzinę, lecz gdy dotknął ją pomór, zdecydował się wrócić na Śląsk) i drugiego, uczestnika III powstania. Bracia, choć walczyli po dwóch stronach powstańczej barykady, w finale wspólnie powracają do domu. Oczywiście temat to dziś powszechnie znany i dobrze już opisany: *Polak czy Niemiec? – Jo zech je tutejszy* – można sparafrazować tę kwestię słowami bohatera. Choć to raczej film oświatowy niż dokumentalny, *Batalia o Śląsk* wiele zyskuje dzięki wypowiedziom uczestników powstańczych wydarzeń (zacerpniętym z czarno-białych archiwaliów Telewizji Polskiej oraz Muzeum Czynu Powstańczego na Górze św. Anny). Zestawienie ich z barwną fabułą prowadzi do wyraźnego rozdzielenia fikcji od dokumentalnego autentyku, zresztą na korzyść tego drugiego (kto słyszał na przykład o szwadronie kozaków, który podczas wojny bolszewickiej przeszedł na stronę polską i walczył w powstaniu?), co nie zmienia faktu, że film sprawia wrażenie ilustracji do podręcznika historii.



Batalia o Śląsk, reż. Leszek Myczka, Marcin Pawełczak, Dariusz Kuczera (2009)

Z inscenizacji korzysta także *Słoneczko jasne z za czarnych gór* Antoniego Halora (1979), film jubileuszowy, bo opowiadający o spotkaniu w 60. rocznicę pierwszego zrywu powstańczego jego uczestników w pejzażu Góry św. Anny. *Słoneczko...* zdecydowanie wyróżnia się wśród filmów o powstańcach wyrafinowaną poetyką zbliżającą go do dokumentu antropologicznego. Rozpoczyna się jak rasowa fabuła, z wielką dbałością o estetykę kadru oraz malarskość ujęć sylwetek Ślązaczek i uczestników walk na tle hałd, ale szybko zamienia się w filmową refleksję o pamięci powstańców i powstań, swoistą wizję lokalną. *Co jest pamięcią, a co mitem, kiedy pamięć sama staje się mitem?* – pada pytanie autorów, formułując niejako zasadniczy problem filmu. Bo pamięć to już często zawodna, poszarpana, niepewna, ale nieodmiennie wypełniona emocjami z tamtych lat. Halor wraz z autorem zdjęć, Michałem Bukojemskim, nie obawiają się ukazania pracy pamięci jako wysiłku, także fizycznego, w obecności (również widocznych w kadrze) proteż pamięci – kamery czy magnetofonu. Bohaterowie, wspominając przeszłość, stają się niejako aktorami na scenie historii. Kamera w zbliżeniach bada porwane bruzdami twarze, tropi je niczym „krajobrazy pamięci”³⁵, bo w istocie jest to film o upływie czasu, nieubłaganym i bezwzględny, który sprawia, że powstania zyskują wymiar mityczny. To także opowieść o deficycie pamięci, który nieubłaganie towarzyszy wiekowi powstańców, bo przecież, jak powiada dźwiękowiec, cytując nieobecnego w kadrze powstańca: *Teraz umieramy już coraz szybciej. Co roku prawie tysiąc*. Wtedy, w 1979 r., było ich jeszcze trzy tysiące. A dziś?

Antoni Halor dowiódł swym filmem, że kino jako maszyna pamięci bywa medium nie tylko wdzięcznym, ale i niezastąpionym. Wiedział o tym Kutz, kiedy w 1968 r. w prologu do *Soli ziemi czarnej* składał hołd żyjącym powstańcom u stóp katowickiego Pomnika Powstańców Śląskich; wiedzieli autorzy *Batalii o Śląsk* w 2009 r., którzy chcąc pokazać uczestników zrywów, musieli już sięgać do zapisów archiwalnych. Siedem lat wcześniej, w 2002 r., zmarł ostatni spośród nich.

* * *

Kultura filmowa zapisała się nader skromnie w dyskursie artystycznym pamięci o powstaniach śląskich. Po pierwsze dlatego, że utworów poświęconych tej tematyce powstało niewiele i z wyjątkiem *Soli ziemi czarnej* grzeszą one na ogół doraźną propagandowością (*Rodzina Milcarków* Wyszomirskiego, *Pięciu* Komorowskiego), wpisaną w meandry polskiej polityki wobec Niemiec Zachodnich. Przecież nawet *Sól...*, zważywszy na czas powstania filmu (1968 r.), nie mogła być pozbawiona „jedynie słusznej” racji ideologicznej (podkreślonej w ramie filmu: na początku hołd dla powstańców zgromadzonych przed Pomnikiem Powstańców Śląskich i na końcu scena przenoszenia powstańca Gabriela przez rzekę do Polski), która jednak nie kładzie się cieniem na filmowej opowieści. Po drugie, powstańczemu mitowi heroiczno-martyrologicznemu (eksploatowanemu w kinie i nie tylko, zwłaszcza w kontekście powstania warszawskiego) w zasadzie jedynie Kutz zdołał przeciwstawić, w sposób kompletny i spójny, krańcowo odmienny mit plebejski, choć ślady takiej strategii pojawiają się i u Kidawy, i u Kłyka, a także u Myczki, Pawełczaka i Kuczery. Ale jeśli w *Grzesznym żywocie Franciszka Buły* powstanie stanowi jedynie katalizator problemu, to w wypadku pozostałych filmów mamy do czynienia z innym rodzajem deficytu: to dzieła amatorskie, a więc nie-



Słoneczko jasne zza czarnych gór, reż. Antoni Halor (1979)

jako skazane na ekranowy niebyt. I choć *Bracia Kłyka* mają ogromny potencjał kontynuacji zainaugurowanej przez Kutza tradycji plebejskiej, to przecież nie są w stanie tego uczynić. Zaś *Batalia o Śląsk*, o aż nadto widocznej intencji edukacyjnej, siłą rzeczy posługuje się czarno-białymi kliszami. Spoglądając z takiej perspektywy na repertuar filmów o powstaniach śląskich (ale także filmów z powstańczymi aluzjami i reminiscencjami), nie sposób uznać, że filmowy wizerunek górnośląskich zrywów został wyczerpany. Przeciwnie, jest oznaką braku, i to braku permanentnego: *Sól...* – obok nieudanego filmu Wyszomirskiego – pozostaje wciąż jedynym fabularnym filmem kinowym w całości poświęconym problematyce powstańczej i ciągle wyjątkowym, jeżeli chodzi o kulturotwórczą energię wizerunku powstań śląskich na ekranie. Do jakiegoś górnośląskiego *Miasta 1919-1921* czy katowicko-polskiej *Hiszpanki* droga wydaje się jeszcze daleka. Choć może to i dobrze...?

¹ Zob. J. Czaja, *Ekranowe życie mitu. Powstanie warszawskie w polskim filmie fabularnym*, Wydawnictwo Naukowe UAM w Poznaniu, Poznań 2018, s. 38.

² Oprócz *Męskich spraw* (1988) Jana Kidawy-Błońskiego, *Zapomnianego powstania* (2008) Krzysztofa Magowskiego i *Hiszpanki* (2015) Łukasza Barczyka można jeszcze wskazać tylko na ostatni, 13. odcinek serialu *Najdłuższa wojna nowoczesnej Europy* (1981) Jerzego Sztwiertni oraz 5. i 6. odcinek miniseriale *Republika Ostrowska* (1985) Zbigniewa Kuźmińskiego.

³ Zob. J. F. Lewandowski, *Wojna kinematografów*, w: tegoż, *Kino na pograniczu. Wędrowki po dziejach filmu na Górnym Śląsku*, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice 1998, s. 95-103.

⁴ S. Janicki, *Polskie filmy fabularne 1902-1988*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1990, s. 30.

⁵ Tamże. Być może akcja *Dwóch urn* nie toczyła się na Górnym Śląsku, skoro Jan F. Lewandowski za *jedyny polski film fabularny z okresu II Rzeczypospolitej z akcją w okresie plebiscytowym i powstańczym* uznaje *Męczeństwo ludu górnośląskiego* (J. F. Lewandowski, *Powstania na taśmie filmowej*, „Śląsk” 2011, nr 8, s. 48-49). Warto przypomnieć, że Rino-Lupo był w latach 1920-1925 redaktorem naczelnym popularnego branżowego czasopisma filmowego „Kinema” i wraz z Eugeniuszem Modzelewskim prowadził w Warszawie Kursy Sztuki Kinematograficznej, będące prawdopodobnie pierwszą szkołą filmową w Polsce (zob. B. Gierszewska, *Czasopiśmiennictwo fil-*

- mowe w Polsce do 1939 roku, Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego, Kielce 1995, s. 150-153).
- ⁶ Tamże, s. 49.
- ⁷ Tamże.
- ⁸ Zob. W. Jewsiewicki, *Materiały do dziejów filmu w Polsce*, [b. w.], Łódź 1952, s. 281 i 284; M. Hendrykowska, *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1896-1944)*, Wydawnictwo Naukowe UAM w Poznaniu, Poznań 2015, s. 448, 454; por. także: J. F. Lewandowski, *Wojna kinematografów*, dz. cyt.
- ⁹ M. Hendrykowska, dz. cyt., s. 455.
- ¹⁰ Zob. M. Hendrykowski, *Dlaczego nie ma taśm z Powstania Wielkopolskiego?*, „Images” 2020 (w druku). Za Małgorzatą Hendrykowską autor odnotowuje jedynie (zaginioną zresztą) filmową rejestrację Jana Skarbka-Malczewskiego z *Pobytku członków Misji Koalicyjnej w Poznaniu z pierwszych trzech dni marca 1919 r.*, a więc już po zakończeniu powstania (zob. M. Hendrykowska, dz. cyt., s. 82). Warto przypomnieć, że to właśnie kronika Skarbka-Malczewskiego zatytułowana *Przyłączenie Śląska do Polski* (1922) stanowi najwcześniejsze zachowane źródło filmowe z tamtego czasu, ukazujące wkroczenie wojsk polskich do Katowic w czerwcu 1922 r. (zob. J. F. Lewandowski, *Taśmy Skarbka*, w: tegoż, *Kino na pograniczu...* dz. cyt., s. 24-26).
- ¹¹ M. Hendrykowski, dz. cyt. Autor upatruje przyczyn tego braku w nikłym zainteresowaniu władz polskich zachodnimi rubieżami Rzeczypospolitej, powodowanym autonomią dzielnicową Poznania i Wielkopolski.
- ¹² Zob. J. Maśnicki, *Niemy kraj. Polskie motywy w europejskim kinie niemy (1896-1930)*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 11-143; tegoż, *Płonący kraj. Górny Śląsk w niemieckim kinie niemy*, w: *Historie celuloidem podszyte. Z dziejów X muzy na Górnym Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim*, red. A. Gwóźdź, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2005, s. 97-117.
- ¹³ Niestety nie zachowała się polska „odpowiedź” na film Kaysera, dokument *Śląsk – żrenica Polski* (1922) Włodzimierza Wyszomirskiego i Konstantego Pawlukiewicza. Zob. U. Biel, *Górny Śląsk: „Land im Not” czy „Żrenica Polski”? Filmowy wizerunek regionu lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku*, w: *Filmowe przestrzenie Górnego Śląska. Z dziejów X muzy na Górnym Śląsku*, red. A. Gwóźdź, Regionalny Instytut Kultury, Katowice 2018, s. 62-63.
- ¹⁴ Zob. B. Braun, *Filmy propagandowe przeciwko postanowieniom Traktatu Wersalskiego w kinach Wrocławia. Próba spojrzenia na okres plebiscytu na Górnym Śląsku (20 marca 1921 r.)*, tłum. T. Gabiś, w: *Wrocław będzie miastem filmowym... Z dziejów kina w stolicy Dolnego Śląska*, red. A. Dębski, M. Zybura, Wydawnictwo Gajt, Wrocław 2008, s. 68.
- ¹⁵ Tamże.
- ¹⁶ U. Biel, dz. cyt., s. 58-59.
- ¹⁷ Frapujące, że to właśnie dwaj kresowiaci nakręcili fabuły o Górnym Śląsku.
- ¹⁸ S. Janicki, dz. cyt., s. 186.
- ¹⁹ M. Kornatowska, *Polski optymizm, czyli „Rodzina Milcarków”*, „Odgłosy” 1962, nr 47, s. 3.
- ²⁰ J. Zdanowicz, *Trzy „pierony” to jeszcze nie Śląsk*, „Ekran” 1962, nr 48, s. 7.
- ²¹ Poprzedzające *Rodzinę Milcarków* filmy poświęcone tematyce śląskiej – socrealistyczne: *Autobus odjeżdża 6.20* (1954) Jana Rybkowskiego oraz *Gwiazdy muszą płonąć* (1954) Witolda Lesiewicza i Andrzeja Munka, jak również podejmujący kwestię Polaków przymusowo wcielanych do Wehrmachtu *Dezertjer* (1958) Witolda Lesiewicza – nie podejmowały problematyki powstańczej.
- ²² Inaczej postępuje Jan F. Lewandowski, który „kino śląskie” traktuje nader szeroko, włączając w nie każdy film o tematyce śląskiej (zob. J. F. Lewandowski, *Kino śląskie*, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice 2012).
- ²³ Zob. zwłaszcza A. Szpulak, *Kino wśród mitów. O filmach śląskich Kazimierza Kutza*, Wydawnictwo Fundacji Collegium Europaeum Gnesense, Gniezno 2004, s. 10-70; I. Copik, *Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017, s. 84-93; A. Klich, *Cały ten Kutz. Biografia niepokorna*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2019, s. 121-146; *Kutzowisko. O twórczości filmowej, teatralnej i telewizyjnej Kazimierza Kutza*, red. A. Gwóźdź, Wydawnictwo „Książnica”, Katowice 2000 (wybrane artykuły).
- ²⁴ I. Copik, *Między historią a mitem – powstania śląskie według Kazimierza Kutza (wokół filmu „Sól ziemi czarnej”)*, w: *Powstania śląskie i plebiscyt górnośląski w przestrzeni publicznej. Kinematografia – muzyka – literatura – publicystyka*, red. M. Fic, M. Węcki, Instytut Pamięci Narodowej, Katowice 2020, s. 16.
- ²⁵ Zob. J. F. Lewandowski, *Historia Śląska według Kutza*, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice – Warszawa 2004, s. 23-39.
- ²⁶ I. Copik, *Między historią a mitem...* dz. cyt., s. 16.
- ²⁷ Tamże, s. 15.
- ²⁸ Tamże, s. 22-24.
- ²⁹ Zob. J. Grzechowiak, *„Najdłuższa wojna nowoczesnej Europy” i „Blisko, coraz bliżej”. Idea,*

realizacja, recepcja, w: *1918 – kino polskie wobec odzyskania niepodległości*, red. M. Guzek, P. Zwierzchowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2020, s. 149-168. Co ciekawe, obydwa seriele zgodnie wskazują na dziedzictwo powstania styczniowego w przygotowaniu powstania wielkopolskiego i powstań śląskich, sytuując antenatów XX-wiecznych powstańców w obrębie tamtych wydarzeń – „śląski” serial rozpoczyna się wszak w 1863 r. (zob. J. Łużyńska-Doroba, *Niepełny obraz Powstania Styczniowego*, „Kino” 1988, nr 6, s. 25).

³⁰ Tamże.

³¹ Niemal 30 lat wcześniej Kłyk zainaugurował tematykę powstańczą utrzymanym w konwencji balladowej burleski filmem *Ku Polsce* (1978), ukazującym powstanie

w serii obyczajowych obrazków zaprawionych scenami batalistycznymi.

³² Filmy Kłyka, między innymi *Bracia*, doczekały się edycji DVD w serii *Filmoteka Józefa Kłyka* (Starostwo Powiatowe w Bieruniu 2006). *Bracia* są dostępni nadto w Śląskiej Bibliotece Cyfrowej (<https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/62745/edition/59003/>).

³³ Zob. K. Kutz, *Paciorki jednego różańca*, w: tegoż, *Scenariusze śląskie*, Videograf, Katowice 1995, s. 126.

³⁴ Początek sekwencji opatrzono błędnym napisem: 1922 – maj. Powstanie na Śląsku. *Pałac von Teussów wraca do Polski*. Rzecz jasna, chodzi o maj 1921 r.

³⁵ I. Copik, *Topografie i krajobrazy*, dz. cyt., s. 268.

Andrzej Gwóźdź

Profesor w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Przez wiele lat był również pracownikiem naukowo-dydaktycznym Uniwersytetu Łódzkiego, a także profesorem gościnnym uniwersytetów w Konstancji i Szanghaju oraz wykładowcą uczelni w Holandii, Czechach, Niemczech i na Łotwie. Interesuje się teorią filmu i nowych mediów oraz antropologią obrazowości. Ostatnio wydał dwie monografie o kinie niemieckim: *Zaklinanie rzeczywistości. Filmy niemieckie i ich historie 1933-1949* (2018) oraz *Kino na biegunach. Filmy niemieckie i ich historie 1949-1991* (2019), a także *Powtórka z Kutza* (2019, 2. wyd. 2020). Pomysłodawca i redaktor kilkudziesięciu antologii i tomów zbiorowych z zakresu teorii mediów, historii myśli filmowej, dziejów kina na Górnym Śląsku oraz poświęconych twórcom filmowym – w ostatnich latach ukazały się m.in.: *W poszukiwaniu polskiej Nowej Fali* (wspólnie z M. Wach, 2017), *Widzialność wyzwolona* (wspólnie z N. Gruenpeter, 2018), *Ź góry widać lepiej. Niedokończone rozmowy z Kazimierzem Kutzem. Rozmawiał Andrzej Gwóźdź* (2019). W latach 2005-2009 prezes Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego; w latach 2006-2014 redaktor naczelny kwartalnika „Kultura Współczesna”; inicjator i wiceprezes Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami (od 2015).

Bibliografia

- Biel, U.** (2018). Górny Śląsk: „Land im Not” czy „Żrenica Polski”? Filmowy wizerunek regionu lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku. W: A. Gwóźdź (red.), *Filmowe przestrzenie Górnego Śląska. Z dziejów X muzy na Górnym Śląsku* (ss. 51-70). Katowice: Regionalny Instytut Kultury.
- Braun, B.** (2008). Filmy propagandowe przeciwko postanowieniom Traktatu Wersalskiego w kinach Wrocławia. Próba spojrzenia na okres plebiscytu na Górnym Śląsku (20 marca 1921 r.) (tłum. T. Gabiś). W: A. Dębski, M. Zybura (red.), *Wrocław będzie miastem filmowym... Z dziejów kina w stolicy Dolnego Śląska* (ss. 65-76). Wrocław: Wydawnictwo Gajt.
- Copik, I.** (2017). *Tópografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Copik, I.** (2020). Między historią a mitem – powstania śląskie według Kazimierza Kutza (wokół filmu „Sól ziemi czarnej”). W: M. Fic, M. Węcki (red.), *Powstania śląskie i plebiscyt górnośląski w przestrzeni publicznej. Kinematografia – muzyka – literatura – publicystyka* (ss. 10-25). Katowice – Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej.
- Czaja, J.** (2018). *Ekranowe życie mitu. Powstanie warszawskie w polskim filmie fabularnym*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.
- Gierszewska, B.** (1995). *Czasopiśmiennictwo filmowe w Polsce do 1939 roku*. Kielce: Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego.
- Grzechowiak, J.** (2020). „Najdłuższa wojna nowoczesnej Europy” i „Blisko, coraz bliżej”. Idea, realizacja, recepcja. W: M. Guzek, P. Zwierzchowski (red.), *1918 – kino polskie wobec odzyskania niepodległości* (ss. 149-168). Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.
- Gwóźdź, A.** (red.) (2000). *Kutzo-wisko. O twórczości filmowej, teatralnej i telewizyjnej Kazimierza Kutza*. Katowice: Wydawnictwo „Książnica”.
- Hendrykowska, M.** (2015). *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1896-1944)*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.
- Janicki, S.** (1990). *Polskie filmy fabularne 1902-1988*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Jewsiewicki, W.** (1952). *Materiały do dziejów filmu w Polsce*. Łódź: [b. w.].
- Klich, A.** (2019). *Cały ten Kutz. Biografia niepokorna*. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Kornatowska, M.** (1962). Polski optymizm, czyli „Rodzina Milcarków”. *Odgłosy*, (47), s. 3.
- Kutz, K.** (1995). *Scenariusze śląskie*. Katowice: Videograf.
- Lewandowski, J. F.** (1998). *Kino na pograniczu. Wędrowki po dziejach filmu na Górnym Śląsku*. Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”.
- Lewandowski, J. F.** (2004). *Historia Śląska według Kutza*. Katowice – Warszawa: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”.
- Lewandowski, J. F.** (2011). Powstania na taśmie filmowej. *Śląsk*, (8), ss. 48-51.
- Lewandowski, J. F.** (2012). *Kino śląskie*. Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”.
- Łużyńska-Doroba, J.** (1988). Niepełny obraz Powstania Styczniowego. *Kino*, (6), ss. 21-25.
- Mańnicki, J.** (2005). Płonący kraj. Górny Śląsk w niemieckim kinie niemym. W: A. Gwóźdź (red.), *Historie celuloidem podszyte. Z dziejów X muzy na Górnym Śląsku i w Żagłębiu Dąbrowskim* (ss. 97-117). Kraków: Wydawnictwo Rabid.

- Maśnicki, J.** (2006). *Niemcy kraj. Polskie motywy w europejskim kinie niemych (1896–1930)*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Szpułak, A.** (2004). *Kino wśród mitów. O filmach śląskich Kazimierza Kutza*. Gniezno: Wydawnictwo Fundacji Collegium Europaeum Gnesnense.
- Zdanowicz, J.** (1962). Trzy „pierony” to jeszcze nie Śląsk. *Ekran*, (48), s. 7.

Keywords:

Silesian Uprisings;
Upper
Silesia plebiscite;
Kazimierz Kutz;
Zbigniew
Chmielewski;
amateur film;
Polish cinema

Abstract

Andrzej Gwóźdź

Towards Poland, or Images of the Silesian Uprisings and the Plebiscite in Polish Films

The author follows the traces of the Silesian uprisings and the plebiscite in post-war Polish cinema. The main thread of the article is preceded by an exploration of the pre-war manifestations of the screen life of these motifs. Apart from the two films from the 1960s: *Rodzina Milcarków* (*The Milcerek Family*, 1962) by Józef Wyszomirski and the myth-making folk-ballad *Sól ziemi czarnej* (*Salt of the Black Earth*, 1969) by Kazimierz Kutz, only a few episodes of Zbigniew Chmielewski's television series *Blisko, coraz bliżej* (*Close, Getting Closer*, 1982; broadcast on television in 1983–1986) were devoted to this topic. This modest corpus is complemented by *Bracia* (*Brothers*, 2006) by Józef Kłyk, an amateur filmmaker. The uprisings were often represented on screen in documentaries, instrumentalized in the ideological spirit of the People's Republic of Poland, shown in educational contexts or those presenting cinema as a machinery of memory. However, the repertoire of “landscapes of memory” about the uprisings and the plebiscite from a hundred years ago is yet to be completed.