MIĘDZY ŚLĄSKIEM A TEKSASEM – ŚLĄSKIE WESTERNY JÓZEFA KŁYKA JAKO PRZYKŁAD PAMIĘCI PROTETYCZNEJ

Jolanta Szymkowska-Bartyzel
Uniwersytet Jagielloński

BETWEEN SILESIA AND TEXAS – SILESIAN WESTERNS OF JÓZEF KŁYK AS AN EXAMPLE OF PROSTHETIC MEMORY

The article aims to present how the classical American western formula is used to build and preserve memory about Silesian history. Jozef Kłyk, one of the most recognizable amateur film makers from the Silesia region, adopted the classical western form to tell stories based on Silesian emigration to Texas in the nineteenth century. He was inspired by Andrzej Brozek's work: Ślązacy w Teksasie. Relacje o najstarszych osadach polskich w Ameryce (1972) and since late 1970s, together with the local community members of Bojszowy village he has been making films telling the stories of Silesian emigrants and, through these stories, presenting Silesian culture and tradition. Kłyks' activities exemplify Alison Landsberg's observations on the crucial role of mass culture in creating memory, which she calls the prosthetic memory – a new form of cultural memory in which mass culture texts act as a prosthesis between an individual and a historical narrative about the past.

Key words: mass culture, prosthetic memory, Silesian emigration to Texas, classical western, Silesian western

Pamięci krewniaków, którzy przebyli szlak z Karwiny do Kolorado i Kalifornii
(dedykacja z książki A. Brożka Ślązacy w Teksasie)

Studia Migracyjne – Przegląd Polonijny, z. 1 (155)/2015, ss. 161–178
PL ISSN 2081-4488
© 2014 Polska Akademia Nauk, Komitet Badań nad Migracjami

W budowaniu tożsamości narodowej niezwykle ważną rolę odgrywa pamięć oraz praktyki służące jej podtrzymaniu. Mniej więcej od ostatniej dekady XX wieku problematyka pamięci zajmuje kluczowe miejsce w humanistyce, skupiając zainteresowanie naukowców z najróżniejszych obszarów: historii, socjologii czy kulturoznawstwa[1]. Pamięć przybiera różne formy i odgrywa istotną rolę w formowaniu narodu – pomniki, dzieła sztuki, literatura czy wreszcie kultura popularna, która zdominowała dyskurs sfery publicznej w rozmaitych obszarach, również w tym odnoszącym się do pamięci i pamiętania.

Współcześnie to właśnie kultura popularna odgrywa coraz bardziej zauważalną i znaczącą rolę w budowaniu pamięci, zaś dzięki z zasady uproszczonym, niewymagającym intelektualnego wysublimowania tekstom oraz procesom technicznej reprodukcji produkty kultury popularnej zyskują coraz to większy zasięg i dostępność. Alison Landsberg nazywa ten rodzaj pamięci „pamięcią protetyczną", czyli taką, w której doświadczenia ludzi z przeszłości są doczepione do ciał i umysłów współczesnych zwiedzających muzea i miejsca pamięci, ale też czytelników czy widzów. Dzięki tekstom kultury popularnej pamięć o wydarzeniach staje się dostępna nie tylko dla tych, którzy w nich uczestniczyli, ale przede wszystkim dla tych, którzy urodzili się wiele lat czy wieków po tych wydarzeniach. Co więcej, jak zauważa Landsberg: „Za pomocą technologii kultury masowej możliwe staje się nabycie pamięci, która nie jest «naturalnym» czy biologicznym dziedzictwem danej jednostki, dzięki czemu możliwe staje się poczucie swego rodzaj braterstwa czy pokrewieństwa z ludźmi, którzy w innym wypadku byliby postrzegani jako obcy"[2]. Taki proces najczęściej ma miejsce w kinie, gdzie podczas seansu widzowie identyfikują się z bohaterami oglądanych wydarzeń i za pośrednictwem aktorskich kreacji uczestniczą w sytuacjach, w których nigdy się nie znaleźli. Pamięć protetyczna przenosi zatem doświadczenia uczestników poza bariery czasu, przestrzeni, kultury, rasy czy polityki, a kino,

[1] Patrz szerzej m.in.: M. Halbwachs (2008), *Społeczne ramy pamięci*, Warszawa: PWN; J. Assmann (2008), *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych,* Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego; A. Assmann (2013), *Między historią a pamięcią. Antologia*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego; P. Connerton (1989), *How Societies Remember*, Cambridge: Cambridge University Press; P. Connerton (2009), *How Modernity Forgets,* Cambridge: Cambridge University Press; B. Szacka (2006), *Czas przeszły: pamięć-mit*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar; J. Nowak (2011), *Społeczne reguły pamiętania. Antropologia pamięci zbiorowej*, Kraków: Nomos; M. Saryusz-Wolska (red.) (2009), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Kraków: Universitas.

[2] A. Landsberg (2004), *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York: Columbia University Press, s. 22.

które Landsberg nazywa wręcz „technologią pamięci”[3], jest jednym z ważniejszych i najbardziej przekonujących nośników pamięci, a to głównie dlatego, że „ma unikalną zdolność do generowania uczuć empatycznych”[4].

Ślązacy, których historia szczególnie doświadczyła[5] i którzy, jak twierdzi znawczyni tematyki śląskiej Maria Szmeja, „mają cały czas poczucie odrzucenia”[6], w ramach wielu oddolnych inicjatyw szczególnie pielęgnują swoją kulturę, w tym również tworzą i podtrzymują poprzez różne praktyki pamięć o Śląsku i jego mieszkańcach. Jedną z takich praktyk jest sztuka filmowa. Filmowcy śląscy, tacy jak Kazimierz Kutz czy Lech Majewski, zyskali międzynarodową sławę, a ich filmy weszły do kulturowego mainstreamu, inni, jak Wojciech Wikarek czy Franciszek Dzida, kręcą filmy amatorsko, bez gwiazd i wielkich budżetów, i kamerą zapisują wydarzenia i postaci ważne dla śląskiej społeczności.

Niniejszy tekst omawia bardzo interesujący i na swój sposób unikatowy przykład wykorzystania amerykańskiej kultury popularnej do utrwalania i promowania tradycji śląskiej, której głównym celem jest zachowanie pamięci oraz wzmocnienie kulturowej tożsamości Ślązaków. Śląski reżyser Józef Kłyk jest znany i doceniany od dawna[7], a jego twórczość jest rozpatrywana w kontekście

---

[3] A. Landsberg (2003), Prosthetic Memory: the Ethics and Politics of Memory in an Age of Mass Culture, w: P. Grainge (red.), *Memory and Popular Film*, Manchester: Manchester University Press, s. 1.

[4] Ibid., s. 150.

[5] Warte uwagi publikacje dotyczące historii Śląska to m.in.: M. Czapliński, E. Kaszuba, G. Wąs, R. Żerelik (2002), *Historia Śląska*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego; J. Bahlcke, D. Gawrecki, R. Kaczmarek (2011), *Historia Górnego Śląska. Polityka, gospodarka i kultura europejskiego regionu*, Dom Współpracy Polsko-Niemieckiej; M. Szmeja (2000), *Niemcy? Polacy? Ślązacy: rodzimi mieszkańcy Opolszczyzny w świetle badań socjologicznych,* Kraków: Universitas; T. Kamusella (2007), *Silesia and Central European Nationalisms: The Emergence of National and Ethnic Groups in Prussian Silesia and Austrian Silesia (1848 – 1918)*, Purdue University Press.

[6] M. Morys-Twardowski, *Śląsk Cieszyński i Górny Śląsk to zupełnie inna tradycja*, wywiad z Marią Szmeją, http://www.gorale.ustron.pl

[7] Józef Kłyk został nagrodzony między innymi następującymi nagrodami: 1984 – nagroda Śląskiego Towarzystwa Filmowego im. Norberta Boronowskiego, 1984 – nagroda dziennikarzy na festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni za film pt. „Człowiek znikąd”, 1999 – I nagroda w kategorii filmu amatorskiego na XIV Międzynarodowym Festiwalu Filmów Katolickich i Multimediów w Niepokalanowie, 2000 – grand prix Ogólnopolskiego Konkursu Filmów Amatorskich w Koninie, 2000 – grand prix Festiwalu Filmów Nieprofesjonalnych „Kochać człowieka” w Oświęcimiu; patrz: http://www.pszczyna.pl

Jego działalność budzi też duże zainteresowanie mediów i to nie tylko lokalnych, które na bieżąco donoszą o nowych aktywnościach czy filmowych przedsięwzięciach Kłyka, ale także ogólnokrajowych i zagranicznych. Dość powiedzieć, że artykuły poświęcone Kłykowi i jego filmom były publikowane w dużych ogólnopolskich magazynach i gazetach, takich jak: „Kino”, „Film”,

niszowej działalności amatorskiej. Kłyk jest twórcą tzw. śląskich westernów[8], które mogą być omawiane w szerszym kontekście badań kulturowych, stając się przykładem na to, jak treści, forma, środki wyrazu globalnych produktów kultury zostają w lokalnym środowisku kulturowym przekształcone, a następnie wykorzystane do zaspokojenia potrzeb społeczności lokalnej. W przypadku twórczości Kłyka chodzi o wykorzystanie formy klasycznego westernu do zapisywania pewnych epizodów z historii Śląska, a ściślej rzecz ujmując – śląskiej emigracji do Teksasu.

Wszyscy interesujący się problematyką czy historią emigracji znają historię grupy około 150 Ślązaków, biednych wieśniaków spod Opola, którzy jesienią 1854 wyruszyli z Wrocławia do Bremy, by następnie odbyć 60-dniową podróż morską do Galveston, portu w Zatoce Meksykańskiej w stanie Teksas. Stamtąd udali się w morderczy dwutygodniowy marsz wzdłuż rzeki San Antonio. Idąc przez dzikie, nieprzyjazne, pełne niespodzianek prerie, dotarli do ujścia rzeki, gdzie zdecydowali się założyć osadę, którą nazwali Panna Maria[9]. Według dokumentów amerykańskich została ona zarejestrowana jako pierwsza polska osada w Stanach Zjednoczonych. Ślązacy uciekali przed głodem, biedą, zarazą oraz przed Niemcami, którzy na siłę wcielali ich do pruskiego wojska. Historie teksańskich osadników zostały zbadane i opisane przez Andrzeja Brożka w książce Ślązacy w Teksasie. *Relacje o najstarszych osadach polskich w Ameryce* z roku 1972. Autor opisuje losy wyprawy zainicjowanej przez księdza Leopolda Moczygębę oraz zamieszcza listy osadników do rodzin, relacje dziennikarzy i podróżników, którzy dotarli do Panny Marii, dając tym samym bardzo bogaty i przejmujący obraz wydarzeń, przeżyć i emocji jednych z pierwszych polskich emigrantów do Ameryki. W książce Brożka można znaleźć informacje o losach amerykańskich Ślązaków w czasie wojny secesyjnej, ich problemach z Indianami czy Ku-Klux-Klanem, który atakował nie tylko czarnoskórych, ale wszystkich „obcych". Bezprawie, ciągłe ataki Indian, strzelby i pistolety oraz wiele fascynujących historii, które wtedy się wydarzały, a które zostały mniej lub bardziej

„Przekrój", „Gazeta Wyborcza", „Rzeczpospolita", oraz w periodykach zagranicznych, takich jak „Los Angeles Times" czy „Zeit Magazine". Zrealizowano też wiele programów telewizyjnych poświęconych sylwetce Kłyka zarówno w lokalnej telewizji TVP Katowice, jak i w programach ogólnopolskich. Powstały również filmy dokumentalne o Józefie Kłyku, np. *Wolny człowiek* w reż. Wojciecha Barczaka (1994) czy *Śląski Teksas* w reż. Ryszarda Romanowskiego (1999).

[8] Zarówno termin 'śląski western'; jak i wymiennie, choć rzadziej stosowany 'kiełbasa western', były terminami używanymi przez dziennikarzy. Trudno jest jednoznacznie wskazać ich twórcę.

[9] A. Brożek (1972), *Ślązacy w Teksasie. Relacje o najstarszych osadach polskich w Ameryce*, Warszawa – Wrocław: PWN, s. 14.

barwnie opisane w książce Brożka, stały się wdzięcznym materiałem na film, a w formułę westernu wpisywały się wręcz idealnie. To jednak nie książka Brożka stała się dla Józefa Kłyka inspiracją do kręcenia filmowych historii zamkniętych w formule westernu, choć, jak się okaże, odegrała kluczową rolę na pewnym etapie kariery utalentowanego pasjonata z Bojszów.

Western, choć oryginalnie opowiada historię osadzoną w amerykańskiej rzeczywistości geograficznej i historycznej, jest popularny na całym świecie. Amerykańskie historie dziejące się na Dzikim Zachodzie oraz, a może przede wszystkim, rozwiązania fabularne były inspiracją dla wielu twórców we Włoszech – („spaghetti western"), w krajach obozu socjalistycznego, NRD czy Jugosławii („eastern"), czy w tak dalekich i odmiennych kulturowo krajach jak Japonia, Tajlandia czy Chiny. Westerny stały się historiami uniwersalnymi i o globalnym zasięgu. Cynthia J. Miller i A. Bowdoin Van Riper we wstępie do niedawno opublikowanej książki *International Westerns: Re-Locating the Frontier*, uzasadniają popularność westernów uniwersalnym charakterem bohaterów, którzy spełniają pewne społeczne funkcje potrzebne w każdym społeczeństwie, nie tylko w dziewiętnastowiecznej Ameryce: „Ikony i tematy klasycznego, amerykańskiego westernu przynależą do pewnego konkretnego momentu w amerykańskiej historii i poruszają sprawy i problemy, które, w tamtym momencie, definiowały naród i jego kulturę. Sprawy te (…) jednakże nie dotyczą wyłącznie Stanów Zjednoczonych. Bohaterowie tradycyjnego Zachodu długo byli postrzegani jako strażnicy cywilizowanego świata – ponoszący odpowiedzialność za strzeżenie granicy między porządkiem a chaosem, cywilizacją i barbarzyństwem (…). Byli przedstawicielami moralnego porządku i ikonami narodowej tożsamości. Ta wizja amerykańskiego Zachodu, uwieczniona, promowana i propagowana w niezliczonych kinowych opowieściach, zawieszona była na pojęciu postępu oraz ideach i inwencjach służących projektowi tworzenia narodu"[10].

Bohaterowie westernów ze swym uniwersalnym zestawem cech i problemów, z którymi musieli się zmierzyć, sprawili, że westerny były zrozumiałe i bliskie odbiorcom różnych kultur. Również Józef Kłyk jako młody pasjonat kina zafascynował się tym gatunkiem.

Józef Kłyk pochodzi z niewielkiej wsi Bojszowy leżącej koło Oświęcimia. Urodził się w roku 1950 i od najmłodszych lat pasjonował się ruchomymi obrazami. Realizował swoją fascynacje nie tylko poprzez pracę w obwoźnym kinie, jakich wiele krążyło wtedy po Polsce, ale także sam chwycił za kamerę: „W 1967 roku, mając 17 lat, kupiłem filmową kamerę 8 mm typu Sport radzieckiej pro-

[10] C. J. Miller, B. A. Van Riper (2014), Introduction, w: C. J. Miller, B.A. Van Riper (red.), *International Westerns: Re-Locating the Frontier*, Lanham: Scarecrow Press, s.xii.

dukcji i zacząłem kręcić pierwsze swoje filmy”[11]. O ile technologia wspierająca zainteresowania młodego Kłyka pochodziła z właściwej strony żelaznej kurtyny, o tyle inspiracji w zakresie fabuł i rozwiązań formalnych dostarczała mu kinematografia amerykańska. Warto podkreślić, że Kłyk jest pasjonatem samoukiem. Nigdy nie uczęszczał do szkół filmowych, nie brał udziału w kursach ani warsztatach. Jedynie staranna obserwacja i analiza oraz metoda prób i błędów pozwoliły mu rozwinąć warsztat filmowy. Przedmiotem analiz i obserwacji były filmy produkcji amerykańskiej. Najpierw były to amerykańskie komedie nieme inspirowane filmami Charliego Chaplina czy Bustera Keatona, które, jak sam wspomina, kręcił dlatego, że jego kamera nie pozwoliła na nakręcenie niczego innego jak tylko niemej komedii. „Szybko zorientowałem się, że tego typu urządzeniem (kamerą bez głosu, 16 klatek na sekundę; kamery zawodowe miały 24 klatki) mogę kręcić tylko komedie, bo samorzutnie robił się obraz groteskowy, lekko przyspieszony”[12]. Niemal w tym samy czasie zafascynował go również amerykański western, gatunek dobrze znany w Polsce Ludowej. Polacy oglądnęli wtedy wiele amerykańskich westernów: *W samo południe* (1954), *15:10 do Yumy* (1957) czy *Rio Bravo* (1959) i wiele innych słynnych westernów z najlepszego ich hollywoodzkiego okresu i dzięki temu oswoili się z rozwiązaniami fabularnymi, ikonografią gatunku czy głównymi bohaterami. Również telewizja polska prezentowała popularne amerykańskie seriale, których akcja toczyła się na Dzikim Zachodzie. Słynna *Bonanza*, opowiadająca o losach i przygodach rodziny Cartwrightów, była znana każdemu niemal Polakowi. Również powieści, których akcja osadzona była na amerykańskim Zachodzie, były w Polsce niezwykle popularne – idealistyczne wizje Dzikiego Zachodu Jamesa Fenimore’a Coopera, czy fascynujące powieści Karola Maya o dzielnym Winnetou i jego białym przyjacielu Oldzie Shatterhandzie biły rekordy czytelnictwa wśród polskiej młodzieży. W tym kontekście zrozumiała staje się fascynacja Józefa Kłyka westernem oraz jego znajomość rozwiązań formalnych i narracyjnych tego gatunku.

Początkowo Kłyk opierał swoje westernowe historie na wydarzeniach wyjętych z oryginalnych amerykańskich fabuł. Jego pierwszy western *Napad na dyliżans* (1968) był krótką opowieścią inspirowaną słynnym *Napadem na ekspres* Edwina Portera z 1903 roku, 12-minutową opowieścią, która przez historyków kina uznana jest za pierwszy amerykański western określający już bardzo wyraźnie podstawowe wyznaczniki gatunku. Western Kłyka jednak, zamiast być pouczającą opowieścią o walce dobra ze złem, nieoczekiwanie wywoływał efekt

[11] J. Kłyk (2010), *Mój śląski Teksas. Bojszowy – Panna Maria*, Bojszowy: Urząd Gminy w Bojszowach, s. 11.

[12] Ibid.

komediowy, co wynikało ze wspomnianych ograniczeń technicznych. Podobny efekt wywoływał kolejny western Kłyka, nieco już dłuższy *Dyliżans do Kansas* (1969), inspirowany innym klasykiem, *Dyliżansem* (1939), wyreżyserowanym przez hollywoodzkiego mistrza gatunku Johna Forda. Komiczne efekty nie były skutkiem, jak twierdzi sam Kłyk, wyłącznie działania sowieckiej kamery, ale także braków i niedoskonałości innych elementów istotnych przy produkcji filmów, takich jak miejsce akcji, dekoracje, kostiumy czy gra aktorska. „Dyliżanse jechały po polnej drodze, bo konie tak były nauczone i nie chciały iść inaczej. Kowboje i Indianie biegali po kartoflisku i mieliśmy indiańską piechotę, bo we wsi nie było wystarczającej ilości koni”[13] – wspomina Kłyk swoje pierwsze doświadczenia z westernowym, a jednak bardzo swojskim światem. Uczył się na własnych błędach, eksperymentując i starając się używać jak najprostszych i najtańszych rozwiązań, aby osiągnąć pożądany efekt, taki, jaki widział w hollywoodzkich produkcjach kosztujących miliony dolarów. Sam wspomina, że ludzie nie traktowali go wtedy poważnie: „Kiedy miałem 20 lat, patrzyli się za mną i myśleli: «ee, jaki głupi z łukiem lata». Okazało się, że mam prawie 60 lat i dalej z łukiem latam. Wtedy się tego wstydziłem, dlatego zacząłem szukać dla tego jakiegoś podparcia”[14]. Wkrótce odtwarzanie i naśladowanie amerykańskich produkcji przestało mu wystarczać, a jego westerny stały się czymś więcej niż tylko beztroską i nieco groteskową zabawą w kowbojów i Indian oraz bezrefleksyjną kopią filmów hollywoodzkich. Wprawdzie Kłyk pozostał przy formule klasycznego westernu, lecz wypełnił ją inną treścią, estetyką i wartościami. Wypracował własny, autorski i niepowtarzalny styl opowiadania o kowbojach, osadnikach i Indianach, tworząc nowy podgatunek zwany „śląskim westernem” lub też nieco sarkastycznie i w analogii do „spaghetti westernu” – „kiełbasa westernem”. Kłyk wyszedł też poza kategorię filmowca amatora, ciągle w aspekcie formalnym nim pozostając, ponieważ stworzył swój wyraźny autorski styl i jeszcze wyraźniejsze przesłanie, aby zachować Śląsk, jego historię, język, kulturę i ludzi. Western stał się dla Kłyka formą do zapisywania i przechowywania pamięci o śląskiej tradycji i historii. Jego następne westerny *Człowiek znikąd* (1980–83), *Full śmierci* (1984–86) oraz *Wolny człowiek* (1988–91), tworzą tak zwaną śląską trylogię, znaną pod wspólnym tytułem *Na szlaku bezprawia* i należącą niewątpliwie do najsłynniejszych osiągnięć filmowych Kłyka.

---

[13] J. Kłyk (2010), *Mój śląski Teksas. Bojszowy – Panna Maria*, Bojszowy: Urząd Gminy w Bojszowach, s. 15.

[14] W. Szwiec (2012), *Filmowe Południe: Kino amatorskie na Górnym Śląsku*, Mikołów: Wydawnictwo Miejskiej Biblioteki Publicznej, s. 141.

To właśnie do opowiadania w westernowym formacie losów amerykańskich Ślązaków zainspirowała Kłyka lektura książki Brożka, w której zobaczył on historię ludzkiej rozpaczy i determinacji, historię ludzkich marzeń o lepszym świecie i lepszej przyszłości, i o zderzeniu tych marzeń z surową rzeczywistością, która nie zostawiała zbyt wiele miejsca na złudzenia. Historie w naukowym opracowaniu Brożka są pełne emocji, tęsknoty i walki. Pokazują zagubienie pierwszych amerykańskich Ślązaków w nowych amerykańskich okolicznościach, ale też niezwykłą siłę czerpaną ze śląskiej tradycji, kultury i religii. Losy pierwszych śląskich osadników opisane przez Brożka wydały się Kłykowi warte zapisania i przypomnienia. „Na dodatek wtedy też Józef Kłyk przypomniał sobie, że właśnie w Bojszowach są ślady owych «amerykańskich Ślązaków». Przywołuje tu pana Dubiela, który mieszkał w Teksasie przez wiele lat, a potem powrócił do Bojszów i pasł krowy. Często opowiadał o Teksasie, a jak go pytano, gdzie jest ta Ameryka, to odpowiadał: «Tam, kaandy słońce zachodzi» i pokazywał na niebo nad lasem. Innym Bojszowianinem, który przez jakiś czas mieszkał w Ameryce, był Pietrek Sklorz, dla którego własność prywatna, na wzór amerykańskich, była świętością. Tuż przed wybuchem wojny, w 1939, mówił: «Jak bydzie wojna, to niech się ta strzelają, byle do mnie na plac nie wchodzili». Jednym słowem był to kowboj całą gębą, ale Niemcy niestety nie uszanowali jego własności”[15].

Kłyk znalazł wspólne nici łączące Amerykę ze Śląskiem, sankcjonując tym samym wybór westernowej formuły jako konstrukcji narracyjnej do swoich filmowych opowieści.

Głównym celem działań filmowych Kłyka jest promocja i ochrona tożsamości śląskiej: opowiadanie historii Śląska i opis zwyczajów, strojów i krajobrazów są w całości w śląskim etnolekcie. Zawłaszczenie przez Józefa Kłyka formy amerykańskiego westernu do tego, by opisywać i zachowywać pamięć o śląskiej historii i tradycji, staje się w pełni zrozumiałe w kontekście doświadczeń kulturowych Ślązaków. W zetknięciu z każdą z kultur inwazyjnych Ślązacy radzili sobie, przysposabiając ją do swoich celów, nigdy całkowicie się nie asymilując, zawsze zachowując kulturową odrębność. Podobnie stało się z kulturą amerykańską, której formuła została przejęta, by służyć budowaniu i podtrzymywaniu śląskiej tradycji i kultury. Podobnie dzieje się również w historiach Ślązaków w Ameryce, tych opisanych przez Brożka i tych wyszukanych i sfabularyzowanych przez Kłyka. Śląskość może przeszkadzać lub pomagać, ale zawsze towarzyszy bohaterom Kłyka, czy to szeryfowi, czy bandycie, gospodyni czy dziewczynie z saloonu. Teksas Kłyka to Śląsk, tylko gdzie indziej.

[15] Józef Kłyk, http://www.bojszowy.pl/pl/5327/0/Jozef_Klyk.html

Kłyk opowiadał swoją kamerą śląskie historie, tworzył bohaterów, relacjonował wewnętrzne stosunki śląskich emigrantów i ich interakcje z innymi mieszkańcami Teksasu. To wszystko można odnaleźć w śląskiej trylogii. *Człowiek znikąd*, film wykorzystujący oś narracyjną *Jeźdźca znikąd* (1953) w reżyserii George'a Stevensa, to opowieść o młodym rewolwerowcu, pomagającym lokalnej społeczności rolników w walce z bogatym właścicielem bydła, który chce przejąć ich ziemię. Steevens stosuje najbardziej klasyczne rozwiązania fabularne, opowiadając historię samotnego i sprawiedliwego, który walczy ze złem. Ta archetypiczna fabuła była dla Kłyka najbardziej pociągająca. Jest bowiem tak uniwersalna, że można wpisać ją w każdy niemal kontekst kulturowy.

Głównym bohaterem opowieści Kłyka jest Wawrzyn Złotko, Ślązak, który musiał opuścić ojczyznę, ponieważ zabił pruskiego żandarma. Jego ojczyzny nie ma wtedy nawet na mapie, jest więc prawdziwym „człowiekiem znikąd". Przybywa do Teksasu i zostaje bandytą, tajemniczym kowbojem z nieznaną przeszłością, który, jak to bywa w klasycznych westernach, po wypełnieniu moralnego zobowiązania – zemsty za śmierć niewinnych Ślązaków, zabitych przez bandę zwyrodnialców – zaczyna nowe życie w śląskiej osadzie Panna Maria w Teksasie. W kolejnych częściach trylogii Kłyk kontynuuje historię Wawrzyna, któremu nieraz jeszcze przyjdzie zmierzyć się ze złem, niesprawiedliwością, które spotykają śląskich osadników w Teksasie. Wawrzyn jest typem bohatera mającego archetypiczne cechy kowboja: odważny, bezkompromisowy, wie, że polegać może wyłącznie na sobie i w związku z tym stosuje w życiu zasady bardzo niejednoznaczne moralnie i etycznie. Z drugiej jednak strony Wawrzyn to typowy Ślązak – gra go zresztą sam Kłyk – dla niego ważne są zasady i wartości społeczności, z której się wywodzi: religijność, solidarność, tradycja. Ślązacy w westernach Kłyka prezentują najwyższe moralne wartości i racje etyczne, do których inne grupy narodowościowe powinny aspirować. Ostatnia część śląskiej trylogii zatytułowana *Wolny człowiek* opowiada o powrocie Wawrzyna do ojczyzny. Tęsknota nie pozwala mu znaleźć szczęścia w Teksasie. W tej postaci i jej rozterkach Kłyk przedstawia problemy i dylematy każdego niemal emigranta, rozdartego między dwie ojczyzny i nieznajdującego pełni szczęścia w żadnej z nich. Znane również z książki Brożka są problemy i emocje śląskich imigrantów do Ameryki, ich tęsknota za utraconą ojczyzną. Wawrzyn wraca, ponieważ czuje, że jego kowbojska odwaga i efektywność są potrzebne w ojczyźnie – jest rok 1939 i właśnie Niemcy zaatakowali Polskę. Wawrzyn jako kowboj z Teksasu walczy na koniu przeciwko nazistom. Kłyk bowiem dość umownie traktuje i porządek historyczny, i przestrzeń, w której umiejscawia akcję. Ta umowność, to, że Teksas to tak naprawdę łąki i kowbojskie miasteczko koło Bojszów, pozwala jednoznacznie wskazać, co jest najważniejsze w filmach Kłyka: nie chodzi wcale o spektakularne efekty

filmowe, wspaniałe kostiumy czy profesjonalną grę aktorską, lecz o pamięć. Zapisanie i przekazanie kolejnym pokoleniom prawdy o życiu przodków, o ich zwyczajach i tradycji. Znalezienie odpowiedzi na pytanie, skąd pochodzą i co jest dla nich ważne. Na kilka lat Kłyk opuszcza teksańskie tematy, by zapisywać za pomocą kamery inne ważne dla Ślązaków wydarzenia – powstania śląskie, wydarzenia II wojny światowej zostają odtworzone w kolejnych filmach Kłyka. Są to opowieści niezwykle ważne z punktu widzenia śląskiej tożsamości i pamięci kulturowej, być może ważniejsze od historii XIX-wiecznej emigracji, bo bardziej współczesne i na pewno warte naukowej analizy, lecz wykraczające poza założenia tego tekstu, który koncentruje się wyłącznie na wykorzystaniu formuły popkulturowego westernu do zapisywania śląskiej historii i kultury.

W 1999 r. Kłyk powraca do tematyki teksańskiej i reżyseruje kolejny śląski western zatytułowany *Dwaj z Teksasu*, który opowiada historię autentycznych postaci historycznych. Marcin Mroz (M'Rose) był Ślązakiem i znanym w całym Teksasie złodziejem bydła, zaś jego przyjaciel John Wesley Hardin niezwykle popularnym rewolwerowcem i prawnikiem, a po latach nawet kimś w rodzaju ludowego bohatera, postacią na poły legendarną. Panowie spotkali się w El Paso, a gdy Mroz z powodu notorycznych kradzieży trafił do więzienia, Hardin uwiódł jego żonę, piękną Helenę, byłą prostytutkę. Obaj – najpierw przyjaciele, a potem zaciekli wrogowie – zginęli z rąk *Texas rangers* i leżą koło siebie na cmentarzu Concordia w El Paso.

Wspaniała, pełna dramatyzmu i zwrotów akcji historia była wdzięcznym tematem na filmową opowieść, lecz nie tylko ona jest dla Kłyka ważna. *Dwaj z Teksasu*, jeszcze dobitniej niż śląska trylogia wskazuje, co leży w centrum zainteresowania reżysera. Pasjonująca historia i losy dwóch bardzo wyrazistych bohaterów są równie ważne jak śląska tradycja, obyczaje, rytuały, tradycyjne stroje i język, bo, jak w filmie mówi matka rodu Mrozów: „Aby przetrwać w tej Hameryce, muszymy żyć według swej wiary i obrządku śląskiego, bo inaczej się zatracimy"[16]. Kłyk przedstawia kulturę śląską niejako w opozycji do kultury amerykańskiej w jej teksańskim wydaniu – z tą nie sympatyzuje, a wręcz ją potępia lub z niej szydzi. Westernowe historie Kłyka są zamknięte w formule klasycznego westernu, zbudowanego na bazie typowych rozwiązań narracyjnych, oparte na konwencjonalnej fabule i sprawdzonych, znanych tematach. Zawierają również wszystkie wymagane jako wyznaczniki gatunku elementy strukturalne: bohater, społeczność, czarny(e) charakter(y). Kłyk korzysta z formuły klasycznego westernu w sposób konsekwentny i rygorystyczny, czyniąc całą opowieść

[16] J. Kłyk (2010), *Mój śląski Teksas. Bojszowy – Panna Maria*, Bojszowy: Urząd Gminy w Bojszowach, s. 27.

w pewnym sensie oczywistą, przewidywalną i w ten sposób transparentną, uwagę widzów mają bowiem przyciągać inne aspekty ekranowej rzeczywistości, a mianowicie śląska kultura i tradycja. Nie znaczy to wcale, że Kłyk ignoruje teksańską rzeczywistość, wręcz przeciwnie – bardzo starannie studiuje historię i geografię amerykańskiego Dzikiego Zachodu i z dużą dbałością traktuje każdy szczegół. Jednakże, gdy tylko coś ważnego z punktu widzenia śląskiej tradycji, historii czy kultury ma być pokazane, cała akcja zostaje zwolniona i kamera skupiona jest wyłącznie na śląskości. Westernowa akcja odchodzi na bok, za to na pierwszym planie pojawiają się Bojszowy, stroje, język, historia i tradycja śląska. W *Dwóch z Teksasu* Kłyk prezentuje na przykład tradycyjne śląskie wesele. Kamera wolno pokazuje elementy śląskiego stroju weselnego, dekoracje na stołach, weselny poczęstunek i wreszcie całą rytualną ceremonię. Wszystkie westernowe działania zostają wstrzymane, cały obrządek ślubu i wesela śląskiego zostaje zrelacjonowany ze skrupulatnością dokumentalisty. Jakby Kłyk zdawał sobie sprawę, że schematyczne rozwiązania fabularne, znane z setek klasycznych westernów, nie uczynią jego opowieści niezwykłą, ale wyjątkowość śląskiej tradycji i kultury – już tak.

Zachowaniu pamięci o przodkach służy nie tylko westernowa opowieść, ale również, a może przede wszystkim, rytuał, który w przypadku westernów Józefa Kłyka dostrzegamy na dwóch płaszczyznach. Pierwsza płaszczyzna, na której pojawiają się rytualne zachowania służące budowaniu i podtrzymaniu pamięci, jest niejako konsekwencją faktu, że western, a szczególnie western klasyczny, należy do tak zwanego kina gatunku, które samo w sobie jest rytuałem. Rytualny charakter kina gatunku wynika z dużej stabilności konwencji w nim występujących. Konwencje filmowe są znane odbiorcom, zanim jeszcze film obejrzą, a składają się z takich elementów, jak: powtarzalna fabuła, stereotypowi bohaterowie, akceptowana wymowa czy przesłanie filmu, rozpoznawalne i oswojone metafory czy charakterystyczny język, jakim posługują się bohaterowie. Rick Altman w tekście z roku 1977 *Towards a Theory of Genre Film*, wyróżnia siedem cech charakterystycznych, które „identyfikują i definiują gatunek filmowy”[17]. Według Altmana wszystkie filmy gatunkowe mają charakter dualistyczny, ponieważ budują znaczenia na zasadzie zestawiania przeciwieństw, np. bohaterów złych i dobrych, kobiet i mężczyzn, starych i młodych. Kino gatunku charakteryzuje również powtarzalność, ponieważ ciągle powtarzają się te same historie, motywy, bohaterowie czy ustawienia kamery, które są dodatkowo kumulowane. Powta-

[17] Ch. F. Altman (1977), Towards a Theory of Genre Film, w: B. Lawton, J. Staiger (red.), *Film: Historical, Theoretical Speculations. The 1977 Film Studies Annual*, part 2, Pleasantville – New York: Redgrave, s. 38.

rzalność i kumulatywność sprawiają, że kino gatunku jest przewidywalne. Jesteśmy w stanie dokładnie przewidzieć w nim rozwój akcji, a nawet jej zakończenie. „Ludzie oglądają kino gatunku, aby odnowić kontakt ze starymi przyjaciółmi, usłyszeć stare historie, uczestniczyć w wydarzeniach, które wydają im się znane”[18]. Co więcej, kino gatunków charakteryzuje duża dawka nostalgii – ponieważ akcja większości filmów dzieje się w miejscach i czasach ważnych dla historii narodu, np. western mówi o czasach kolonizacji Zachodu, film gangsterski o czasach prohibicji czy Wielkiego Kryzysu. Wszystkie te aspekty sprawiają, że kino gatunku jest otwarte na różnorodne interpretacje i zawsze pełne, ukrytych pod opowiadanymi historiami znaczeń i obrazów, które pokazuje. Te symboliczne cechy kina gatunku sprawiają, że spełnia ono ważną rolę społeczną, polegającą na wywołaniu u odbiorców pewnego rodzaju zadowolenia ich obecnym życiem poprzez ponowne wprowadzenie równowagi społecznej oraz „zniwelowanie niepokojów seksualnych, finansowych czy narodowych”[19], zaś siedem wymienionych wyżej cech kina gatunku czyni je formą rytuału, ponieważ „Rytuał jest dualistyczny, jak mity do których nawiązuje. Rytuał jest powtarzalny, zarówno w swojej jednostkowej realizacji, jak i na przestrzeni czasu. (…). Rytuał jest kumulatywny; żadne pojedyncze zachowanie rytualne nie będzie w stanie wyrazić pełni mitu kulturowego, lecz wszystkie rytualne aktywności wzięte razem określają mit. Rytuał jest przewidywalny, zawsze realizuje określony wcześniej wzorzec (…).Rytuał jest nostalgiczny – ustanawia ciągłość między przeszłością a teraźniejszością”[20].

Te kluczowe aspekty wspólne dla kina gatunku i rytuału sprawiają, że odbiór tych filmów staje się aktywnością zrytualizowaną. W klasycznym westernie, podobnie jak w rytuale, łączą się przeciwstawne siły społeczne i kulturowe, takie jak tradycja i nowoczesność, porządek i chaos czy natura i kultura. Klasyczne westerny są amerykańskimi moralitetami – zawsze przekazują pouczające, moralne przesłanie i spełniają ważą funkcję społeczną: w symboliczny i nieinwazyjny sposób odpowiadają na trudne pytania widzów i rozładowują napięcia nagromadzone wewnątrz danej społeczności. Jednak, jak każdy inny film gatunkowy, produkowany na masową skalę przez hollywoodzkie „fabryki snów” również western spełnia swoje rytualne funkcje bardzo powierzchownie. Działa jak doraźnie zażywane pigułki, które rozładowują emocje nagromadzone wśród wielokulturowej widowni.

[18] Ibid., s. 39.
[19] Ibid., s. 40.
[20] Ibid., s. 41.

Śląskie westerny Józefa Kłyka, czerpiące z klasycznej formuły gatunku, a wypełnione lokalną treścią, stały się rodzajem *gesta deorum,* opowiadającymi historie z życia śląskich bohaterów oraz zapisem śląskiej historii i tradycji powoli zanikających pod wpływem globalnych tendencji i zjawisk kulturowych. Oglądanie ich jest aktywnością towarzyską, doświadczaną w grupie w towarzystwie sąsiadów, członków rodziny, innych Ślązaków. Taki sam charakter ma odbiór filmów Kłyka w społeczność śląskiej w Teksasie. Jak jednak twierdzi sam reżyser, jego filmy są ważne nie tylko dla bojszowian czy śląskich Teksańczyków, lecz także dla innych Górnoślązaków, którzy widzą w filmach Kłyka zapis swojej własnej historii oraz szanse na bodaj krótki powrót do korzeni. W tym sensie westerny Kłyka budują pamięć protetyczną z jeszcze większą empatią niż to ma miejsce przy oglądaniu filmów Kłyka przez widzów niezwiązanych z Bojszami czy Śląskiem w ogóle, widzów, którzy w procesie projekcji – identyfikacji – nie doświadczają tak silnego współodczuwania z bohaterami ekranowymi, jak to się dzieje w przypadku odbiorców ze śląskimi korzeniami. Rytualny odbiór filmów w społeczności, która identyfikuje się z ekranowymi historiami z powodu wspólnego pochodzenia wzmacnia siłę odziaływania filmów na emocje odbiorców.

Westerny Kłyka nie są jednak zrytualizowane jedynie na poziomie ich odbioru w akcie oglądania. Proces rytualizacji występuje także na drugiej płaszczyźnie, którą jest proces produkcji filmów. Obecność rytualnych aspektów można zaobserwować zarówno w działaniach reżysera, jak i w czynnościach i zachowaniu całej filmowej ekipy, którą są mieszkańcy Bojszów uczestniczący w produkcji westernów jako aktorzy, statyści czy pomoc techniczna. Dla reżysera proces produkcji jest swego rodzajem misterium, w czasie którego Kłyk organizuje cały fabularny świat. Będąc jednocześnie reżyserem i operatorem, Kłyk staje się demiurgiem powołującym do życia świat, który dawno przeminął. Cały proces twórczy – od pomysłu fabuły, poprzez całą organizację produkcji: plan filmowy, kostiumy i aktorów, aż do premiery filmu – składa się z powtarzalnych działań, które muszą zostać wykonane w procesie tworzenia filmowego świata. W swoich westernach Kłyk również wciela się w role głównych bohaterów, wokół których organizuje całą narrację. Wawrzyn Złotko w trylogii czy szeryf John Rzeppa w *Dwóch z Teksasu*, pozwalają Kłykowi utrzymać jednocześnie pozycję twórcy i uczestnika. Towarzyszy mu jednocześnie poczucie misji kronikarza – tego, w którego rękach leży obowiązek zapisania dziejów społeczności – i poczucie uczestnika rytuałów towarzyszących temu zapisowi. Kłyk jest i kapłanem czuwającym nad prawidłowym odprawieniem rytuału, i uczestnikiem, członkiem społeczności, która w tym rytuale uczestniczy.

Dla bojszowian filmy Kłyka stały się czymś więcej niż tylko ekstrawagancją szalonego reżysera. Kłyk robi je od lat 60. i stał się ważną instytucją kulturalną

w Bojszowach, na Górnym Śląsku i wśród polskiej społeczności w Pannie Marii. Zrytualizowane działania przy produkcji filmów ustalają interakcje pomiędzy zbiorową reprezentacją życia w tej społeczności a indywidualnym doświadczeniem i zachowaniami jej członków. Mieszkańcy Bojszów są bardzo zaangażowani w produkcję filmów Kłyka. Czują się współodpowiedzialni i wspierają każdy filmowy projekt reżysera. Są albo aktorami, albo dostawcami rozmaitych towarów i usług potrzebnych na planie: kostiumów, rekwizytów, żywności. Wypożyczają swoje domy, ogrody, zabudowania gospodarskie, a także dzieci i zwierzęta. Jeden z gospodarzy zamienił swoją bryczkę w dyliżans, a inny – swoje konie pociągowe w dzikie ogiery. Sam Kłyk wykonał osobiście bardzo wiele elementów służących do odtworzenia teksańskiej rzeczywistości: pistolety, strzelby, siodła, a w swoim domu w piwnicy zrekonstruował wnętrze typowego *saloonu*. W nim właśnie zostały nakręcone wszystkie sceny dziejące się w *saloonach*. Kłyk jest bardzo zaradny i pomysłowy, w ciągu dwóch godzin jest w stanie zorganizować cały plan filmowy, łącznie ze sprzętem technicznym, stadami bydła i końmi. Jest też plastycznie utalentowany: czego nie może zdobyć lub kupić, na pewno zrobi, namaluje czy wyrzeźbi. Społeczność Bojszów, wiedziona pasją i determinacją Kłyka, zbudowała nawet westernowe miasteczko ze wszystkimi wymaganymi elementami architektonicznymi. Jest tam i biuro szeryfa, i *farmer's store*, i *general store,* i *saloon* rzecz jasna.

Według Victora Turnera „rytuał zapewnia stworzenie swoistej twórczej anty-struktury, różnej od sztywnego porządku społecznego, hierarchii i tradycji”[21]. W tych okolicznościach fikcyjne światy westernu stają się dla uczestników procesu produkcyjnego okazją do zrytualizowanej rozrywki. Tak jak w tradycyjnych przedstawieniach religijnych – wielkanocnych przedstawieniach pasyjnych czy bożonarodzeniowych jasełkach – ci sami aktorzy przez lata grają Jezusa, Piłata czy Marię, tak u Kłyka ten sam sąsiad gra bandytę lub wodza Indian. Co ciekawe, role filmowe często odzwierciedlają faktyczne role społeczne aktorów – i tak na przykład jedna z bojszowskich szanowanych i bardzo charyzmatycznych obywatelek zawsze gra matkę śląskiej rodziny w Teksasie. „Kłyk (…) nie zabiega o zawodowego aktora. W jego filmach grają mieszkańcy Bojszów i okolic. Tam chyba każdy jest aktorem. Na wezwanie Kłyka na planie stawiają się właściciele krów, koni, wozów i powozów. Stawia się lokalny kwartet muzyczny i odtwórcy ról – większość ma już własne stroje. Jeśli jest potrzeba, Kłyk osobiście szyje

[21] M. C. Bell (1992), *Ritual Theory, Ritual Practice*, Oxford – New York – Toronto: Oxford University Press, s. 20–21.

odpowiedni kostium. Oczywiście, wszystko to dzieje się dość spontanicznie i za darmo”[22].

Aktywności związane z kręceniem filmu stały się dla bojszowian rytualną formą rozrywki. Jedyny czas, kiedy film może być kręcony, to niedzielne popołudnie – kiedy po obowiązkowym uczestnictwie w nabożeństwie ludzie przebierają się w filmowe kostiumy, zabierają potrzebne rekwizyty i zbierają się na planie filmowym, by stać się kowbojami i Indianami. Przeważnie w takich społecznościach niedzielne popołudnia wypełniają spotkania towarzyskie lub wydarzenia sportowe, bojszowianie jednak kręcą filmy o przeszłości Śląska. Dla tych ludzi robienie westernów jest formą zabawy, którą Johan Huizinga rozumie jako „ (…) czynność swobodną, którą odczuwa się jako (…) pozostającą poza zwykłym życiem (…); [czynność], z którą nie łączy się żaden interes materialny, przez którą żadnej nie można osiągnąć korzyści; która dokonuje się w obrębie własnego określonego czasu i własnej, określonej przestrzeni; [czynność] przebiegającą w pewnym porządku według określonych reguł i powołującą do życia związki społeczne, które (…) przy pomocy przebrania uwydatniają swoją inność wobec zwyczajnego świata”[23]. Huizinga sugeruje, że zabawa jest zaprzeczeniem zwykłego życia; jest niepoważna, bo oddalona od zwykłych trosk i obowiązków. Nie znaczy to jednak, że jest nieprawdziwa lub nieważna. Zabawa służy budowaniu wrażenia samego siebie, potwierdza pewne elementy naszej osobowości, naszego prawdziwego ja. W ten sposób zabawa staje się prawdziwa, nie jest tylko udawaniem[24]. W czasie realizacji filmów ludzie biorący w nich udział budują nowe relacje i wzmacniają te już istniejące. Ta aktywność pozwala im jeszcze bardziej się zintegrować i na nowo spojrzeć na to, co ich łączy. Wcielanie się w nieco egzotyczne postaci Indian czy kowbojów pozwala im na wyrażenie swojej osobowości bez strachu, że może to wzbudzić oburzenie lub niesmak. Mieszkańcy Bojszów nie są i nigdy nie będą prawdziwymi kowbojami czy Indianami, ale mogą ich udawać w filmach Kłyka i dzięki temu „tymczasowo doświadczyć pewnego tabu, nieumiarkowania i ryzyka”[25]: napadu na bank, zabicia człowieka lub bycia zabitym samemu. Zabawa i rytuał mają ze sobą wiele wspólnego, ponieważ wprowadzają ludzi w inną rzeczywistość, różną od codziennej rutyny.

---

[22] W. Szwiec (2012), *Filmowe Południe: Kino amatorskie na Górnym Śląsku*, Mikołów: Wydawnictwo Miejskiej Biblioteki Publicznej, s. 141.

[23] J. Huizinga (1985), *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa: Czytelnik, s. 28.

[24] M. R. Freezell (2006), *Sport, Play and Ethical Reflection*, University of Illinois Press, s. 28.

[25] R. Schechner (2013), *Performance Studies: An Introduction*, New York: Routledge, s. 52.

Aktorzy Kłyka, którzy na co dzień ciężko pracują na roli, mogą stać się kimś innym na czas realizacji filmu, kimś, kogo dotąd mogli tylko oglądać na kinowym ekranie. Dodatkowy ważny, a może najważniejszy aspekt filmowego zaangażowania bojszowian to ten, że dzięki bezpośredniemu uczestnictwu w produkcji filmu, poprzez stawanie się postaciami z historii, przeżywają na nowo swoją własną historię. Ich zaangażowanie w zabawę polegającą na robieniu filmów jest również formą aktywności służącej zachowaniu pamięci. Poprzez odtwarzanie dziejów przodków z Teksasu mogą sami doświadczyć namiastki ich emocji, nie tylko zobaczyć czy wyobrazić sobie, ale również przeżyć to, co przeżył inny Ślązak dziesiątki lat wcześniej, zrozumieć problemy i emocje tamtej społeczności sprzed 150 lat – ból, cierpienie, tęsknotę, obcość, ale też ludzką solidarność i bliskość. To typowy przypadek pamięci protetycznej, która w przypadku Kłyka i jego sąsiadów pokazuje swoją prawdziwą moc. Jak bowiem twierdzi Alison Landsberg: „Pamięć protetyczna (…) pozwala ludziom przyjąć wspomnienia z przeszłości, a nawet zidentyfikować się z ludźmi z przeszłości, ale służy również temu, by określić i podkreślić obecną pozycję społeczną odbiorcy-uczestnika”[26]. Dzieje się to właśnie dzięki uczestnictwu w zabawie. Podobne efekty są uzyskiwane we współczesnych muzeach zakładających interaktywność i współudział zwiedzających w swoistym tworzeniu / odtwarzaniu ekspozycji.

Kłyk wykorzystuje dwie podstawowe funkcje filmowego medium: kronikarską i edukacyjną. Kamera jest kronikarzem, który zapisuje wydarzenia, ludzi, obyczaje. Historie zrekonstruowane na podstawie śląskiej historii są odtwarzane i tym samym zachowywane przez współczesnych bojszowian, którzy dzięki filmom Kłyka sami zachowują siebie dla przyszłych pokoleń. Z filmów Kłyka przyszłe pokolenia Ślązaków dowiedzą się nie tylko o losach Ślązaków w Teksasie, ale także o Kłyku i jego aktorach. Kłyk nie tylko rekonstruuje przeszłość, ale także ocala teraźniejszość. John G. Cawalti twierdzi, że dzięki temu, że „western jest w stanie pomieścić tyle różnych znaczeń i funkcji, że jest archetypicznym wzorem mitu bohaterskiego, wypełnia społeczną potrzebę społecznego rytuału oraz daje możliwość wyrażenia ukrytych lęków i motywacji” i sprawia, że „western jest tak udanym gatunkiem kultury popularnej”[27]. Wykorzystując sztywną formułę klasycznego westernu, Kłyk przeszczepia mityczny amerykański Dziki Zachód do Bojszów, po to, by zaopatrzyć go w śląskie historie, tradycje, język i tym samym zachować pamięć zarówno o pewnych przeszłych wydarzeniach

[26] A. Landsberg (2004), *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York: Columbia University Press, s. 22.

[27] J. G. Cawelti (1999), *The Six-gun Mystique Sequel*, Bowling Green State Popular Press, s. 56.

– takich jak śląska emigracja do Teksasu – jak i o współczesnych mu mieszkańcach Bojszów, a nade wszystko o śląskiej kulturze i obyczajach. Choć widzowie śląskich westernów mogą się czuć nieco zagubieni z powodu nieporadności i niezręczności niektórych rozwiązań, filmy te wciąż muszą być postrzegane jako teksty tworzone nie dla finansowego zysku, lecz z potrzeby artystycznej ekspresji, poczucia misji oraz ze względu na wyraźną potrzebę społeczną, o czym świadczy zaangażowanie mieszkańców Bojszów. Działalność śląskiego filmowca amatora pokazuje, jak użytecznie i kreatywnie można wykorzystać teksty amerykańskiej kultury popularnej, zwykle krytykowanej i oskarżanej o bezużyteczność i propagowanie trywialnych treści. Ponieważ w dzisiejszych czasach to głównie kultura popularna i nowe technologie dostarczają nowych form narracyjnych, takich jak filmy, strony internetowe, blogi, vlogi etc., służących do opisywania i propagowania faktów z przeszłości, wydaje się, że niezwykłość działalności Kłyka leży nie tyle w gotowym filmie, ile właśnie w zaangażowaniu lokalnej społeczności do uczestniczącego budowania pamięci o przodkach i, co nie mniej ważne, a co było już podnoszone w tym tekście, pamięci o sobie samych. Kłyk w udzielonym mi wywiadzie z rozczuleniem wspomina ludzi, którzy grali w jego pierwszych westernach, a którzy już odeszli. Każdy nowy western Kłyka – a właśnie kolejna opowieść czeka na swoją filmową premierę – opowiada inną historię o Teksasie i zapisuje inne oblicze społeczności z Bojszów; jedno, co wydaje się niezmienne, to język, tradycja i kultura Śląska, która łączy Ślązaków pomimo upływu czasu i pomimo dzielących ich oceanów. Na koniec wreszcie warto podkreślić źródło inspiracji dla działalności i pasji Józefa Kłyka, a jest nim naukowe opracowanie autorstwa Andrzeja Brożka. Brożek, sam pochodząc ze Śląska, za pomocą narzędzi, którymi jako naukowiec posługiwał się najsprawniej, czyli wiedzy i odpowiedniej metody badawczej, ocalił pamięć o swoich przodkach, co zawarł w cytowanej jako motto dedykacji do swojej książki. Taką samą dedykacją również Józef Kłyk może zaczynać każdy swój western.

BIBLIOGRAFIA:

Altman Ch. F. (1977), Towards a Theory of Genre Film, w: Lawton B., Staiger J. (red.), *Film: Historical, Theoretical Speculations. The 1977 Film Studies Annual,* part 2, Pleasantville – New York: Redgrave, s. 31–43.

Bailey S. (2011), Play as a Staging Ground for Performance and Life, w: Lobman C., O'Neill B. (red.), *Play and Performance: Play and Culture Studies,* vol. 11, Lanham: University Press of America, s. 137–154.

Bell M. C. (1992), *Ritual Theory, Ritual Practice*, Oxford – New York – Toronto: Oxford University Press.

Brożek A. (1972), *Ślązacy w Teksasie. Relacje o najstarszych osadach polskich w Ameryce*, Warszawa – Wrocław: PWN.

Cawelti J. G. (1999), *The Six-gun Mystique Sequel*, Bowling Green State Popular Press.

Clark T. R., Clanton D. W. (red.) (2012), *Understanding Religion and Popular Culture: Theories, Themes, Products and Practices,* New York: Routledge.

Freezell M. R. (2006), *Sport, Play and Ethical Reflection,* University of Illinois Press.

Hebdige D. (1988), *Hiding in the Light: On Images and Things*, London: Routledge.

Huizinga J. (1985), *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury,* tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa: Czytelnik.

Kamusella T. (2007), *Silesia and Central European Nationalisms: The Emergence of National and Ethnic Groups in Prussian Silesia and Austrian Silesia (1848 – 1918)*, Purdue University Press.

Kellner D. (1995), *Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics between the Modern and the Postmodern*, London: Routledge.

Landsberg A. (2003), Prosthetic Memory: the Ethics and Politics of Memory in an Age of Mass Culture, w: Grainge P. (red.), *Memory and Popular Film,* Manchester: Manchester University Press.

Landsberg A. (2004), *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York: Columbia University Press.

Miller C. J., Van Riper B. A. (2014), Introduction, w: Miller C. J., Van Riper B.A. (red.), *International Westerns: Re-Locating the Frontier,* Lanham: Scarecrow Press.

Schechner R. (2013), *Performance Studies: An Introduction,* New York: Routledge.

Sturken M. (1997), *Tangled Memories. The Vietnam War, the AIDS Epidemic and the Politics of Remembering*, Berkeley – Los Angeles: University of California Press.

Szmeja M. (2000), *Niemcy? Polacy? Ślązacy: rodzimi mieszkańcy Opolszczyzny w świetle badan socjologicznych,* Kraków: Universitas.

Szwiec W. (2012), *Filmowe Południe: Kino amatorskie na Górnym Śląsku,* Mikołów: Wydawnictwo Miejskiej Biblioteki Publicznej.

Tambor J. (2010), *Kulturowe wyznaczniki tożsamości. Tożsamość mieszkańców województwa śląskiego*, http://www.regionalneobserwatoriumkultury.pl/ [data dostępu: 12.08.2014].

Tomlinson J. (1991), *Cultural Imperialism: A Critical Introduction,* Baltimore: John Hopkins University Press.

Turner V. (1975), *Revelation and Divination in Ndembu Ritual,* Ithaca: Cornell University Press.

Winter R. (2003), Global Media, Cultural Change and the Transformation of the Local: The Contribution of Cultural Studies to a Sociology of Hybrid Formations, w: Beck U., Sznaider N., Winter R. (red.), *Global America? The Cultural consequences of Globalization,* Liverpool: Liverpool University Press, s. 206–221.

Wright W. (1975), *Six Guns and Society: A Structural Study of the Western,* Berkeley – Los Angeles: University of California Press.