



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

Title: Od powstańczej euforii do goryczy rozczarowania - powstania śląskie według Kazimierza Kutza

Author: Ilona Copik

Citation style: Copik Ilona. (2021). Od powstańczej euforii do goryczy rozczarowania - powstania śląskie według Kazimierza Kutza. "Książnica Śląska" (T. 32 (2021), s. 65-79).



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



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego



KSIAŻNICA
ŚLĄSKA

Czasopismo
Biblioteki Śląskiej t. 32, 2021
ISSN 0208-5798
CC BY-NC-ND 4.0

ILONA COPIK

Uniwersytet Śląski
ORCID: 0000-0001-9794-9965

Od powstańczej euforii do goryczy rozczarowania – powstania śląskie według Kazimierza Kutza

Streszczenie

Celem artykułu jest omówienie motywów plebiscytowo-powstań-
czych w twórczości Kazimierza Kutza (ze szczególnym uwzględnie-
niem filmowego tryptyku: *Sól ziemi czarnej*, 1969; *Perła w koronie*,
1971; *Paciorki jednego różańca*, 1979) i refleksja nad nimi w kontek-
ście ewolucji poglądów reżysera. W ciągu lat Kutz uzupełniał bowiem
pierwotną wizję powstań, wypowiedziami wyrażanymi w formie te-
atralnej, eseistycznej, literackiej, które wskazywały nie tyle nawet na
dokonanie jakiejś zasadniczej rewizji wcześniejszych przekonań, ile
na nieustające rozwijanie krytycznego namysłu nad bilansem naro-
dowościowych zrywów oraz nad śląską tożsamością. Autorka doko-
nuje przegląd i podsumowania najważniejszych reprezentacji tego
tematu przez Kutza reżysera, literata i publicystę.

Słowa kluczowe:

powstania śląskie, twórczość Kazimierza Kutza, śląski tryptyk, śląska
tożsamość

Reprezentacja powstań śląskich w polskiej kinematografii bez wątpienia należy do jednego filmu, a jest nim *Sól ziemi czarnej* (1969) Kazimierza Kutza. To kultowe dzieło, którego osnową jest drugie powstanie śląskie, cenione ze względu na oryginalne ujęcie tematu, walory artystyczne i specyficzną „kulturotwórczą energię”¹, jako jedyne w całości poświęcone zostało problematyce powstańczej. Wcześniej-sze fabuły filmowe, które w jakiś sposób wykorzystywały ten motyw, traktowały go albo powierzchownie, czyniąc zeń propagandowe tło dla wyrażenia narodowościowych propolskich postaw (*Rodzina Milcarków*, reż. Józef Wyszymirski, 1962), albo aluzyjnie na zasadzie wtrąconych w nurt narracji dygresji (*Czarne diamenty*, reż. Jerzy Gabryelski, 1939) czy też retrospekcji (*Pięciu*, reż. Paweł Komorowski, 1964), które w żaden sposób nie mogły się uwolnić z krępującego gorsetu aktualnej ideologii i polityki antyniemieckiej. Także po Kutzu nie powstało, jak dotąd, żadne dzieło filmowe, które podjęłoby śląski temat bardziej wnikliwie i wielowymiarowo. Jak konstatuje Andrzej Gwóźdź: „Powstania śląskie i plebiscyt nie doczekały się bogatego życia ekranowego. Zwłaszcza w kinie fabularnym reprezentacja wydarzeń sprzed wieku pozostaje nader uboga”². Wyjątkiem jest tu filmowa historia braci Basistów pozostająca „jedyną powstańczą opowieścią, która w polskiej kulturze spełniła rolę mitogenną”³. O *Soli ziemi czarnej* zarówno traktowanej oddzielnie⁴, jak i w kontekście śląskiego tryptyku czy całej twórczości reżysera napisano wiele szczegółowych opracowań⁵. Nie jest jednak moim celem dokonywanie ich *resume*, chciałabym raczej ponownie przyjrzeć się motywom plebiscytowym i powstańczym obecnym w tym filmie (a także w pozostałych śląskich dziełach) po to, by przemyśleć je w kontekście ewolucji poglądów reżysera. Warto bowiem wziąć pod uwagę fakt, że w ciągu lat Kutz uzupełniał pierwotną wizję powstań wypowiedziami wyrażanymi w formie eseistycznej, literackiej i publicystycznej, które wskazywały nie tyle nawet na dokonanie jakiejś zasadniczej rewizji wcześniejszych przekonań, ile na nieustające rozwijanie krytycznego namysłu nad bilansem narodowościowych zrywów oraz nad śląską tożsamością jako formą bardziej pojemną i heterogeniczną, aniżeli mogłoby to wynikać z pierwszego filmu śląskiej trylogii.

¹ A. Gwóźdź, *Ku Polsce, czyli obrazy powstań śląskich i plebiscytu w polskim filmie*, „Kwartalnik Filmowy” 2020, nr 112, s. 211.

² Tamże, s. 196.

³ Tamże, s. 202.

⁴ O *Soli ziemi czarnej* w kontekście powstań śląskich pisałam wcześniej: 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, Katowice-Warszawa 2020, s. 10–25.

⁵ Zob: *Kutzowisko. O twórczości filmowej, teatralnej i telewizyjnej Kazimierza Kutza*, red. A. Gwóźdź, Katowice 2000; J. F. Lewandowski, *Historia Śląska według Kutza*, Katowice 2004; A. Szpulak, *Kino wśród mitów. O filmach śląskich Kazimierza Kutza*, Gniezno 2004; *Kutzowisko 2*, red. A. Gwóźdź, Katowice 2009; I. Copik, *Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk*, Katowice 2017; A. Gwóźdź, *Powtórka z Kutza. Tropy, interpretacje, rozmowy*, Kraków-Katowice 2019.

Powstania, o których nikt nie słyszał

Jak powszechnie wiadomo, *Sól ziemi czarnej* była w twórczości Kutza dziełem z różnych względów przełomowym, które znacząco wpłynęło na jego życie. Przede wszystkim pomysł realizacji filmu sprowadził reżysera po latach spędzonych poza rodzinnym domem z powrotem na Śląsk. Przeprowadzka nie oznaczała przy tym jedynie powrotu do bliskich sercu stron i ludzi, co miało stanowić remedium na duchowe rozterki, ale był to swego rodzaju *comeback* mentalny. Scenariusz, napisany pod wpływem iluminacji sennych (scena z powstania: „Brat niesie ciężko rannego brata w potwornej strzelaninie przez kościół, podłoga jest odbitym witrażem i w takiej właśnie kolorowej mazi oni uciekają przez kościół”⁶) i rozmów ze starszym bratem Henrykiem, zawierał wątki autobiograficzne związane z lokalnością, do tej pory traktowaną jako balast i uznawaną za „coś podłego”⁷. Po latach okazała się ona inspirującą, odżyła jako problem artystyczny. Pod koniec życia Kutz tak to wspominał: „wiedziałem, że właściwie mam tylko ten Śląsk, że nikt tego nie ruszył”⁸, „postanowiłem, że trzeba będzie się z tym Śląskiem zmierzyć”⁹. Jak wielokrotnie sam podkreślał, podjęcie tematu powstań śląskich było czymś, co go w danej chwili całkowicie pochłonęło. Wgłębiał się w historię rodzinną, ale też przywiązywał ogromne znaczenie do pracy poznawczej, chcąc z jednej strony rzecz głęboko, w miarę swoich możliwości poznać, z drugiej strony – „uwolnić się od własnego stereotypu”¹⁰. Ogółem traktował podjęty temat jako coś osobistego, mając świadomość, że uprawianie regionalizmu jest w polskim kinie zjawiskiem całkowicie odosobnionym. Nie każdy z filmowców mógł bowiem sięgnąć do zasobów kulturowych „swojego” miejsca, ale też „osobność” miejsc zupełnie nie mieściła się w projekcie monoetnicznego państwa. Nie sprzyjały jej przede wszystkim okoliczności nowego ustroju i geografia pojałtańska generująca problemy wykoźnienia, utratę „małych ojczyzn”, unicestwienie społeczności lokalnych. Śląska historia i tradycja, sięgająca setek lat wstecz w porównaniu na przykład z przerwana ciągłością historyczną tak zwanych Ziemi Odzyskanych, musiała się w tym kontekście wydawać fascynująca i oryginalna.

Filmowa opowieść o powstaniu śląskim, która dla samego Kutza była efektem „odnajdywania samego siebie poprzez wgłębianie się w rodzinne korzenie”¹¹, a która wniosła jedyny w swoim rodzaju wkład w górnośląskie imaginarium, w innych regionach Polski odbierana była jako fragment historii niemal zupełnie nieznaną. „Dzieło Kutza pozostaje [...] jedyną artystyczną wizją górnośląskiej historii mającą zasięg szerszy, ponadregionalny”¹² – pisał znawca lokalnych dziejów Jan F. Lewandowski. Faktem jest, że do czasu powstania *Soli* wiedza o Śląsku w ogó-

⁶ J.F. Lewandowski, *Szopienicka legenda. Rzecz o Soli ziemi czarnej*, [w:] *Kutzowisko...*, s. 41.

⁷ A. Gwóźdź, *Z góry widać lepiej. Niedokończone rozmowy z Kazimierzem Kutzem*, Łódź 2019, s. 95.

⁸ Tamże.

⁹ Tamże.

¹⁰ A. Gwóźdź, *Śląsk dla kina spisany na nowo*, [w:] tegoż, *Powtórka z Kutza...*, s. 61.

¹¹ J.F. Lewandowski, *Historia Śląska według Kutza...*, s. 8.

¹² Tamże, s. 7.

le była w Polsce znikoma. Powszechną orientację zdominował stereotyp krainy czarnej, przemysłowej i peryferyjnej, a przy tym historycznie uwikłanej w bliżej nieokreślone i rzucające się cieniem na narodowej tożsamości koligacje z Niemcami. Widzowie oglądający *Sól ziemi czarnej* dowiadywali się o szczegółach pomijanych w podręcznikach szkolnych, a dotyczących drugiego powstania śląskiego. Miało ono zresztą szczególny charakter – najbardziej przypominało lokalny zryw ludności, spontaniczną demonstrację zbrojną. Lewandowski, analizując opracowania historyczne z lat 70., stwierdził, że wiele autentycznych powstańczych potyczek znajduje potwierdzenie w filmie. W początkowych sekwencjach widzimy na przykład grupę powstańców, którzy atakują ratusz opanowany przez niemiecką załogę. Jak podaje autor, wszystko wskazuje na to, że te fragmenty filmu „są przetworzeniem realnych walk o Mysłowice, stoczonych przez oddziały powstańcze pod dowództwem komendanta POW w tym mieście Ryszarda Mańki”¹³. Rzeczywiste zdarzenia, tyle że przeniesione z innej miejscowości i czasu trzeciego powstania, wiążą się także z postacią przybyłego z Krakowa ochotnika – oficera polskiej artylerii Stefana Sowińskiego. Jego romantyczna postawa i bohaterska śmierć ma swój pierwowzór w osobie podporucznika Jana Surzyckiego, który pod Starym Kozłem przyczynił się do utworzenia drogi powstańczej piechocie, przyplacając to życiem¹⁴.

W cieniu polityki

Cokolwiek by jednak mówić o nowatorstwie Kutza podejmującego problematykę lokalną, trzeba stwierdzić, że sama ukazana przez niego na ekranie historia uwikłana była w oficjalną wizję historii narodowej. Powstania śląskie były w niej ważne zasadniczo z dwóch powodów. Po pierwsze, co stanowiło kontynuację narracji zapoczątkowanej jeszcze w okresie II Rzeczypospolitej, wpisywały się w tradycję polskich zrywów narodowych. Ich postrzeganie, jako skonkretyzowanego i logicznego ciągu walk narodowyzwoleniczych podobnych do tych z 1831 i 1863 roku, zapoczątkowała już przemowa pierwszego śląskiego wojewody Józefa Rymera wygłoszona w czerwcu 1922 roku w Szopienicach na powitanie generała Stanisława Szeptyckiego wkraczającego z wojskiem polskim na przyłączony do nowego kraju Górny Śląsk¹⁵. Po drugie jako zryw rzekomo spontaniczny i oddolny służyły budowie zmitologizowanego obrazu walki ludu polskiego o społeczne wyzwolenie¹⁶. W publikacjach z lat 50. budowana była podtrzymywana następnie w wielu opracowaniach teza o „rewolucyjności robotniczego Śląska”¹⁷, wzmacniana przekonaniem, że powstania to nie były „wystąpienia grupy zagorzałych konspiratorów, lecz masowe zrywy z udziałem kilkunastu i kilkudziesięciu tysięcy ludzi, zrywy podtrzymywane bezpośrednio i czynnie za każdym razem przez stu

¹³ J. F. Lewandowski, *Szopienicka legenda...*, s. 48.

¹⁴ Tamże, s. 50–51.

¹⁵ R. Kaczmarek, *Powstania śląskie 1919–1920–1921. Nieznana wojna polsko-niemiecka*, Kraków 2019, s. 527.

¹⁶ Tamże, s. 12.

¹⁷ T. Jędruszczak, *Powstania śląskie*, Katowice 1959, s. 37.

kilkudziesięciotysięczne strajki robotnicze”¹⁸, a ich celem były „przekształcenia zacofanych stosunków społecznych Górnego Śląska w duchu postępowym”¹⁹. Takie jednostronne ujęcie tematu wynikało z polityki historycznej PRL-u. Przeszłość była w niej podporządkowana budowaniu wizji socjalistycznej teraźniejszości, w której idea ludu walczącego o sprawiedliwość klasową stanowiła jedną z głównych przesłanek.

Do samych powstań śląskich w całym okresie powojennym odnoszono się jednak ze względu na atencją, u której podstaw leżało przekonanie, że jako zwycięski czyn zbrojny ostatecznie to one właśnie „uratowały Górny Śląsk dla Polski”²⁰. Od lat 60. uroczyste obchodzenie kolejnych rocznic wydarzeń z lat 1919–1921 stało się ogólnopolską tradycją, którą celebrowano jednak głównie w ówczesnym województwie katowickim pod patronatem I sekretarza PZPR Edwarda Gierka oraz przewodniczącego Wojewódzkiej Rady Narodowej, późniejszego wojewody katowickiego generała Jerzego Ziętka²¹. Dzięki staraniom tego ostatniego 1 września 1967 roku odsłonięto w Katowicach pomnik Powstańców Śląskich, zwany dziś „Skrzydłami”. Wydarzenie to zgromadziło tysiące mieszkańców miasta, w tym weteranów walk, towarzyszyła mu przy tym niezwykle podniosła atmosfera. Można sądzić, że decyzja Kazimierza Kutza, wybierającego temat do *Soli ziemi czarnej*, trafiła w dobry czas. Po trudnych latach stalinowskich, gdy rozwiązano organizacje kombatanckie i niszczone pamięć o powstańcach, istniała silna potrzeba dowartościowania ich czynów. Swoją fabułą film wpisał się zatem w określone społeczno-kulturowe potrzeby związane z zachowaniem pamięci, tym bardziej że okres jego realizacji wiązał się ze stopniowym wygasaniem pamięci komunikacyjnej i zaistnieniem konieczności jej przekształcania w pamięć kulturową²². W początkowej scenie filmu nieprzypadkowo pojawia się zbiorowa fotografia powstańców. Nietrudno też dostrzec w centralnej części zdjęcia charakterystyczną sylwetkę Jerzego Ziętka, uczestnika trzeciego powstania śląskiego. Przypomina ona, że to on jest patronem tego filmu, to on dał na niego „zgody, swoich ludzi i pieniądze”²³, realizując przy tym własny cel, chciał mianowicie, by „Polska wreszcie zobaczyła, że Ślązacy to prawdziwi Polacy, a nie podejrzani pół-Niemcy”²⁴.

Film w czasie swojej premiery, jakkolwiek przez wielu traktowany jako dzieło „o krystalicznym, czystym dźwięku”²⁵, musiał być odbierany jako poprawny poli-

¹⁸ Tamże, s. 58.

¹⁹ Tamże, s. 54.

²⁰ Tamże, s. 56

²¹ R. Kaczmarek, *Powstania śląskie 1919-1920-1921...*, s. 13.

²² Według Jana Assmanna pamięć komunikacyjna dotyczy wspomnień z przeszłości najbliższej czasowo, przekazywanych w transmisji międzypokoleniowej, jej nosicielami są żyjący członkowie zbiorowości. Pamięć kulturowa z kolei opiera się na „zinstytucjonalizowanej mnemotechnice” – symbolach, nośnikach, „strażnikach pamięci”. Zob.: J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tł. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa 2008, s. 66–68.

²³ A. Klich, *Cały ten Kutz. Biografia niepokorna*, Kraków 2009, s. 127.

²⁴ Tamże, s. 135.

²⁵ M. Lipok-Bierwiaczonok, *Śląska strona świata. Znaki, symbole, realia kulturowe w filmach Kazimierza Kutza*, [w:] *Kutzowisko ...*, s. 128.

tycznie. Co jednak istotne i co stanowi o sukcesie reżysera, nie był on w żaden sposób skażony nachalną ideologiczną propagandą. Kutzowi (może za wyjątkiem czołówki, której emfaticzny ton dzisiaj drażni nieco ucho) udało się uniknąć górnolotnych frazesów i forsowania wielkich racji, których sens wynikał z ówczesnej polityki historycznej. Stało się tak głównie za sprawą rezygnacji z jakichkolwiek prób rekonstrukcji historycznej i braku zastosowania scalającej perspektywy politycznej. W filmie nie znajdziemy bolesnych obrachunków, dokumentacji ideologicznych sporów, obrazów bitew pokazanych jako „wydarzenie historyczne w duchu krzepienia serc sukcesem narodowym”²⁶, słowem w żadnym razie nie jest to film „rocznicowo-historyczny”²⁷. Zamiast linearnego, przyczynowo-skutkowego ciągu zdarzeń otrzymujemy strukturę niepokojąco poszarpaną, rozbitą na fragmenty i epizody, które w umyśle widza nie mogą złożyć się na zaplanowaną logiczną całość. Ta kwestia została zresztą podniesiona przez Gierka jako zarzut pod adresem reżysera. Po kolaudacji filmu w Katowicach miał on zaproponować: „skromne to powstanie, co sobie w Niemczech pomyślą? Może by tak dodać mapę z ognikami pokazującymi skalę zrywu?”²⁸, co jednak ostatecznie nie doszło do skutku.

Mikrohistoria

Z tego, że sprawa powstań śląskich była bardziej skomplikowana, Kutz, rzecz jasna, doskonale zdawał sobie sprawę. Jednostronność ujęcia tematu w *Soli* zauważył już dawniej Krzysztof Teodor Toeplitz, który po premierze filmu pisał:

Jeśli sięgnąć do źródeł historycznych, dotyczących tego okresu, mapa tendencji śląskich wygląda w ich świetle znacznie bardziej zawile, niż przedstawia to Kutz [...] tęsknocie za Polską u jednych [...] towarzyszył również u innych odruch separatyzmu zdecydowanie antyniemieckiego, ale nie zawsze tak samo jednoznacznie propolskiego [...]

Także Lewandowski podsumowywał:

Na powstania śląskie Kutz spogląda z perspektywy wyłącznie polskiej, to znaczy z perspektywy tych Górnoszlązaków, którzy w okresie plebiscytowym opowiadali się zdecydowanie za przyłączeniem Górnego Śląska do Polski i nie przeżywali w związku z tym żadnych wahań. Nie ma zatem w *Soli ziemi czarnej* cienia wątpliwości, iż racja moralna jest po stronie powstańców, chociaż skądinąd wiadomo, że istnieli także Górnoszlązacy głosujący za Niemcami, a właściwie było ich więcej niż tych, którzy głosowali za Polską. Ponadto wielu Górnoszlązaków najchętniej wybrałoby jakieś inne, trzecie rozwiązanie (choćby osobne państwo górnośląskie), czego jednak w głosowaniu nie przewidziano³⁰.

Ta tendencja do ukazywania wydarzeń w konwencji czarno-białej, w której Niemcy to okupanci, a Ślązacy to okupowani Polacy, może się dzisiaj wydawać nieuprawniona, podobnie jak za uproszczoną należy uznać wizję powstań rozumianych jako wojna ludowa, która „niosła Śląsk ku Polsce”³¹, która całko-

²⁶ E. Baniewicz, *Kazimierz Kutz. Z dołu widać inaczej*, Warszawa 1994, s. 43.

²⁷ Tamże.

²⁸ A. Klich, *Cały ten Kutz...*, s. 140.

²⁹ Cyt. za E. Baniewicz, *Kazimierz Kutz...*, s. 49.

³⁰ J. F. Lewandowski, *Szopienicka legenda...*, s. 53.

³¹ Cyt. z filmu *Sól ziemi czarnej* (1969).

wicie niemal przeczy tezie, że była to w istocie niewypowiedziana wojna polsko-niemiecka, w którą Górnoszlązacy byli z różną mocą uwikłani³².

Kutz w tamtym czasie (pod koniec lat 60.) nie mógł oczywiście pokazać tej historii inaczej i bardziej wielowymiarowo, ale też nie chciał. *Sól* wyrażała określony punkt widzenia sprawy powstań i plebiscytu (polsko-śląski), co więcej była świadectwem ważnego etapu myślenia o relacjach na linii Śląsk/ Polska, jaki przeżywali tak zwani „korfanciorze”³³, do których zaliczała się cała rodzina Kuców. Narrator filmu celowo skupił się zatem na perspektywie wszystkich tych Ślązaków, którzy czuli się „solą tej ziemi” i nie wahali się poświęcić życia „świętej sprawie”, jak nazywali powstania. Tego rodzaju światopogląd podzielali zresztą wszyscy członkowie rodziny reżysera. Wystarczy przypomnieć dzieje najstarszego brata matki – Johana, który stał się prototypem postaci najmłodszego z braci Basistów, Gabriela. Postrzelony w Mysłowicach w pierwszym powstaniu został on „na desce do prasowania przeniesiony przez Przemysł do Sosnowca, gdzie się wykurował i walczył w dwu następnych powstaniach”³⁴, który to epizod znalazł swoje odzwierciedlenie w jednej ze scen filmowych. Innymi postaciami często wspominanymi przez Kutza był ojciec Franciszek – uczestnik trzeciego powstania śląskiego – i babcia Anna, która na moście w Szopienicach w 1922 roku witała chlebem i solą wojsko polskie wkraczające pod wodzą generała Szeptyckiego³⁵. Kutz chciał jednak wypowiedzieć ten fragment historii lokalnej nie tylko ze względów osobistych czy rodzinnych, ale mając na względzie szersze grono. Uważał mianowicie, że „Śląsk jest w kulturze polskiej nie przetrawiony, nie tknięty, jakby jeszcze nie przyłączony”³⁶, ubolewał nad tym, że tradycyjne wartości regionu nie weszły dotąd do skarbca kultury ogólnopolskiej, mało tego, że cała generacja powstańców nie doczekała się w Polsce Ludowej szacunku i upamiętnienia.

Moje śląskie filmy – pisał na łamach „Poglądów” w 1981 roku – to moje sny ku pokrzepieniu mojego skołatanego serca i serc moich ziomeków, aby sobie i im przypomnieć naszą godziwą przeszłość, z której należy czerpać siłę do trwania i zwyczajne poczucie godności³⁷.

Trzeba przy tym podkreślić, że Kutz nie próbował jedynie przedstawić historii powstań śląskich, ale usiłował wykreować własną wizję przeszłości i nasycić ją znaczeniami. Nie czynił tego na sposób martyrologiczno-heroiczny, typowy dla polskiego kina gloryfikującego bohaterską postawę uczestników powstań narodowych. Dziełom Andrzeja Wajdy chciał przeciwstawić własny mit – plebejski. Tym, na co zwracało uwagę wielu krytyków i komentatorów jego twórczości, była widoczna w *Soli*, a także w innych filmach, polemika z polską tradycją romantyczną, którą Kutz konfrontował z pragmatyką i racjonalizmem prostych ludzi. Nobliwej metanarracji historycznej przeciwstawiał przy tym rządzącą się zupełnie innymi prawami mikrohistorię. Nie znalazła w niej zastosowania tradycyjna hierarchiza-

³² R. Kaczmarek, *Powstania śląskie 1919-1920-1921...*, s. 5–16.

³³ Zwolennicy politycznej wizji Górnego Śląska reprezentowanej w latach dwudziestych przez Wojciecha Korfantego.

³⁴ K. Kutz, *Klapy i ścinki. Mój alfabet filmowy i nie tylko*, Kraków 1999, s. 284.

³⁵ E. Baniewicz, *Kazimierz Kutz...*, s. 135.

³⁶ B. Janicka, *Rodzinna legenda i współczesność*, „Film” 1969, nr 10, s. 10.

³⁷ K. Kutz, *O Wojciechu Korfantym*, „Poglądy” 1981, nr 23, s. 20.

cja treści historycznych, bohaterskie czyny, rekonstrukcje militarne, zamiast tego ogniskiem uwagi była codzienność i problemy zwykłych ludzi. Kutz snuł swoją małą historię ze świadomością jej selektywności, widząc w tym podejściu czynnik scalający przede wszystkim pamięć lokalną, różną od tradycji narodowej, związaną ze wspólnotą miejsca życia i ideą zamieszkiwania. Duże znaczenie w tej kreacji miała świadomość siły obrazu, autentycznego związku miejsc i ludzi z przeszłością, wzmacniającego poczucie uczestnictwa. W tym bowiem, w czym inni dostrzegali „liryczną balladowość”, „głos ziemi”, „afirmację prostoty”³⁸, poczytując zastosowany przez reżysera i operatora Wiesława Zdorta sposób obrazowania jako wartość artystyczną dzieła filmowego, grupa lokalna widziała atrybuty własnej kultury. Nie od dziś wiadomo, że rzeczy zwykłe na ekranie nabierają wymiaru nadrealności, obiektyw bowiem obdarza wszystko, do czego się zbliży, aurą legendy³⁹. Kinematograf działa w ten sposób, wykorzystując „czar obrazu” – zdolność uwznioślenia rzeczy banalnych, a zarazem poczucie satysfakcji, jaką daje widzom identyfikowanie na ekranie znajomych obiektów i rzeczy. „Wzruszenie wywołane widokiem dymów, oparów, wiatru; naiwne radości spowodowane rozpoznaniem rodzinnych miejsc [...] zdradzają fenomen uczestnictwa”⁴⁰ – pisał francuski filozof kina Edgar Morin. Na tej właśnie zasadzie film Kutza stwarzał kody i stereotypy, za pomocą których zbiorowość mogła postrzegać rodzimą tradycję, włączając ją w procesy konstruowania, a następnie rekonstruowania zbiorowej tożsamości. Można powiedzieć, że *Sól ziemi czarnej* spełniła misję kina jako archiwum pamięci i historii. Stała się też jedynym w swoim rodzaju rezerwuarem lokalnych tożsamości, konkretyzując przy tym rolę kina – „wielkiego terapeuty”, którego moc polega na „skutecznym leczeniu kompleksów zbiorowych”⁴¹.

Powstanie – męska sprawa

Tym, co można uznać za typowe dla podejścia Kutza jako reżysera filmowego, było stosowanie na ekranie perspektywy oddolnej, „realistycznej i bliższej ziemi”⁴², jak to określił Tadeusz Lubelski. Bohaterowie jego filmów zazwyczaj reprezentowali środowiska ludzi wywodzących się z warstw niższych, a fabuły nawiązywały do codziennego życia i jego rytuałów. W podobny sposób ukazana została wspólnota Ślązaków w *Soli ziemi czarnej*. Dla szopienickich górników powstanie jest czymś naturalnym, zakodowanym we krwi. Bohaterowie *Soli* idą do powstania tak jakby szli „na szychcę”, kierują się nakazem ojców, spełniają swój obowiązek walki o lepszą przyszłość dla Śląska. Nic nie wiedzą o politycznych planach rządów w Warszawie czy Berlinie, nie mają pojęcia o geopolitycznych strategiach wielkich mocarstw. Jedynym sensem powstańczej walki pozostaje Polska – enigmatyczny i arkadyjski wytwór ich wyobraźni, wspinały kraj sprawiedliwo-

³⁸ Zob. szerzej: A. Klich, *Cały ten Kutz...*, s. 136–138.

³⁹ E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, tł. K. Eberhardt, Warszawa 1977, s. 29.

⁴⁰ Tamże, s. 127.

⁴¹ I. Kurz, „Ludzie jak żywi”. *Historiofotia i historioterapia*, [w:] *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008, s. 15.

⁴² T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009, s. 206.

ści społecznej. Prawda życia, tak jak zostało to ukazane na ekranie, była tu jednocześnie prawdą misterium ludowego. Jak zauważył jeden z recenzentów, bohaterowie żyją, celebrując wszystkie życiowe czynności, „ta nieuchwytna powaga w czynnościach, choćby najbardziej zwyczajnych, podnosi je do rangi obrządku”⁴³. Jerzy Szpulak pisał z kolei:

Kutz za pomocą obrazu konkretnego świata opowiada historię, która rozpoczyna się i zyskuje swe ostateczne rozwiązanie w micie, jest tłumaczem portretowanej z wielką pieczołowitością i realizmem, ginącej archaicznej kultury na uniwersalny język symboli⁴⁴.

Wojna jest w tym świecie nieodłącznym elementem życia – jak w dawnych mitach – ofiarą, której celem jest odnowa świata i nowa kosmogonia, a zarazem okazją do młodzieńczej przygody mężczyzn przeżywających inicjację.

Świat reprezentowany w *Soli* stanowi przy tym wzorcowy przykład śląskiego patriarchy. Uprzywilejowuje on pozycję mężczyzny – głowy rodziny i reprezentanta lokalnej społeczności. Udział w czynie zbrojnym jest jego obowiązkiem. Powstanie jest bowiem kwintesencją walki o utrzymanie statusu swojej ziemi przez mężczyzn odpowiedzialnych za zabezpieczenie wspólnie środków materialnych i bezpieczeństwa. Perspektywa, jaką przyjmuje Kutz w filmie, jest zatem perspektywą mężczyzny, członka społeczności górniczej, a zarazem przedstawiciela śląskiego ludu zainteresowanego walką w obronie swoich praw, widzącego szansę poprawy swej sytuacji życiowej w polskiej przynależności państwowej. Celem powstańców, tak jak zostało to ukazane w filmie, jest powrót Górnego Śląska do Polski traktowanej jako „ziemia obiecana”, Polska, która ewidentnie jest przedmiotem idealizacji. W tym sensie jest to film o młodości, która fantazjuje o nowym świecie, który miałby spełnić wszystkie pragnienia. Polska „pojawia się jako marzenie, jako piękna wzniosła idea”⁴⁵ – pisał Lewandowski. „Realnej Polski powstańcy nie znają, widzą w niej tylko ucieśnienie swoich tęsknot za czymś piękniejszym i lepszym”⁴⁶. Obrazowym potwierdzeniem tych słów jest scena, w której Gabriel widzi z wieży ciśniętą przez lunetę krajobraz po drugiej stronie Przemszy. Śląsk w jego obiektywie jest brunatno-czarny, poorany chropowatymi hałdami, chaotyczny w swym pagórkowatym ukształtowaniu i brudny. Polska zaś jest zielona, skąpana w słońcu, przyozdobiona równymi szeregami kawalerii, równiną i czystą.

Do tej Arkadii przeniosą najmłodszego z powstańców, Gabriela, ciche śląskie nimfy, jak zjawy przemijające w tle toczących się wydarzeń. Kobieta, czy to matka, czy dziewczyna, na ekranie odgrywa rolę zaledwie epizodyczną, zakulisową, jej zadaniem jest pilnowanie domu w czasie nieobecności męża, wspieranie powstańców w walce, opieka nad rannymi, lament nad ciałami poległych. Za każdym razem pozostaje przy tym wielkim niemową. Nawet tak emblematiczna postać jak niemiecka sanitariuszka jest figurą na w pół widmową, pojawia się i znika zawsze bezdźwięczna i bez głosu, wskutek czego widz nie może mieć pewności, jaką

⁴³ A. Ledóchowski, *Czerwona sól*, „Kino” 1970, nr 2, s. 15.

⁴⁴ J. Szpulak, *Kino wśród mitów...*, s. 13.

⁴⁵ J. F. Lewandowski, *Szopienicka legenda...*, s. 55.

⁴⁶ Tamże.

opcję narodowościową reprezentuje i jakim językiem mówi. Choć zwykle traktuje się ją jako Niemkę, faktycznie być może należałoby ją raczej określać jako Górnoślązaczkę. Świadczyłoby o tym pytanie zadane przez przywódcę Erwina grupie powstańców: „Czyja siostra jest ta siostra?”, które sugeruje przynależność dziewczyny do lokalnej wspólnoty. Ten szczegół, gdyby reżyser mógł go rozwinąć w bardziej rozbudowany wątek, z pewnością zakłóciłby jednostronny i spójny wizerunek zaangażowanych w powstanie Ślązaków, mógłby też stać się – choć, jak wiadomo, tak się nie stało – przyczynkiem do szerszego podjęcia problemów górnośląskiego pogranicza.

Dlaczego nam ta Polska nie pomogła?

Pomimo całej powstańczej euforii wyrażonej w *Soli*, trzeba stwierdzić, że już pierwszy film śląskiego cyklu przynosi zwiastuny rozczarowania mityczną krainą. W jednej z końcowych scen Gabriel pyta Erwina: „czymu nom ta Polska niy pomogła?” i otrzymuje odpowiedź: „Widać mo wynkszy frasunek na gowie”⁴⁷. Ów „większy frasunek” można oczywiście odnosić do prowadzonej aktualnie wojny z bolszewikami (1919–1921), trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że jest to zapowiedź nurtującego odtąd śląską tożsamość problemu, eksponowanego później wielokrotnie przez Kutza przy różnych okazjach i rozwijanego jako syndrom „śląskiej krzywdy”. Jej fundamentem, najogólniej rzecz ujmując, było zamię ambiwalencji, jakie nałożono Górnoślązacom w nowym kraju i poczucie wykorzystywania zasobów gospodarczych i ludzkich regionu za wszelką cenę. Uczucie rozczarowania Polską wyrażają w kolejnym śląskim filmie strajkujący górnicy z kopalni „Zygmunt”, bezskutecznie oczekujący na wsparcie z Warszawy: „Te nasze powstania, te nasze kopalnie, huty [...] nie są Polsce potrzebne”⁴⁸, mówią, doświadczając upokorzenia ze strony polskich urzędników, i dodają: „My zaś pod wozem. A kiedy my byli na wozie?”⁴⁹. Są zawiedzeni, że ich przywódca Erwin, najdzielniejszy z powstańców i najwierniejszy wyznawca zasad powstańczego etosu, w wywalczonej ojczyźnie pozostaje bez pracy i cierpi nędzę.

Pod koniec lat siedemdziesiątych Kutz, coraz bardziej zaangażowany w aktualne sprawy regionu, decyduje się przyjąć postawę jeszcze bardziej interwencyjną – realizuje współczesny film o Śląsku, jakim są *Paciorki jednego różańca* (1979). Jego tematem jest wyburzanie starego osiedla Giszowiec i problem wykorzenienia mieszkańców. Narrator „przeniesiony z dwóch pierwszych filmów o Śląsku”⁵⁰ tym razem zaprojektowany jest tak, by jak najdosadniej wyrazić krytykę niezrozumienia śląskiej tradycji i kultury oraz wynikające stąd konsekwencje. Jego perspektywa usytuowana jest po stronie głównego bohatera, Karola Habryki, starego górnika, który doświadczył w pełni „śląskiego losu” ze zmianą przynależności państwowej, granic, języków, mundurów, administracji, weterana trzeciego powstania śląskiego, którego Polska Ludowa skazuje na utratę domu – miejsca wieloletnie-

⁴⁷ Cytat z filmu *Sól ziemi czarnej* (1969).

⁴⁸ Cytat z filmu *Perła w koronie* (1971).

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ A. Gwóźdź, *Śląsk dla kina spisany na nowo*, [w:] tegoż, *Powtórka z Kutza...*, s. 60.

go zakorzenienia, wspólnoty z ludźmi i ziemią. Poczynania władzy bohater od-
 czuwa jako jedyny w swoim rodzaju zamach na wolność jednostki, której odma-
 wia się prawa do samostanowienia, pozbawia się ją ludzkiego prawa do pamięci
 i tożsamości. Całym sobą dopomina się o szacunek dla kultury, która przetrwała
 historyczne zawirowania, dążyła do polskości po to, by teraz ginąć pod naporem
 bezdusznej doktryny.

W 1981 roku reżyser zrealizował dla Teatru Telewizji sztukę o znamienym
 tytule *Stary portfel* według Stanisława Bieniasza. Jej tematem był dramat śląskiej
 rodziny górniczej o tradycjach powstańczych, która z powodów ekonomicznych
 decydowała się na emigrację do Niemiec. „Stary portfel” nie wystarczał na po-
 krycie bieżących wydatków. Dawni bojownicy, niegdyś walczący o polską sprawę,
 czuli się więc zmuszeni do wyjazdu do RFN, po to, by móc zapewnić swoim ro-
 dzinom bardziej godziwą egzystencję. Spektakl zarejestrowano w czasach tak zwa-
 nej pierwszej „Solidarności”, tuż przed wprowadzeniem stanu wojennego, jednak
 można go było wyemitować dopiero w roku 1989. Zarówno w 1981 roku, jak i de-
 kadę później, jednakowo wymownie wyrażał on stan beznadziei, który skłaniał lu-
 dzi do dramatycznych wyborów związanych z koniecznością porzucenia swoje-
 go domu i miejsca egzystencji, familijnej aury lokalnego środowiska utrwalonego
 w języku i starych obyczajach. Jak emocjonalnie pisał po pokazie telewizyjnym
 Lewandowski: „Odpowiedzialność spada na Polskę powojenną, która nie chciała
 i nie potrafiła zrozumieć specyfiki Górnego Śląska”⁵¹. Lata 90. przyniosły zresztą
 kolejną falę emigracji, tym razem angażującą młode pokolenie Ślązaków niezna-
 jących nawet języka niemieckiego. Zdaniem Lewandowskiego, o znaczeniu spek-
 taklu w największej mierze decydowała gwałtowna pasja, z jaką Kutz podejmował
 „bolesną sprawę exodusu Górnoślązaków z Polski, do której zmierzali poprzed-
 nio w trudnej walce, widząc w niej ziemię obiecaną”⁵². Postać starego powstańca –
 emigranta (w tej roli Jerzy Siwy) stawiała się tu alegorią dramatu całego pokolenia.

Motyw „śląskiej krzywdy” najbardziej dosadnie wybrzmiał jednak dopiero
 w powstającej przez niemal dwadzieścia lat powieści *Piąta strona świata* (2010).
 Kutz pisał na kartach książki wprost o „rozczarowaniu Polską”⁵³, jakiego doświadc-
 czyli powstańcy już w okresie Drugiej Rzeczypospolitej. W nowym państwie jako
 zwolennicy Korfante go stali się opozycjonistami i w zasadzie od momentu „przy-
 łączenia Górnego Śląska do Polski z nową władzą byli na bakier”⁵⁴. Elżbieta Dut-
 ka zauważa, że: „Stanowisko mieszkańców Śląska nie jest jednak w powieści tak
 jednorodne, jak na przykład w *Soli ziemi czarnej* – filmie, który był raczej apolo-
 gią pokolenia ojców i ich romantycznego w swojej istocie zrywu o przyłączenie
 Śląska do Polski. Przedstawiciel kolejnej generacji patrzy na polskość w sposób
 znacznie bardziej krytyczny, daleki od idealizacji”⁵⁵. Można dodać, że w powie-

⁵¹ J. F. Lewandowski, *Przed seansem – po seansie. Stary portfel*, „ABC. Pismo śląsko-dąbrowskiej Solidarności” 1990, nr 2 (3), s. 13.

⁵² Tamże.

⁵³ K. Kutz, *Piąta strona świata*, Kraków 2010, s. 215.

⁵⁴ Tamże, s. 229.

⁵⁵ E. Dutka, *Zapisywanie miejsca. Szkice o Śląsku w literaturze przełomu wieków XX i XXI*, Kato-
 wice 2011, s. 135.

ści Kutz daje też dowody większego skomplikowania kwestii śląskich, eksponując podziały narodowe, odmienne racje i polityczne zapatrywania dezintegrujące lokalną wspólnotę. Jak przy tym podkreśla, nic się w tym zakresie nie zmieniło po wojnie, a nawet było jeszcze gorzej. „Tajne decyzje PZPR-u wyznaczały Ślązakom pułap awansów. Dlatego dyskryminacja stawała się często przyczyną porzucenia na stałe rodzinnych stron”⁵⁶. Ogółem Kutz w *Piątej stronie świata* pisze już nie tylko o uprzedzeniach, które determinowały nędzny los jego współziomków, lecz odsłania postkolonialne wprost zależności na Górnym Śląsku w XIX i XX wieku. Jego relacja miejscami przypomina perspektywę orędownika wszystkich „podporządkowanych innych”⁵⁷, ciemionych i pozostających bez głosu, w których imieniu decyduje się przemówić jako narrator „karuzelowej opowieści”⁵⁸ opowiedanej za pomocą „pomieszanych” języków, która wyraża *summę* „śląskiego bluesa, wylęgłego na styku dwóch dawnych imperiów, na materialnym wyzysku i poddańczej mentalności”⁵⁹.

Wojciech Korfanty – alegorią śląskiej tożsamości

Symbolem śląskości w późnej twórczości autora *Soli* staje się Wojciech Korfanty. Już po zrealizowaniu ostatniego filmu śląskiego tryptyku, w 1981 roku, autor publikuje na łamach „Poglądów” esej, w którym pisze: „Wojciech Korfanty jest dla mnie męczennikiem”⁶⁰, a dalej: „Los Wojciecha Korfantego to jakby alegoria Górnego Śląska”⁶¹. Na przykładzie tragicznej postaci dyktatora trzeciego powstania śląskiego wylicza krzywdy i zaniedbania, jakie ze strony Polski przypadły w udziale Śląskowi.

Wojciech Korfanty był najlepszym i najwybitniejszym dzieckiem renesansu polskości wśród Górnoślązaków plebejuszy [...] potomkiem Wiosny Ludów i Powstania Styczniowego, a także szeroko rozwijającej się w ostatnich dekadach XIX wieku polskiej kultury robotniczej i chłopskiej na obrzeżu imperium pruskiego [...] ideologiem i realizatorem [...] ostatniej fazy procesów narodowościowych na Górnym Śląsku⁶².

Choć był politykiem na miarę europejską, jak dowodził Kutz, w kręgach polskich elit jego poglądy nie spotkały się ze zrozumieniem. Jego koncepcja państwa okazała się bowiem całkowicie sprzeczna z wizją Józefa Piłsudskiego. Wraz z nim niepojęta pozostawała cała sprawa Górnego Śląska. „Ruch powstańczy, ludzi i całą tę sprawę zaszufładowano jako regionalny nacjonalizm”⁶³ – pisał reżyser z goryczą, wskazując na zmarnowanie sił ludzkich, zniszczenie tradycji, zdewastowanie przyrody, które wspólnie doprowadziły do upadku regionu. Zawód, jakiego doznali

⁵⁶ K. Kutz, *Piąta strona świata...*, s. 245.

⁵⁷ Zob. G. Ch. Spivak, *Czy podporządkowani inni mogą przemówić?*, tł. E. Majewska, „Krytyka Polityczna” 2010, nr 24/25, s. 196–239.

⁵⁸ K. Kutz, *Piąta strona świata...*, s. 8–9.

⁵⁹ Tamże, s. 16.

⁶⁰ K. Kutz, *O Wojciechu Korfantym...*, s. 20.

⁶¹ Tamże.

⁶² Tamże.

⁶³ Tamże.

orędownicy polskiej przynależności Śląska, był i jego osobistym udziałem. Jak przyznawał: „Urodziłem się w żywej jeszcze legendzie powstańczych euforii, ale wyrastałem już w atmosferze powszechnego zawodu do wiekami wyęsknionej ojczyzny i tragicznego dramatu powstańczego przywódcy”⁶⁴.

Kutz, do końca wierny swoim poglądom, nie wahał się dosadnie je wyrażać. Pod koniec życia jego najważniejszą aktywnością piśmienniczą było publikowanie cotygodniowych felietonów na łamach „Gazety Wyborczej”. Emocjonalny, dobitny ton wskazywał, że ich autor w pełni identyfikował się ze śląskimi problemami, a biografia Korfantego poniekąd była i jego biografią.

Popatrzmy na rzecz szerzej – pisał w jednym ze swoich tekstów – los tych, którym przewodził – i uwiódł dla upragnionej Polski – nie jest lepszy od autora. Tyle, że rozciągnięty w czasie, ale to jest ten sam scenariusz. Państwo polskie miało i ma Ślązaków za byle co. Tragiczny los Korfantego powiela się w milionowych wersjach śląskich zyciorysów⁶⁵.

Niejednokrotnie dawał też dowody, że w kwestii śląskiej tożsamości jego poglądy od czasów śląskich filmów przybrały nieco inny kształt. Pisał mianowicie: „Wojciech Korfanty, miast mamieć Polską, winien był uczyć Ślązaków swej własnej tożsamości: o wiele mądrzejsze byłoby zmierzanie ku własnej państwowości, a taka droga była wtedy całkiem realna”⁶⁶. W późnych wypowiedziach Kutza coraz częściej pobrzmiwał ton zmarnowanej historycznej szansy na wybór „trzeciej opcji”, autor *Soli* pozostał też do końca orędownikiem idei współczesnej śląskiej autonomii.

Bibliografia

- Assmann Jan (2008), *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tł. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Baniewicz Elżbieta (1994), *Kazimierz Kutz. Z dołu widać inaczej*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Copik Ilona (2020), *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, Katowice: Instytut Pamięci Narodowej, s. 10–25.
- Copik Ilona (2017), *Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Dutka Elżbieta (2011), *Zapisywanie miejsca. Szkice o Śląsku w literaturze przełomu wieków XX i XXI*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Gwóźdź Andrzej (2019), *Powtórka z Kutza. Tropy, interpretacje, rozmowy*, Kraków – Katowice: Fundacja Filmowa Kazimierza Kutza, Regionalny Instytut Kultury.

⁶⁴Tamże.

⁶⁵K. Kutz, *Wielka bieda z Wojciechem Korfantym*, „Gazeta Wyborcza” 2009, nr 90, dod. „Katowice” (z 17.04), s. 14.

⁶⁶Tamże.

- Gwóźdź Andrzej (2019), *Z góry widać lepiej. Niedokończone rozmowy z Kazimierzem Kutzem*, Łódź: Szkoła Filmowa w Łodzi, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej.
- Janicka Bożena (1969), *Rodzinna legenda i współczesność. Z Kazimierzem Kutzem rozmawia Bożena Janicka*, „Film”, nr 10, s.10–18.
- Jędruszczak Tadeusz (1959), *Powstania śląskie*, Katowice: Wydawnictwo „Śląsk”.
- Kaczmarek Ryszard (2019), *Powstania śląskie 1919-1920-1921. Nieznana wojna polsko-niemiecka*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Klich Aleksandra (2009), *Cały ten Kutz. Biografia niepokorna*, Kraków: Wydawnictwo „Znak”.
- Kurz Iwona (2008), „Ludzie jak żywi”. *Historiofotia i historioterapia*, [w:] *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, s. 7–18.
- Kutz Kazimierz (1999), *Klapy i ścinki. Mój alfabet filmowy i nie tylko*, Kraków: Wydawnictwo „Znak”.
- Kutz Kazimierz (1981), *O Wojciechu Korfantym*, „Poglądy”, nr 23, s. 20.
- Kutz Kazimierz (2010), *Piąta strona świata*, Kraków: Wydawnictwo „Znak”.
- Kutz Kazimierz (2009), *Wielka bieda z Wojciechem Korfantym*, „Gazeta Wyborcza”, nr 90, dod. „Katowice” (z 17.04), s. 14.
- Kutzowisko 2* (2009), red. A. Gwóźdź, Katowice: Wydawnictwo „Śląsk”.
- Ledóchowski Aleksander (1970), *Czerwona sól*, „Kino”, nr 2, s. 11–18.
- Lewandowski Jan F. (2004), *Historia Śląska według Kutza*, Katowice: Wydawnictwo „Śląsk”.
- Lewandowski Jan F. (1990), *Przed seansem – po seansie. Stary portfel*, „ABC. Pismo śląsko-dąbrowskiej Solidarności” nr 2 (3), s. 13.
- Lewandowski Jan F. (2000), *Szopienicka legenda. Rzecz o Soli ziemi czarnej*, [w:] *Kutzowisko. O twórczości filmowej, teatralnej i telewizyjnej Kazimierza Kutza*, red. A. Gwóźdź, Katowice: Wydawnictwo „Książnica”, s. 41–67.
- Lipok-Bierwiaczonek Maria (2000), *Śląska strona świata. Znaki, symbole, realia kulturowe w filmach Kazimierza Kutza*, [w:] *Kutzowisko. O twórczości filmowej, teatralnej i telewizyjnej Kazimierza Kutza*, red. A. Gwóźdź, Katowice: Wydawnictwo „Książnica”, s. 127-146.
- Lubelski Tadeusz (2009), *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice: Videograf II.
- Morin Edgar (1977), *Kino i wyobraźnia*, tł. K. Eberhardt, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Spivak Gayatri Chakravorty (2010), *Czy podporządkowani inni mogą przemówić?*, tł. E. Majewska, „Krytyka Polityczna” 2010, nr 24/25, s. 196–239.
- Szpulak Andrzej (2004), *Kino wśród mitów. O filmach śląskich Kazimierza Kutza*, Gniezno: Wydawnictwo Fundacji Collegium Europaeum Gnesense.

***From the insurgent euphoria to the bitter disappointment –
the Silesian Uprisings according to Kazimierz Kutz***

Summary

The article aims to outline the issue of the Silesian Uprisings and the Plebiscites in the cinematic output of Kazimierz Kutz as well as discuss them across the spectrum of the director's worldview evolution, with particular attention to the movie triptych: *Sól ziemi czarnej* (*Salt of the Black Earth*), 1969; *Perła w koronie* (*Pearl in the Crown*), 1971; *Paciorki jednego różańca* (*The Beads of One Rosary*), 1979. Over the years, Kutz completed his initial vision of Uprisings with his theatrical, essayistic and literary works, which clearly imply, even if not the complete revision of his earlier views, the incessant development of critical reflection on the balance of national spurts and the Silesian identity. The author reviews and summarizes the most meaningful representations of this subject by Kazimierz Kutz, the director, the literary man, the publicist.

Key words:

The Silesian Uprisings, the work of Kazimierz Kutz, the Silesian Triptych, Silesian identity

***Von aufständischer Euphorie zu bitterer Enttäuschung –
die oberschlesischen Aufstände nach Kazimierz Kutz***

Zusammenfassung

Ziel des Artikels ist es, die Motive der Volksabstimmung und der Aufstände in Oberschlesien im Werk von Kazimierz Kutz zu diskutieren, mit besonderem Schwerpunkt auf dem Filmtriptychon: *Sól ziemi czarnej* (*Salz der schwarzen Erde*, 1969), *Perła w koronie* (*Perle in der Krone*, 1971); *Paciorki jednego różańca* (*Perlen eines Rosenkranzes*, 1979) und der Reflexion über das Triptychon im Kontext der Entwicklung der Ansichten des Regisseurs. Im Laufe der Jahre ergänzte Kutz die ursprüngliche Vision der Aufstände durch theatrale, essayistische und literarische Äußerungen, die keine grundlegende Revision bisheriger Überzeugungen, sondern die ständige Entwicklung einer kritischen Reflexion über das Gleichgewicht der nationalen Aufstände und über die schlesische Identität ist. Die Autorin rezensiert und fasst die wichtigsten Darstellungen zu diesem Thema des Regisseurs, Autors und Journalisten Kutz zusammen.

Schlüsselwörter:

Aufstände in Oberschlesien, Werke von Kazimierz Kutz, Oberschlesisches Triptychon, Oberschlesische Identität