

---

## Fotograficzne narracje o śląskich ajnfartach. *Królestwo niebieskie* Arkadiusza Goli i Marka Twaroga

---

Anna Kałuża

---

TEKSTY DRUGIE 2025, NR 4, S. 293–310

---

DOI: 10.18318/td.2025.4.18 | ORCID: 0000-0001-6267-1043

---

Śląski krajobraz w ikonografii funkcjonuje jako stereotyp wizualny: tworzą go przemysłowe i poprzemysłowe panoramy z kopalniami, hutami, wyrobiskami, hałdami, utrwalają – malarze, malarki, fotografki, fotograficy<sup>1</sup>. Gdybyśmy wyobrazili sobie standardowy obraz

- 
- 1 Wizualne początki kształtowania się wyobrażenia o krajobrazie Śląska należy wiązać z dziewiętnastowiecznymi przemianami przemysłowymi. Wtedy jeszcze jednak Śląsk prezentowany był jako region przemysłowo-rolniczy. Zob. np. D. Reclaw, *Zakład fotograficzny Wilhelma von Blandowskiego*, Muzeum w Gliwicach, Gliwice 2013; *Przemysł Górnego Śląska w dawnej fotografii (do 1945 r.)*. Ze zbiorów Muzeum w Gliwicach, red. D. Reclaw, Muzeum w Gliwicach, Gliwice 2015; *Dawny Górny Śląsk na fotografii. Zdjęcia ze zbiorów Muzeum w Chorzowie*, red. Renata Skoczek, Muzeum w Chorzowie, Chorzów 2009; J. Boniecki, *Górny Śląsk i Zagłębie w fotografii (1920-1966)*. Katalog fotografii dotyczących województw katowickiego i bielsko-bialskiego w Archiwum Dokumentacji Mechanicznej w Warszawie (1920-1966), Muzeum Śląskie, Katowice 1992. I choć uważa się, że dla fotografii krajobrazowej przełomowa była wystawa „New Topographic. Photographs of Man-altered Landscape” z 1975 r., uświadamiająca ogromną ingerencję człowieka w krajobraz (zob. *Historia fotografii*, red. J. Hacking, przeł. M. Tuszko, Arkady, Warszawa 2014, s. 400),

---

**Anna Kałuża** – dr hab. prof. UŚ, literaturoznawczyni i krytyczka literacka, pracuje w Instytucie Literaturoznawstwa Wydziału Humanistycznego UŚ w Katowicach, redaktor naczelna „Śląskich Studiów Polonistycznych”, zajmuje się estetycznymi konsekwencjami przemian kulturowych, współczesną poezją i sztuką. Ostatnio opublikowała *Spłątane obiekty. Przechwycenia artystyczno-literackie w niewspółmiernym świecie* (2019).

Śląska XIX i XX wieku, byłby utrzymany w dokumentacyjnym rejestrze, czarno-białej kolorystyce, reportażowych ujęciach, charakterystycznych zwłaszcza dla fotografii obiektów przemysłowych. Elementy krajobrazu śląskiego stanowią niemal gotowe obrazy (zanieczyszczenie, przemysł ciężki, praca fizyczna, potężne nierówności społeczne). Ich estetyczna ranga jest jednak szczególna, ponieważ razem ze zmienną narracją historyczną o Śląsku, obudowywane różnymi kontekstami ideologicznymi, używane były do różnych politycznych celów.

Na tym tle (historycznym i estetycznym) album fotograficzny *Królestwo niebieskie* Arkadiusza Goli z tekstami Marka Twaroga<sup>2</sup> wyróżnia się z kilku powodów.

Pierwszy z nich dotyczy tematyki albumu. Gola fotografuje śląskie ajnfarty, wewnętrzne place otwierające kamienice na publiczną przestrzeń miasta. Podwórza śląskie nie zajmowały uwagi artystów i artystek tak często jak hałdy, kopalnie czy huty. Z takiej perspektywy Śląsk pokazywany był rzadziej. Choć można więc obejrzeć fotografie śląskich podwórek takich artystów, jak: Anna Chojnacka, Jan Zegalski, Michał Cała, Halina Holas-Idziakowa, Stanisław Sputo, Józef Wolny, Marek Locher, Maria Śliwa, Rafał Milach<sup>3</sup>, to nie są one eksponowane jako cykle książkowe, wieloperspektywiczne narracje obmyślane całościowo estetycznie i politycznie.

Drugi powód wiąże się z estetyczną tradycją, do której można włączyć *Królestwo niebieskie*. Fotografie Goli, choć kolorowe, nie kłócą się z tradycją

---

to podobne zmiany fotografia na Śląsku rejestrowała znacznie wcześniej, choć informacje o zanieczyszczeniu środowiska po drugiej wojnie światowej były oficjalnie zakazane. Najbardziej znany byłby w tym kontekście cykl malarski Rafała Malczewskiego *Czarny Śląsk* z lat 1934-1935, który pokazuje już krajobraz przetworzony przez przemysłowe inwestycje. Został on niedawno przypomniany w publikacji powystawowej Marka Meschnika *Fedruję Śląski krajobraz* (Muzeum w Gliwicach, Gliwice 2020), w której znalazły się fotografie Antoniego Wieczorka i Jana Bułhaka. Zob. także *Barwy i rytmy Śląska*, red. A. Bogusz, A. Chojnacka, C. Leżeński, Arkady, Warszawa 1969.

2 A. Gola, M. Twaróg, *Królestwo niebieskie / Heavenly Kingdom*, Muzeum Historii Katowic, Katowice 2019.

3 Zob. albumy takie jak *Wodna i okolice. Fotografia*, fot. A. Gola i in., KMB Press, Katowice 2007; *Śląska fotografia artystyczna*, red. W. Kukuczka, Fundacja Wielki Człowiek, Katowice 2019; *Dopełnienie konieczne. Śląskie fotografiki*, oprac. D. Kowalik-Dura, Muzeum Śląskie, Katowice 2012, *Tyski Klub Fotograficzny KRON Śląsk 1978-1983*, red. E. Lasota, M. Łuczak, Muzeum Miejskie w Tychach, Tychy 2023; *Fotografia na Śląsku 1939-2022*, cz. 1, red. J. Musiał, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 2022. Źródłem wiedzy o śląskich podwórkach jest także książka Kamila Iwanickiego *Familoki. Śląskie mikrokosmosy* (Wydawnictwo Editio, Gliwice 2023).

fotografii miejskiej, dokumentacyjnej, realistycznej (nieinscenizowanej). Estetyka *Królestwa niebieskiego* niedwuznacznie odwołuje się do tych nurtów fotografii, które nazywamy społecznymi i które prezentują konkretne zjawiska – przemian społecznych, rozpadu struktury miejskiej, przeobrażeń ekonomicznych itd. – najczęściej w postaci książek fotograficznych, a nie pojedynczych zdjęć. Rozpoznanie estetycznej tradycji jest niezwykle ważne, stanowi ona bowiem jedną z bardziej istotnych dla kształtowania się estetycznych zależności między problematyką miejskości, politycznością obrazu relacji społecznych a strategiami artystycznymi w fotografii. Dla tej długiej tradycji znaczące są takie książki jak między innymi założycielskie *American Photographs* Walkera Evansa z 1938 roku, krytycznie oprowadzające po ulicach, budynkach i wystawach amerykańskiego snu czy rejestrujące nowoczesne życie maszyn, robotników i robotnic, *Men at Work. Photographic Studies of Modern Men and Machines* Lewisa W. Hine'a z 1932 roku, *Eisen und Stahl* Alberta Renger-Patzschecha z 1931 roku oraz *Deutsche Arbeit* E.O. (Emile'a Ottona) Hoppé z 1930 roku. Jedną z ważniejszych książek tego czasu jest *Moi Parizh* Iyi Ehrenburga z 1933 roku (we współpracy z El Lissitskym) – na zdjęciach widzimy śpiących na ławkach bezdomnych, starych ludzi, zabiedzonych i ubogich. Zdjęcia Ehrenburga, rosyjskiego artysty, porównywano do zdjęć Eugène'a Atgeta, fotografującego Paryż. Warto przywołać również w tym kontekście Berenice Abbott i jej książkę *Changing New York* z 1939 roku, a także André Kertésza *Day of Paris* z 1945 oraz *La Banlieue de Paris (The Suburbs of Paris)* Blaise'a Cendrarsa i Roberta Doisneau z 1949 roku<sup>4</sup>. Wszystkie te książki są opowieścią o nowoczesnym mieście, które nabiera wielkoprzemysłowego charakteru i wpływa w ten sposób na przeobrażenie życia mieszkańców. Goli nie interesuje już jednak człowiek w pracy, umaszynowanie świata, śląski fotograf prowadzi obserwację miejską inaczej – także za książkami fotograficznymi Henri Carrier-Bressona i jego *The Europeans* z 1955 roku, słynnymi *The Americans* Roberta Franka z 1959 roku, *Die Deutschen* René Burri'ego z 1962 roku. Golę ciekawią ludzie po pracy, ich czas wolny, reszta tego, co pozostaje z szybkiego przebiegu życia, owo zużycie, którego obrazy często materializują się na fotografiach. Z przedwojenną i tużpowojenną fotografią uliczną łączy jednak autora *Królestwa niebieskiego* podstawowa obserwacja miasta: zaczyna ono niejako oddzielać się od siebie, tworząc osobne tereny deprywacji, pustki i zamknięcia. *Królestwo niebieskie* wyróżnia się zatem w tym kontekście

4 Zob. informacje na temat tych fotobooków w: *The Photobook. A History*, t. I, red. M. Parr, G. Badger, Phaidon Press, New York 2004, s. 114, 125, 134, 156.

podwójnością lokalno-universalaną. Powoduje ona, że zasadne jest pokazywanie książki Goli zarówno z perspektywy śląskiej (górnośląskiej) tradycji myślenia o pojedynczych fotografiach i sposobach przedstawiania śląskich miast, jak i z perspektywy zagranicznych książek fotograficznych, będących ogromnym archiwum społeczno-politycznym obrazów tworzenia się relacji miejskich.

Trzeci powód wynika z polityczno-społecznego kształtu *Królestwa niebieskiego*. Wyekspozowana wcześniej tradycja estetyczna pozwala na myślenie o fotografiach Goli jako narracjach politycznych i społecznych. *Królestwo niebieskie* włącza się tym samym w długą dyskusję nad estetycznym kształtem śląskiego, ale także po prostu poprzemysłowego miasta. I samo skłania do dyskusji na temat między innymi usytuowania fotografa w obrębie współczesnej produkcji obrazów, nowych praktyk urbanistycznych, pola władzy wizualno-ekonomicznej.

### Co widać? Estetyka metabolizmu materii

*Królestwo niebieskie* powstawało kilkanaście lat, a fotografie zamieszczone w albumie datowane są od 2005 (jedno zdjęcie, pl. Wyzwolenia 16) do 2019 roku. Większość zdjęć pochodzi z lat 2016-2018. Wszystkie lokują nas w Katowicach, na dokładnie oznaczonych ulicach. Nie jest to czas zmian transformacyjnych po 1989 roku, najchętniej rejestrowany z racji swojego spektakularnego charakteru. Obrazy, które pokazuje Gola, stanowią efekt kapitalistycznego gospodarowania miastem. Choć mogłoby się wydawać, że podwórza katowickie obserwowane w *Królestwie niebieskim* są przestrzeniami brzydoty i zniszczenia, to uwidocznienie brzydoty i zniszczenia nie jest finalnym celem fotografii Goli. Z tekstów Twaroga jednoznacznie wynika, że obaj (i Gola, i Twaróg) nie myśleli o tym, by pokazać obraz industrialnej katastrofy. A jednak obaj wprowadzają nas w percepcyjny paradoks – bo trudno odmówić przedstawieniom Goli szczególnej kumulacji efektów niepokojących, zwiastujących koniec, rozkład, kres. Nieznośny nadmiar zużycia i zniszczenia, wydobyty na zdjęciach, jest wynikiem urbanistycznego odsłonięcia miasta od strony podwórza. To część miasta, do której niechętnie się przyznajemy, wyobcowana, nie do pokazania na reklamowych i oficjalnych folderach. W kategoriach psychoanalitycznych można ją widzieć jako wypartą, powracającą na zasadzie niesamowitego w śląskim krajobrazie: znajomego i swojskiego, a zarazem destabilizującego spójny obraz rzeczywistości miejskiej. Jakże zatem są cele Goli, jeśli nie zgodzimy się na podpowiedź sugerującą pokazanie

brudu i urbanistycznego zniszczenia na Śląsku? Co wynika z efektów wizualnych, jakie gromadzi na swoich zdjęciach Gola?

W albumie uderza dążenie do precyzyjnego zaznaczenia symetrii różnych układów i brył i – co za tym idzie – odnalezienia reguł porządkujących obserwowany teren. Przy czym większość obiektów, które widzimy, jest intrygująca sama w sobie: najczęściej są to podziurawione mury, pokryte mchami i trawami, jakby zatrzymane w procesie niszczenia, korodowania, rdzewienia. Te wielkie obiekty – ściany, fasady kamienic, murowane przejścia, okna, chodniki, rozległe betonowe powierzchnie – mogłyby być elementem romantycznego pejzażu ruin we współczesnym mieście. Toczy się jednak w nich życie, choć nie zawsze na zdjęciach znajdziemy ludzi. Geometryczna symetria załamania, krzywizn i linii prostych, którą pokazuje Gola, nie jest abstrakcyjna, uwyrażnia raczej retoryczną strukturę podwórek w sensie ich mocy oddziaływania na wyobraźnię i sposoby życia. Wyodrębnione w ten sposób bryła, kolor, faktura, sylweta stają się w polu percepcji oddzielnymi wrażeniami, pasmami wzrokowej intensywności. Miasto – zwykle pokazywane jako seria obrazów, sekwencje widoków<sup>5</sup> – za sprawą podwórza fotografowanego z wyjątkową wrażliwością na zróżnicowanie linii<sup>6</sup> traci urbanistyczną funkcjonalność. Zyskuje za to materialną wyrazistość. Podwórka u Goli to materialność faktur, ścian, różnych powierzchni, ich zagłębień, postrzępień<sup>7</sup>, podziurawień, nawarstwień, odprysków, obca gładkiej i doskonale spójnej, nieprzepuszczalnej materii, o jakiej marzą architekci. Trudno byłoby mówić w tym przypadku o opozycji między powierzchnią i głębią: w katowickich podwórzach wykształca się zupełnie inne znaczenie powierzchni – odkrywającej swoją wielowarstwowość, chaotyczne ustrukturyzowanie, nieśmiałość formy, rozpraszenie materii.

Najlepszym przykładem jest fotografia podwórka przy ulicy Górniczej 14 z 2007 roku. To wielka przestrzeń kilku ścian, w zasadzie ich płatanina,

5 „Odkrycie zmieniających się widoków, tworzonych przez kolejne nawarstwienia tkanki miejskiej, wiąże się z poznawaniem relacji między obiektami i ich przestrzennym rozkładem, oglądaniem kolejnych planów miejskiej scenografii, zgłębianiem detali urbanistycznych i elementów miejskiego umeblovania”; J.T. Królikowski, K. Piądlowska, B. Rothimel, K. Wlazło-Malinowska, *Metoda waloryzacji i projektowania krajobrazu miasta na podstawie analizy sekwencji widokowych*, w: *Projektowanie krajobrazu miasta*, red. J.T. Królikowski, K. Rybak-Niedziółka, E.A. Rykala, Wydawnictwo SGGW, Warszawa 2017, s. 72.

6 Zob. linia jako „własne” architektury w: K. Kalitko, *Architektura między materialnością i wirtualnością*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005, s. 80.

7 Zob. tamże, s. 97.

amorficzna kompozycja. W miejscu dobrze oświetlonym i centralnym dla obrazu fotograficznego znajduje się ściana budynku z dwoma zakratowanymi oknami. Na poźółkłych kratkach okien wiszą suszące się: koc, majtki, ręcznik. W rogu ściany, przy sztukowanej stalowo-czerwonej rynnie, stoi chłopiec, to jedyna postać na zdjęciu. Kraty w oknach „rymują się” ze wzorem koców: oprócz ceglasto-czarnej kraty koca wiszącego na kratkach, przy ścianie na betonowej wylewce leży, złożony w prostokąt, koc niebiesko-biały. Dodatkową kratę tworzą prześwitujące spod elewacji cegły, kładąc pasmo czerwieni z kocem, rynną i czerwonymi spodenkami chłopca, przebiegające w środkowej części zdjęcia i wznoszące się ku jego górze. Z powieszzonego na okiennej kracie koca cieknie woda, spływa po ścianie i zostawia mokre plamy na betonie. Układają się one zgodnie z pochyłością poziomu podwórka, kierując się w stronę widza, poza obraz. Nagle orientujemy się, że jesteśmy częścią tego przedstawienia, które dosłownie „podpływa” nam pod oczy. Gola każe nam patrzeć, podnosząc i opuszczając wzrok – to, co widzimy najwyżej, to wysoki parter budynku, nagle ucięty, tuż przy zarysowaniu się poziomu kolejnej kondygnacji, najniżej dostrzegamy nawet rzucony niedopałek papierosa i kilkucentymetrową grubość złożonego koca. Pionowe i poziome osie prowadzą nasze spojrzenie, ale ogląd zdjęcia zaczyna się od sunięcia po ziemi, niskiego podejścia spojrzenia, które przenosi się od meandrującej, ciemnej strużki wody przez widok ceglatego koca w kratkę ku najwyższemu punktowi zdjęcia, czyli czerwonej części rynny.

Zdjęcie śląskiego podwórka jest aż nadto obciążone tradycją fotografowania. Weźmy dwa elementy: suszące się pranie i mokrą linię prowadzącą wzrok oglądających. Pranie – znacznie bardziej wyeksponowane – znajdziemy na jednym z najstarszych zdjęć *Santa Lucia, Neapol* z 1845 roku wielebnego Calverta Richarda Jonesa, który jako jeden z pierwszych tworzył odbitki panoramiczne złożone z wielu negatywów. Na zdjęciu Jonesa widzimy neapolitańskie nabrzeże. Pranie rozpościerające się na sznurkach wzdłuż murów i na murze stanowi plastyczne kontrapunkty dla markiz i okien budynków okalających majaczący na horyzoncie Castel dell’Ovo. Oczywiście, od tego czasu na wielu fotografiach możemy odnaleźć suszące się pranie, ale u Goli stanowi ono – podobne jak u Jonesa – element komicznego pomieszania kamienności i miękkości materii oraz ważny element kompozycji kadru. Podobnie z mokrą linią: to znana fotograficzna strategia „chwytania” wzroku widza. Gdybyśmy znowu cofnęli się do historii fotografii, to zdjęcie *Dolina cieni śmierci* (1855) Rogera Fentona mogłoby służyć za przykład takiej strategii. Brytyjski fotograf prowadzi nas poprzez kamienno-piaskowy krajobraz

pola bitewnego długą ścieżką, wijącą się i jaśniejszą niż rozległe pobocza, aż do ostro zarysowanej linii horyzontu. Ścieżka ta wyznacza podstawową oś percepcyjną, podobnie jak mokra linia na zdjęciu Goli.

Doniosła tradycja fotografowania to nie wszystko. Nie tłumaczy ona specyficznego efektu wizualnego, jaki wytwarzają powierzchnie budynków u Goli, a który – jak sądzę – jest związany z myśleniem fotografa o architekturze. Najlepiej myślenie to oddaje film Petera Greenawaya *Brzuch architekta*. Komentując ten film, Krzysztof Kalitko opowiada o relacjach między geometrią, architekturą a ludzkim ciałem. Główny bohater cierpi na problemy gastryczne, narzeka na ból żołądka, ale antyczne rzeźby, które fotografuje, słabo współgrają z jego – jak to nazywa Kalitko – „brudną, metaboliczną wewnętrżnością ciała”<sup>8</sup>. Gładkie torsy i marmurowe brzuchy nijak się mają do problemów ciała. Atletyczne sylwetki i brzuch architekta są jak dwie różne wizje architektury:

Zestawienie z torsem bohatera filmu, dla którego zewnątrz jego ciała to tylko powierzchnia ukrywająca nieznaną, niezrozumiałą i niepokojącą aktywność, nie tylko tworzy napięcie, ale staje się również opisem kondycji, obsesji i fascynacji współczesnej architektury. Marmurowa powierzchnia fasady materialnego ciała ustępuje miejsca wzburzonemu krajobrazowi trzewi<sup>9</sup>.

Budynki – ściany, powierzchnie, krawędzie – w książce Goli portretowane są w stylu podobnym do tego, jaki opisuje Kalitko. Ich fasady są niczym ekrany, gdy pada na nie cień rzeczywistych przedmiotów, drzew, krzewów jak na ulicy Szybowej 4a z 2016 roku, gdy widzimy zarysy gałęzi tworzące na ścianach garażów skomplikowane wzory, albo gdy fasady wyświetlają rozmaite ludzkie znaki graficzne (ulica Paderewskiego 3 z 2016, ulica Mariacka Tylna 13 z 2016 roku). Są one także jak ludzka skóra – żłobiona postępującym czasem, wielowarstwowa i metaboliczna. Popękane, brudne, zardzewiałe, osuwające się powierzchnie sprawiają wrażenie, jakby ledwo trzymały się ziemi, jakby za chwilę miały zapaść się pod nią, osunąć w niebyt.

Materia podlegająca rozmaitym metabolizmom zajmuje Golę bardziej niż stosowność i *dignitas*. Nie oznacza to jednak, że stajemy przed percepcyjnym chaosem. Gola szuka estetycznych oznak porządku tego metabolizmu. Jego

8 Tamże, s. 84.

9 Tamże, s. 88.

kryterium wyboru można by nazwać antyleibnizowskim – jeśli rozejrzeć się wśród filozofów ceniących doskonałość jako zasadę istnienia. Fotografie z *Królestwa niebieskiego* komentują architekturę jako zasadę powoływania światów, przeczy ona jednak wartościom optymalizującym warunki życia: stosowności wyznaczonej przez połączenie największej różnorodności z największym ładem, prostoty założeń i bogactwa skutków oraz najmniejszego nakładu sił i największej skuteczności. Gola musi znać te zasady, skoro na jego zdjęciach realizują się one w dość osobliwym kształcie: bogactwo różnorodności z bogactwem skutków przy najmniejszym nakładzie sił, pozbawione największego ładności i prostoty założeń<sup>10</sup>. Śmieciowy charakter tego ładności wskazuje na jego metaboliczne podłoże: zbyt dużo tu mikromaterii (kawałków cegieł, niedopałków, zniszczonych resztek przedmiotów, piasku, gruzu, porzuconych materiałów budowlanych, niezidentyfikowanych strzępów materii), byśmy mogli nie myśleć o tym, co czai się w czarnym kwadracie fotografii: grzyby, bakterie, pleśń. Porządkują one życie na swój sposób, nie mniej doskonały niż geometria, matematyka i algorytmy.

Najbardziejzie zadziwia w tym wszystkim fakt, że fotografie Goli są kolorowe. Nie pokazują czarnego Śląska. Unikają też malowniczości. Ich plastyczne walory nie wystarczają jednak, by przytłumić nieprzyjemne efekty wizualne. Co prawda, nie ma tu zabrudzonej ziarnistości obrazu, tak charakterystycznej dla przedstawienia podwórek na przykład u Rafała Milacha w jego debiutanckiej książce *Szare* z 2002 roku, ani ponurej monumentalności architektury mieszkalnej ze zdjęć Jana Zegalskiego czy Michała Cały z cyklu *Śląsk 1975-1992*. Nie ma też klaustrofobicznego zacieśnienia kadru, jak u Marii Śliwy. I choć szczegóły przedstawienia pozostają te same, co na podwórzowych czarno-białych zdjęciach Marka Lochera, Józefa Wolnego czy samego Goli – popękania, nawarstwienia tynków, nalot sadzy, szarości w rozmaitych odcieniach i głębiach, ziemistość – to zaczynają one zupełnie inaczej znaczyć, gdy stanie się jasne, że kolorystyka zasadniczo odróżnia *Królestwo niebieskie* od innych (historycznych) opowieści fotograficznych o śląskich podwórzach. Uchwyce-nie metabolicznych procesów zachodzących w środowisku nie pozostaje bez

10 Przywołuję tu trzy zasady istoty doskonałości, na które powołuje się w swojej książce Przemysław Gut. Są to: „Z dwu możliwości realizuje się ta, w której największa różnorodność łączy się z największym ładem” (*Monadologia*), „Najdoskonalszy jest ten świat, który jest równocześnie najprostszymi w swych założeniach, a najbogatszy w skutkach”, „Istnieje to, co najlepsze, czyli ta kombinacja, w której największy skutek uzyskano najmniejszym [...] nakładem sił” (*Rozprawa metafizyczna*). Za: P. Gut, *Leibniz. Myśl filozoficzna w XVII wieku*, Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, Wrocław 2004, s. 150.

znaczenia przede wszystkim dla społecznego wytwarzania przestrzeni. Gola nie fotografuje wyłącznie elewacji budynków, choć oczywiście ten sposób unaocznienia komunikacyjnych elementów architektonicznego otoczenia i niemal taktylnego doświadczenia wizualności jest bardzo ważny w *Królestwie niebieskim*. Ale istotną częścią procesów przemian materii pokazanych na fotografiach są obrazy relacji między ludźmi – przy zachowaniu koloru, unikaniu heroicznej monumentalności, rezygnacji z folderowej oficjalności, Gola komponuje obrazy, na których przemiana materii środowiska staje się metaforą także ludzkiego życia.

### **Co robią ludzie na zdjęciach? Pikniki w podwórzach**

Gola i Twaróg podkreślają w swoich wypowiedziach ważną dla ich albumu obecność ludzi. Istotne zatem z ich perspektywy staje się nie tyle pokazanie miejsca, ile samego procesu tworzenia relacji, zależności, związków. Gdy tak spojrzymy na te fotografie – jako obrazy miejsc zasiedlanych i przekształcanych przez człowieka – materia w jeszcze większym stopniu ukaże swoją kruchość i być może jeszcze wyraźniej będzie znaczyć jako zapowiedź rozpadu wszystkich rzeczy tego świata. Jest to niepokojący przekaz, komunikujący swoje własne zniknięcie. Zużyta materia świadczy tu o zużyciu świata. Obecność ludzi w takiej perspektywie, wśród tylu nietrwałych, zniszczonych obiektów, wiele mówi o osobliwym trwaniu życia.

Mniej więcej od drugiej połowy XIX wieku fotografowie zwracają uwagę na miejskie relacje społeczne, portretując tłumy, różne klasy, rasy i etnosy<sup>11</sup>. Z jednej strony miasto pokazywane jest poprzez ludzi i z perspektywy społecznie zaangażowanej, czego przykładem są takie znane, zapoczątkowujące tę tradycję fotografie, jak *Zbieraczkę drewna* z 1900 roku Heinricha Zielle, *Asfalcjarze Eugène'a Atgeta* czy *Mieszkańcy kamienicy czynszowej przy Bayard Street, pięć centów za miejsce* z 1889 roku Jacoba Riisa. Z drugiej – miasto staje się uosobieniem nowoczesności, modernizujących procesów, technologii i umaszynowania. Usuwa się więc na drugi plan ludzkie postaci lub czyni z nich niewyróżniony element, jak w pracy Charlesa Sheelera *Skrzyżowane taśmociągi, zakłady produkcyjne Forda, Detroit* z 1927 roku, na której ludzkich sylwetek w ogóle nie ma, lub gdy, osłonięte cieniem, stają się częścią kompozycji nadziemnych torów – jak na zdjęciu Berenice Abbott w „*El*”, *Second and Third Avenue Lines* z 1936 roku.

11 Zob. *Photography. The Whole Story*, red J. Hacking, T&H Thames and Hudson, London 2021, s. 148.

Jak już pisałam, Gola dziedziczy obie te tradycje: fotografii ulicznej i społecznej, zainteresowany w *Królestwie niebieskim* espozycją „bezludnych” miejsc, ale także uchwyceniem sposobów spędzania wolnego czasu. Nie pokazuje jednak ludzi na tle przyrody (lasu, wody, gór), co znamy z różnego rodzaju piknikowych sytuacji, na przykład z nieco Monetowego z ducha kadru Henri Cartier-Bressona z 1938 roku *Juvisy, Francja*, tytułowanego także jako *Niedziela nad brzegiem Marny*, na którym paryscy robotnicy urządzają piknik nad brzegiem wody. Gola nie wyprowadza też swoich bohaterów do „specjalnych” miejsc relaksu, na przykład ośrodków wypoczynkowych, co z kolei znamy z kontrowersyjnego cyklu Martina Parra *The Last Resort*, portretującego środowisko robotnicze na wakacjach w Brighton w Wielkiej Brytanii (1985). Cartier-Bresson w *Niedzieli nad brzegiem Marny* nie pokazuje twarzy swoich bohaterów, co sprawia wrażenie, jakby nie wiedzieli, że są chwytni w kadr. Uszczegóławia za to obraz przedmiotami: pustymi talerzami, butelkami wina, szklankami, rozrzuconymi gazetami. Zdjęcie bywało interpretowane jako wyraz beztroski klasy robotniczej i braku zainteresowania sprawami politycznymi – jest rok 1938, nadciąga faszyzm, trwa wielki kryzys<sup>12</sup>. Nawet jeśli nie zgadzamy się z taką interpretacją, musimy zmierzyć się z problemem relacji, w jakiej pozostają fotograf i jego bohaterowie.

Podobny problem wywołują zdjęcia Parra. Mocno nasycone kolorami, jaskrawe, niemal hiperrealistyczne, bywały postrzegane jako satyra na środowisko robotnicze:

W latach osiemdziesiątych New Brighton było popularnym miejscem dla ubogiej ekonomicznie klasy robotniczej, a ocena tej warstwy społecznej przez Parra wywołała kontrowersje, gdy *The Last Resort* został po raz pierwszy wystawiony w londyńskiej galerii Serpentine w 1986 roku. Krytycy potępili pracę jako okrutną i voyeurystyczną, ale jak mówi Parr: „Dość wcześniej zdałem sobie sprawę, że kontrowersje nie zaszkodzą. A teraz oczywiście wydaje się, że wszystko się uspokoiło i ludzie znacznie bardziej doceniają te prace niż w latach osiemdziesiątych”. Parr utrzymuje, że nie interesował się „klasą”, ale truizmami codziennego życia, z którymi wszyscy ludzie muszą sobie radzić – takimi jak krzyczące dzieci i zła pogoda<sup>13</sup>.

12 Zob. tamże, s. 303.

13 A. Genova, *Revisiting Martin Parr's Last Resort „The Last Resort”*, „Magnum” 2018, <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/martin-parr-the-last-resort/> (15.07.2025).

Zamiast szerokich piaskowych plaż Parr pokazuje betonowe, zaśmiecone promenady ośrodka wypoczynkowego w północnej Anglii, ręczniki leżące na cementowych posadzkach, maszyny transportowe, przepełnione bary, zdezelowany sprzęt, zniszczoną infrastrukturę, płaczące dzieci, wszechobecne resztki jedzenia, nieznośny upał. Ale fotografuje przede wszystkim ludzi: gromadzących się przy bufetach, siedzących przy stolikach, wystawiających się na upał, znużonych, śpiących, krzyczących, jedzących hamburgery, frytki, gofry. Nie do końca wiadomo, z jaką intencją Parr pokazuje te góry śmieci, rozkrzyczane dzieciaki i zmęczone matki.

Gola z większą ostrożnością portretuje ludzi, ale jego relacja z przedstawianymi ludźmi i przestrzeniami także pozostaje problematyczna. Na najstarszych w albumie fotografiach z 2007 roku z placu Alfreda 10 mieszkańcy siedzą pod murem familoka, pozują i uśmiechają się, a przed nimi biegają zwierzęta: króliki na jednym zdjęciu, koza na drugim. Koza – dodajmy – między kwietnikami zrobionymi z obowiązkowych opon. Piknikowa sytuacja jest też uchwycona na obrazie z 2016 roku z ulicy Żogały. Co prawda, nikt z osób tam prezentowanych nie patrzy w aparat, ale szeroka perspektywa z zasłaniającym środkową część kadru przodem samochodu wymusza narracyjne efekty. Gola konstruuje tu wielowątkową opowieść. Podobnie można myśleć o fotografii z ulicy Krakowskiej 152. Zwrócenie w stronę obiektywu mężczyźni w roboczych ubraniach siedzą przy ławce ustawionej przed familokiem, coś jedzą, palą papierosy. W obiektyw patrzy też na ulicy Lisa 6 pies leżący na zewnętrznym parapecie okna. Na Lwowskiej 22 z 2016 roku nieco powyżej cokołu budynku na podmurowanym oparciu schodów znajduje się grupa ludzi – jeden z nich stoi wyprostowany z butelką piwa na wysokości ust i patrzy w obiektyw. To również sytuacja pikniku, co prawda w osobliwych warunkach zniszczonego miasta. Podobnie młodzieżowa impreza uchwycona jest na fotografii z 2014 roku na ulicy Żelaznej 15: na zapleczu jakiejś budowy ludzie siedzą lub stoją z papierosami i piwem, uśmiechnięci, zajęci rozmową. Rodzinne spędzanie czasu Gola zarejestrował na kilku innych fotografiach: na ulicy Wałowej 2 na zdjęciu z 2016 roku dwoje dzieci i dwoje starszych ludzi siedzi przed domem na drewnianych krzesłach pomalowanych niebieską farbą, na stole ketchup, butelka wody mineralnej, reszta jedzenia (albo dopiero czeka na rozpakowanie, albo już spakowana) umieszczona jest na podręcznym drugim stoliku, rozrzucone reklamówki, ziemia gdzieniegdzie zarosnięta trawą. Na innym zdjęciu mężczyzna, kobieta i dziecko siedzą przy ławie przy wyburzonym do wysokości mniej więcej trzech metrów muru na ulicy Wolnego 2 (2018 rok). Na ceglastej kanapie siedzi kobieta z dziewczynką, po lewej

stronie zwrócony w ich stronę mężczyzna, dziewczynka patrzy w aparat, czyli na nas. Z daleka przyglądamy się z kolei innym spotkaniom, bardziej chyba znajomych niż krewnych: na ulicy Gliwickiej 223 z 2017 roku i Dębowej 103 z 2016 roku. Obie fotografie są mocno podświetlone, a blask świecących urządzeń (telefonów, ekranu telewizora) promieniuje na (by nie powiedzieć: oprómienia) znajdujących się w pobliżu ludzi.

Gola fotografuje też pojedyncze osoby i umieszcza je w krajobrazie podwórza. Na zdjęciu z 2016 roku na ulicy Paderewskiego 3 na tle panoramicznego graffiti Gola pokazuje kobietę wyprowadzającą na spacer psa. Na innym – również na tle wysokiej, nieotynkowanej ściany, której poziomy wraz z warstwą ziemistego podłoża tworzą trzy pasma barwy, kobieca postać z psem tworzy kompozycyjny kontrpunkt dla tego ceglano-grudkowatego pejzażu (ulica Pawła 3, 2007). Są też postacie portretowane w sporym oddaleniu: dziewczynka w różowych spodniach podrzuca piłkę na tle szarych budynków i centralnie wykadrowanej ściany z odpadającym tynkiem (ulica Pawła 3), chłopcy w elektrycznym samochodziku, pokazani od tyłu (ulica Pawła 8, 2009), zakapturzona postać migająca w drzwiach klatki (plac Andrzeja 1), w głębi ocienionego podwórza odwrócony od nas mężczyzna (ulica Wincetego Pola 20), mężczyzna na nowoczesnym osiedlu na ulicy Daszyńskiego 36 z 2019 roku, widziany z perspektywy wielu różnych ogrodzeń (siatka, beton, cegła), kobieta zamiatająca ogródek na deweloperskim osiedlu na parterze na ulicy Baildona 22 z 2014 roku.

Jedna z fotografii jest szczególnie, gdy patrzeć na nią ze społecznej perspektywy. Chwyta tylko rękę człowieka (niebieska kurtka, rękawiczka zimowa), prowadzącego wózek transportowy ze zniszczoną reklamówką z Lidla (ulica Łokietka, 2016). Pozostała część zdjęcia robi przygnębiające wrażenie: boczna, przybrudzona ściana wysokiego budynku wystaje ponad ogrodzenie, z którego zwisa usychające pnącze, w oddali ponad ogrodzeniem szare czubki drzew, na pierwszym planie długa ekspozycja popękane go asfaltu. Osoba z wózkiem właśnie wjeżdża w tę część asfaltowej drogi. Nie ma chyba w albumie zdjęcia mocniej konfrontującego nas z rzeczywistością społeczną i biologiczną: bez upiększenia, bez iluzji, łagodzenia obrazu, środków zmiękczejących percepcję, choć – trzeba przyznać – surowa bezpośredniość kadru jest w ogóle charakterystyczna dla tego albumu.

Gola z pewnością opowiada „nieoficjalne” historie, kontynuując tradycje śląskiej fotografii z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku, kiedy to najważniejsi fotograficy przeciwstawiali się propagandowemu obrazowi Śląska. O ile jednak u tamtych dominują brud, zanieczyszczenia, czarno-białe

panoramy lub pozowane portrety najczęściej pojedynczych ludzi, to u Goli krajobrazy na pierwszym planie komunikują zniszczenie, zużycie, energetyczną flautę. A zarazem – gdy fotograf akcentuje relacje ludzi ze sobą i z otoczeniem – widać tu dążenie do uchwycenia energii zobrazowanych relacji. Aby zrozumieć sens fotografii śląskich podwórek, trzeba zastanowić się nad tym, w jaki sposób Gola włącza pokazywany świat w dyskusje ideologiczne i polityczne, zarówno te trwające, jak i te historyczne.

### Fotograficzne historie śląskie

Ideowa historia (górn)śląskiej fotografii pozostaje nadal mocno rozproszona, opowiadana po kawalku, minirejonami, inna – części gliwickiej Śląska, inna – bytomskiej, jeszcze inna – tyskiej czy katowickiej.

Dla Goli, urodzonego w latach siedemdziesiątych XX wieku, bliska musiała być tradycja fotografowania wypracowana przez fotografików Tyskiego Klubu Fotograficznego KRON. Ewelina Lasota opowiada historię tego klubu. Jego działalność datuje się od roku 1978 do 1983 i stanowi wyraz aktywności najważniejszych fotografików Śląska tamtych czasów. Lasota zauważa, że ich zdjęcia

eksponują sadzę i pył, które zlewają się w brudne plamy na topniejącym śniegu. Zwracają uwagę na błoto, pełno błota, z wyciśniętymi w nim śladami butów i kół. Prace fotografów KRONU nadają widzialność temu, co zostało jej pozbawione w oficjalnych mediach<sup>14</sup>.

Kronowcy zwracali uwagę na zanieczyszczenie, chociaż tematy zaniedbań ekologicznych były cenzurowane przez władze. O tym, na jaką skalę ujawniano na fotografiach degradację środowiska, świadczą uwagi Alfreda Ligockiego do katalogu Śląsk Michała Cały: „Większość zdjęć ukazuje miasta Górnego Śląska, część zaś Wałbrzycha. Są to widoki przerażające, mogące służyć ekologowi za dokumentację zdegradowania i zdehumanizowania przez przemysł”<sup>15</sup>. Kronowców interesowały te części miasta, które nie pojawiały się w głównonurtowych mediach, jak na przykład kolonie robotnicze. Swoje

14 E. Lasota, *Tyski Klub Fotograficzny KRON*, w: *Tyski Klub Fotograficzny KRON Śląsk 1978-1983*, red. E. Lasota, M. Łuczak, Muzeum Miejskie w Tychach, Tychy 2023, s. 24-25.

15 A. Ligocki, wstęp do katalogu *Michał Cały. Śląsk*, ZPAF Katowice, 1984. Zob. tamże, s. 31.

„podwórkowe” zdjęcia nazywali „zimną angielską fotografią”<sup>16</sup>. W albumie podsumowującym działalność KRON-u znajdziemy „podwórkowe” fotografie Krzysztofa Pileckiego z Nowej Rudy z 1978 i 1979 roku (czarno-białe, ludzie patrzą w obiektyw), szerokie, panoramiczne ujęcia krajobrazowe Michała Cały z 1978 roku ze Świętochłowic-Chropaczowa i kolonii robotniczej Kaufhaus (1978), Tadeusza Kluby, także z Kaufhausu. Zwykle są to fotografie budynków lub na ich tle ludzi pozujących i nawiązujących relacje z fotografem. Wyjątkiem w albumie są fotografie Henryka Rączkowskiego, na których pokazuje on kobiety z dziećmi spędzające czas na kocu, przy stole z herbatą i ciastem, niezwracające uwagi na fotografa (Bytom, około 1979 roku, s. 166, 167).

To historia bezpośrednio poprzedzająca Gołę jako fotografa, ale trzeba pamiętać, że warstw historycznych i ideologicznych, do których Gola się odnosi, jest znacznie więcej. „Nieoficjalność” opowiadanych przez niego śląskich historii wyodrębnia się jeszcze bardziej, gdy umieścimy je w kontekście szerszym niż powojenny. Janusz Musiał zauważa, że „od drugiej połowy XIX wieku w sztukach wizualnych ma miejsce koncentracja na utrwalaniu obrazów przemian zachodzących na Górnym Śląsku, krajobrazu naturalnego oraz architektury mieszkalnej i industrialnej”<sup>17</sup>. Najpierw pojawili się wędrowni fotografowie (na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych XIX wieku). Następnie w większych miastach powstawały zakłady fotograficzne (np. w Chorzowie w 1859, Gliwicach w 1862, Bytomiu w 1863). Ich właścicielom, między innymi Wilhelmowi von Blandowskiemu, Carlowi Liebertowi, L.A. Lamchemu (który jest autorem najstarszych fotografii miasta Kattowitz z 1872 roku); Juliusowi Tschentscherowi, Maxowi Stecklowi, braciom Altman, Bronisławowi Arciszewskiemu, zawdzięczamy najstarsze wizerunki osad śląskich, przemysłowo-rolniczych terenów oraz portrety<sup>18</sup>.

Wiek XX niewyobrażalnie komplikuje tę historię. Fotografia staje się narzędziem walki ideologicznej. Najbardziej znane cykle fotograficzne z lat trzydziestych XX wieku Jana Bułhaka i Antoniego Wieczorka, realizowane na zamówienie, dalekie były od krytycznej diagnozy i trzeźwego spojrzenia na śląską rzeczywistość. Wpisywać się miały w idee państwowotwórcze,

16 Zob. tamże, s. 39.

17 J. Musiał, *Fotografia na Górnym Śląsku – zarys, w: Fotografia na Śląsku 1939-2022, cz. 1, s. 9.*

18 Zob. tamże, s. 10.

„mocarstwowe”<sup>19</sup> i proponowały wizję Śląska jako regionu bogatego, zasobnego i nieodparcie pociągającego. Po drugiej wojnie oficjalne komunikaty obrazowe kształtowały się podobnie: Szymanowicz za jedną z ważniejszych prezentacji fotograficznych uznaje dwutomową, bogato ilustrowaną monografię *Górny Śląsk* z 1959 roku, wydaną w serii Ziemie Staropolski poznańskiego Instytutu Zachodniego. Fotografie peerelowskiej oficjalności prezentowały dość powtarzalne motywy: wizerunki przodowników pracy, przemysłowy krajobraz, folklorystyczny charakter regionalnego życia. W tym kontekście fotograficy obrazów nieautoryzowanych przez władze, na przykład klubu KRON, wzmacniali interwencyjny, społeczny charakter swoich fotografii, podkreślając ich „rzetelność i prawdę”<sup>20</sup>. Ich zdjęcia wzbudzały zainteresowanie także swoją odmiennością estetyczną. Barbara Kosińska pisała o „negatywie tradycyjnych kanonów estetycznych”: „W miejsce sielankowych pejzaży rolniczych – tworzenie nowych stereotypów: fantastycznie ukształtowanych wysypisk śmieci i hałd węgla oraz malowniczo połyskujących rozlewisk ścieków przemysłowych”<sup>21</sup>.

Myślę, że w tym podwójnym usytuowaniu: wobec zmiennej historycznie narracji o Śląsku i zmiennej polityki estetycznej<sup>22</sup> oraz wobec współczesnych oficjalnych reprezentacji Śląska, a zwłaszcza Katowic, należy czytać fotografie z *Królestwa niebieskiego*. Nawet jeśli podobieństwo estetyczne fotografii Goli do estetyki kronowców jest niewątpliwe, byłabym bardzo ostrożna w myśleniu o podobieństwie ideowym. Krytyczny charakter fotografii KRON-u wymierzony był głównie w oficjalną, socrealistyczną wizję Śląska. Depresyjne, ponure krajobrazy miejskich podwórek kronowców, zwracające uwagę na

19 To nawiązanie do sformułowania Jana Bułhaka z tekstu *Istota fotografii ojczystej*. Bułhak pisze tam: „Dzisiejsza fotografia dobrowolnie zaprzęga się w służbę idei mocarstwowej, służbę idei państwa, zespolonego ściśle z narodem i ojczyzną”; J. Bułhak, *Istota fotografii ojczystej*, w: *Fotografia na Śląsku 1939-2022*, cz. 1, s. 243.

20 „Warta podkreślenia jest rzetelność i prawda w przekazywaniu tych wszystkich treści, stosowanie czystej fotografii bez udziwnień czy sztuczek technicznych”; K. Pilecki, M. Wielomski, *Sami o sobie – SGT KRON*, „Foto” 1982, nr 10, s. 329.

21 B. Kosińska, *Biennale krajobrazu po raz siódmy*, „Fotografia” 1981, nr 3-4, s. 31, cyt. za: M. Szymanowicz, tytuł, s. 217. Warto też wspomnieć, że na lata siedemdziesiąte przypadają ruchy nowofalowe, także w Polsce w środowisku literackim, czego dowodem jest estetyczno-społeczny manifest Świat nie przedstawiony z 1974 r. Adama Zagajewskiego i Juliana Kornhausera, napisany w duchu powrotu do realistycznej prawdy przedstawienia.

22 To oczywiście nawiązanie do Jacques’a Ranciere’a i jego tekstu *From Politics to Aesthetics?* („Paragraph” 2005, t. 28, nr 1).

przemysłowe zanieczyszczenie środowiska oraz społeczne zaniedbania, dysonans między wizją produktywnej ziemi a życiem pojedynczych osób, powstawały niejako w imię prawdy przedstawienia, dokumentacyjnej wierności. U Goli – jak sądzę – znacznie ważniejszy jest identyfikacyjny aspekt przedstawienia. Jego domyślnymi polami odniesień i odbiorcami nie są „wielcy inni” władzy, ale ludzie zamieszkujący miejsca pokazywane na fotografii. Nie reprezentują oni też nikogo ani niczego poza samymi sobą: żadnego ludu robotniczego, idei pracy; nie stanowią metafory degradacji środowiska. Dlatego zdecydowanie więcej jest u Goli zbiorowych przedstawień: ludzi rozmawiających ze sobą, jedzących wspólnie, siedzących blisko siebie, biorących najczęściej pod uwagę obecność fotografa. Dlatego też Gola nie rezygnuje z artystycznych walorów fotografii. Nie można ich jednak sprowadzić do sprawności technologicznej. Fotograf specjalnie zakłóca przejrzystość kadru, zwiększa ziarnistość obrazu, zniekształca perspektywę, słowem – wprowadza do przedstawienia elementy „niepoprawne” z punktu widzenia klasycznego rzemiosła. Stają się one znakami pracy artysty, ludzkiej ręki i oka, a nie aparatu. Pokazują także krytyczny stosunek Goli do obiektywizmu fotografii.

### Co robi Gola?

Gola włącza się w dyskusje historyczne, inaczej rozrysowując linie miejskich napięć. Zawieszony między iluzją, wyobrażeniem a reporterską surowością charakter jego zdjęć nie wyklucza krytycznego nastawienia do pokazywanej rzeczywistości, nie unieważnia też radości promieniującej z przedstawianych światów. Nie jest ona tożsama z widokiem uśmiechniętych ludzi, bierze się z podzielenia przez fotografa podobnych emocji w doświadczaniu kadrowanej przestrzeni. W *Królestwie niebieskim* zachodzi ciekawa zależność między fotografującym a tym, co jest obiektem jego uwagi. W studiach kulturowych interpretacje istniejących obrazów zwykle są wynikiem traktowania obrazów jako materiału badawczego (antropologicznego, etnograficznego czy socjologicznego), rzadko myśli się o tym, by sprawdzić, w jaki sposób przedstawienie wpływa na samego fotografującego i tworzone przez niego fotografie<sup>23</sup>. Gola nie traktuje swoich bohaterów jak obiektów do sfotografowania, materiału obserwacji czy badań – uczy nas raczej patrzenia (bardzo haptycznego w swojej istocie) na obiekty, materię i zadowolonych ludzi,

23 Zob. S. Pink, *Doing Visual Ethnography. Images, Media and Representation in Research*, SAGE Publications, London–Thousand Oaks–New Delhi–Singapore 2007, s. 26.

mimo przebywania w ponurym otoczeniu. Przy czym nie są to uśmiechnięci i pozujący górnicy, nie są to pary spacerujące po parku lub romantycznie wpatrzone w obłoki, nie są to dzieci na katowickim kąpielisku „Fala”. Radość ludzi ze zdjęć Goli połączona jest ze zgodą na bycie w miejscu uznanym za własne; nie jest ani wystudiowana, ani aktorsko udawana.

Wydaje się, że w ten sposób Gola umyka pułapkom, jakie napotykają fotografowie społeczni. Jedną z takich pułapek najlepiej opisał Allan Sekula, amerykański fotograf. Uznał on, że zdjęcia W. Eugene Smitha z książki *Minamata* z 1972 roku dokumentujące choroby japońskich rybaków spowodowane zatruciem rtęcią, wywołują przede wszystkim współczucie. Odwracają w ten sposób uwagę od politycznego zrozumienia mechanizmów, które doprowadziły do tej sytuacji i – tym samym – blokują gniew i walkę o zmianę<sup>24</sup>. Współczucie albo zrozumienie polityczne – taka byłaby alternatywa według Sekuly. Jak pamiętamy, w przypadku fotografii Paara z *The Last Resort* ta alternatywa brzmiała: pogarda lub akceptacja. Fotograficy czerpiący inspirację dla myślenia o roli fotografii z różnych krytycznych teorii (feministycznej, marksistowskiej, queer, postkolonialnej) także podkreślają aktywistyczny charakter fotografii. Victor Burgin, brytyjski artysta, uznaje, że należy zwracać uwagę na to, w jaki sposób fotografia jako reprezentacja utrwała określone ideologie<sup>25</sup>. W tym kontekście prace Goli z *Królestwa niebieskiego* wiązać się mogą jednak z pewnym ryzykiem estetyczno-politycznym.

Gola nie przedstawia oczywiście swoich bohaterów w taki sposób, że budzą oni współczucie, wręcz przeciwnie: odnosimy wrażenie, że w pełni akceptują przestrzeń, w której żyją, i nie wstydzą się jej. Są oni – jak to nazywają socjologowie – prawdziwymi aktorami społecznego wytwarzania przestrzeni<sup>26</sup>, niezależnymi od architektów, urbanistów i miejskich planistów, choć zależnymi od bezosobowych sił przyrodniczych. Ale nawet jeśli uznamy, że najważniejszy pozostaje aspekt identyfikacyjny fotografii z *Królestwa niebieskiego*, który oznacza cedowanie na nią zadań związanych z prawem określonych grup społecznych do bycia widzianymi, to nadal pozostaje problem anestezyjnych konsekwencji takiej polityki estetycznej. Może ona wywoływać zubożenie na zniszczony, ponury, zużyty świat wokół nas. Wydaje się, że

24 A. Sekula, *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary. Notes on the Politics of Representation*, w: *Photography Against the Grain. Essays and Photo Work 1973-1983*, The Press of the Nova Scotia of Art. and Design, Halifax 1984, s. 74.

25 *Thinking Photography*, red. V. Burgin, Palgrave Macmillan, London 1982, s. 2.

26 Zob. B. Jałowiecki, *Społeczne wytwarzanie przestrzeni*, Wydawnictwo Scholar, Warszawa 2010.

Gola za każdym razem, gdy podgląda ludzkie relacje w przestrzeni śląskich ajnfartów, rejestruje gotowość ludzi do adaptacji do warunków życia, które raczej powinny budzić w nich opór i niezgodę. I nie jest to wyłącznie zgoda na życie wśród opon z kwiatkami czy rozsypujących się murów, jak można by się spodziewać, jest to także zgoda na życie w nowoczesnych, stalowych ogrodzeniach. Trudno jednak ocenić, w jakim stopniu fotografia Goli bierze udział w tych procesach anestetyzacyjnych, a w jakim stopniu je uwidacznia. Skłaniałabym się ku temu drugiemu rozwiązaniu: gdy oglądamy kadry z *Królestwa niebieskiego* i pamiętamy zwłaszcza o tym jednym z wózkiem z reklamówką z Lidla, surowym i absolutnie deziluzyjnym, docierają do nas przede wszystkim antymitologizacyjne i antysentymentalne ich znaczenia. Powstają one dlatego, że Gola koncentruje się nie tyle na udratyzowaniu pokazywanych historii, ile na ich politycznym zrozumieniu i odczuwaniu.

## Abstract

---

**Anna Kałuża**

UNIVERSITY OF SILESIA

*Photographic Narratives About Silesian Ajnfarts: Arkadiusz Gola and Marek Twaróg's Królestwo niebieskie*

The article interprets the photographic album *Królestwo niebieskie* (Kingdom of Heaven) by Arkadiusz Gola and Marek Twaróg. The author demonstrates the distinctiveness of Gola's photographic narrative compared to earlier approaches to photographing Silesia and courtyards. Gola's photographs engage with other photographic representations of courtyards, the prewar and postwar history of photography in Upper Silesia, and the global history of social photography.

## Keywords

---

Silesia, history, city, architecture, photography, postindustrial landscape