



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

**Title:** Świat przedstawiony Górnego Śląska od (soc)realizmu do realizmu magicznego : - reprezentacje symboliczne regionu w obrazach

**Author:** Paweł Ćwikła, Krzysztof Łęcki

**Citation style:** Ćwikła Paweł, Łęcki Krzysztof. (2011). Świat przedstawiony Górnego Śląska od (soc)realizmu do realizmu magicznego : - reprezentacje symboliczne regionu w obrazach. "Górnośląskie Studia Socjologiczne" (T. 2 (2011), s. 113-127 ).



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).



Paweł Ćwikła, Krzysztof Łęcki  
Uniwersytet Śląski w Katowicach

## Świat przedstawiony Górnego Śląska od (soc)realizmu do realizmu magicznego — reprezentacje symboliczne regionu w obrazach

**Abstract:** This article is based on research made in the framework of the Seventh European Framework Programme SPHERE funded by the European Union. Polish group of researches is headed by prof. dr hab. Kazimiera Wódz.

This work refers to a number of assumptions important for the part of the project devoted mainly to cultural identity expressed and experienced using narrative strategies. Cultural consequences of these transformation processes are also interesting for the artists. There are the plenty of artistic and cultural achievements and works, in which artists express their close relationship with the region. That's because we decided to focus on just one segment of artistic activity in the present paper: on the way the artists create and reflect the pictures and imagines of the region.

Individuality and cultural uniqueness of the region is perceived and promoted by movie directors despite (or perhaps because of) a dynamic change. The political and economic restructuring had an impact on the landscape of Silesian agglomeration and also on the minds of its inhabitants. However, always when the artists want to catch the cultural specificity in their films, they stress the values, habits, principles and beliefs which are used to show the region's individuality.

Here we have films began with the poetic of realism, and even socialist-realism. The most industrial developed region of the People's Poland time, which was Upper Silesia, was the best to be shown as the arena of the conflict between the "new" and the "old". Then the effects of the gradual deindustrialization and slow decay of the socialistic system, led to the evolutionary transition to poetic of so-called "magic realism"; from the Silesian series films by Kazimierz Kutz, through comedies (often talking about the past times) until contemporary films. What we can see here is a kind of symbolic escape from the dying word of ironfoudries and mines, to not really recognized yet the world of late modernity.

**Key words:** transformation process, film, space, artistic activity.

## Wprowadzenie

Niniejszy artykuł powstał na podstawie badań przeprowadzanych w ramach VII europejskiego programu ramowego SPHERE (“Space, Place and the Historical and contemporary articulations of regional, national and European identities through work and community in areas undergoing economic REstructuring and regeneration”) finansowanego przez Unię Europejską. W przedsięwzięcie zaangażowane były, oprócz zespołu polskiego, zespoły badaczy reprezentujące ośrodki naukowe z Niemiec, Francji, Anglii oraz Turcji. Polskim zespołem rekrutującym się w większości spośród pracowników Instytutu Socjologii Uniwersytetu Śląskiego kierowała prof. zw. dr hab. Kazimiera Wódz.

Całość zagadnień badawczych poruszanych w ramach SPHERE została podzielona na kilka obszarów, spośród których każdy skupia się na określonych zagadnieniach merytorycznych w zakresie analizy czynników mających znaczenie dla kształtowania się, umacniania i ewentualnej zmiany tożsamości w kontekście przemian ustrojowo-ekonomicznych w okresie ostatnich 20 lat. Chodziło o tożsamość mieszkańców społeczności lokalnych, których zarówno życie zawodowe, prywatne, jak i szeroko rozumiane praktyki kulturowe związane były ściśle z określonym zakładem pracy (kopalnią, hutą). W części polskiej badania objęły mieszkańców tradycyjnych osiedli Będzina (Ksawera) i Rudy Śląskiej (Kaufhaus).

W szkicu tym odwołano się do kilku założeń, przyjętych przy opracowywaniu wyników badań istotnych dla części projektu poświęconego głównie tożsamości kulturowej wyrażanej i doświadczanej za sprawą strategii narracyjnych<sup>1</sup>. W programie SPHERE zależało nam na uchwyceniu tego, w jaki sposób zarówno mieszkańcy-członkowie badanych społeczności, jak i twórcy kultury odnoszą się do tożsamości miejsca, postrzegania znaczeń utrwalonych przez tradycję na przestrzeni lat, a także tych wynikających z przemian ostatniego dwudziestolecia.

Ta część programu obejmowała wiele obszarów, w których można odnaleźć przykłady potocznych i instytucjonalnie zobiektywizowanych sposobów mówienia o regionie. Chodziło tu m.in. o tradycyjne przekazy ustne, uchwycone w trakcie przeprowadzania pogłębionych wywiadów, świadectwa istotne dla zrozumienia specyfiki życia codziennego członków społeczności i ich doświadczeń zarówno jednostkowych, jak i zbiorowych w obszarze takiej problematyki, jak np. różnice pokoleniowe, rola dziedzictwa kultury jako czynnika wpływającego na formy tożsamości i tradycji, a także restrukturyzacja ekonomiczna. W tym przypadku chodziło zarówno o jej aspekty postrzegane jako negatywne, jak i o działania mające na celu rewitalizację i regenerację tkanki społeczno-gospodarczej.

Kulturowe skutki tych procesów są przedmiotem zainteresowania ludzi związanych ze sztuką. Ze względu na bogactwo przedsięwzięć artystycznych

---

<sup>1</sup> W tej części projektu SPHERE zatytułowanej „Narrative and Identity” odwołujemy się do wskazówek opracowanych przez Cillę Ross, badaczkę pracującą w Working Lives Research Institute, London Metropolitan University.

oraz imponujący dorobek kulturalny twórców wyrażających w swych dziełach związek z regionem w niniejszym artykule postanowiliśmy skupić się na wycinku ich artystycznej aktywności: na kwestiach związanych z filmowym obrazem regionu.

Warto podkreślić, że analiza i interpretacja kultury symbolicznej, której ważną częścią są artystyczne formy wyrazu eksponujące regionalną specyfikę, odgrywała we wspomnianym projekcie badawczym niezwykle ważną rolę. Wszystkie te formy bowiem znacząco wpisują się w odrębny pejzaż kulturowy tej części zarówno kraju, jak i całego kontynentu. Z tego też powodu w tej kwestii wykraczamy poza ramy czasowe przyjęte jako zasadniczy punkt odniesienia badań. Nie sposób wszak nie odnieść się do ogromnego dziedzictwa, które kształtowane było przez wybitnych twórców związanych z regionem co najmniej od czasów ostatniej wojny. Czynimy to także i z tego powodu, że — nierzadko będąc wciąż aktywnymi artystycznie — stanowią oni często niedościgniony wzór dla młodego pokolenia filmowców, powieściopisarzy czy publicystów. Słowem, dla wszystkich tych, którzy szukając niekonwencjonalnych form ekspresji tożsamości własnej i kultury, z którą czują się związani, wyrażają ją przez nadawanie jej wciąż świeżych treści, nie zapominając o tradycji, bez której regionalna tożsamość kulturowa istnieć nie może.

Subiektywność przeżywanego świata staje się istotnym elementem narracji filmowej czy literackiej. Specyfika regionu w dziełach artystycznych bywa wyrażana za pomocą zabiegu, sprawiającego, że rzeczywistość jest ukazana wyłącznie przez pryzmat postaci funkcjonujących w świecie własnych wartości, wierzeń, przekonań, lęków i nadziei, ale i złudzeń. Odbiorca (czytelnik, widz) patrzy z zewnątrz na świat spójny, którego zrozumienie wiedzie przez przyjęcie obowiązujących tam norm za istotne i bezalternatywne. J. Łotman (1983), L.A. Coser (1963), B. Sułkowski (1993, 1999) zwracają uwagę na rodzaj „złudzenia rzeczywistości”, jakiego nośnikiem jest dzieło artystyczne. Przedstawiając jednak opowieść fikcyjną, ukazuje ono jednocześnie pewną prawdę o realnej społecznej rzeczywistości (por. G. Simmel, 1973, s. 113—114). Łotman pisze wprost o złudzeniu rzeczywistości jako „składniku złożonej artystycznej całości, które jest zakotwiczone za pośrednictwem licznych związków w zbiorowym doświadczeniu artystycznym i kulturowym”.

## **Symbole i obrazy — sposoby przedstawiania kultury regionalnej**

Można powiedzieć, że kulturowa specyfika regionu w szczególności sposób zawsze związana była z jego historią jako okręgu robotniczego. Przemysłowy krajobraz Górnego Śląska i odzwierciedlająca go symbolika (np. głównym elementem logo regionalnej Telewizji Katowice jest szyb górniczy), stanowi naturalne

i jedyne w swoim rodzaju tło dla wydarzeń historycznych i opowieści przedstawianych w dziełach artystycznych. Odnosi się to do sztuk plastycznych, ale i do artystycznych wizji tego świata, zawartych w dziełach literackich i filmowych. Przemiany cywilizacyjne, zarówno te wynikające z transformacji systemowej po roku 1989, jak i te zachodzące w obszarze polityki, mają niezaprzeczalny wpływ na funkcjonowanie społeczności jako całości. Jako takie stają się więc koniecznym kontekstem analizy dzieł literackich i filmowych.

## Górny Śląsk na ekranie

Górny Śląsk posłużył ludziom filmu jako tło wydarzeń, które — choć z kulturą regionu nie mają zgoła nic wspólnego — potrzebują swoistej oprawy przestrzennej. Producenci i reżyserzy znajdują tu scenografię, którą może stanowić tradycyjna, sięgająca XIX wieku zabudowa robotniczych osiedli i miejskich dzielnic. Oprócz tego są tu także pamiątki dawnej świetności, dziś zdegradowane do roli ruin czasów przemysłowej prosperity. Ale i te miejsca mogą zostać ożywione przez artystów chcących uwrażliwić współczesnego widza na wciąż trwałe wartości, nieprzemijające za sprawą ludzi w miejscach takich żyjących bądź mających wobec nich dług pamięci.

Ale Śląsk to przecież nie tylko przeszłość. Odrębność i wyjątkowość kulturowa regionu dostrzegana jest i propagowana przez reżyserów pomimo (a może właśnie z powodu) dynamicznie zachodzących zmian. Przemiany ustrojowe i restrukturyzacja gospodarcza odcisnęły swe piętno zarówno na przestrzeni aglomeracji śląskiej, jak i w świadomości jej mieszkańców. Zawsze jednak, gdy podejmuje się próby uchwycenia okiem kamery kulturowej specyfiki mieszkańców śląska, siłą rzeczy uwypukla się te wartości, nawyki, zasady czy wierzenia, które pozwalają rzeczywiście ukazać ich odrębność.

Po II wojnie światowej filmowcy usiłowali zwrócić uwagę na region, który stopniem zaawansowania gospodarczego i infrastrukturalnego — pomimo wojennych zniszczeń — wyraźnie wyróżniał się na tle innych części kraju, stawiającego wówczas przede wszystkim na przemysł ciężki. W roku 1948 został zrealizowany obraz *Stalowe serca*, w reżyserii Stanisława Urbanowicza, znanego dokumentalisty i autora filmów oświatowych. Film ten był dziełem jak najbardziej propagandowym, utrzymanym w duchu realnego socjalizmu. To opowieść o dziejach ruchu oporu przeciw niemieckiemu okupantowi na terenach jednej ze śląskich hut. Kierownikiem literackim tej produkcji był Gustaw Morcinek — związany ze Śląskiem i zasłużony dla regionu znany pisarz i publicysta. Przywiązanie głównego bohatera tego obrazu do rodzimego zakładu służy jako podstawowy pretekst do ukazania ścisłych związków życia codziennego ze światem pracy. Huta jest nie tyle miejscem zarabiania na życie, ile — i dosłownie, i w przenośni — źródłem życiodajnym. Twórcom filmu zależało na podkreśleniu ścisłego związku pomiędzy

etosem pracy a polskim patriotyzmem. Sam Gustaw Morcinek tak relacjonował treść filmu: „Grupa robotników śląskich pod dowództwem polskiego inżyniera hutniczego z Krakowa wysadza w powietrze maszyny w walcowni i na kopalni, by uniemożliwić Niemcom produkcję płyt pancernych. Nie chodziło im o zniszczenie całych zakładów, lecz tylko o czasowe unieruchomienie, gdyż zdają sobie sprawę, że wcześniej czy później owe huty i kopalnie będą znowu pracowały dla Polski. Zamach udaje się, lecz w odwecie Niemcy rozstrzelują pod hałdą hutników i górników. Następuje ostatnia faza walki. Pod Śląsk dochodzi zwycięska armia radziecka. Niemcy uciekają w popłochu. Przed ucieczką usiłują zniszczyć kopalnie i huty. I wtedy ten sam robotnik śląski staje w ich obronie i znowu ginie po to tylko, by krwią przypieczętować swoją miłość do Polski”<sup>2</sup>.

Kolejną produkcją, na którą warto zwrócić uwagę, jest film autorstwa reżyserskiej pary: Witolda Lesiewicza i Andrzeja Munka. Ten drugi jest postacią niezwykle zasłużoną dla kinematografii polskiej, jednym z twórców tzw. Szkoły Polskiej. I choć nie mamy w tym przypadku do czynienia z klasycznym filmem fabularnym, to należy wspomnieć o tym obrazie, chociażby ze względu na jego twórcę. Chodzi o film *Gwiazdy muszą płonąć* z roku 1954. Krytycy zwracali uwagę na reżyserską perfekcję tego inscenizowanego dokumentu. Film opowiada o wypadku w kopalni i choć wszystko ma szczęśliwy finał, akcja tego „reportażu” trzyma widza w napięciu przez cały czas projekcji. Film ten interpretowano wówczas jako próbę przełamania socrealistycznej sztampy, choć dziś nie wszyscy byliby skłonni podzielać taką opinię. Już wtedy Munk starał się uchwycić świat odchodzący do historii, schyłek tradycji. Z jednej strony wyraźnie rysuje się świadomość nieuchronności zmian (symbolizować to może zamieszczone w filmie ujęcie, na którym wyprowadzane są z kopalni ostatnie konie pociągowe), z drugiej jednak — smutek i nostalgia za czymś, co dobrze znane, i jednocześnie niepewność jutra.

Dwa lata później, w roku 1956, powstaje film zatytułowany *Tajemnica dzikiego szybu* w reżyserii specjalizującego się w produkcji filmów dla młodych widzów Wadima Berestowskiego, od połowy lat sześćdziesiątych XX wieku związanego ze szkołą filmową w Łodzi. *Tajemnica dzikiego szybu* jest adaptacją powieści niezwykle popularnego pisarza Edmunda Niziurskiego<sup>3</sup>. Jednak publiczność polska odbierała ten film w kategoriach metaforycznych. Oto świat dziecięcych poszukiwań przygody zostaje uwikłany w rzeczywistość pełną podejrzliwości i poszukiwania szpiegów. Pamiętajmy, że rok powstania filmu to czas obrad słynnego XX Zjazdu KPZR w Związku Radzieckim. W Polsce również miały miejsce dramatyczne wydarzenia w Poznaniu, w wyniku czego dochodzi do zmiany ekipy rządzącej z Władysławem Gomułką na czele. Nowa władza daje narodowi nadzieje na „socjalizm z ludzka twarzą”, kończący ciemną erę stalinizmu. Te nastroje odnajdywano w przedstawionej w filmie historii dwóch chłopców: Karlika Rudnioka i Franka Miksy. Dręczące ich problemy miały być odbiciem świata dorosłych, który

<sup>2</sup> Cyt. za: <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/122548> (data dostępu: 4 stycznia 2011).

<sup>3</sup> Akcja książki E. Niziurskiego *Księga urwisów* rozgrywa się na Kielecczyźnie.



został niejako przeniesiony do rzeczywistości chłopców pochodzących z górniczej wioski śląskiej. Chłopcy sami organizują dodatkowe lekcje, nie tyle z zamiarem, by nie zawieść nauczyciela, lecz by dobrze wypaść podczas wizytacji, choć na co dzień słyną z najgorszych ocen w szkole. Ponadto tropią szpiega, co zaprowadza ich do tytułowego szybu zamkniętej kopalni (szpieg zaś okazuje się niewinnym geologiem). Jest także miejsce dla dyrektora kopalni, ojca jednego z bohaterów, który zajęty sprawami służbowymi nie ma czasu dla syna. Wszystko to wraz z aurą towarzyszącą przygodom odzwierciedlało atmosferę panującą w kraju.

Paweł Komorowski jest autorem kolejnego filmu, będącego rodzajem społecznej i historycznej panoramy Górnego Śląska. *Pięciu* to obraz zrealizowany w roku 1964, przedstawiający dramatyczną historię uwięzionych pod ziemią górników. Reżyser ukazuje zderzenie pokoleń, doświadczeń, charakterów, postaw, wizji świata — a wszystko w ramach tej samej przecież śląskiej kultury, odwołującej się do ciągłości tradycji. Jakże jednak różnie interpretowanej. W tle pojawia się także wątek emigracji do Niemiec Zachodnich. Były powstaniec śląski, żołnierz armii Andersa, oraz trzech młodych górników, jeden ze wsi, inny pochodzący z Warszawy — to tytułowa piątka bohaterów. Narastające między nimi napięcie staje się coraz groźniejsze i widz przeczuwa, że nie może tu oczekiwać dobrego zakończenia. W konsekwencji na zawsze odchodzi świat uosabiany przez najstarszego z nich, powstańca, który ratując pozostałych, sam ginie, usuwając się niejako przed niechcianym i wzbudzającym lęk tym, co nieuchronne.

*Okrągły tydzień*, film Tadeusza Kijańskiego, reżysera, scenarzysty, scenografa, aktora, malarza i pisarza — to powstała w 1977 roku poetycka opowieść, w której związane z pracą w kopalni legendy i najdawniejsze śląskie baśnie przeplatają się z realistycznie ukazaną codziennością przeciętnej śląskiej rodziny. Reżyser czyni wielki ukłon w stronę tradycyjnej śląskiej duchowości, będącej jednym z głównych elementów budowania i podtrzymywania kulturowej tożsamości mieszkańców regionu. Rzecz ukazana jest tym bardziej przejmująco, że świat realny miesza się z marzeniami sennymi małego chłopca, towarzyszącego dziadkowi w sentymentalnych wędrówkach. Oto obaj mają tydzień, by nauczyć się siebie nawzajem (na tydzień zamknięto bowiem przedszkole). Mały Gustlik słucha niezwykłych opowieści, m.in. o utopcach, o Skarbku bądź karlusach. Nie odróżnia ich od świata realnego, lecz nie naiwność wysuwa się tu na plan pierwszy, lecz prymat niewidzialnych, niedających się zmierzyć wartości nad światem materialnym. Śląsk jawi się w tym filmie jako miejsce magiczne, pełne tajemnic i pytań bez odpowiedzi.

Mitologia służąca podsycaniu poczucia tożsamości mieszkańców regionu dotyczyć może nie tylko czasów legendarnych, ale też współczesnych zdarzeń, mających miejsce w nieodległej bardzo historii. Takim bardzo ważnym toposem, stanowiącym integralną część dyskursu i myślenia o pierwszych dniach II wojny światowej na Śląsku, jest historia losów harcerzy śląskich, bohatersko walczących z hitlerowskim najeźdźcą. Chociaż toczy się obecnie dyskusja wokół tego, czy mit tych młodych obrońców góruje nad historyczną realnością ich działań, dla wielu Ślązaków, a może i Polaków w ogóle, sprawa jest niezwykle ważna.

Chcą oni bronić pamięci o heroicznym obrońcach miasta, walczących na wieży spadochronowej.

Temat przez polską kinematografię nieco zaniedbany, jakim jest walka Ślązaków z Niemcami we wrześniu 1939 roku, podjął reżyser Paweł Komorowski w filmie zatytułowanym *Ptaki ptakom* (1976). Trudno powiedzieć, na ile obraz ten wpisał się w dzieło budowy mitu obrońców wieży spadochronowej, na ile go utrwalił, a w jakim stopniu „jedynie” upowszechnił. Dzieło Komorowskiego jest adaptacją powieści wybitnej postaci katowickiej bohemy, śląskiego prozaika, publicysty, krytyka, literaturoznawcy, tłumacza i znawcy problematyki stosunków polsko-niemieckich — Wilhelma Szewczyka. Mamy oto retrospekcje bohaterów, którzy liczebnie słabsi, gorzej wyposażeni ponoszą najwyższą ofiarę w skazanej na niepowodzenie sprawie. Ich sokratejska postawa jest metaforą losu całego regionu i kraju, romantycznej walki w obronie spraw zasadniczych. Warto wspomnieć, że dramatyzm scen podkreślany jest przejmującą muzyką Wojciecha Kilara.

W niezwykle barwnej, a jednocześnie surowej scenerii Górnego Śląska rozgrywa się akcja innego filmu, odwołującego się także do walk z Niemcami z okresu II wojny światowej. Chodzi o film Stanisława Jędryki z 1983 roku, zatytułowany *Do góry nogami*. Wojna jednak jest tu swego rodzaju tłem, tragicznym i determinującym losy bohaterów, ale tylko tłem. Można powiedzieć, że głównymi bohaterami tego filmu są: honor, lojalność, a także patriotyzm, ze szczególnym uwzględnieniem patriotyzmu lokalnego. Wartości te zostały tym bardziej wyeksponowane i — by tak rzec — wyostrzone, że reprezentowane są przez grupę dzieci, zamieszkujących robotniczą dzielnicę Chorzowa. Akcja filmu rozpoczyna się na krótko przed wybuchem wojny, kończy zaś w sytuacji umocnienia się na Śląsku władzy okupacyjnej. Ukazane są odwieczne marzenia chłopców, by stać się kimś na podobieństwo ich autorytetów — piłkarzy klubu piłkarskiego Ruch Chorzów. Sen z powiek spędzają im jednak, póki co, nie tyle pragnienia zrobienia kariery zawodniczej, ile posiadanie własnej prawdziwej futbolówki. Społeczność lokalna jednoczy się wokół klubu i jego bohaterów, co, obok niezmiennej rytmiczności życia i etosu robotniczego, staje się ważnym czynnikiem łączącym pokolenia. Harmonię codzienności osiedla i dzielnicy burzy wybuch wojny, która stopniowo wywraca świat „do góry nogami”. Bohaterowie przechodzą coś w rodzaju przyspieszonego kursu dojrzewania i przekonują się, że na pozór niewzruszona stałość zasad społecznych może ulec przewartościowaniu i wreszcie zburzeniu.

Na szczególną uwagę zasługuje film utytułowanego reżysera Janusza Majewskiego *Angelus* z 2001 roku. Kanwą fabuły jest prawdziwa historia działającej na Śląsku gminy okultystycznej. Majewski patrzy na Śląsk przez pryzmat etosu pracy, przemysłowej potęgi czy specyficznego, wynikającego z charakteru regionu pogranicznego patriotyzmu. O filmie tym pisano, że jest czymś w rodzaju „polskich *Stu lat samotności*”. Autor zwraca uwagę na wyjątkowość Janowa (który od 1951 roku jest dzielnicą Katowic), wynikającą z jego usytuowania. Zarówno geograficznego, jak i społeczno-kulturowego. Choć od razu widzi zdaje sobie sprawę, że ta jedna gmina staje się reprezentantem całego Górnego Śląska. To, co w *Ostatnim tygodniu* sytuowało się na granicy snu i jawy, co rozkwitało u dzieci i starców,



by topnieć u dorosłych Ślązaków, w *Angelusie* jest wyolbrzymione do rozmiarów zasad rządzących codziennością.

Oto ukazani w filmie ezoterycy, teozofowie, alchemicy, poszukiwacze sensu, kamienia filozoficznego, rzeczywiście funkcjonowali na terenach Janowa w latach trzydziestych i później, w latach pięćdziesiątych XX wieku. Ci mistycy są w ogromnej większości prostymi, niewykształconymi ludźmi — górnikami. Dla nich cała sfera okultystyczna nie może istnieć bez swoistego „umocowania” w archaicznych wierzeniach śląskich, w śląskim „myśleniu magicznym”, bez wiary w realne istnienie bytów duchowych — anielskich lub demonicznych — towarzyszących Ślązakom od zarania ich kultury. To jest to bogactwo wyobraźni, które w swojej szczególnej formie wiązane być powinno tylko z tym regionem. Cała ta sfera życia bohaterów zderza się z rzeczywistością Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, w której każda działalność musi mieć legitymację władz. Nie mogąc ujawniać swych prawdziwych poszukiwań, członkowie gminy „uciekają” w malarstwo, co zostaje usankcjonowane przez działający przy kopalni Dom Kultury. W ten sposób powstawać zaczęła „sztuka proletariacka” i „folklor robotniczy”, z czasem coraz bardziej jednak — jak się miało okazać — zagrażające ideologicznej czystości obowiązującej w PRL. Autorzy filmu zadbali o realizm języka, strojów, wnętrza, krajobrazów i samych postaci, które, choć fikcyjne, są — z racji historycznych inspiracji — prawdopodobne.

Majewski zrobił *Angelusa* i tym *Angelusem* jeszcze podbudował autorytet tej Grupy Janowskiej. Więc można sobie wyobrazić, że my z naszym Izidor Street, robimy taką galerię Grupy Janowskiej, bo ktoś, kto zobaczy jeden obraz Erwina Sówki u pana Dropsa, Johana Dropsa w Nikiszowcu, to jednak jest ktoś, kto specjalnie tam pojedzie.

I.K., f, EX

Rodowity śląski reżyser Kazimierz Kutz daje wyraz swojej śląskości odwołując się zarówno do wątków historycznych, realistycznych, jak i mitotwórczych.

Debiutem fabularnym Kutza był *Krzyż walecznych*. Film ten, powstały w 1958 roku, w zasadzie nie zawiera bezpośrednich odwołań do Śląska. Warto jednak o nim wspomnieć, gdyż to właśnie w swym pierwszym dziele Kutz wprowadza na ekrany bohatera pochodzącego ze społecznych nizin, dla którego punktem odniesienia i orientacji w otaczającym świecie jest prowincja. Ciekawe wydaje się również to, co sam reżyser mówił po latach na temat filmu:

„Wtedy wszyscy pracowali w tematyce Armii Krajowej. Mnie nie łączyły żadne sentymenty z konkretną armią, ale — być może ze wspomnianego ducha przekory — jako człowieka wzruszała mnie bardziej ta biedna, chłopska armia ze Wschodu, która przyszła do Szopienic pod koniec stycznia 1945 i dostarczyła nam największej radości. Armia wschodnia nie miała swoich wielkich pisarzy, nie miała swojej legendy. Wtedy to właśnie Konwicki, kierownik literacki w świątym zespole Kawalerowicza, przyniósł mi tekst nieznanego jeszcze podówczas pisarza Józefa Hena, literackiego kronikarza I Armii. Literatura Hena zafascynowała mnie swoim autentyzmem, który bardzo cenię i do którego się ustawicznie

odwołuję: nie ma nic bardziej oryginalnego niż właśnie konkretny, naprawdę zaistniały ludzki los<sup>24</sup>.

O innym ze swych filmów, *Ktokolwiek wie* (1966), Kutz mówił:

„Jest to wciąż jeden z nielicznych, rzadkich filmów, za pomocą których można by odtworzyć atmosferę polskiego życia i jego pragmatykę w najciekawszym dla mnie wydaniu, mianowicie w wydaniu prowincjonalnym: tam, gdzie się Polska właściwie ogniskuje, gdzie ona prawdziwie istnieje”<sup>25</sup>.

Najbardziej znanymi filmami śląskiego reżysera są te, które tworzą tzw. śląską trylogię: *Sól ziemi czarnej*, *Perła w koronie* oraz *Paciorki jednego różańca*. Pierwszy z filmów, nakręcony w roku 1969, odnosi się do niezwykle ważnej zarówno dla najnowszej historii Polski, jak i dla samego Śląska, pamięci o powstaniach śląskich. Mamy tu kolejną wizję poetycką dawnej kultury, ale jakże nieporównywalną do *Angelusa*. Tu poetyczność odnosi się raczej do idealizacji zarówno własnych wspomnień z przeszłości, jak i obrazu powstańców zrywów. Ale cel to zamierzony, by pewną wizję tego, czym jest Górny Śląsk, tworzyć. Jak mówił sam reżyser:

„Myśl o pokazaniu na ekranie dziejów powstań śląskich nurtowała mnie od bardzo, bardzo dawna. Długo nie potrafiłem jednak znaleźć dla tego tematu właściwego klucza, trafnej formuły artystycznej [...]. U podstaw zamysłu filmowego leżała rodzinna legenda. Mój wuj jako młody chłopiec brał udział w powstaniu i podobnie jak bohater *Soli...*, uratowany został przez cztery młode dziewczyny, które przeniosły go rannego do Sosnowca [na polską stronę]. Wykorzystałem także inne rodzinne motywy. Patriarchalny dom Gabriela — to dom mojego dziadka, domowego dyktatora. Taki był punkt wyjścia [...]. *Solą ziemi czarnej* chciałem się przyczynić do powstania artystycznej mitologii Śląska, nobilitującej kulturalnie ten region”<sup>26</sup>.

To właśnie stało się przedmiotem zarzutów wobec Kazimierza Kutza, choć inni widzą w tych idealizacjach wyłącznie wartości pozytywne. Poza tym film ten przybliży widzom spoza Śląska elementy tutejszej obyczajowości, poczucia humoru, również ludyczności. Z jednej strony przeciwstawia apoteozie śląskiej pragmatyczności „czysto polski” romantyzm i fantazję, która w tym przypadku graniczy z szaleństwem, a przynajmniej z brakiem rozwagi. Z drugiej zaś — pogrążony w szarości krajobraz górnośląski kontrastuje z zielenią i jasnością oblewającymi polską stronę granicy, o której zniesienie tak walczyli powstańcy.

Dwa lata później powstaje *Perła w koronie*. Reżyser zachęcony sukcesem *Soli ziemi czarnej*, ukazuje swoich bohaterów już nie w sytuacji wojennej, choć wciąż dramatycznej. W tym obrazie większy jeszcze nacisk został położony na stronę obyczajową życia śląskiej rodziny, jak również na znaczenie miejsca pracy w tym rodzinnym pejzażu. Jednak główna myśl towarzysząca reżyserowi podczas pracy nad filmem dotyczy właśnie dalszych losów Ślązaków, którzy tyle poświęcili, by być uznanymi za Polaków. Oto Kutz ukazuje patriotyzm wystawiony na próbę niewdzięczności.

<sup>4</sup> Cyt. za: <http://www.kazimierzkutz.pl/krzyz.html> (data dostępu: 5 stycznia 2011).

<sup>5</sup> Cyt. za: <http://www.kazimierzkutz.pl/krzyz.html> (data dostępu: 7 stycznia 2011).

<sup>6</sup> Cyt. za: <http://www.kazimierzkutz.pl/sol.html> (data dostępu: 7 stycznia 2011).

Rzecz dzieje się w latach trzydziestych XX wieku na Śląsku należącym już, po zwycięskim powstaniu, do Rzeczypospolitej. Ta jednak przynosi swoim „nowym” obywatelom rozczarowanie, nie angażując się po stronie górników w walce z niemieckimi właścicielami kopalni. Dramat strajku, wisząca na włosku tragedia rodziny, która w tym filmie jest w zasadzie najważniejszym miejscem na ziemi. Nie tylko instytucją społeczną, ale niemal czystym sacrum. Kutz:

„Cała struktura *Perły w koronie* jest w stosunku do rozwichrzonej struktury *Soli...* bardzo uproszczona. W gruncie rzeczy mamy w tym filmie układ jak gdyby z okresu plemiennego: ognisko rodzinne, dom, osiedle, drogę do miejsca, w którym mężczyźni w ciężkich, niebezpiecznych warunkach próbują wydrzeć naturze jej skarb. Toteż odnosi się miejscami wrażenie, że jest to utwór wyraźnie archaizowany, chociaż takie struktury istnieją w rzeczywistości po dziś dzień. Jest to niezwykle piękne, ponieważ dowodzi, że pewne wartości, do których człowiek doszedł w dawnych czasach, nadal pozostają probierzem świata, aktualnym i ciągle przynoszącym ludziom korzyści”<sup>7</sup>.

Końcowy sukces, jaki odnoszą górnicy broniący swojej kopalni i godności, ma dawać nadzieję, że warto trwać przy wartościach, które, w tym przypadku, bohaterowie — i sam reżyser — utożsamiają ze Śląskiem, wartościami, które są, a w każdym razie powinny być, uniwersalne.

*Paciorki jednego różańca* nakręcono w 1979 roku. Akcja filmu również rozgrywa się współcześnie. Film był realizowany głównie w scenerii klasycznego, tradycyjnego osiedla domów górniczych, zbudowanego przy dawnej kopalni Gieschego, na tzw. Giszowcu. Realizmu obrazowi przydają odtwórcy głównych ról, aktorzy amatorzy: emerytowany górnik i regionalna gawędziarka. Dzięki nim film ma niepowtarzalny wydźwięk, zwłaszcza że, jak to pokazano na ekranie, wspomniane osiedle wtedy akurat podlegało rozbiórce. Kutz pokazuje zderzenie świata, który w osobach głównych bohaterów odchodzi już do historii. Ale to odejście nie jest ciche i pełne rezygnacji. Wręcz przeciwnie. Mamy tu do czynienia ze sporem, w jakim ścierają się w nierównej walce siły tradycji z siłami wielkoprzemysłowej cywilizacji. Zasady i wartości tradycyjne mają swoje miejsca, po wykorzenieniu z nich tracą część swego ducha. Kłopoty autora z cenzurą skończyły się wraz z nadejściem wydarzeń roku 1980 w Polsce, strajkami w Gdańsku i powstaniem „Solidarności”.

W okresie stanu wojennego Kazimierz Kutz zrealizował film, który zatytułował: *Na straży swej stać będę* (1983). Dramat ten opisuje dzieje walki podziemnej z hitlerowskim okupantem na Górnym Śląsku podczas ostatniej wojny. Film odnosi się do tradycji powstańczej, która po latach przechodzi z pokolenia ojców na synów i wnuki. Jest także apoteozą tego, co nieprzemijalne, bez względu na zmieniające się okoliczności. Oto wartość zrywu powstańczego lub, jak w tym przypadku, sensowność konspiracji nie zależą od oszacowania kosztów i przedstawienia rachunków. Śląsk jest tu, nie pierwszy zresztą raz, punktem wyjścia do refleksji ogólniejszej, której bodaj głównym przedmiotem jest pytanie o sens cierpienia.

Reżyser mówił, że chce w tym filmie „zniszczyć swoją starą formułę estetyczną o Śląsku. W tamtych filmach podnosiłem powszedniość, rodzajowość do wyższego wymiaru, sakralizowałem kulturę, pracę, obyczaj, życie codzienne. Tutaj fenomen śląski nie będzie źródłem urody”<sup>8</sup>.

W 1994 roku powstaje *Śmierć jak kromka chleba*. Dzieło to oparte jest na książce-reportażu Jana Dziadula *Rozstrzelana kopalnia*, relacjonującej jedno z najbardziej tragicznych wydarzeń okresu stanu wojennego, jakim była pacyfikacja kopalni „Wujek” w Katowicach. Bohaterem filmu jest zbiorowość górników — pracowników kopalni, którzy podjęli strajk w grudniu 1981 roku. Filmowi nadano stylizację paradokumentalną, co czyni go bardziej przejmującym. O to zresztą reżyserowi chodziło, czego nie ukrywał. Jednym z ważniejszych punktów tego obrazu jest ukazanie rodzącego się mitu, w odwołaniu do ofiary poniesionej na jego „ołtarzu założycielskim”. Jeden z krytyków pisał, że film Kutz przypomina widowisko pasyjne. Sam Kutz twierdził, że robił „wszystko, żeby film nie był pod jakimkolwiek względem tendencyjny. To jest wielki, samoistny temat. Tam stał się cud, który można potraktować jako współczesny wariant ofiary krzyża. Nie dlatego, że oni krzyż noszą czy że przyszedł ksiądz, tylko dlatego, że z tej tragedii bije niezwykle światło. Światło ofiary krwi. To podyktowało mi puentę, której długo szukałem. Film kończy się zdziwieniem ludzi, którzy zrobili wszystko, żeby poświęcić życie, a gdy się to staje, sami są najbardziej zdziwieni fenomenem śmierci. To mi się wydało niesłychanie pouczające”<sup>9</sup>. Film zdobył wiele nagród, jest dziełem, które bezpośrednio nawiązuje do tragizmu historii regionu.

W tym samym, co *Śmierć jak kromka chleba*, roku powstał film *Zawrócony*. Krytycy dostrzegali w tym obrazie próbę swoistego odreagowania emfatycznego podejścia do wcześniejszego filmu. Film anonsowany jako komedia, w gruncie rzeczy bardziej przypomina utwór tragikomiczny. Mamy tu do czynienia ze śląską scenerią, jednakże na plan pierwszy wysuwa się nieuchronność uwikłania człowieka w sytuację doraźną bądź dziejową, a także to, że można nie zdawać sobie sprawy z przemożnej siły okoliczności, nad którymi nie sposób zapanować. Jest tu ironia, która bawi się bohaterem dostępującym osobliwej przemiany, rodzaju „nawrócenia” na solidarnościowy patriotyzm niedoszłego partyjnego konfidenta. Trzeba dodać, że akcja filmu rozgrywa się w 1981 roku, niedługo przed ogłoszeniem stanu wojennego. Kutz portretuje w postaci głównego bohatera przeciętnego obywatela. Zamiast inwigilować, daje się on ponieść patriotycznym uniesieniom i przyłącza się do tłumu śpiewającego bogoojczyźniane pieśni. Potraktowany przez służby jako opozycjonista, zostaje postawiony w sytuacji groteskowej. Jak mówił sam reżyser, nie o „nawrócenie” tu idzie (stąd cudzysłów), lecz o zawrócenie z obranej wcześniej drogi. Nie o przemianę wewnętrzną, lecz o uniesienie na fali emocji i wrażeń, o powierzchowność. Jednakże za zafascynowanie powierzchownością również trzeba ponieść cenę. I chociaż „zawrócony” doświadczył upokorzenia ze strony służby bezpieczeństwa, to martyrologia jego zdecydowanie różniła się od przypadków

<sup>8</sup> Cyt. za: <http://www.kazimierzkutz.pl/nastrazy.html> (data dostępu: 7 stycznia 2011).

<sup>9</sup> Cyt. za: <http://www.kazimierzkutz.pl/smierc.html> (data dostępu: 7 stycznia 2011).

prawdziwych bojowników o wolność. Lecz zawsze potem można wspominać, jak to czyni bohater filmu, który już w poczuciu bezpieczeństwa, jakie daje spokój i ciepło domowych pieleszy, zwierza się żonie: „[...] pośpiwołech se jak nigdy w życiu”.

Kolejnym reżyserem zasłużonym dla upowszechniania i promowania regionu górnośląskiego i jego kultury jest Janusz Kidawa. Jeden z bardziej znanych i popularnych filmów tego twórcy *Grzeszny żywot Franciszka Buły* zrealizowany został w 1980 roku. W filmie tym autor ukazuje w sposób niezwykle humorystyczny, choć nierzadko zabarwiony gorzką nutą nostalgiczną, życie przedwojennego śląskiego proletariatu. Gwara, naturszczycy obsadzeni w większości ról, lekka narracja i naturalne plenery sprawiają, że widz odnosi wrażenie uczestniczenia w niezwykle spektaklu obcowania z ludową balladą. Reżyser wspominał:

„Atmosferę tego regionu zachowałem w pamięci z lat dziecińczych. Wiele interesujących szczegółów dorzucili starzyki — emerytowani górnicy i hutnicy — niezwykle ciekawe postacie. Wykorzystałem też wiele oryginalnych przedwojennych piosenek ludowych ze zbiorów Adolfa Dygacza i Piotra Dziemby. Podbudowy dla całej otoczki obyczajowej dostarczyła mi urocza nowela *Cholonek, czyli dobry Pan Bóg z gliny* — utwór Janoscha, zachodnioniemieckiego autora urodzonego na Śląsku”<sup>10</sup>.

Polska historia rozgrywająca się na terenach Górnego Śląska pozbawiona jest tu wymiaru romantycznej baśni. Akcja filmu toczy się w okresie dwudziestolecia międzywojennego, a kończy ją atak wojsk niemieckich. Tytułowy bohater, były górnik, bezrobotny, szukający w życiu sensu i szczęścia, nie może swych poszukiwań prowadzić nigdzie indziej, poza wspólnotą określającą jego tożsamość. Stając się podwórkowym artystą, elwrem, znajduje swoje miejsce, które — co nie pozostaje oczywiste — ściśle związane jest z małą ojczyzną. To ona dopiero i ściśły z nią związek emocjonalny i pragmatyczny, staje się pomostem umożliwiającym identyfikację z państwem i narodem.

Innym filmem Janusza Kidawy traktującym o Śląsku i Ślązakach jest obraz *Komedianci z wczorajszej ulicy*, zrealizowany w roku 1987. Film ten nawiązuje bezpośrednio do *Grzesznego żywota Franciszka Buły*. Tym razem fabuła została umieszczona w czasach współczesnych i dotyczy ponownie grupy elwów. W latach trzydziestych, kiedy rozgrywała się akcja *Grzesznego żywota*... życie wagabundów nie było łatwe. Współcześni wędrowni komicy i śpiewacy tracą jednak stopniowo poczucie godności, będąc wykorzystywanymi przez nowobogackich i niedocenianymi przez żądną telewizyjnych rozrywek publiczność. Nazwa trupy, nawiązująca do przyczyny ich „teatru” — „Nasza kara” staje się tragicznym proroctwem ich późniejszych losów. To kolejny film o nostalgii za bezpowrotnie odchodzącymi czasami i o etosie pracy, który — jako bodaj jedyna wartość — łączy jeszcze terażniejszość z przeszłością.

Filmy poświęcone Śląskowi zrealizował również Jan Kidawa-Błoński. W 1986 roku reżyser nakręcił debiutancki obraz *Trzy stopy nad ziemią* — opowieść o losach studenta, który, aby uniknąć służby wojskowej, podejmuje pracę w kopalni.



Tam jednakże przekonuje się na własnej skórze, że rzeczywistość *nomen omen* podziemna odbiega zdecydowanie od tej obwieszczanej w komunikatach propagandowych. Film ukazuje przemianę beztroskiego młodzieńca, poznającego nową rzeczywistość, pełną nieuniknionych konfliktów, ale też zasad, które stopniowo i nie bez przeszkód zaczyna uznawać za własne. Po katastrofie, która miała miejsce w kopalni, „wraca” do armii, jednak już jako zupełnie inny człowiek.

W filmie *Pamiętnik znaleziony w garbie* Kidawa-Błoński ukazuje tragikomiczne losy śląskiej rodziny, począwszy od roku 1939, przez lata wojny, polski stalinizm, stan wojenny aż po epilog rozgrywający się w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Utwór dotyka drażliwej dla wielu śląskich rodzin sprawy szczególnego uwikłania w historię, wynikającego częściowo z pograniczności kulturowej regionu i trudności z określeniem własnej tożsamości.

Wśród filmów najnowszych, których twórcami są głównie reżyserzy młodego pokolenia, warto wspomnieć obraz *Co słonko widziało* z 2006 roku. „Chciałem zrobić film o Śląsku, miejscu magicznym. Mam nadzieję, że widzowie zobaczą, co się tam dzieje”<sup>11</sup> — powiedział jego twórca Michał Rosa. Przez spojrzenie na losy trojga bohaterów: małego chłopca, nastoletniej dziewczyny i bezrobotnego górnika, reżyser ukazuje rzeczywistość śląską, choć jak się zdaje, podobne upalne i nieprzyjazne miasta, jak te, w których osadzona jest fabuła, można by znaleźć wszędzie. Scenariusz — jak powiada Rosa — został zbudowany „z materii codziennego życia”<sup>12</sup>.

Również w 2006 roku powstał film *Czeka na nas świat* Roberta Krzempka. Jest to opowieść o konieczności radzenia sobie w bezwzględnym świecie kapitalizmu, którą odkrywa mieszkający na śląskim blokowisku trzydziestolatek. Ranga wartości rodzinnych ma pomóc bohaterowi stawić czoła rozterkom natury moralnej.

Ryszard Stecura wyreżyserował film zatytułowany *Zamach* (2007). Jak powiada twórca — „to film o tym, że Śląsk umiera”<sup>13</sup>. Tym razem nie górnik i kopalnia, lecz huta i związany z nią przez kilkadziesiąt lat emeryt są bohaterami dzieła. Widz znajduje tu kolejne odwołanie do zderzenia świata wartości tradycyjnych, w którym rytm życia wyznaczał zakład pracy („huta była dla mnie jak matka” — mówi bohater filmu). Zderzenie to jest tym bardziej dramatyczne, że stary człowiek nie próbuje nawet dostosować się do warunków nowej rzeczywistości. Warunków wrogich i odbierających nadzieję na sprawiedliwość świata.

Robert Gliński nakręcił w 2007 roku film pod tytułem *Benek*. Tony elegijne ustępują tu miejsca atmosferze panującej na Śląsku, która wedle reżysera jest wyjątkowo dobra pod względem poczucia humoru i radości życia, charakteryzującej mieszkańców regionu. Autorami scenariusza są Irena i Jerzy Morawscy, twórcy serialu telewizyjnego o Śląsku *Serce z węgla*. *Benek* to film o górniku, który korzystając z założeń reformy górnictwa bierze odprawę i odchodzi z kopalni

<sup>11</sup> Cyt. za: <http://film.onet.pl/wiadomosci/film-o-slasku-miejscu-magicznym> (data dostępu: 7 stycznia 2011).

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> Cyt. za: <http://katowice.gazeta.pl/katowice/1,35018,3637128.html> (data dostępu: 6 stycznia 2011).



na zawsze. Jego perypetie związane z poszukiwaniem pracy, własnego miejsca w życiu i nowej tożsamości prowadzą go przez szereg doświadczeń, które — jak twierdzi reżyser — byłyby nieosiągalne nigdzie poza Śląskiem.

Debiutant Maciej Prykowski zrealizował *Zgorszenie publiczne*, romantyczną komedię, której akcja rozgrywa się na Śląsku. Wspaniała przeszłość regionu uosabiana jest tu przez starą hutę, którą zwiedzają oprowadzani przez głównego bohatera turyści. Autorom filmu zależało jednak na ukazaniu Śląska jako miejsca malowniczego i na swój sposób magicznego. Gwara, plenery, tęsknota za tym, co minęło, a jednocześnie nadzieja na przyszłość, którą chcą w żywych kolorach widzieć zarówno przedstawiciele młodego pokolenia, jak i ci, którzy — jak mogłoby się wydawać — czas młodzieńczych wzlotów mają już za sobą.

Oczywiście, pozostaje pytanie, czy obrazy filmowe oddają świadomość mieszkańców regionu? Trudno o jednoznaczną odpowiedź, brak też na to miejsca w skrótownym z konieczności szkicu. Ale przytoczmy wypowiedź jednego z respondentów. Choć dotyczy ona sytuacji z XXI wieku, zdaje się ilustrować ponadczasowy, jak się okazuje, problem, który został przedstawiony w *Paciorkach jednego różańca* przez Kazimierza Kutza:

Pan prezydent myślał długo, skąd tę przestrzeń wziąć. Bardzo łatwa sprawa — zrobić 15 metrów ulicy zamiast 72 metry ulicy, a resztę zrobić działki budowlane i sprzedać pod wieżowce. Już 3 wieżowce zostały zatwierdzone, powstaną, zaślonią Superjednostkę. Ludzie z Superjednostki nie będą mieli światła w domu. Ja dyskutowałam o tym z panem pomysłodawcą, czyli z panem Tomaszem Koniorem, a on mi na to powiedział tak: „Proszę pani, a co mnie Superjednostka obchodzi? To jest centrum, a w centrum miasta nie ma miejsca”. Tylko, że tam mieszkają ludzie, prawda?

I.K., f, EX

## Podsumowanie

Głównymi tematami poruszonymi przez socrealistycznych pisarzy, malarzy, rzeźbiarzy lub filmowców były: walka klasowa, sojusz robotniczo-chłopski czy robotnicy i rolnicy przy pracy.

Najbardziej rozwinięty region przemysłowy Polski Ludowej, czyli właśnie Górny Śląsk, nadawał się idealnie do tego, by pokazywać konflikt „nowego” ze „starym”. Z jednej strony efekty stopniowej deindustrializacji, z drugiej powolny rozkład systemu realnego socjalizmu, z trzeciej wreszcie procesy autonomizacji sfery kultury artystycznej (A. Lipski, K. Łęcki, 1992), wszystko to powodowało ewolucyjne przejście do poetyki, w której coraz bardziej dostrzegalne stawały się elementy realizmu magicznego — od filmów serii śląskiej Kazimierza Kutza (zwłaszcza *Soli ziemi czarnej* i *Perły w koronie*), poprzez wersje z akcentami komediowymi, często sięgającymi do przeszłości (*Grzeszny żywot Franciszka Buły*

Janusza Kidawy), aż do filmów współczesnych (*Angelus* Janusza Majewskiego). W zasygnalizowanej tu ścieżce zmiany widzieć można formę symbolicznej ucieczki od odchodzącego w przeszłość świata hut i kopalń w nie do końca rozpoznany świat późnej nowoczesności.

## Literatura

- Coser L.A., ed., 1963: *Sociology Through Literature*. Englewood Cliffs, NJ., Prentice-Hall, Inc., 1963.
- Lipski A., Łęcki K., 1992: *Perspektywy socjologii kultury artystycznej*. Warszawa: PWN.
- Łotman J., 1983: *Semiotyka filmu*. Warszawa: WP.
- Simmel G., 1975: *Socjologia*. Warszawa: PWN.
- Sułkowski B., 1993: *Hamletyzowanie nasze. Socjologia sztuki, polityki i codzienności*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Sułkowski B., 1999: *O osobliwościach uprawiania socjologii literatury*. „Przegląd Socjologiczny”, T. XLVIII.