UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH
WYDZIAŁ SZTUKI I NAUK O EDUKACJI
INSTYTUT SZTUK PLASTYCZNYCH

PAMIĘĆ MIEJSCA PAMIĘĆ MATRYCY ŚLĄSK

CYKL GRAFIK WKLĘSŁODRUKOWYCH

PRACA DOKTORSKA
W DZIEDZINIE SZTUKI
W DYSCYPLINIE SZTUKI PLASTYCZNE I KONSERWACJA DZIEŁ SZTUKI

ŁUKASZ KONIUSZY
PROMOTOR: DR HAB. ŁUKASZ KLIŚ, PROF. UŚ

CIESZYN
2026

SPIS TREŚCI

MÓJ ŚLĄSK 7

MIEJSCE 13

NOŚNIKI PAMIĘCI 31

MATRYCE ŚLĄSKA 41

MATRYCA 59

PODSUMOWANIE 87

BIBLIOGRAFIA 90

ILUSTRACJE 94

WPROWADZENIE

il. 01

il. 02

MÓJ ŚLĄSK

Miejsce. Matryca. Śląsk. Te trzy pojęcia towarzyszyły mi przez ostatnie cztery lata poszukiwań artystycznych, których efektem jest powstały w ramach pracy doktorskiej cykl grafik wklęsłodrukowych. W pewnym momencie, zdałem sobie sprawę, jak bardzo miejsce mojego urodzenia oraz fakt, że rodzice całe swoje zawodowe życie związani byli z kopalnią, wpłynął na moje postrzeganie Śląska. Patrzę na region przez pryzmat górnictwa i właśnie z tego powodu, moja pespektywa zorientowana jest wokół industrialnego dziedzictwa. Wszakże Śląsk to właśnie przemysł, prawda? To liczne kopalnie i huty, panorama miasta usiana kominami, szybami wyciągowymi, wieżami ciśnień i hałdami. Śląsk to dźwięk górniczej orkiestry wybrzmiewającej w Barbórkę czy chwilowy strach i niepewność w czasie gdy ziemia drży, ponieważ gdzieś, głęboko pod powierzchnią „tąpnęło". Taki właśnie jest *Mój Śląsk*. Związany z górnictwem. Z dzieciństwem spędzonym w familoku, gdzie z okna podziwiałem górujące nad miastem szyby kopalni Rozbark, a także widoczny nieco dalej symboliczny dla Bytomia duet w postaci wieży wyciągowej Szybu Krystyna oraz Ewa, dawnej KWK Szombierki. I ten Śląsk znika, zmienia się. Przeobraża. To zrozumiałe i w pełni naturalne. Jednak obserwowanie zaniku pewnych elementów, tradycji, doświadczeń czy przyzwyczajeń towarzyszących mi od dziecka, w pewien sposób uwiera, smuci, a czasem nawet boli. Nie chciałbym powrotu do tego co było. Chciałbym jednak, móc o tym pamiętać. I *pamięć* właśnie jest elementem łączącym wymienione na wstępie pojęcia. A pamięć potrzebuje nośnika. Niezależnie od tego czym jest. Miejscem, rzeczą, jednostką czy zbiorowością. Bez pamięci nie byłbym w stanie dostrzec zmian. Nie miałbym punktu odniesienia. Nie wiedziałbym czy ten aktualny Śląsk jest taki sam jak kiedyś? Inny, lepszy? Gorszy? Jak bardzo się zmienił? Dlatego właśnie chciałem znaleźć pewien znak, symbol, który opisywałby nieuchronny proces przemijania i zachodzących zmian, który jednocześnie podkreślałby

próbę zatrzymania owych procesów. Symbol, który będzie dla mnie kotwicą, punktem odniesienia, sposobem na przywołanie i (re)interpretację obrazów przeszłości niemal idyllicznej krainy dzieciństwa. Śląsk sam w sobie jest nośnikiem (licznych, może nawet sprzecznych?) znaczeń. Wyobrażam sobie, że dla każdego z nas jest czymś innym.[1] Dla jednych Śląsk to *godka*. Dla innych Śląsk to nowoczesne wieże KTW czy sąsiadująca Katowicka Strefa Kultury, górująca nad Rydułtowami Szarlota, brudny od zanieczyszczeń powietrza familok. Z kolei dla części mieszkańców regionu, Śląsk ulokowany jest daleko poza Górnośląsko-Zagłębiowską Metropolią, gdzieś na południu. Dla części pewnie jest to niczym niewyróżniające się województwo, ot po prostu (może tymczasowe?) miejsce pracy i zamieszkania. Dla wielu jednak, szeroko pojęta śląskość i związana z nią tradycja, historia i tożsamość są fundamentem ich jestestwa czy powodem do dumy i poczucia przynależności do konkretnej zbiorowości, niezależnie od tego z jaką częścią regionu, bądź miastem, się identyfikują.

Dla mnie Śląsk jest ważny. I ten z dzieciństwa – naznaczony górnictwem, i ten aktualny – zmieniający się i coraz bardziej nowoczesny. Ważna jest także pamięć o przeszłości, o tym co mnie ukształtowało, a co za tym idzie, dostrzeganie wartości w tym stereotypowym, brudnym, popękanym i usianym ankrami familoku. Nic więc dziwnego, że to właśnie grafika warsztatowa, kojarząca się w pierwszej kolejności z obrazem budowanym głównie z czerni, kontrastów i szarości, stała się moim głównym medium wypowiedzi artystycznej. Choć moim artystycznym wyborom przypisywałbym raczej towarzyszącą mi od dzieciństwa chęć ciągłego rysowania, to niewątpliwie właśnie druk wklęsły, jest odpowiednim narzędziem do wizualizacji *Mojego Śląskiego Imaginarium*. Tym bardziej, że hybrydowość jest naturalną cechą graficznego medium, która przejawia się nie tylko w formie mariażu warsztatowego, ale również ideowego – odnoszącego się do pozaartystycznych aspektów kultury.[2] Z jednej strony, interdyscyplinarny potencjał grafiki, stał się dla mnie motywacją do poszerzenia możliwości tradycyjnego warsztatu, formą technologicznej transgresji, wzbogaconej o współczesne narzędzia cyfrowe i poligraficzne. Z drugiej z kolei, pozwolił również na stworzenia metodologicznego pomostu, sięgającego poza artystyczno-warsztatowe ramy w rozważaniach na temat *matrycy*, *miejsca* oraz *pamięci* w kontekście *Śląska* – jego tożsamości, postrzegania czy rozumienia i próby uwiecznienia procesu zanikania czy rekontekstualizacji.

1 Innym - zarówno znaczeniowo, jak i terytorialnie. Na przestrzeni niniejszej pracy, celowo i świadomie używam silnie ugruntowanego w społeczeństwie i wyobraźni uproszczonego (i jak wiadomo, aktualnie używanego jako nazwy województwa) określenia *Śląsk*, *śląski*, *śląskość*. W moim odczuciu jest ono najbardziej pojemne, a jednocześnie (niemal zawsze), pełni rolę metonimii, w której *Śląsk*, może przywoływać różne, często skrajne, mniej lub bardziej skonkretyzowane, aczkolwiek z pewnością zindywidualizowane obrazy i wyobrażenia, w tym także – *Moje*. Wątek nazewnictwa, został szeroko omówiony w tekście Anny Gomóły, *Pejzaż śląski czyli jaki?*, w: *Człowiek jest w drodze. Pejzaż śląski – pamięć, tradycja, współczesność*, Cieszyn 2008.

2 S. Dudzik, M. Maciudzińska-Kamczycka (red.), *Hybrydowość w grafice. Medium w poszukiwaniu swego czasu i sensu*, Toruń 2020, s.8

Przyznaję, że początkowo miałem wątpliwości czy *matryca* i *miejsce* faktycznie posiadają podobne cechy. Czy można traktować je niemal synonimicznie jako nośniki pamięci, zapisu informacji, emocji, wspomnień, a nawet tożsamości (czy to indywidualnej, czy zbiorowej)? Bo w jaki sposób, byty tak różne, odległe, z różnych dyscyplin naukowych, mogłyby wykazywać aż taką zbieżność pełnionych funkcji? W trakcie poszukiwań teoretycznych, szybko jednak okazało się, że podobieństw w sposobie postrzegania przez badaczy tych dwóch pojęć możemy dostrzec zaskakująco wiele. Dorota Folga Januszewska postuluje podwójny byt grafiki jako istotę grafiki artystycznej objawiającą się poprzez myślenie dwoma, odrębnymi stadiami, a więc matrycą i wykonaną z niej odbitką.[3] Natomiast Maria Lewicka z kolei wspomina o podwójnym znaczeniu pamięci miejsca, które opisuje jednocześnie cechy samego miejsca, jak i człowieka.[4] Przedstawiona dychotomia stanie się fundamentem analogii zawartej w tytule niniejszej pracy i pozwoli ukazać wyraźne, a przede wszystkim istotne dla procesu twórczego, cechy wspólne obu pojęć. Analiza zostanie poszerzona o osobisty, subiektywny obraz Śląska, którego doświadczałem z perspektywy osoby żyjącej w górniczej rodzinie, której większość życia zorientowana była wokół - znajdującej się w bliskim sąsiedztwie miejsca zamieszkania - bytomskiej kopalni Rozbark.[5]

3 D. Folga-Januszewska, Podwójny byt grafiki, referat z sesji naukowej Grafika współczesna – między unikatem a elektroniczną kopią, w ramach programu MTG Krakow'97, Kraków 1999.

4 M. Lewicka, *Psychologia miejsca*, Warszawa 2012, s.427.

5 Niniejsza praca doktorska ma więc charakter subiektywny i autobiograficzny, skupiony na sposobie postrzegania miejsca z perspektywy jednostki, w szerszym, zbiorowym tożsamościowo kontekście. Stąd zastosowanie perspektywy antropocentrycznej, która determinuje sposób opisu ważnych dla pracy pojęć i wyjście od klasycznych dzieł będących fundamentem dla badań miejsca, przestrzeni, tożsamości czy pamięci.

ROZDZIAŁ PIERWSZY

il. 03

MANDELA

il. 04

MIEJSCE

Nie sposób mówić o miejscu, bez przywołania będącego w opozycji, niemal antagonistycznego terminu – przestrzeni. Jak pisze Yi-Fu Tuan pojęcia te określają powszechne doświadczenie, są oczywiste, wręcz zwyczajne, a jednocześnie – jako że żyjemy właśnie w przestrzeni doświadczając jej niemal w każdym momencie – pełnią rolę podstawowego składnika otaczającego nas świata. Wspomniana opozycja, jest istotna już na etapie tworzenia definicji obu pojęć, ponieważ jak podkreśla badacz: „(…) »przestrzeń« i »miejsce« potrzebują siebie nawzajem."[6] W tym miejscu warto podkreślić zbieżność z podejściem do postrzegania matrycy oraz odbitki w kwestii ich zależności współistnienia, ponieważ trudno wyobrazić sobie sytuację, w której istnieje odbitka, bez wcześniejszego zaistnienia matrycy, z której została wykonana (niezależenie od jej formy).

6 Y. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, Warszawa 1987, s. 13-16.

Antagonistyczny charakter analizowanych przez Yi-Fu Tuana pojęć, objawia się w sposobie ich rozumienia. Miejsce, to dla nas przede wszystkim bezpieczeństwo, stabilność. Przestrzeń z kolei utożsamiamy z otwartością, wielkością, a więc czymś nieznanym, a tym samym niebezpiecznym. Idąc dalej tym tropem, przestrzeń kojarzona jest z ruchem, przemieszczaniem się, natomiast miejsce to pauza, zatrzymanie. Przestrzeń jest więc pojęciem o charakterze abstrakcyjnym do momentu poznania, oswojenia i nadania jej wartości przez człowieka, który jako istota niezwykle złożona, tworząca i jednocześnie będąca częścią kultury, posiada nadzwyczaj rozwiniętą zdolność symbolizowania i kategoryzacji.[7]

7 Ibidem, s. 15-16.

Przywołana wcześniej teza Marii Lewickiej, ma swoje odzwierciedlenie w przytoczonym przez Yi-Fu Tuana twierdzeniu, że *człowiek jest miarą wszystkich rzeczy*. Już przez swą obecność, choć najczęściej w sposób nieuświadomiony, porządkujemy przestrzeń za pomocą schematów, wywodzących się ze struktury i wartości naszych ciał,

il. 05

które są miarą kierunków, położenia czy odległości, a także relacji łączących nas z innymi. Wszystkie te elementy, uwarunkowania, predyspozycje, pozwalają nam na uczłowieczenie przestrzeni i przekształcenie jej w miejsce, będące centrum ustalonych wartości w miarę postępu w procesie uzyskiwania określeń i znaczeń.[8]

8 Ibidem, s. 51-54, 63, 75.

Miejsce jest zatem pojęciem niezwykle złożonym, osobliwym, które rozwarstwia się na mentalną i rzeczywistą reprezentację, która często staje się wtórna wobec subiektywnych obrazów budowanych w formie *mikroświatów* w oparciu o konkretne informacje czy doświadczenia. Miejsce staje się katalizatorem dla zawartych w nas obrazów, posiada emocjonalny kontekst pozostając tym samym w relacji z człowiekiem bądź grupą społeczną. Doreen Massey w swoich rozważaniach wprowadza koncepcję miejsca jako tworu złożonego z relacji, który nie ma sztywnych granic – jest zmienny, dynamiczny i wpleciony w ciąg zdarzeń społecznych oraz relacji w czasie i przestrzeni. Miejsce zmienia się więc w czasie, ale jednocześnie poddaje się redefiniowaniu przez użytkowników, pod wpływem ich relacji wobec miejsca – posiadanej wiedzy, wyobraźni czy artefaktów. Kolejne treści,

symbole czy znaczenia miejsca są nieustannie nadpisywane, co prowadzi do zacierania wcześniejszych znaczeń, tworząc swoisty palimpsest, który jednak nadal pozwala na odczytanie dawnych zachowań i wyobrażeń danej społeczności.[9] Miejsce nieustannie trwa, natomiast to czas jest źródłem ruchu w postaci przekształceń znaczeniowych. Zmianie ulegają więc zarówno charakter miejsca, przypisywane znaczenia kulturowe, a także ludzie, którzy żyją w danej przestrzeni wypełniając ją kolejnymi warstwami doświadczeń, symboli i treści.[10] Ponadto, miejsce niejako karmi się nie tylko społecznym procesem wymiany sensu i znaczeń, ale również biotycznym, geograficznym czy materialnym. Jest to przejaw szeroko rozumianej interakcji ze środowiskiem przyrodniczym i geograficznym, gdzie jak pisze Kotus: „Miejsca żyją poza obecnością człowieka i samostanowią, wchodząc w sprawcze relacje z człowiekiem".[11] Takie założenie, choć na pierwszy rzut oka dość abstrakcyjne, możemy dostrzec na Śląsku, gdzie eksploatacja złóż węgla, doprowadziła do bezpośredniej interakcji środowiska, a więc zrabowanej ziemi, z miejscem, które nieustannie walczy o to, by nadal istnieć:

> „(…) dwudziestometrowe pokłady węgla, dziś wypatroszone przez górników i wymienione na piasek znad Rawy i Przemszy w łapczywym pośpiechu, w transakcji tak gwałtownej, że ziemia co i rusz chybotała, zapadała się i pęknięciami szpeciła do reszty domy pozbawione urody, a ludziom zabierała sen z powiek."[12]

Istnienie, obecność i trwanie w przestrzeni jest fundamentem dla tworzenia indywidualnych i społecznych sensów związanych z danym miejscem, a relacja z człowiekiem i w konsekwencji uznanie miejsca za własne, objawia się w poznawaniu i odczytywaniu zarówno znaczeń zastanych, jak i tych nowo nadanych. Maria Lewicka wyróżnia sześć kluczowych cech pojęcia miejsca związanych z lokalizacją i znaczeniem. Te dotyczące lokalizacji obejmują zarówno wyodrębnienie przez jednostkę granice, jak i koncentryczny charakter, a więc sytuację, w której jedno miejsce stanowi część drugiego. Badaczka trafnie obrazuje wymienione cechy przykładem, gdzie zarówno dom jak i przestrzeń poza nim, mogą stanowić odrębne miejsca, które zawierają się w sobie. Podkreśla tym samym, że to właśnie dom jest najczęstszym przykładem przestrzeni która, niezależnie od lokalizacji jednostki, niemal zawsze pełni rolę archetypicznego miejsca w świadomości jednostki. Kolejną cechą jest genius loci, czyli duch miejsca,

9 J. Kotus, *Wokół miejsca i jego relacyjnej istoty*, Poznań 2023, 9-16.

10 M. Czermińska, *Tożsamość kształtowana w pamięci miejsca*, w: *Ruch Literacki; 2013; No 6*, s. 594. https://journals.pan.pl/publication/96224/edition/82971/ruch-literacki-2013-no-6-tozsamosc-ksztaltowana-w-pamieci-miejsca-czerminska-malgorzata [dostęp: 06.01.2025].

11 J. Kotus, *Wokół miejsca...*, op. cit., s. 13-14.

12 K. Kutz, *Piąta strona świata*, Kraków 2010, s. 56.

wynikający z jego historii, estetyki, architektury czy atmosfery, które pozwalają na wytworzenie poczucia przynależności. Co istotne, genius loci emituje z miejsca na doświadczającą jednostkę, natomiast znaczenie jest z kolei emitowane przez jednostkę na miejsce. Warto również podkreślić, że dostrzeżenie genius loci, w dużej mierze zależy od wrażliwości jednostki i posiadanego kapitału kulturowego. Czwarta cecha to historia i związana z nią ciągłość, gdzie przestrzenie z wieloletnią czy wielopokoleniową historią, znacznie częściej zyskują status miejsca. Ostatnie dwie cechy, to spoczynek i autentyczność. Pierwsza z nich mówi o możliwości zatrzymania się, odpoczynku i spokojnego doświadczania sprzyjającemu poznawaniu znaczeń. Druga z kolei, dotyczy zarówno obiektywnej trwałości miejsca, wynikającej z jego historii, jak i subiektywnej, szczerej relacji jednostki z miejscem, wolnej od zewnętrznych wpływów, stereotypów czy opinii publicznej.[13]

W przypadku kategorii autentyczności, warto wspomnieć o pojęciu nie-miejsca, wprowadzonemu przez Marca Augé, które, będąc przeciwieństwem miejsca, określane jest przez badacza jako: „przestrzeń, której nie można zdefiniować ani jako tożsamościowej, ani jako relacyjnej, ani jako historycznej (…)".[14] Nie-miejsca to anonimowe przestrzenie pozbawione pamięci czy historii, które są jedynie kolejnymi, przejściowymi punktami potęgującymi wyobcowanie jednostki.[15] Według Augé przykładami nie-miejsc są więc nie tylko porty lotnicze czy ogromne centra handlowe, ale również środki transportu, drogi ekspresowe, a nawet obozy dla uchodźców. Zarówno zmiana stylu życia zdominowanego przez konsumpcjonizm, jak i przemiany strukturalne miast, wpływają na nagromadzenie nie-miejsc we współczesnych aglomeracjach, które zwyczajnie pozbawione są relacji z jednostką, stając się tym samym przykładem miejsc bezkształtnych. Lenartowicz podkreśla w takim przypadku brak autentyczności, który wynika zarówno z powierzchowności, jak i przypadkowości zaangażowania w relacji jednostki z fizyczną przestrzenią. Edward Relph nazywa taki stan rzeczy *placelessness*, dla Tuana z kolei, są to po prostu, stojące w opozycji do miesca, *przestrzenie*.[16]

Przykładem zjawiska zmiany funkcji, próby nadania nowego znaczenia, a w konsekwencji stawania się *bezmiejscem* na Śląsku, z pewnością może być, otwarta w listopadzie 2005 roku, galeria handlowa Silesia City Center. Wybudowana na terenie byłej Kopalni Węgla Kamien-

13 K. Bierwiaczonek, *Społeczne znaczenie miejskich przestrzeni publicznych*, Katowice, 2016, s.176-178.

14 M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, Warszawa 2010, za: K. Bierwiaczonek, *Społeczne znaczenie miejskich przestrzeni publicznych*, Katowice, 2016, s.178.

15 D. Czaja, *Nie-miejsca. Przybliżenia, rewizje*, w: D. Czaja (red.), *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria*, Wołowiec 2013, s. 11-12.

16 K. Bierwiaczonek, *Społeczne znaczenie...*, op. cit., s.178-179.

nego „Gottwald", działającej przez niemal sto lat (od 1905 do 2004 r.), stała się jednym z największych centrów handlowo-usługowo-rozrywkowych w kraju. Jest to bodaj jedna z pierwszych prób zrewitalizowania terenów poprzemysłowych. Czy udana? Z perspektywy mieszkańców być może tak, na co wskazują wyniki badań przeprowadzonych przez Krzysztofa Bierwiaczonka, w których respondenci poproszeni zostali o wskazanie najbardziej przyciągającej przestrzeni w mieście. W przypadku Katowic, była to właśnie Silesia City Center z wynikiem 28,4%.[17] Mam jednak wątpliwości czy przemianowanie pokopalnianych terenów pozwoliło choć częściowo, choć w najmniejszym stopniu, zachować charakter miejsca, jego specyfikę i atmosferę? W moim odczuciu ślady związane z górniczą tradycją, historią czy tożsamością, niemal zatarły się na tej konkretnej matrycy. Obraz jaki możemy z niej uzyskać, to nijaka w formie świątynia konsumpcjonizmu, z górującym szybem kopalnianym, który tak naprawdę pełni rolę nośnika wielkiego logo galerii handlowej, oświetlonego niczym choinka w okresie świątecznym. Na szczęście jednak, przykład Silesii City Center jest niechlubnym wyjątkiem wśród licznych, i co ważniejsze, udanych rewitalizacji postindustrialnych obiektów na terenie Śląska. Jednym z najbardziej spektakularnych przykładów harmonijnego połączenia nowoczesnej funkcji, z jednoczesnym zachowaniem tożsamości miejsca, jest niewątpliwie, zlokalizowana na terenie byłej Kopalni Węgla Kamiennego „Katowice", nowa siedziba Muzeum Śląskiego. Przygotowany przez austriacką pracownię Riegler Riewe Architekten projekt, zakładał umieszczenie głównej części ekspozycji pod ziemią. Takie rozwiązanie jest wyraźnym nawiązaniem do górniczej przeszłości miejsca, które jednocześnie pozwoliło na wyeksponowanie zrewitalizowanych pokopalnianych budynków, czy zaadaptowanego na wieże widokową szybu wyciągowego dawnej kopalni. Kolejnym projektem, wchodzącym obok Muzeum Śląskiego oraz Międzynarodowego Centrum Kongresowego w skład katowickiej Strefy Kultury, jest siedziba Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia. Zaprojektowany przez Konior Studio budynek, nawiązuje swoją elewacją do architektury Nikiszowca – zabytkowego, górniczego osiedla, gdzie okienne wnęki malowane były na czerwony kolor. Wymienione realizacje obejmujące teren dawnej kopalni, tworzą spójny kompleks, który przekształcił zdegradowany, poprzemysłowy teren w nowoczesną przestrzeń, która przyczynia się do zmiany wizerunku Katowic oraz Śląska, okazując jednocześnie szacunek dla przeszłości i tożsamości miejsca.[18]

17 Ibidem, s.119.

18 Choć skupiłem się katowickiej Strefie Kultury, chciałbym zaznaczyć, że w wielu miastach aglomeracji śląskiej, z powodzeniem realizowane są projekty rewitalizacji poprzemysłowych obiektów, jak np. zlokalizowane na terenie byłej KWK Gliwice Centrum Edukacji i Biznesu „Nowe Gliwice", Galeria Szyb Wilson w Katowicach, Galeria Sztuki Współczesnej Elektrownia w Czeladzi, Koksownia Orzegów w Rudzie Śląskiej, Szyb Maciej w Zabrzu, zabytkowa kopalnia „Ignacy" w Rybniku, Wieże KWK Polska w Świętochłowicach czy gmach dawnej dyrekcji Zakładów Górniczo-Hutniczych Orzeł Biały w Bytomiu, a także Kopalnia Guido wraz ze Sztolnią Królowa Luiza, wchodzących w skład Muzeum Górnictwa Węglowego w Zabrzu. Rewitalizacji poddawana są także osiedla robotnicze, jak chociażby Kolonia Zgorzelec w Bytomiu, Kolonia robotnicza Finicius czy Kaufhaus w Rudzie Śląskiej. Wymienione miejsca są dowodem twórczej i odpowiedzialnej rewitalizacji zachowującej tożsamość miejsca, przy jednoczesnym nadaniu im nowych funkcji, które odpowiadają współczesnym potrzebom społeczno-kulturowym.

il. 06

Kontynuując wątek miejsca i jego właściwości, warto podkreślić istotę tych cech, które dotyczą zarówno znaczenia, jak i związanej z genius loci tożsamości, których nie posiadają inne, społecznie doświadczane przestrzenie. Hanna Libura wskazuje, że istota miejsca: „(…) leży w intencjonalności, która określa miejsca jako najważniejsze ośrodki ludzkiego doświadczenia".[19] Fundamentalną rolę w tym procesie odgrywa, świadome bądź nie, odniesienie jednostki do określonego fragmentu przestrzeni, w której przebywa. Znaczenie miejsca, może stać się istotne dla jednostki, właśnie dzięki stymulatorom powodującym, że dany obszar postrzegany jest jako miejsce.[20]

W swoich rozważaniach Tadeusz Sławek przedstawia genius loci jako formę personifikacji, która pozwala jednostce nawiązać relację z, wyrwaną z dotychczasowego locus, przestrzenią, wymuszając tym samym refleksję nie tylko na temat samego miejsca, ale i swojej w nim obecności. Jest przyczynkiem dla wielowymiarowego procesu odkrywania tego, co istotne. Co więcej, genius loci wpływa na odwrócenie perspektywy w myśleniu o miejscu, które staje się punktem wyjścia dla, nieograniczonego przez historię, procesu doświadczania. Idąc

19 H. Libura, *Percepcja przestrzeni miejskiej*, Warszawa 1990 s. 70, za: K. Bierwiaczonek, *Społeczne znaczenie miejskich przestrzeni publicznych*, Katowice, 2016, s.180.

20 K. Bierwiaczonek, *Społeczne znaczenie...*, op. cit., s.180.

dalej, to suma relacji działających na dwóch płaszczyznach: miejsca z jednostką, a także relacji z kolejnymi elementami w przestrzeni, które znajdują się poza jego granicami, a które właśnie dzięki odziaływaniu miejsca, jednostka jest w stanie zobaczyć z odmiennej perspektywy. [21]

W niemal każdej interpretacji, opisie czy też próbie zdefiniowania pojęcia genius loci, dominuje (a jakże!) jego nieuchwytność (wszakże mówimy o duchu miejsca!) oraz intencjonalność, sprawczość, i niezwykła wręcz mityczna moc, jaką może przejawiać. Należy jednak pamiętać, że to miejsce, a więc konkretny element przestrzeni, jest źródłem wytwarzanej, unikatowej atmosfery i nośnikiem znaczeń, a także prowodyrem tworzącej się w perspektywie czasu relacji bądź dialogu między jednostką, a miejscem. W przypadku tegoż fenomenu, znowu nasuwa się analogia w której miejsce jest formą matrycy, natomiast wszystko to co miejsce „oddaje", zarówno przestrzeni, jak i jednostce, wszystko to, co może zostać odczytane, zinterpretowane, pełni rolę odbitki z matrycy miejsca. Tak więc wszystkie elementy składowe ducha miejsca, są niczym innym jak śladami na naszej matrycy, które później możemy dostrzec na odbitce, i tak jak w przypadku miejsca, odbitka ta, w zależności od wrażliwości, wiedzy, umiejętności odczytania przez odbiorcę danego kodu kulturowego, jest różnie intepretowana. W moim odczuciu, Śląsk, który opisuję, jest pełen takich właśnie miejsc – potencjalnych miejsc-matryc, które stanowią źródło informacji o jego przeszłości, charakterze, niezwykłej atmosferze, a także związanej z nim społeczności. Co więcej, przykładem takiego miejsca-matrycy, nie musi być powszechnie znany, postindustrialny symbol miasta czy nawet dzielnicy, ale może nim być niemal każdy element miejskiej tkanki, który dla jednostki bądź danej społeczności, będzie częścią większego, znaczeniowego uniwersum – w tym przypadku – śląskiego uniwersum. Nieliczne już niestety w krajobrazie kopalniane szyby i kominy niedziałających już zakładów, fragmenty infrastruktury hutniczej, wreszcie kolonie robotnicze, a nawet pojedyncze familoki rozsiane tu i ówdzie pomiędzy blokami z wielkiej płyty, a nawet hałdy – wszystkie te elementy niosą w sobie niezaprzeczalną wartość, prawdę i pamięć o ludziach tworzących region, jego przeszłości i charakterze, nawet jeśli wszystko to okraszone jest tęsknotą za minionym, za wciąż znikającym, bądź utraconym już, heimatem. Aby zrównoważyć tę, nieco pesymistyczną konstatację, przytoczę słowa Tadeusza Sławka, który twierdzi, że:

21 T.Sławek, *Genius Loci jako doświadczenie prolegomena* w: Z. Kadłubek (red.), *Genius Loci Studia o człowieku w przestrzeni*, Katowice 2007, s. 5-15.

„Genius loci jest doświadczeniem nie tylko scalającym (sekwencja widoków, aura, kontekst), ale i ocalającym miejsce; nie tylko przywraca to, co zaginione, ale przede wszystkim uprzytamnia nam, że kultura jest obcowaniem ze stratą; nie celebruje poszczególnych lokalizacji i osób, lecz anonimowy trud oraz dokumentuje równocześnie i potęgę, i słabość ludzkiej wspólnoty."[22]

22 Ibidem, s. 21.

Powyższe słowa dają nadzieję, na to, że bardzo konkretny obraz Śląska, który stał się punktem wyjścia dla moich działań artystycznych, będzie trwał w poszczególnych miejscach-matrycach, a obraz z nich wykonany, mimo pewnych zmian, nowych śladów, nadal będzie przywoływał, pierwotny obraz (nawet jeśli tylko częściowo). Złożoność Śląska, jego potencjał interpretacyjny, polifoniczny charakter i niejednoznaczność, sprawia, że region ten:

„(…) jest dzisiaj nie tyle konkretną fizyczną krainą, co budzącym rozmaite skojarzenia obszarem znaczeniowym, nie-rzeczywistością, lecz wizją, konstrukcją, poezją (…)".[23]

23 I. Copik, *Górny Śląsk - opowieść niewysłowiona*, w: *Anthropos? Narracje dla Górnego Śląska, cz. I. Górny Śląsk - miejsce* NR 22/2014, s. 41.

Wszystko to, ma swoje potwierdzenie w licznych przykładach fascynacji śląskością, zarówno w sferze naukowej, jak i artystycznej.

Przywołane wcześniej spostrzeżenie Tuana, iż człowiek jest miarą wszechrzeczy, możemy również interpretować w kontekście jednostkowego i subiektywnego postrzegania otaczającego nas świata. Taka konstatacja wydaje się być szczególnie uzasadniona w przypadku rozważań nad tożsamością, jako sumą nieustannie konstruowanych wyobrażeń, sądów i przekonań jednostki. Przykładem takiego właśnie podejścia jest prezentowana przeze mnie wizja Śląską – subiektywna, oparta na własnych wspomnieniach, doświadczeniach z regionem, jego krajobrazem, tradycją, historią, charakterem, w końcu – tożsamością, która w tym przypadku jest niezwykle trudna do zdefiniowania. Co warte podkreślenia, zarówno w wymiarze zbiorowym, jak i indywidualnym, tożsamość oparta jest właśnie na subiektywnym obrazie rzeczywistości, który w procesie identyfikacji z danym miejscem, krajobrazem czy obszarem (w przypadku tożsamości terytorialnej), traktujemy jako niezwykle istotną część własnego „ja".[24]

24 K. Janas, *Nowa Huta. Przestrzeń Tożsamości*, Warszawa-Kraków, 2020, s. 135.

Immanentną cechą tożsamości, jest procesualność. Stanowi konstruowaną przez jednostkę, sumę nieustannie zmieniających się sądów,

il. 07

przekonań i wyobrażeń, które w przypadku Śląska podkreśla dodatkowo unikatowy charakter regionu.[25] Pewnym uzasadnieniem dla takiego stanu rzeczy, jest zaobserwowana przez Zbigniewa Rokitę: „zwartość kilkunastu miast (…)", w której „(…) mało jest miejsca na pustkę (…)", a która jednocześnie „(…) wytworzyła u Ślązaków poczucie związku z całym regionem, nie tylko ze swoją miejscowością." Co więcej, swoją obserwację autor kwituje pełnym przekonania stwierdzeniem, że: „Najpewniej nikt w Polsce nie jest tak związany ze swoim heimatem."[26]

25 Ibidem, s. 130-131

26 Z. Rokita, *Kajś. Opowieść o Górnym Śląsku*, Wołowiec, 2020, s.199.

W procesie tworzenia się subiektywnej więzi terytorialnej, a w konsekwencji zbiorowej tożsamości, podstawę stanowi w pełni uświadomiona przez mieszkańców, społeczna istotność danego obszaru, pozwalająca na zbudowanie określonej, trwałej i świadomej więzi. Dodatkowo, może zostać wzbogacona o więź moralną, w której główną rolę ogrywają zaufanie, solidarność i lojalność wobec członków danej grupy.[27] W przypadku Śląska jest to szczególnie widoczne wśród górników. Zaufanie do kolegów w czasie *szychty* od zawsze stanowiło podstawę pracy pod ziemią. Nie inaczej było w przypad-

27 K. Janas, *Nowa...*, op. cit., s. 147-149.

ku solidarności czy lojalności objawiającej się szczególnie w trakcie protestów przeciwko zamykaniu kopalni, niezależnie od tego czy w grę wchodziła organizowana pod ziemią głodówka czy wyjazd do Warszawy w celu obrony nie tylko miejsca pracy, ale również tworzonych przez lata więzi społecznych i tożsamości. Co więcej, omawiane wartości czy silny związek, a nawet przywiązanie do zakładu pracy niemal zawsze rozszerzane były na całe rodziny. Kopalnia była nie tylko żywicielką, ale również opiekunką organizującą czas wolny, wakacyjne wyjazdy czy przeróżne atrakcje dla najmłodszych z okazji świąt na przestrzeni całego roku. W tym miejscu należy również wspomnieć o niezwykle silnie obecnym etosie górniczej pracy, pielęgnowanym i transmitowanym przez pokolenia, a dodatkowo wzmocnionym przez twórczość Kazimierza Kutza, która przyczyniła się do stworzenia swoistego mitu Ślązaka, który z jednej strony cieszy się szacunkiem rodziny (otwierająca scena filmu „Perła w koronie"), z drugiej, walczy o swoje miejsce, swój heimat („Paciorki jednego różańca"). Jednostka czerpie więc z wiedzy o przestrzeni nagromadzonej przez poprzednie pokolenia.[28] Idąc dalej tropem graficznej analogii, to właśnie zapisane w tożsamościowej matrycy ślady, mają swoje odbicie w kolejnych pokoleniach.

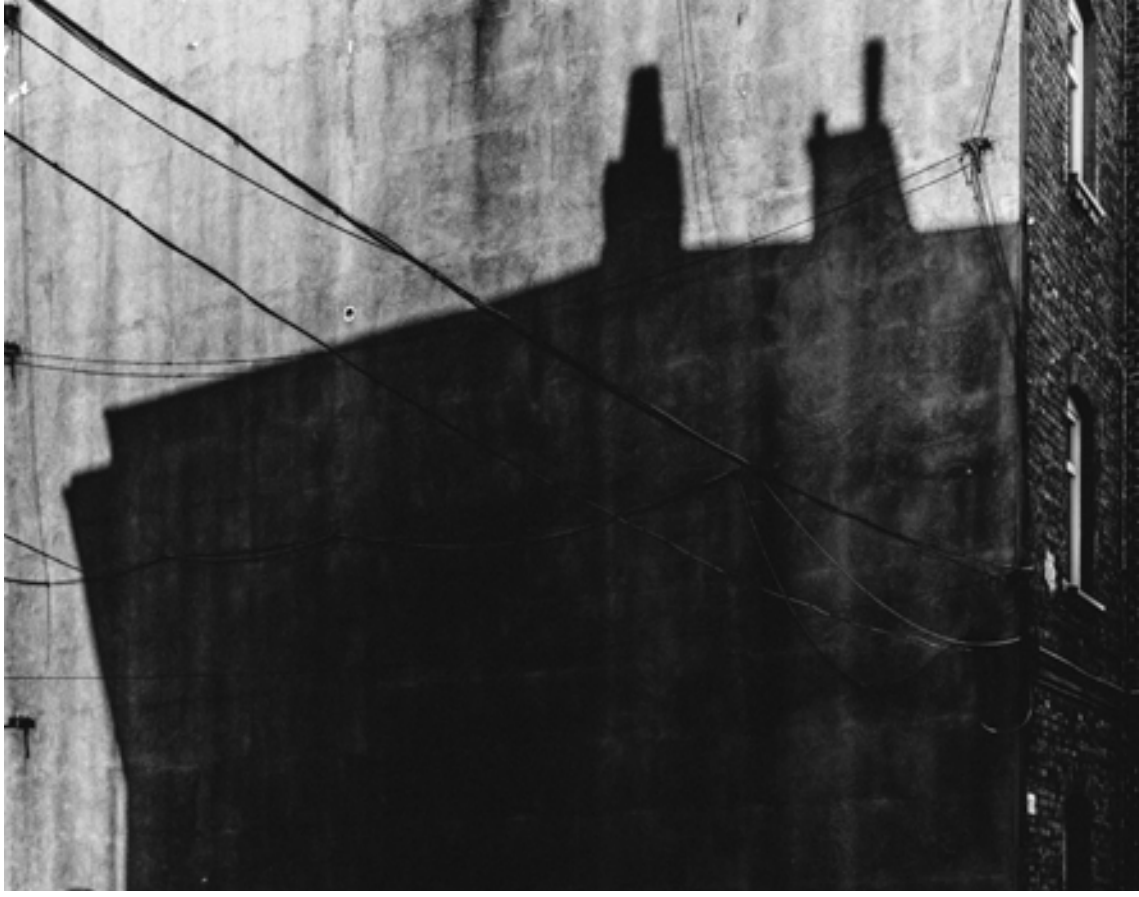
28 Ibidem, s. 159.

Zarówno tożsamość jednostki jak i tożsamości zbiorowe tworzone są w oparciu o subiektywny obraz rzeczywistości, który staje się częścią składową jednostki w procesie identyfikacji z danym miejscem, obszarem, przestrzenią czy krajobrazem. Miejsce zależne jest więc od ludzi je tworzących. Należy je postrzegać jako terytorium znaczeń, budowane przez jednostki zamieszkujące daną przestrzeń i nadające jej sens. Stanowi tym samym konstrukt społeczny i historyczny, a nie stałą kategorię geograficzną.[29] Istnienie tożsamości jest więc uzależnione od istnienia terytorialnej zbiorowości, która identyfikuje się z daną przestrzenią.[30] A co jeśli to przestrzeń wokół danej zbiorowości zacznie znikać? O ile zostanie przekształcona, można jej nadać nowe znaczenie, nanieść kolejny ślad na matrycę, ale w momencie kiedy matryca, a więc dobrze zakorzenione w świadomości jednostki czy zbiorowości miejsce, zniknie, co wtedy stanie się z pamięcią o nim? Jak zmieni się tożsamość zbiorowości? Jak wpłynie na tożsamość kolejnych pokoleń? Czy pamięć przetrwa bez swojego nośnika? A jeśli tak, to w jakim stopniu? I jak długo?

29 Ibidem, s. 133-137.

30 Ibidem, s. 175.

Pamięć nie posiada zdolności do samoistnej rekonstrukcji. Jej istnienie i trwałość uzależnione są od ciągłego procesu negocjacji,



il. 08

przekazywania i przyswajania znaczeń, wraz z ich uprawomocnieniem. Pamięć nie jest więc statyczna, a dynamicznie rekonstruowana poprzez interaktywne procesy komunikacyjne w obrębie jednostki czy kultury, z wykorzystaniem języka, obrazu czy powtarzanych praktyk rytualnych. Nie jest więc autonomicznym bytem posiadającym zdolność do samoistnej rekonstrukcji. Pamięć potrzebuje, wspomnianych już, nośników bez których nie byłaby w stanie przekraczać ram pojedynczego pokolenia czy epoki. Zewnętrze formy przechowywania pamięci, są niezbędne dla rozwoju i trwania pamięci zbiorowej w dłuższej perspektywie czasu.[31]

Przyspieszony rytm historii XX w. powoduje zanik pamięci społecznej – migracje, rozerwanie istniejących dotąd tradycyjnych więzi, w konsekwencji zacieranie wspomnień wiążących się z konkretnymi miejscami, a ostatecznie – anihilację przeszłości.[32] Proces ten, wytwarza w nas (czego najlepszym dowodem jest niniejsza praca doktorska), chęć do kolekcjonowania tego co jeszcze pozostało, dowodów istnienia „czegoś" – czymkolwiek by to nie było.[33] Maurice Halbawchs potwierdza to, o czym już wspomniałem, a mianowicie, że

31 A. Assmann, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowe,* w: M. Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Kraków 2009, s. 112.

32 M. Lewicka, *Psychologia...* op.cit., s.407.

33 P. Norra, *Between memory and history. Les lieux memoire. Representations*, 1989 s. 13-14, za: M. Lewicka, *Psychologia miejsca*, s.407.

il. 09

poza społecznym kontekstem pamięć nie istnieje, nawet jeśli mówimy o indywidualnej pamięci jednostki. Z kolei Jeffrey Olick podkreśla, że pamięć nie równa się historii, ponieważ w przeciwieństwie do pamięci zbiorowej, gdzie przeszłość w sposób aktywny buduje tożsamość, historia nie ma bezpośredniego związku z życiem pojedynczej jednostki. Pamięć służy więc teraźniejszości, pozwalając na budowanie obrazu jednostki lub zbiorowości, nie będąc jednocześnie wiernym zapisem zdarzeń.[34]

34 M. Lewicka, *Psychologia...*, op. cit., s. 409 - 426.

Na początku rozdziału przywołałem postulowaną przez Marię Lewicką dychotomię pamięci miejsca (*place memory*), która ma swoje odbicie w podwójnym znaczeniu opisującym jednocześnie zarówno cechy miejsca, jak i człowieka. Badaczka wskazuje jednak, że identyczną cechę przejawia również tożsamość miejsca (*place identity)* i choć różni je podmiot „pamiętający", to obydwa rodzaje miejsca są ze sobą splecione. W pierwszym przypadku to mieszkańcy „pamiętają" na podstawie posiadanej wiedzy o miejscu, które zamieszkują. W drugim z kolei, to miejsce pełni sprawczą rolę i „pamięta" w oparciu o niezmieniany na przestrzeni wieków układ urbanistyczny, czy działania

il. 10

mieszkańców lub władz w postaci nadawanych nazw ulic czy tworzonych pomników. Co istotne, Lewicka podkreśla, że miejsca, które są bogate w podpowiedzi urbanistyczne, znacznie łatwiej transmitują swoją historię.[35] Istotę architektury w procesie budowania tożsamości opisuje Zbigniew Myczkowski, mówiąc że:

> „Tradycja i kultura miejsca to zespół czynników związanych z całokształtem nawarstwień historycznych (materialnych i niematerialnych) danego miejsca, mających swój aktualny wyraz w krajobrazie. Stanowią one podstawowy składnik tożsamości miejsca jako obszaru i wnętrza krajobrazowego percypowanego przez człowieka."[36]

35 Ibidem, s.427.

Podobne, dychotomiczne rozróżnienie pamięci miejsca prezentuje Connerton. Badacz podzielił je na dwa typy: „pomnik" (*memorial*) oraz „umiejscowienie" (*locus*). Pierwszy odwołuje się do świadomie utworzonej, oglądanej z zewnątrz, będącej dziełem sztuki formy upamiętniania przeszłości, która jednak może zostać zignorowana przez obserwatora. Locus z kolei stanowi integralną, kulturowo

36 Z. Myczkowski, *Krajobraz wyrazem tożsamości w wybranych obszarach chronionych w Polsce*, Kraków, 2003, s. 34. Cyt. za: M. Smolorz, *Śląsk wymyślony*, Katowice, 2012, s. 91-92.

zakorzenioną część procesu doświadczania miejsca od wewnątrz. W kontekście pamięci zbiorowej pełni więc rolę nadrzędną wobec sztucznie utworzonych i sformalizowanych pomnikowych miejsc pamięci. Doświadczanie artefaktu urbanistycznego z zewnątrz zawsze będzie odmienne od doświadczania osoby, która nim „żyje". Tylko w tym przypadku możemy mówić o zawłaszczaniu danego miejsca, przestrzeni czy artefaktu urbanistycznego, właściwemu jedynie osobom, które przebywały w danym miejscu, czyniąc je swoim.[37] Potwierdza to również rozróżnienie na „spojrzenie z zewnątrz", które tożsame jest z historią oraz „spojrzenie z wewnątrz" będące pamięcią zbiorową, zaproponowane przez Maurice'a Halbwachsa.[38]

37 M. Lewicka, *Psychologia...*, op. cit., s.434.

38 K. Janas, *Nowa...*, op. cit., s. 179.

Proces uwewnętrznionego doświadczenia miejsca w formie psychologicznego i kulturowego zawłaszczenia, wymaga jednak spełnienia określonych warunków zbieżnych z fenomenologicznym podejściem badaczy takich jak Edward Relph czy Yi-Fu Tuan, którzy odróżniają znaczeniowo nasycone miejsce od „nie-miejsca". Pierwszym warunkiem umożliwiającym kształtowanie pamięci typu locus jest ograniczona skala, a także jasno zdefiniowane granice, które stanowić będą podstawę orientacji w przestrzeni. Amorficzna masa rozlewającego się miasta nie sprzyja tworzeniu pamięci. Drugim kryterium jest sposób doświadczania miejsca od wewnątrz, determinowany przez tempo życia jednostki i sposób poruszania się po mieście. Spacer pozwala na bliższe i głębsze doświadczenie, aniżeli podróż samochodem. Trzeci warunek dotyczy historycznej ciągłości. Niszczenie materialnych śladów przeszłości, ulic, placów dzielnic czy po prostu wyburzanie części budynków w celu zastąpienia ich innymi, prowadzi do erozji pamięci i utraty czytelności przestrzeni miasta. W ten sposób miasto, a jednocześnie jego mieszkańcy, tracą budowaną nierzadko przez pokolenia, opartą na trwaniu i ciągłości doświadczenia tożsamość, prowadząc tym samym do kulturowej amnezji. W rezultacie miejsce przestaje pełnić rolę tożsamościowej matrycy (nośnika dotychczasowej pamięci), co z kolei jednak może być źródłem nasilonych działań kontrprocesowych w celu ochrony pamięci.[39] Przykładem takich właśnie działań jest obserwowana na Śląsku rosnąca świadomość potrzeby ochrony zabytków industrialnej architektury, rewitalizacji zaniedbanych dotychczas kolonii robotniczych (kolonia Zgorzelec w Bytomiu, kolonia Robotnicza Ficinus czy Osiedle Kaufhaus w Rudzie Śląskiej), ale także troska o ciągłe trwanie śląskości z całym jej bogactwem kulturowo-tożsamościowym, co przejawia się poprzez pielęgnowanie tradycji czy pamięci nawet

39 M. Lewicka, *Psychologia...* op.cit, s.434-437.

w lokalnej skali (Stowarzyszenie Miłośników Rozbarku). To również popularyzacja i duma ze śląskiej *godki*, a także walka o uzyskanie statusu języka. Ochrona pamięci poprzez promowanie atrybutów charakterystycznych dla tożsamości regionu przyjmuje różne, czasem dość trywialne formy, szczególnie w sferze internetu. Jak przyznaje Barbara Orzeł:

> „(…) Śląsk stał się »manifestacją«, matrycą dla twórczych aktywności folklorystycznych – a dokładniej: cyberfolkloru (będącego mieszanką przeszłości, teraźniejszości, stereotypów, nowych zjawisk, różnych kultur – wizualnej, tekstowej i audialnej, opracowanej przez użytkowników, społeczność »fanów«). (…) śląskość stała się »suwenirem« codzienności, czymś modnym, co warto »nosić«, trafił, podobnie jak inne produkty, do masowej wyobraźni (…)".[40]

Zofia Oslislo, podejmując refleksję nad współczesną kondycją tożsamości śląskiej, wprowadza pojęcie „Nowych Ślązaków", określające osoby, które niezależnie od miejsca urodzenia z własnego wyboru związały swoje życie i działalność zawodową z Górnym Śląskiem. Nowych Ślązaków łączy zaangażowanie w rozwój społeczno-kulturowy regionu, podtrzymywanie pamięci, badania historyczne, kultywowanie lokalnych tradycji, języka, a także dbanie o przestrzeń publiczną. Budują tym samym pozytywny obraz regionu, również poza jego granicami. Wśród nich są przedstawiciele różnych zawodów i dziedzin, ale najistotniejszą cechą charakteryzującą ich aktywność, jest niewątpliwie, wyrażana poprzez realne działania, odpowiedzialność za miejsce w którym żyją.[41]

40 B. Orzeł, *Śląsk skonsumowany. Tożsamość na popkulturowym placu zabaw (?)*, w: *Anthropos? Narracje dla Górnego Śląska, cz. II. Górny Śląsk – zapis, NR 22/2014*, s.47.

41 Z. Oslislo, *Nowi Ślązacy. Miasto, dizajn, tożsamość*, Katowice, 2015 s. 58-59.

ROZDZIAŁ DRUGI

il. 11

il. 12

NOŚNIKI PAMIĘCI

Lewicka przedstawia dwie, wyraźnie zarysowane grupy czynników kształtujących tożsamościowe narracje miasta. Pierwsza z nich ma charakter kulturowo-polityczny, gdzie obraz miasta kreowany jest w sposób zinstytucjonalizowany, za pośrednictwem mediów, historii, encyklopedii czy podręczników, a także doboru miejsc pamięci czy uroczystości, a co za tym idzie, formy ich upamiętniania. Z kolei drugą grupę czynników odpowiedzialnych za tworzenie tożsamościowych narracji miasta stanowi – wraz z architekturą i układem urbanistycznym – miasto samo w sobie. Architektoniczne i urbanistyczne ślady – jak nazywa je Lewicka, stanowią nie tylko świadectwo przeszłości, ale pełnią również rolę „urbanistycznych podpowiedzi" – są bodźcami znaczeniowymi aktywującymi pamięć kulturową.[42]

42 M. Lewicka, *Psychologia...* op.cit., s.439-444.

Takich właśnie aktywatorów pamięci, ich nośników w formie wspomnianych urbanistycznych podpowiedzi, możemy na Śląsku znaleźć bardzo wiele. Charakterystyczna, ceglana, industrialna zabudowana, obok symboli tak oczywistych jak górujący nad miastem szyb wyciągowy kopalni, wieże ciśnień, kominy kopalniane lub hutnicze, aż w końcu całe osiedla robotnicze, a nawet pojedyncze, a jednocześnie licznie rozsiane tu i ówdzie familoki są (na szczęście nadal) żywymi przykładami nośników pamięci, która znajduje swoje odbicie w tożsamości mieszkańców regionu. To również takie elementy jak pomalowana czerwoną farbą okienna wnęka, w przypadku osiedli zamieszkiwanych przez górników, czy wnęka pokryta zielonym kolorem, dominująca na osiedlach, gdzie większość stanowili pracownicy huty. To także *chlywiki*, które choć zmieniły już swoją funkcję, nadal możemy spotkać na osiedlach robotniczych wśród *familoków*. Nie sposób pominąć również okazałych rezydencji pozostawionych przez wielkie rody zamieszkujące Górny Śląsk na początku XX wieku, jak np. Pałac Ballestremów w Pławniowicach, aktualnie remontowaną rezydencję Schaffgotschów w Kopicach czy zrewitalizowaną oficynę

Pałacu Tiele-Wincklerów w Miechowicach. To w końcu ankry – ściągi, które scalają budynki chroniąc je przed skutkami wywołanymi przez szkody górnicze. Niezależnie od ich formy, skali czy funkcji, bez nich, w wielu przypadkach wspomniane podpowiedzi urbanistyczne, zwyczajnie przestałyby istnieć. Te wszechobecne na Śląsku, metalowe elementy zdobiące fasady, których zadaniem jest ściąganie ścian narażonej na zniszczenie zabudowy, są dla mnie symbolem, a jednocześnie gwarantem trwania tego, co pozostało z industrialnej przeszłości regionu. Najczęściej przybierają formę metalowych okręgów o średnicy od 30 do 50 cm, często zdobnych, z regularnym wzorem w postaci żłobień przypominającym nieco płatki kwiatów czy linii przywodzących z kolei na myśl grube szprychy drewnianych kół. Te ostatnie, przykuły swego czasu uwagę Waldemara Jamy, który stworzył cykl fotograficzny zatytułowany „Śląskie Rydwany", o którym szerzej opowiem w dalszej części tekstu. Oprócz wspomnianych okręgów, często pojawiają się również ściągi w kształcie zbliżonym do kwadratów czy prostokątów różnej wielkości, a także pionowo montowanych długich szyn, które często dzielą boczne fasady budynków na dwie równe części. Szyny zdobią również narożniki czy wejścia do klatek schodowych. Często krótsze, montowane w równych odstępach, tworzą specyficzny rytm na ścianach familoków, ale też wznoszonych na przełomie XIX i XX wieku pięknych kamienic czy zabudowy typowej dla okresu PRL-u. Inne z kolei, sprawiają wrażenie umieszczanych chaotycznie w przypadkowych miejscach, gdzie zabudowa już zaczęła się poddawać pokrywając się gęstą pajęczyną pęknięć. Ankra etymologicznie oznacza kotwicę lub klamrę, co wydaje się znamienne w kontekście jej faktycznej, ale i metaforycznej funkcji. Spinając przeciwległe ściany, pozwalają trwać zakotwiczonym w śląskiej ziemi budynkom, która co rusz drżąc i opadając na skutek wydobycia, próbuje pochłonąć w odwecie, to co znajduje się na powierzchni. Ankrowanie śląskich miast rozpoczęło się już na początku XX wieku. W ekstremalnych przypadkach, jak np. na Wirku, gdzie ziemia na skutek eksploatacji opadła o kilkanaście metrów, niezbędne było zastosowanie ogromnych, drewnianych konstrukcji, które podtrzymują ściany kamienic. O niepewnej przyszłości tych domów i ich mieszkańców, boleśnie przypominają zionące pustką miejsca po przylegających wcześniej budynkach, które ostatecznie poddały się, ulegając brutalnej sile natury i znikając bezpowrotnie z panoramy miasta. Wciąż jeszcze widocznym dowodem ich obecności jest mozaika różnych kolorów ścian i fragmenty tapet dawnych pokoi, które zdobią teraz boczne mury istniejących nadal sąsiednich

il. 13

budynków. Wiele spośród miast w aglomeracji zmaga się z problemami wynikającymi ze szkód górniczych, choć moje rodzinne miasto – Bytom, stanowi niechlubny symbol konsekwencji jakie za sobą niosą. Pomimo wyraźnego sprzeciwu geologów, rabunkowe wydobycie węgla jakie miało miejsce od roku 1954, konsekwentnie podkopywało miasto.[43] W obliczu nieustannie rosnącego zapotrzebowania na węgiel, eksploatacja złóż nabierała coraz większego tempa, obejmując również obszary położone bezpośrednio pod miastem. W rezultacie naruszono rozległy filar ochronny, czego pokłosiem było ponad 300 uskoków i wyrw na powierzchni.[44] Skutki politycznych decyzji ówczesnej władzy odczuwamy do dziś. W jednej z dzielnic Bytomia – Dąbrowie Miejskiej, grunt obniżył się aż o 37 metrów! I choć skutki fedrunku były zauważalne już w okresie międzywojennym, to po wojnie tylko się nasiliły sprawiając, że od lat 70 systematycznie wyburzano kolejne budynki, co ostatecznie doprowadziło do momentu, w którym Dąbrowa Miejska, praktycznie przestała istnieć. Sam również pamiętam widok wyburzanego kościoła św. Józefa Robotnika znajdującego się w tej właśnie dzielnicy, a także budynków mieszkalnych i lokalu jednej z popularnych

43 K. Iwanicki, *Familoki. Śląskie mikrokosmos,* Gliwice, 2023, s. 183-184.

44 J. Drabina, *Historia Bytomia od średniowiecza do współczesności 1123 – 2010*, Bytom 2010, s. 342 – 343.

sieci fastfoodowych znajdujących się na Karbiu – kolejnej z dzielnic Bytomia, która szczególnie dotkliwie ucierpiała na skutek nieracjonalnie intensywnej eksploatacji czarnego złota. Sąsiednie Miechowice, Bobrek oraz Szombierki, również ucierpiały, tracąc bezpowrotnie liczne kamienice, zabudowę dawnej kolonii robotniczej znajdującej się w Szombierkach czy miechowicki ratusz. Takich punktów na mapie Śląska jest znacznie więcej. W świętochłowickich Lipinach, ze względów bezpieczeństwa już w latach 30. wyburzono kościół. Kuźnica Rudzka, w wyniku działań koncernu Godulla, straciła w podobnym czasie szpital. Utrwalona w filmie „Sól ziemi czarnej" Kazimierza Kutza, kolonia szyb Marcin bezpowrotnie zniknęła. Taki sam los spotkał Zaborską Kolonię B – największy z powstałych w latach 60. XIX wieku kompleks dla górników kopalni Królowa Luiza, składający się z ponad 300 budynków i zamieszkiwany przez ponad dziesięć tysięcy ludzi, którą Muzeum w Zabrzu w dedykowanej kolonii wystawie ochrzciło „zabrzańską Atlantydą".[45] Warto w tym miejscu zaznaczyć, że tak gwałtowny, często brutalny i rozległy zanik miejskiej tkanki, to przede wszystkim osobiste tragedie mieszkańców. Utracony w ten sposób fragment rzeczywistości, wiąże się z nieodwracalnymi zmianami w społeczeństwie, wystawiając na próbę budowane przez pokolenia więzi i relacje społeczno-przestrzenne. Wpływa negatywnie na pamięć o miejscu, mieście, a nawet regionie, bezpowrotnie kojarząc się poczuciem ogromnej straty. Dom zawsze powinien być miejscem bezpiecznym, bliskim i trwałym. Niestety, liczne kopalnie i huty były żywicielkami dla dziesiątek tysięcy ludzi, z drugiej jednak strony, potrafiły to życie bezwzględny odbierać lub bezpowrotnie i w sposób drastyczny zmieniać i to nawet na długo po zakończeniu działalności.

45 K. Iwanicki, *Familoki*..., s. 185 – 188.

Przywołane elementy są tym, co Connerton, we wspomnianym już wcześniej dualistycznym podziale architektonicznych śladów, opisuje jako locus. Mają one naturalny, nieintencjonalny charakter, w przeciwieństwie do celowości jaką przejawia ślad typu „upamiętnienie". Locus odzwierciedla architektoniczny charakter miasta, style w jakich wzniesiono kamienice czy kościoły i materiały z których zostały zbudowane. To także detale, w postaci zdobień, napisów czy herbów. To podział na dzielnice wraz z układem ulic i placów czy znane jedynie nielicznym zaułki. Idąc dalej tym tropem, to także ciasne podwórka (często spotykane na Śląsku) czy klatki schodowe, wraz ze wszystkimi detalami, a nawet zapachem. Pamiętamy w sposób sensoryczny, ucieleśniony, locus jest więc typem pamięci proceduralnej, w przeci-

il. 14

wieństwie do śladu typu „upamiętnienie", który z kolei ma charakter deklaratywny – pamiętamy lokalizację, mieszkańców, ale nie sposób w jakim doświadczaliśmy danego miejsca. Dlatego to właśnie ślad typu locus, jako trudniejszy do usunięcia niż upamiętnienie, sprawia, że tworzy się społeczna pamięć deklaratywna w procesie nadbudowywania tożsamościowych narracji miejsca, w którym czas jest głównym czynnikiem, stanowiącym o sile przywiązania. Osoby, których rodzina przez pokolenia zamieszkuje dane miejsce, są z nim zdecydowanie bardziej związane, zżyte, a tym samym posiadają bogatszą pamięć i wiedzę, wraz ze znajomością obowiązujących reguł, pielęgnowanych tradycji, zwyczajów i transmitowanych między pokoleniami kodów kulturowych.[46] Architektura bowiem, nawet w obszarach, w których przemiany historyczne doprowadziły do masowej migracji lokalnej społeczności, jest najtrwalszym, a jednocześnie najbardziej widocznym atrybutem regionu, pełniącym rolę nośnika, przechowującego pamięć o kulturze i utraconej tożsamości.[47]

Pamięć zbiorowa pozwala nam na bycie częścią zbiorowości wraz z całym bogactwem społeczno-kulturowym, nadając tym samym sens

46 M. Lewicka, *Psychologia...* op.cit, s.447-448.

47 M. Smolorz, *Śląsk wymyślony*, Katowice, 2012, s. 93.

naszemu istnieniu. Pełni więc rolę kulturotwórczą, gdzie w oparciu o wiedzę z przeszłości, aktualne reguły i wartości, tworzony jest obraz teraźniejszości.[48] Istnienie pamięci jest więc z jednej strony uzależnione od ludzi, którzy pamiętają, a z drugiej natomiast od ulokowanych poza ludzkim umysłem nośników pamięci, które pozwalają na tworzenie tożsamości w silnie osadzonym w teraźniejszości, społecznym procesie pamiętania, który ulega ciągłej redefinicji. Dlatego też miejsca pamięci, które pozbawione są emocjonalnego ładunku, konkretnych znaczeń, symboliki i więzi łączących dane wartości z miejscem, stają się miejscami historii.[49]

Wato podkreślić, że w kontekście pamięci społecznej, pamiętamy dzięki procesom komunikacyjnym; istnienie pamięci jest więc uzależnione od nieprzerwanej wymiany informacji, a także trwania ram odniesienia. Zatem przerwanie lub istotna zmiana procesu komunikacji czy też zanik ram odniesień, skutkuje zapomnieniem.[50]

Ilona Copik w analizie wybranych górnośląskich narracji literackich i filmowych stwierdza, że: „(…) przestrzeń górnośląska wszędzie niemal utrzymana jest w poetyce braku, nieobecności, odzwierciedla świadomość schyłkową".[51] Taka, wręcz defetystyczna wizja aktualnego stanu regionu stanowi nieodzowną część dyskursu o śląskiej tożsamości, przejawiającej się zarówno w wypowiedziach badaczy, jak i artystów, co potwierdza Aleksandra Kunce twierdząc, że „teraźniejszość Śląska to luka, pęknięcie".[52]

Wymienione obserwacje są zbieżne z tym, co sam odczuwam i zauważam, a co jednocześnie stało się impulsem do rozważań artystycznych skupionych wokół analogii matrycy oraz miejsca w kontekście Śląska niniejszej pracy doktorskiej.

48 W. Czachur, *Lingwistyka pamięci. Założenia, zakres badań i metody analizy*, w: W. Czechur (red.), *Pamięć w ujęciu lingwistycznym. Zagadnienia teoretyczne i metodyczne*, Warszawa 2019, s.12

49 A. Kędziora, *Miejsca pamięci w zarządzaniu pamięcią o artyście*, s. 2-8, w: *Zarządzanie w Kulturze 2012, nr 13*, z. 2, s. 101-111, https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-issn-2084-3976-year-2012-volume-13-issue-2-article-743 [dostęp: 16.05.2025]

50 J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacji starożytności*, tłum. Anna Kryczyńska-Pham, Warszawa 2008, s. 53, za: W. Czachur, *Lingwistyka pamięci. Założenia, zakres badań i metody analizy, w:* W. Czachur (red.), *Pamięć w ujęciu lingwistycznym. Zagadnienia teoretyczne i metodyczne*, Warszawa 2019, s.12

51 I. Copik, *Górny Śląsk...*, s. 40

52 A. Kunce, Z. Kadłubek, *Myśleć Śląsk*, Katowice 2007, s. 241.

il. 15

ROZDZIAŁ TRZECI

il. 16

il. 17

MATRYCE ŚLĄSKA

Śląsk, Górny Śląsk, Górnośląsko-Zagłębiowska Metropolia? Śląskość, Ślązacy, a może Górnoślązacy? Mnogość nazw, określeń, odwołań, a co za tym idzie sporów o nazewnictwo, historyczny czy administracyjny podział ziem regionu, jego charakter i w konsekwencji – tożsamość, od lat zajmuje badaczy, publicystów, artystów, a także mieszkańców. Dyskusja wokół regionu jest i – mam nadzieję – już zawsze będzie aktualna. Bo czy możemy wyobrazić sobie moment, w którym Śląsk, śląskość czy jego mieszkańcy zostaną w końcu zdefiniowani, a przy tym definicja ta, zostanie przyjęta i w pełni zaakceptowana przez badaczy oraz mieszkańców bez krzywdy dla złożoności regionu, będącego unikatowym w skali Polski amalgamatem kulturowym?[53] Pograniczny charakter regionu determinuje więc istnienie, widocznie zarysowanej w społeczeństwie, odrębności wobec tego co zewnętrzne, inne i obce. Długotrwały proces przenikania, licznych kultur i tradycji mających odmienne źródła, sprawia, że jednostka zamieszkująca taki obszar, musi na pewnym etapie dokonać trudnego, ale i świadomego wyboru własnej tożsamości, niejako zawalczyć o nią, wypracować – co, dla ludzi pogranicza – jest naturalną właściwością.[54] Wielokulturowość Śląska stanowi immanentną, a jedocześnie najbardziej charakterystyczną cechę regionu, stanowiącą o jego sile i odmienności, i pewnej przewadze nad innymi regionami kraju. Dlatego wszelkie próby, ujednolicenia, ujęcia całościowego czy unifikacji, które prowadziłyby do stworzenia określonego, i skończonego obrazu czy definicji, byłyby dla Śląska destrukcyjne.[55]

Podstawowym składnikiem śląskiej tożsamości, swego rodzaju certyfikatem śląskości jak mówi Barbara Orzeł jest język – a właściwie *godka* – będąca najczęstszym uzasadnieniem dla przynależności do regionu i jednocześnie jego najsilniejszym atrybutem, inicjującym określony łańcuch skojarzeń i symboli.[56] Co więcej, jest najłatwiej rozpoznawalnym, ale też najlepiej przyswajalnym elementem ślą-

53 P. Bujak, P., *Tożsamość śląska. Rzeczywistość czy XX-wieczna kreacja? Pogranicze. Polish Borderlands Studies, t. 4, nr 1, 2016*, s. 61. https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-3c9801a-5-421a-4401-b600-8b-9cf435ef8b/c/bujak_t4n1.pdf [dostęp: 30.06.2024]

54 J. Tambor, *Kulturowe wyznaczniki tożsamości Tożsamość mieszkańców województwa śląskiego*, 2010, s. 4. https://www.academia.edu/78544830/Kulturowe_wyznaczniki_tozsamosci_mieszkancow_wojewodztwa_slaskiego_Tozsamosc_identyfikacja [dostęp: 30.06.2024]

55 Ibidem, s. 13.

56 B. Orzeł, Śląsk skonsumowany..., s. 44.

skości. Popularne, ciekawie brzmiące śląskie słowa bądź zwroty, stają się podstawowym elementem składowym przedmiotów które, dla Irmy Koziny, są przykładem dizajnu semantycznego – z jednej strony promują region, z drugiej zaś, tworzą śląskość na nowo. .[57]

57 Z. Oslislo, Śląsk zaprojektowany. Jak Nowi Ślązacy budują współczesną tożsamość regionalną poprzez *dizajn*, w: Anthropos? Narracje dla Górnego Śląska, cz. II. Górny Śląsk – zapis, NR 22/2014, s.68.

Traktując Śląsk w kategoriach niezwykle złożonej materii, będącej wieloaspektową mieszanką społeczną, geograficzną, historyczną czy w końcu – kulturową, proponuję dialog o śląskiej tożsamości z perspektywy matrycy graficznej – a więc materii mi bliższej, a przynależnej grafice warsztatowej. Taka narracja, pozwoli nam na zobrazowanie tego, czym jest śląskość, a przynajmniej czym jest dla mnie i w jaki sposób owo postrzeganie śląskiej tożsamości determinuje moje działania artystyczne. W niniejszym tekście proponuję więc, abyśmy tożsamość Śląska przemianowali na *matryce Śląska*.

Matrycę mogą stanowić pewne już utarte, a jednocześnie mocno zakorzenione zarówno w świadomości lokalnej, jak i tej poza regionalnej, wyobrażenia na temat Śląska – będące najstarszym śladem na naszej matrycy – wyraźnie zacierającym się, wyeksploatowanym, ale jednocześnie nadal widocznym tu i ówdzie. Tak zarysowana analogia matrycy świetnie obrazuje zakorzenione w nas (ale i w obcych) wyobrażenie o industrialnym charakterze regionu z jego typowym pejzażem usianym gęsto kominami i szybami licznych kopalni i hut. Pejzażem, który sukcesywnie się zmienia, zanika, a wraz z nim blakną nasze wspomnienia o mitycznej, zindustrializowanej krainie, gdzie kopalnia stanowiła dla wielu *axis mundi*, a życie zatrudnionego w przemyśle Ślązaka opierało się na rodzinie, religii oraz pracy, budując tym samym mit Ślązaka doskonałego, stojącego w opozycji do tego co z zewnątrz, co inne, obce, „nie nasze". W wymiarze praktycznym, kopalnia stanowiła więc element który organizował, ale przede wszystkim jako źródło utrzymania, dawał życie kilku pokoleniom. W wymiarze społecznym czy nawet duchowym, stanowiła centrum wokół którego organizowane było życie licznej społeczności, wśród której wytwarzały się trwałe więzi, podtrzymywane przez elementy składające się na świat wypełniony przekazywanymi kolejnym pokoleniom: rytuałem, symbolem i tradycją. Młodzi ludzie dojrzewali ze świadomością, że ich dorosłe życie, tak jak i dotychczasowe, jeśli wychowali się w rodzinie robotniczej, najpewniej związane będzie właśnie z kopalnią. Miejsce pracy z góry określało ich pozycję w społeczeństwie, dawało poczucie finansowego bezpieczeństwa, ale jednocześnie realnego zagrożenia. Kopalnia poddawana była

il. 18

swego rodzaju sakralizacji, posiadała odpowiednią siłę sprawczą aby z jednej strony dawać życie, a z drugiej móc je w każdej chwili brutalnie odebrać. Świadomość zagrożenia była kolejnym elementem składającym się na konkretny obraz górnika, jako elementu typowego, symbolicznego wręcz Ślązaka motywowanego przez zakorzeniony głęboko w świadomości, podszyty heroizmem etos pracy. Wspomniane wyżej elementy składają się w mojej ocenie na pierwszą, podstawową, pierwotną matrycę, na której budowane są kolejne elementy składowe śląskiej tożsamości, a które nadal, choć coraz słabiej widoczne, wybrzmiewają na wykonanej z tej matrycy odbitce.

Kopalnia jako punkt centralny – *axis mundi* – uświęcony i posiadający duchową atmosferę, nacechowany emocjonalnie, stanowi nośnik kulturowych znaczeń, wyobrażeń i zapisu śląskiego charakteru. Pomimo zatarcia elementów, które jeszcze do niedawna tak mocno wybrzmiewały w przestrzeni miejskiej, aktywizuje pamięć o jego przeszłości, przesądzając tym samym o wielowarstwowości. Kopalnia organizowała niemal każdy aspekt życia swojego pracownika, nadawała mu odpowiedni, uświęcony rytm, umieszczając górników

wraz z rodzinami w przestrzeniach osiedli robotniczych, które niewątpliwie sprzyjały utrwalaniu więzi społecznych oraz budowaniu przywiązania i oddania pracy. Skrajnie funkcjonalne, zhierarchizowane osiedla wypełniały wszystkie niezbędne funkcje społeczne. Dawały poczucie bezpieczeństwa, stabilizacji, ale jednocześnie dowartościowywały górników, stawiając ich niejako na uprzywilejowanej pozycji w stosunku do reszty społeczeństwa. Kopalnia nagradzała trud pracy, wraz z organizacją życia na osiedlach, spełniała rolę paternalistyczną.[58] Dlatego też, odczucie przynależności, związku ze Śląskiem, z uświęconą, dającą życie ziemią, były tak silne, tak głęboko zakorzenione w tożsamości ludzi zamieszkujących region. W przypadku Śląska, heimat – rozumiany jako prywatna ojczyzna, rozszerzał się poza dom, a nawet osiedle, na zakład pracy, tym bardziej, że związek z kopalnią był niemal zawsze „dożywotni". Jednak współcześnie związek z kopalnią, choć nadal wyraźny, jednocześnie nie jest aż tak silny, jak w poprzednich pokoleniach. Tradycja górnicza nie stanowi już nienaruszalnego monolitu, z zapisanymi wyraźnie wzorcami kulturowymi dotyczącymi wyraźnego podziału kobiecych i męskich ról, czy religijnością, która szczególnie w opiece jaką górnicy zawierzali św. Barbarze, była niezwykle widoczna. Tradycyjny system wartości i sposób życia, dziedziczone wraz z zawodem górnika, zanika. A może już nie istnieje? Z całą pewnością nie istnieje w takiej, jak jeszcze kilka pokoleń wstecz, skali. Zmiany ustrojowe, restrukturyzacja, doprowadziły do utraty pewnych niezwykle charakterystycznych cech społeczności Śląska. Kopalnia, jako ślad na matrycy – symbol śląskiego stylu bycia, przestaje powoli istnieć. To co po nim pozostało, to kilka elementów industrialnej architektury w przestrzeni miejskiej, które udało się uratować i nadać im nowe znaczenie – nadrysować matrycę, nałożyć kolejną warstwę, co prowadzi do zmiany obrazu jaki możemy za jej pośrednictwem otrzymać, a w którym nadal pobrzmiewa, to czego nie możemy już w pełni doświadczyć.

58 D. Lubina-Cipińska (red.), Śląsk jak Ameryka. Rozmowy. Portrety. Reportaże. Eseje, Koszęcin, 2008, s. 18.

Nie bez powodu, rozważania na temat matrycy i jej pierwotnego śladu, rozpoczynam właśnie od kopalni i związanych z nią skojarzeń, stereotypów czy mitów. Dla mnie bowiem, ten przemysłowy ślad jest tym najważniejszym. Od najmłodszych lat kształtuje wyobrażenia na temat stylu życia przeciętnego członka klasy robotniczej, który będąc częścią określonej społeczności, staje się istotną i deskryptywną częścią regionu i jego tożsamości. To właśnie przemysłowy charakter determinował przez dziesięciolecia obraz Śląska i społeczności,

zarówno w regionie, jak i poza nim. Jest jego nieodzowną częścią, kształtował postawy, charakter ludzi tu mieszkających, kształtował również stereotypy oraz mity na temat regionu.

Rozwój przemysłowego Śląska opierał się w znacznym stopniu na zasobach ludzkich i kulturowych wywodzących się ze Śląska wiejskiego który, kształtując plebejską kulturę, przeniknął do tkanki miejskiej rodzącego się w tamtym czasie przemysłowego regionu. U podstaw formowania się charakterystycznej kultury robotniczej, leży więc dziedzictwo kulturowe chłopskich synów. Mieszkający w pobliskich, a niekiedy i dalszych wsiach chłopi, migrowali w kierunku zakładów przemysłowych poszukując pracy zarobkowej. Wzorce zachowań oraz praktyki kulturowe wyniesione z wiejskiego środowiska ulegały przekształceniom w zderzeniu z przemysłowym rytmem życia, wymagającym wysokiego poziomu dyscypliny i reorganizacji życia rodzinnego. Zarówno w sensie przestrzennym, jak i kulturowym, ówczesne światy przemysłu i wsi nieustannie się przenikały. Wielu robotników, pomimo zatrudnienia w przemyśle, nadal uprawiało ziemię i hodowało zwierzęta. Już w połowie XIX wieku, Ernest Knippel uwiecznił w swoich grafikach ten osobliwy agrarno-przemysłowy mariaż. Na stworzonej przez artystę panoramie Katowic, za wodami zbiornika na Rawie, majaczą niewysokie budynki huty, natomiast pierwszy plan, zajmują żniwujący chłopi i pasące się bydło, obrazując tym samym koegzystencją wsi i przemysłu i tworzący się specyficzny kulturowy konglomerat tamtych lat.[59] Również Stefan Suberlak, jeden z czołowych reprezentantów grafiki artystycznej na Śląsku, zestawił w sugestywny sposób dualistyczną naturę ówczesnego regionu. W linorycie z 1964 roku, zatytułowanym *Ziemia 3*, w wyraźnie podzielonej na pół kompozycji, której oś stanowi poziom gruntu, artysta konfrontuje ze sobą dwa światy budując narrację o człowieku i jego zmaganiach z ziemią, zarówno w jej zewnętrznym, powierzchniowym, jak i wewnętrznym, a więc podziemnym, wymiarze. Przedstawiona w formie spektaklu rozgrywającego się na oczach widza scena, jest więc opowieścią o regionie jako przestrzeni ziemi podzielonej, życiodajnej, ale jednocześnie niebezpiecznej, wyczerpującej. Ziemi, która z jednej strony rodzi plon, a z drugiej, jest źródłem niezbędnego dla rozwoju surowca. Kontrastujące ze sobą natężenie linii, dodatkowo uwypukla wyraźny podział przedstawionych światów, podkreślając tym samym wielowarstwowość opowieści o pracy, przemianie i miejscu jednostki w przemysłowym krajobrazie.

59 M. Lipok-Bierwiaczonek, *Świat najbliższy. Szkice antropologiczne o Górnym Śląsku, tradycji i kulturze*, Tychy 2008, s.43-50.

il. 19

W wyniku migracji ze wsi i jednoczesnego rozwoju przemysły wykształciła się specyficzna forma osadnictwa w postaci dzielnic robotniczych. Powstające w bezpośrednim sąsiedztwie kopalń i hut osiedla familoków czy robotnicze dzielnice, zaczynały dominować w krajobrazie wielu dzielnic i miast regionu. Charakterystyczne, ceglane budynki funkcjonowały często niezależnie od struktur miejskich, czego najlepszym przykładem jest starannie zaprojektowany Nikiszowiec. Silne więzi wśród społeczności, budowane w oparciu o pochodzenie, miejsce pracy i wykonywany zawód, a także tradycje, determinowały ich homogeniczny charakter. Istotnym komponentem śląskiej kultury robotniczej była również religia. Codzienność warunkowana była rytmem pracy, ale również wspólną celebracją świąt religijnych. Budowane w ten sposób poczucie tożsamości i przynależności do konkretnej grupy zawodowej dodatkowo wzmacniał kult św. Barbary, patronki górników oraz św. Floriana, opiekuna hutników.[60]

60 Ibidem, s. 50-42.

Obecnie przemysłowe dziedzictwo natomiast pozostaje często jedynie ciekawostką, fragmentem, skądinąd, nie tak odległej historii, która pobrzmiewa w niektórych częściach śląskich miast, za sprawą

il. 20

już zaadaptowanych na nowe potrzeby przykładów poprzemysłowej architektury, jak również wielu nadal niszczejących, często bardzo wartościowych, monumentalnych i unikatowych w skali Europy czy nawet świata, pereł industrialnej architektury (jak np. Szyb Krystyna czy Elektrociepłownia Szombierki w Bytomiu). Zaadaptowane, ze zmienioną funkcją, postindustrialne budynki czy miejsca, nadal przypominają nam ich dawną funkcję, są wspomnianym już, pierwotnym śladem na matrycy, który nadal możemy dostrzec, odczytać jego znaczenie, informację na temat tego jaki był Śląsk i jego mieszkańcy. Pomimo zmiany funkcji, a co za tym idzie, znaczenia danego miejsca, jego forma oraz pierwotne przeznaczenie nadal pełnią rolę nośnika informacji. Odwołują się więc do historii miejsca, związanych z nim wydarzeń czy ludzi – zarówno tych z przeszłości, jak i aktualnych. To co warte podkreślenia, to fakt, że podstawowym gwarantem funkcji projekcyjnej miejsca oraz procesu aktywizacji pamięci za jego pośrednictwem jest nieustanne trwanie – a więc ciągłość związana z jego historią, która według Felicity Morel-Edniebrown jest „funadamentem znaczenia miejsca”[61]. Co więcej, jak wspomina Krzysztof Bierwiaczonek w książce *Społeczne znaczenie miejskich przestrzeni publicz-*

61 F. Morel-Edniebrown,: *Wither Genius loci?: The City Urban Fabric and Identity in Perth, Western Australia*. In: *The role of place identity in the perception, understanding, and design of built environments*. Eds. H. Casakin, F. Bernardo. Bentham Science Publishers Ltd., 2012 s. 209–227., Cyt. za: K. Bierwiaczonek, *Społeczne znaczenie miejskich przestrzeni publicznych*, Katowice, 2016, s.178

il. 21

nych: „(…) miejsce to suma trzech elementów: fizycznej lokalizacji, znaczeń, jakie są mu przypisane, oraz aktywności (działań) w nim podejmowanych."[62] Co istotne dla moich poszukiwań teoretycznych, te same elementy, jako podstawowe właściwości, możemy przypisać matrycy. Tak samo jak miejsce, musi ona zostać stworzona, zaistnieć w przestrzeni, posiadać fizyczną formę. Następnie to artysta nadaje jej znaczenie, kontekst, głębię, niezależenie od tematu czy intencji, które to mają swoje źródło w wiedzy, doświadczeniach, emocjach czy w końcu pochodzeniu i tożsamości autora. Ostatni element – działania, w przypadku matrycy możemy podzielić pomiędzy artystę i odbiorcę. Autor nadaje sens, znaczenie, kontekst pracy, wybiera problem czy temat, który chce zwizualizować. Odbiorca z kolei, zgodnie ze swoimi doświadczeniami, wiedzą kulturową, tożsamością czy wrażliwością, odczytuje zapisaną w matrycy informację za pośrednictwem wykonanej z niej odbitki, która stanowi podpowiedź, jest wyzwalaczem pamięci. Zjawisko to opisywała Marta Lewicka odnosząc się do architektonicznych i urbanistycznych śladów w przestrzeni, które taką właśnie rolę pełniły.[63]

62 K. Bierwiaczonek, *Społeczne...*, 2016, s. 176

63 M. Lewicka, *Psychologia...* op.cit., s. 509.

Nie mogę przejść obojętnie wobec pewnych zbieżności w nomenklaturze opisujących pojęcia: przestrzeni, miejsca oraz matrycy. Ślad, jest bowiem tym, co artysta pozostawia po sobie na matrycy. Ich forma może przybierać różne oblicza. Od precyzyjnej, akwafortowej linii, przez plamę stworzoną za pomocą akwatinty, charakterystyczny wzór jaki zostawia chwiejak, aż po rozedrgane, miękkie, choć jednocześnie brutalnie wyryte w blasze suchoigłowe linie czy wreszcie przypadkowe zadrapania, chroniącej przed wytrawieniem warstwy werniksu. Wszystkie te działania na powierzchni matrycy mają cechę wspólną – są dowodem działań artysty, twórczego wysiłku, jego decyzji, intencji, nastroju czy osobistych doświadczeń. Podkreślając zawartą w tytule pracy analogię pamięci miejsca i pamięci matrycy, warto przytoczyć słowa Aleksandra Kopki, dla którego pamięć Śląska to:

> „Ślad, który ulega zatarciu, jest wrażliwy, podatny na wszelką zewnętrzną ingerencję i manipulację. Śladem tym nie tylko są indywidualne wspomnienia, melancholijne i żałobne więzy, nici wiążące nasz los z przeszłością, ale też owoce pamięci wspólnej czy wspólnotowej: te, które się zachowały, lecz nieustannie ulegają zatarciu i te, które bezpowrotnie zostały wymazane z naszej przestrzeni, z tego co »między«, po których został już tylko inny ślad zwracający się w pustkę". [64]

Również Aleksandra Kunce w swoich rozważaniach nad Śląskiem i jego tożsamością, posługuje się pojęciem śladu w kontekście cyklu akwafortowych prac autorstwa prof. Jana Szmatlocha, przedstawiających typowe dla śląskiej zabudowy okna familoków, które badaczka określa mianem symbolu. Zastanawia się jednocześnie czy śląskość w grafikach artysty pełni rolę znaku czy też śladu, który jednocześnie zwodzi i naprowadza, przywołując różne oblicza regionu, podkreślającym tym samym jego złożoność i wielowymiarowość. Podążając tym tropem, badaczka postuluje, że Śląsk prezentowany we wspomnianym cyklu nie posiada realnego kształtu, nie jest w sposób jednoznaczny określony, przeciwnie – jest ciągle przetwarzany, poddawany dyskusji i wieloznaczny, co potwierdza również przedstawione na początku rozważania i wyobrażenia dotyczące śląskości i ciągle aktualnego dyskursu wokół tożsamości regionu. Finalnie okno staje się figurą opisującą tęsknotę za minionym – domem, miejscem, rodziną, tradycją i ludźmi, którzy je tworzyli, ich zwyczajami i zachowaniem osadzonymi mocno w śląskiej tożsamości, matrycą, której pierwotny ślad sukcesywnie zanika, a jednocześnie

64 A. Kopka, *Język, tożsamość, pamięć – myślenie Śląska jako dekonstrukcja*, w: *Anthropos? Narracje dla Górnego Śląska, cz. I. Górny Śląsk – miejsce*, NR 22/2014, s. 53.

zostaje nadrysowany czymś nowym.[65] Okno stanowi dla badaczki również granicę która, jak podkreśla, może stać się tropem do całości kultury śląskiej, będąc jednocześnie reprezentacją minionego, jest wręcz nostalgią, a więc matrycą przywołującą określone skojarzenia jednostki patrzącej na taką reprezentację śląskości. Co więcej, okno wprowadza wyraźny podział z perspektywy obserwatora na świat znany i obcy, co kolejny raz sprowadzić możemy do pytań o region i pytanie kim jesteśmy jako obserwatorzy (niezależnie od tego, po której stronie okna się znajdujemy). Ślązakami? Polakami? Niemcami, a może Europejczykami?[66]

65 A. Kunce, Z. Kadłubek, *Myśleć...*, Katowice 2007, s.63.

66 A. Kunce, *Tożsamość i postmodernizm*, Warszawa 2003, s.91.

Niewątpliwie wspólnym mianownikiem, łączącym wszystkie techniki graficzne jest matryca, która pełni rolę nośnika obrazu, kodu kulturowego, a także (lub przede wszystkim), zapisu działań artysty. W moich działaniach wspomniane właściwości są o tyle istotne, że wraz z tworzeniem kolejnych matryc, staram się zachować pewną część *Mojego Śląska*. W procesie twórczym, wracam do wspomnień z dzieciństwa i wieku nastoletniego, kiedy życie moich rodziców, a co za tym idzie także moje i brata, orbitowało wokół powstałej w 1870 roku kopalni Rozbark – żywicielki dla sporej części miasta, a w szczególności osiedla o tej samej nazwie, gdzie spędziłem niemal całe życie. Z rozrzewnieniem przywołuję obraz mojego Ojca, który po powrocie z szychty, z czarnymi obwódkami wokół oczu, chowa do szafy skórzaną torbę, w której zawsze zabierał na *szychtę,* przygotowane przez moją Mamę kanapki oraz herbatę. Dobrze pamiętam również moje wizyty w cechowni kopalni Rozbark, gdzie do momentu likwidacji w 2004 roku pracowała moja Mama. Jako dziecko, czułem się dość wyróżniony mogąc przejść przez główną bramę zakładową, aby po chwili znaleźć się w ogromnej (jak mi się wtedy wydawało), pustej przestrzeni cechowni, gdzie echem odbijał się każdy mój krok. Moim wizytom przyglądała się z obrazu Św. Barbara, której wizerunek wyeksponowany został na okazałym, drewnianym ołtarzu, zawsze przyozdobionym świeżymi kwiatami, znajdującym się na przeciwległej ścianie, na wprost wejścia. Nierzadko wracam myślami do widoku z drewnianego okna, malowanego białą olejną farbą, w mieszkaniu moich Dziadków na wysokim, trzecim piętrze familoka. Często siadywałem na wewnętrznym parapecie, opierając się na poduszce, jednocześnie przytrzymywany przez Dziadka i podziwiałem kręcące się zaskakująco szybko, żółte koła niebieskich szybów wyciągowych rozbarskiej kopalni. W tych momentach często zastanawiałem się czy mój Ojciec właśnie nie zjeżdża

il. 22

w *szoli* na mityczne (wtedy dla mnie) *660*. Dziadek, podobnie jak moi rodzice, całe zawodowe życie związany był z kopalnią. Często bawiłem się medalami, które otrzymał. Były dla mnie czymś wyjątkowym. Czerwone, podłużne pudełka, ze srebrnym tłoczeniem orła skrywały mniej lub bardziej okazałe odznaczenia, które potwierdzały trud pracy „na dole". Dziadkowie mieszkali bardzo blisko, toteż spędzałem u nich mnóstwo czasu, w tym większość weekendów czy wakacje. *Godali*. Całymi dniami słuchali też Radia Piekary, na starym, wysłużonym Grundigu. Dzięki temu właśnie *ślōnsko godka* nie jest mi obca. Swego czasu znałem na pamięć większość radiowych szlagierów. Klasyczną, śpiewaną zwyczajowo w duecie damsko-męskim, piosenkę o Karliku, wykonałem raz publicznie wraz z jedną z dziewczyn z klasy, w trakcie szkolnego przedstawienia z okazji Barbórki. Czas wolny u Dziadków spędzałem na ogromnym, wewnętrznym podwórku zastawionym kilkoma rzędami *chlywików*, które często służyły nam jako miejsce zabaw. Wraz z innymi *bajtlami* godzinami latałem po *placu*, a moi Dziadkowie doglądali mnie z okna. Węgiel, kupowany na talony, Dziadek zrzucał do piwnicy lub wspomnianego *chlywika* za pomocą ogromnej łopaty, potocznie nazywanej *hercówą*,

aby potem w *kiblikach* nosić je w czasie zimy na trzecie piętro i dorzucać do kuchennego pieca i *kachloka*, który stał w rogu *pierszyj izby*. Dziadek miał swoje rytuały i przyzwyczajenia, a jednym z nich była wyprawa do pobliskiego sklepu po piwo – obowiązkowo Górnośląskie. Górnictwo to również liczne obrządki, organizowane cyklicznie karczmy piwne, a także lokalne pijalnie piwa, gdzie Dziadek, jak pamiętam już z opowieści Babci, przesiadywał po *szychcie* ku jej niezadowoleniu. Praca w kopalni wiązała się również z przywilejami w postaci bonów żywnościowych, które można było realizować w konkretnych sklepach. Do dziś jestem w stanie przywołać w myślach widok kasjerki odcinającej fragment takiego bonu czy moją radość bo mogłem wybrać coś przy kasie, ponieważ ostateczna kwota za zakupy okazywała się o kilka złotych za niska. Kolejnym przywilejem cieszącym co roku dzieci w górniczych rodzinach były, wypchane po brzegi słodyczami, świąteczne paczki, a także liczne wyjazdy, kolonie czy festyny, które sprawiały, że całe osiedle tętniło życiem. Dzięki kopalni, na terenie osiedla działał imponujący kompleks sportowy, obejmujący boisko do koszykówki, kort tenisowy, oraz boisko piłkarskie z częściowo zadaszoną trybuną oraz odkryty basen, gdzie spędzaliśmy upalne letnie dni. Wszystko to skończyło się wraz z zamknięciem kopalni i skutkowało powolnym niszczeniem części wspomnianych obiektów.[67] Mój Śląsk, to także narastające dźwięki zbliżającej się orkiestry górniczej, wybrzmiewające rankiem na osiedlu w dniu Barbórki. Z drugiej strony, to także niepewność o przyszłość rodziców, moją i brata, kiedy patrzyłem na Mamę podczas blokady głównej arterii miasta – ulicy Chorzowskiej, w trakcie protestów przeciwko likwidacji Jej miejsca pracy. Dobrze pamiętam telewizyjne obrazy z Warszawy, gdzie policja traktowała protestujących z armatek wodnych, a gdzie również moja Mama wraz z całą grupą pracowników dołowych i administracji „wyruszyła na Warszawę", aby dosłownie walczyć (niestety bezskutecznie), o swoją przyszłość. Wspomnienia te, są również silnie związane z tęsknotą za widokiem ogromnego napisu KOPALNIA ROZBARK, znajdującego się na, wybudowanym w 1886 roku i zwieńczonym kutą balustradą, murze oporowym kopalni. Napis przez dekady witał ludzi wjeżdżających do miasta oraz tych, wysiadających na znajdującym się po przeciwnej stronie ulicy przystanku tramwajowym, noszącym jeszcze do niedawna nazwę „Rozbark – kopalnia". Codzienność w górniczej rodzinie to niestety również strach, który nasila się w momencie pojawienia się informacji, że na kopalni miał miejsce „zawał" lub „śmiertelny". Pamiętam wyraźnie smutek bijący z twarzy, wów-

67 Dzięki organizowanemu przez Miasto Bytom konkursowi w ramach Bytomskiego Budżetu Obywatelskiego, w 2020 roku wybrano, zrealizowany w późniejszych latach, projekt zakładający remont trybuny oraz dawnego boiska treningowego. W momencie pisania pracy, ogłoszony został kolejny etap rewitalizacji części ogromnego kompleksu sportowego, tym razem obejmujący modernizację boiska głównego GKS Rozbark, w ramach Bytomskiej Strefy Rekreacji i Sportu.

il. 23

czas niewiele młodszego od mnie, dziecka sąsiadów moich Dziadków, w dniu kiedy pod ziemią stracił Ojca. Wszystkie te wspomnienia są nierozerwalnie połączone z rytmem życia kopalni, z industrialną przeszłością regionu. Celowo mówię o przeszłości, bo jak wspomniałem, kopalnia została zlikwidowana w lipcu 2004, a wraz z nią, większość górującej nad miastem zabudowy z szybami wyciągowymi na czele. Panoramę miasta, zdobił jedynie uratowany (na tamten moment), 75-metrowy komin, który zawsze widziałem idąc lub jadąc drogą „przez kopalnię", jak nazywali ją mieszkańcy. Długa prosta, zwieńczona kominem, który sprawiał wrażenie jakoby wyrastał spośród licznych drzew, które otaczały zakład od strony osiedla, tworząc formę małego parku (zwanego Dyrektorskim) z kilkoma ławkami, gdzie jako dziecko zbierałem kasztany, by później, już w wieku nastoletnim, spędzać czas ze znajomymi siedząc na ławce w cieniu tych samych kasztanowców. Majestatyczny, ale pozbawiony towarzystwa szybów „Bończyk" oraz „Stalmach", osamotniony komin, pozostawiony na pastwę losu, niezabezpieczony w żaden sposób, konsekwentnie odchylał się od pionu, aby w końcu runąć w 2019 roku w trakcie prac przygotowawczych do rewitalizacji budynków maszy-

nowni szybu „Bończyk" oraz kotłowni dawnej kopalni. Wszystkie te elementy, wspomnienia, są dla mnie Śląskiem. Składają się na mój subiektywny obraz regionu, moje doświadczenie miejsca, które za pomocą grafiki pragnę przywołać, zatrzymać i w pewien sposób uratować przed zapomnieniem. I taką właśnie rolę pełnią w mojej pracy ankry – elementy architektury typowe dla regionu poddawanego wieloletniej eksploatacji złóż węgla, które stanowią dla mnie symbol trwania tego, co znajduje się na powierzchni, a co jednocześnie w pewien sposób chroni przed tym, co dzieje się na poziomie górniczych wyrobisk, głęboko pod powierzchnią śląskich miast. Ankry chronią, otaczają (dosłownie) opieką budynki mieszkalne, instytucje, pozostałości po industrialnej potędze. Wbijają się w fasady familoków, kamienic, a nawet stosunkowo niedawno powstałych bloków. Czasem zdobią, a czasem szpecą podkreślając wyraźne odchylenia od pionu ścian, okien czy wejść na klatkę schodową w towarzystwie rzucających się w oczy, niepokojących pęknięć czy prób uzupełnienia ubytków za pomocą nowych, wyraźnie odcinających się kolorem cegieł czy betonu. Pozwalają jednak trwać śląskiej architekturze, tożsamości i wspomnieniom ulokowanym w „zaankrowanej", złożonej przestrzeni Górnego Śląska. Ankra jest więc symbolem trwania śląskości, miejsca jako nośnika znaczeń, sensów, zbiorowej tożsamości czy wreszcie – genius loci, które odsyłają nas do przestrzeni regionu, jednak to odbiorca musi wykonać odbitkę z matrycy, odczytując i ostatecznie wypełniając przestrzeń pomiędzy ankrami własnym doświadczeniem i wyobrażeniem.

il. 24

ROZDZIAŁ CZWARTY

il. 25

il. 26

MATRYCA

Warunkiem koniecznym powstania dzieła graficznego jest matryca. Niezależnie od formy jaką nada jej autor, stanowi podstawę istnienia dzieła, podkreślając jednocześnie swoją unikatowość i odmienność wobec pozostałych rodzajów sztuk wizualnych. Dopełnieniem wartości matrycy, jest możliwość utrwalania, a następnie powielania przy jednoczesnej materializacji zawartej w niej wizualnej (ale nie tylko) informacji. Jednak o ile powstanie odbitki nie jest konieczne, to istotne jest uświadomienie sobie pierwotnej funkcji matrycy, co z kolei sprzyja myśleniu dwutorowemu w formie zmiany statusu poszczególnych elementów składowych graficznego medium, a w konsekwencji, szeroką eksplorację potencjału symbolicznego jaki w nim drzemie. Takie podejście sprzyja włączeniu do procesu elementów pozornie obcych – zarówno w wymiarze warsztatowym, jak i ideowym czy mentalnym. Grafikę cechuje wyjątkową wręcz zdolność nawiązywania relacji hybrydowych z odmiennymi działaniami artystycznymi jak i pozaartystycznymi, które na pierwszy rzut oka odbiegają od jej klasycznego sposobu uprawiania czy rozumienia.[68] Dlatego też, interdyscyplinarny potencjał grafiki jest dla mnie sposobem na wyjście poza artystyczno-warsztatowe ramy, a co za tym idzie, stworzenie metodologicznego pomostu między rozważaniami na temat matrycy – jej charakteru i znaczenia w grafice artystycznej oraz miejsca i jego pamięci w kontekście tożsamości, postrzegania czy rozumienia Śląska. W moich działaniach graficznych, cały czas staram się poszerzać możliwości warsztatowe w procesie przygotowania matrycy wklęsłodrukowej. Prezentowany projekt jest przykładem mariażu współczesnych technik, zapisu obrazu w formie cyfrowej, a także wykorzystania możliwości jakie daje modelowanie 3D w procesie kreacji tegoż obrazu. Następny etap obejmuje już transfer stworzonego w ten sposób projektu, bezpośrednio na powierzchnię blachy cynkowej za pomocą druk UV. Przygotowane w ten sposób matryce, były dla mnie punktem wyjścia dla dalszych poszukiwań warsztatowych skupionych wokół tradycyjnych technik druk wklęsłego – od akwaforty, przez akwatintę, aż po suchą igłę.

68 S. Dudzik, M. Maciudzińska-Kamczycka (red.), *Hybrydowość...*, s. 8-14.

Graficzny proces twórczy, ze względu na charakterystykę medium, uwarunkowany jest ostatecznym zanikiem fizycznej obecności matrycy jako wzorca. Co więcej, proces ten warunkuje uprzednie zinterpretowanie natury i pewną syntezę do postaci informacji lub idei, by w kolejnym etapie móc symbolicznie odtworzyć fizyczne cechy obrazu. Matryca inicjuje więc proces, pełniąc kluczową rolę w akcie twórczym, służąc tym samym jako nośnik doświadczeń i działań artysty, zapisu idei, i choć w finalnym dziele (z reguły) zostaje usunięta z pola widzenia, pozostaje fundamentem dla stworzonego obrazu.[69] W przypadku prezentowanej pracy doktorskiej, matryca, choć niewidoczna, ukryta przed widzem w finalnej odsłonie, stanowiła podstawę, pretekst do rozważań pozawarsztatowych zorientowanych wokół jej znaczenia, charakteru, funkcji projekcyjnej i pamięci w odniesieniu do analogicznych właściwości miejsca w ujęciu nauk społecznych. Ankry, same w sobie również posiadają wiele fizycznych cech matrycy, właściwie same w sobie mogłyby stać się matrycami. Ba! Właściwie w pewien sposób są, ponieważ widząc fragment fasady budynku, z której z jakiś przyczyn ankra została usunięta, na jej powierzchni zostaje wyraźny ślad, wgłębienie, odcisk. Powtarzalność ankrów na fasadach również przywodzi na myśl podstawową wartość graficznej matrycy w postaci multiplikacyjnego charakteru. Sama powierzchnia ankrów z upływem czasu, i w wyniku działań warunków atmosferycznych, procesów korozyjnych ulega zmianom, które możemy porównać do działań artysty na matrycy.

69 Ibidem, s.15.

Multiplikacja, powtarzalność, zdolność do zapożyczeń, tworzenia kolaży i cytatów są immanentnymi cechami graficznego medium, które utrwaloną informację-kod, urzeczywistnia ostatecznie w formie obrazu opisując i komentując tym samym cywilizacyjno-kulturowe wątki rzeczywistości.[70]

70 S. Dudzik, *Do czego potrzebna jest dziś grafika? 1. Proces upodmiotowienia matrycy i jego konsekwencje*, w: S. Dudzik, M. Maciudzińska-Kamczycka (red.), *Hybrydowość w grafice. Medium w poszukiwaniu swego czasu i sensu*, Toruń 2020, s. 30.

W wielu realizacjach matryca staje się pełnoprawnym elementem procesu twórczego, nierzadko nabierając statusu niemal autonomicznego obiektu, wykraczając poza tradycyjne myślenie o relacji matryca-odbitka. Janusz Kaczorowski, poprzez swoje działania nadaje grafice performatywny charakter, w których to matryca staje się narzędziem o niemal rytualnym znaczeniu, pełniąc jednocześnie rolę opisową, definiuje artystę jako grafika. Z kolei Antoni Tàpies w podkreślającej regionalną tożsamość serii Suita Catalana (1972) nadał ludzkiemu ciału status matrycy, wykorzystując ślady bosych stóp w celu wizualnego zapisu sardany – katalońskiego tańca narodowego. Motyw ciała

il. 27

jako matrycy rozwijała również między innymi Anka Leśniak.[71] Jak wspomina sama artystka: „W moim projekcie to ja sama stawałam się materiałem dla własnej pracy, doświadczałam czegoś sama na sobie i wciągałam w to doświadczenie innych."[72] W relacji widz/uczestnik, artysta/matryca, ciało Leśniak pełniło rolę matrycy, natomiast zaangażowany w działanie widz, wykonywał odbitkę z wcześniej wybranego i pomalowanego fragmentu ciała artystki. Podobną strategię przyjęła Urszula Janowska w dyptyku *Oznakowani*, wykorzystując odciski własnego ciała oraz ciała swojego partnera. Uzyskane ślady odsyłały do konkretnych osób, podkreślając tym samym ich podmiotowość. Eksperymentalne podejście do matrycy jako obiektu ujawnia się w twórczości Louse Nevelson. Jej kolażowe kompozycje z lat siedemdziesiątych w formie ołowianych płytek stworzone zostały za pomocą reliefowych form odciśniętych z użyciem techniki wklęsłodrukowej. Efekt takich działaniach nadaje im niewątpliwy status odbitki, jednak prace te możemy traktować z jednej strony jako obiekty rzeźbiarskie, z drugiej zaś jako kolejne, potencjalne matryce o multiplikacyjnym charakterze. Podwójny status dzieła obecny jest również w gipsografiach Andrzeja Kaliny. Podobnie jak

71 *Ibidem*, s. 18-20.

72 A. Leśniak, *Metoda artystyczno-badawcza. Cele, środki i przykłady zastosowania*, w: *Sztuka i Dokumentacja nr 20 (2019)*, s.128, https://www.journal.doc.art.pl/pdf20/art_and_documentation_20_biomedia_lesniak.pdf [dostęp: 17.08.2025]

u Nevelson, także i w tym przypadku finalne prace funkcjonują jako klasyczne odbitki, jednak materiał z którego powstały, ujawnia ich wyraźnie matrycowy charakter. Maria Bonomi, brazylijska artystka, wykorzystuje możliwie najszerzej potencjał graficznych elementów składowych drzeworytu. Buduje narrację z użyciem, wariacyjnych w kolorze i gęstości farby, unikatowych odbitek przygotowanych z wielu mniejszych matryc, jak i samych matryc-rzeźb w postaci okazałych drewnianych klocków, które wspólnie tworzą instalacyjną w formie wizualną kompozycję. Z kolei meksykański artysta – José Enrique Porras-Gomes, w doborze materiału będącego matrycą uwzględnia społeczno-kulturowy kontekst, wykorzystując do tego celu między innymi drewniane palety transportowe w cyklu prac *Essport products*, gdzie przedstawiał zatrzymane w ruchu sylwetki młodych ludzi. W projektach *Viento de Mexico* i *Colnema circular* (2007) posłużył się z kolei wygrawerowanymi kulami do kręgli tworząc matrycę-obiekt, której uzyskany w performatywnym działaniu obraz był jedną z wielu wariacji zależnych od sposobu jej użycia. Artysta łamie tym samym tradycyjną relację między zapisanym w matrycy śladem i jego reprezentacją ujawnioną w procesie druku. Podobną ideę rozwijał Andrzej Nowicki, którego *Drukujące kule* akcentują rzeźbiarską naturę matrycy. W pracy *Kula Kobeleta* (2014), wyraźne nierówności i niedoskonałości powierzchni ujawniają ścisły związek między materią a obrazem. Matryca najpierw rejestruje rzeczywistość na swej powierzchni, a następnie powiela i przetwarza zgromadzone informacje ujawniając na drodze performatywnego działania, unikatowy w charakterze graficzny obraz.[73]

73 S. Dudzik, *Do czego ... op.cit.*, s. 22-27.

Przytoczone przykłady potwierdzają hybrydowy charakter graficznego medium, który determinowany jest wyborami artystów co do formy i znaczenia matrycy, zarówno w samym procesie, jak i finalnym dziele. Szeroki wachlarz możliwości, mariażu technik wewnątrzgraficznych i tych wykraczających daleko poza tradycyjny warsztat, wraz z potencjałem jaki niesie ze sobą sama matryca, stanowi o wyjątkowości, ciągle żywo eksplorowanego przez artystów, medium.

Proces kodowania informacji w przypadku działań graficznych, jest przykładem złożonej relacji pomiędzy ideą, a jej wizualną reprezentacją. Niezależnie od formy matrycy, artysta naznacza ją mimetycznym działaniem, aby w procesie odbijania urzeczywistnić obraz. Wykonana z matrycy odbitka, zatraca więc swój pierwotny związek z rzeczywistością, nie jest bowiem jej wiernym odzwierciedleniem,

a wizualną projekcją wynikająca z właściwości samej matrycy i jej potencjału obrazowania. Grafika nie odwzorowuje więc rzeczywistości bezpośrednio, lecz rekonstruuje, przetwarza, stając się świadectwem dialogu pomiędzy ideą a materialnością medium.[74]

74 Ibidem, s.15.

Podstawowym elementem wspólnym dla rozważań w analogii *matrycy* oraz *miejsca*, jest przywoływana już niejednokrotnie zdolność zapamiętywania i przechowywania informacji. W przypadku matrycy jest on niezwykle dosłowny, ponieważ zapamiętuje wytrawiony ślad igły, każdy niemal gest (przypadkowy czy omyłkowy) artysty, który narusza jej fizyczność, ingerując w jej strukturę. Ślad ten jest trwały i trwale przechowywany, aby móc się urzeczywistnić w formie graficznej odbitki będącej:

> „(…) odzwierciedleniem przeszłego doświadczenia (..). Jest to układ pamiętający, partytura czasu o różnej dynamice i rozciągłości, zapewniająca możliwość odtworzenia informacji początkowej".[75]

75 W. Przyłuski, *Pamięć w materii – jej rola w kształtowaniu grafiki wykonywanej w technikach wklęsłodrukowych**, w: M. Juda (red.) *Akademia 2007+*, Katowice, 2007, s.126.

Identyczne właściwości możemy dostrzec w miejscu, niezależnie od jego formy, skali czy lokalizacji. Miejsce naznaczone jest fizyczną obecnością człowieka, wchodzi z nim w interakcję i poprzez ślad zapamiętuje bytność jednostki czy całych zbiorowości. Ślady te, wraz z upływem czasu mogą zanikać, zmieniać się, ale też nawarstwiać. Stanowią pewien punkt odniesienia na osi czasu doświadczenia jednostki. Odsyłają do konkretnych zdarzeń, wspomnień, emocji czy osób. Są kotwicą dla pamięci, naszych doświadczeń budujących tożsamość i związek z miejscem. Poza zmianą fizyczności na przestrzeni czasu, mogą również ulegać pewnej mitologizacji czy uproszczeniu w relacji z jednostką. Przeobrażenia będą więc dokonywać się nie tylko na poziomie fizycznym, ale także mentalnym. Elementem wspólnym dla matrycy i miejsca jest etapowość procesu nawarstwiania i odczytywania zapisanego śladu, który rezonuje w nas, odbija się budując naszą tożsamość dopóki istnieje jego fizyczna reprezentacja. Co więc stanie się w momencie całkowitego zniknięcia samego nośnika? Czy bez istniejącego wyzwalacza pamięci, nasze wspomnienia ulegną (podobnie jak sam ślad) zatarciu? Pewne jest, że dopóki istnieje nośnik, pamięć trwa. Może ulegać przeobrażeniom w procesie nawarstwiania kolejnych śladów – znaczeń, jednak trwanie jest gwarantem ciągłości procesu matrycowania.

il. 28

Skupiając się na pracy z matrycą, dostrzegam wiele podobieństw do opisanego wyżej przebiegu nawarstwiania znaczeń w przestrzeni miejskiej. Wszakże artysta, również obcuje z materią, ingeruje w jej powierzchnię, naznacza ideą, znaczeniem, wrażliwością poprzez liczne działania warsztatowe w procesie graficznym. Podstawową cechą działań artysty na powierzchni matrycy jest ich nieodwracalność. Artysta nie może wrócić do stanu sprzed chwili. Może jednak, poprzez kolejne działania wpływać na ich fizyczność i charakter, aby w rezultacie otrzymać pożądany wynik, który odkryje dopiero finalna odbitka. Zostawiając jakikolwiek ślad w przestrzeni, która nas otacza (nawet jeśli jest niematerialny, a naznaczony „jedynie" naszą bytnością w danym miejscu), również dopiero w momencie mentalnego przywołania historii, zdarzeń, osób czy emocji z nim związanych, jesteśmy w stanie stworzyć mentalną odbitkę z powstałej w przeszłości matrycy. Ważne jest jednak również to, co działo się „pomiędzy" tymi etapami. Zachodzące w naszym życiu zmiany, wszystko czego doświadczaliśmy, ale również wszystko to, czego doświadczyło miejsce, będzie miało bezpośrednie przełożenie na ostateczny obraz, który będziemy w stanie przywołać. Finalnym działaniem w procesie

graficznym jest wszakże dosłownie, odzwierciedlanie zapisanego w lustrzanym odbiciu obrazu. Choć może to odbitka, jako wynik działania na matrycy jest jej lustrzaną reprezentacją? Miejsce pełni więc synonimiczną rolę matrycowego nośnika, który w procesie nawarstwiania śladów, tworzy mentalną projekcję zapisanych w nim wspomnień i zdarzeń budujących naszą tożsamość. Z upływem czasu obraz ten może ulegać przeobrażeniom, tak jak ma to miejsce w przypadku matrycy do momentu jej ukończenia. Możemy więc stworzyć odbitkę, która będzie reprezentacją aktualnego, zatrzymanego procesu – odbitką stanową, które w przypadku miejsca będą stanami pamięci. Czas, naznaczony fizycznym zmaganiem z materią matrycy jest kluczowy w procesie tworzenia, poszukiwań i nawarstwiania kolejnych śladów. Podobnie jest w przypadku miejsca. Zmiany na przestrzeni lat wpływają na jego odbiór, naszą mentalną projekcję. Jak pisze Stanisław Urbański o poszukiwaniach artystycznych Janusza Kaczorowskiego

> „(…) z działaniem graficznym mamy do czynienia wtedy, gdy dowolny przedmiot użyty zostaje jako matryca – to znaczy zgodnie z prawami odpowiedniości tak, aby pomiędzy przedmiotem-matrycą, a obrazem matrycy zachodziła odpowiedniość izometryczna."[76]

Jeśli więc traktować miejsce w kategoriach matrycy, relacja miejsce-jednostka, możemy postrzegać jako jeden z etapów procesu matrycowania. Idąc dalej tym tropem, relacja człowieka z miejscem, również może stanowić analogiczny względem grafiki przykład tworzenia obrazu w procesie matrycowania. Różnica polega na tym, że obraz ten jest „jedynie" mentalną projekcją. Jeśli jednak nas samych, nasze jestestwo, uznać za wynik tegoż procesu, to w relacji jednostka – miejsce, to właśnie człowiek staje się finalną odbitką z tworzonej na przestrzeni lat matrycy/miejsca. Z drugiej jednak strony, relacja ta może przybrać formę obustronnie symetryczną. Miejsce „projektuje" na jednostkę (bądź zbiorowość), a jednostka (bądź zbiorowość) na miejsce, magazynując (a jednocześnie przetwarzając) w ten sposób informację. Medium graficzne bowiem, oprócz naturalnej zdolności syntezy informacji i znaku, jest w stanie również uwypuklić otaczające nas schematy. Poprzez matrycowanie będące odpowiednikiem procesu kategoryzowania zebranych informacji, może pełnić funkcję poznawczą dla obserwowanych w rzeczywistości matryc kulturowych, społecznych czy mentalnych.[77]

76 J. Kaczorowski, S. Urbański, *Pojęcia grafiki*, Kraków, czerwiec 1978, katalog wystawy, Galeria Mały Rynek, Kraków, za: G.Banaszkiewicz, *Pojęcia grafiki II, Matryca. Koncepcja współczesnej systematyki procesów graficznych*, w: *„Zeszyty Artystyczne" 2010, nr 20*, s. 11.

77 S. Dudzik, M. Glikowski, *Grafika jako narzędzie badawcze. Dwugłos o matrycy*, w: Czasopismo: *Sztuka i Dokumentacja, Nr 14 2016*, str. 96.

Każdy kto podejmuje temat grafiki lub matrycy, natrafia na fundamentalny w dyskursie głos Doroty Folgi-Januszewskiej mówiący o dwuetapowości w myśleniu graficznym. Co do zasady, zgadzam się z tezą badaczki, która postuluje, że:

> „[...] specyfiką dzieła graficznego jest jego podwójny byt, podwójność formy i intencji. Nie nakład, nie reguły postępowania z płytą, lecz myślenie dwoma stadiami charakteryzuje tę sztukę, czyniąc z niej tak fascynujący świat, gdzie energia włożona w jedną postać materialną dzieła, rozpoznana zostaje dopiero w jego śladzie".[78]

W przypadku prezentowanego projektu, proces matrycowania poszerzyłbym jednak o kontekst miejsca, tym samym postulując wieloetapowość nawarstwiania działań i znaczeń w budowaniu obrazu. Jak wspomniałem wcześniej, miejsce oraz jego właściwości projekcyjne możemy traktować w kategoriach matrycy, co stanowi pierwszy etap, którego wynikiem jest mentalna projekcja kształtująca jednostkę. W moim przypadku są to doświadczenia, wspomnienia i tożsamość zorientowane wokół życia w rodzinie silnie związanej z górnictwem. Tak przetworzony obraz, staje się punktem wyjścia dla kolejnego etapu jakim jest myślenie graficzne, które stanowi formę działania, doświadczania materii, które splata w sobie ideę oraz ślad, stawiając w centrum matrycę. Owo myślenie ujawnia szczególny status na styku konceptualizacji i materializacji, pomiędzy wyobrażeniem, a jego cielesnością, w której matryca zapisuje informację, by w ostatnim akcie twórczym, ucieleśnić ją w postaci wykonanej odbitki. Matryca, podobnie jak miejsce, jest nośnikiem pamięci dla ludzkiej obecności, gestu, emocji czy doświadczeń. Jest nośnikiem wcześniej wspomnianego, pierwszego etapu matrycowania, w którym to miejsce naznacza twórcę. Jednocześnie pierwotna informacja w postaci idei ulega zmianie w procesie transkodowania poprzez myślenie graficzne, obejmujące szereg wymagających cierpliwości i znajomości warsztatu, często intuicyjnych działań. Grafika stanowi w pewnym sensie unikatowy przykład myślenia wizualnego „nie wprost", które realizuje się poprzez działania na matrycy oraz potencjalny, choć nie zawsze zmaterializowany, obraz. Jest sumą procesu konceptualizacji oraz wizualnej refleksji, które zostają zwieńczone świadomym wyborem metod warsztatowych, wynikających z głębokiego zrozumienia istoty grafiki jako autonomicznego sposobu myślenia.[79]

78 D. Folga-Januszewska, *Podwójny byt grafiki, referat z sesji naukowej Grafika współczesna – między unikatem a elektroniczną kopią*, w ramach programu MTG Krakow'97, Kraków 1999.

79 D. Folga-Januszewska, *Grafika Gra sztuki*, w: Katalog wystawy Grafika Gra Sztuki, Warszawa 2014, s. 14-17.

Może się wydawać, że grafika ma bardzo określone ramy warsztatowe, które wytyczają artyście konkretną ścieżkę twórczą. W moim odczuciu jednak, grafikę cechuje wręcz nieograniczona wolność dostępnych środków i działań, niezależnie od techniki i rodzaju matrycy jaką wybierzemy. Hybrydowy charakter pozwala na dużą swobodę, zarówno w doborze wykorzystywanych narzędzi, ale również idei i wspomnianego myślenia graficznego. Grafika warsztatowa:

> „(…)nacechowana jest tradycją i warsztatem, z drugiej, wciąż dziewicza w poszukiwaniu nowych form ekspresji. (…) jest polem poszukiwań wokół problemów jak najbardziej współczesnych: matryca, odbitka, ślad, seryjność, produkcja (…). Jest drogą, procesem, często wręcz medytacyjnym, transowym, osobistym doświadczeniem twórczym."[80]

80 A. Cholewińska, *Grafika artystyczna jako pole poszukiwań*, w: *„Zeszyty Artystyczne" 2010, nr 20*, s. 189.

Nie inaczej jest w przypadku prezentowanej pracy doktorskiej. W trakcie realizacji cyklu wklęsłodruków, wykorzystywałem narzędzia, które w pierwszej kolejności pozwoliły na stworzenie cyfrowej matrycy, którą następnie, z wykorzystaniem druku UV, transferowałem na powierzchnię matrycy cynkowej. Graficzny proces, został zatem świadomie rozszerzony o kolejny etap, w którym idea, przetworzona została na język cyfrowy, aby finalnie zaistnieć w fizycznej postaci matrycy wklęsłodrukowej.

W ciągu niemal czterech lat pracy nad cyklem, stworzyłem obszerny zbiór kilku tysięcy fotografii, dokumentujący obecność ankrów w przestrzeni Śląska. Materiał ten stał się nie tylko świadectwem zróżnicowanych form, ciekawych kompozycji, rytmu jakie tworzą ankry, ale również stanowił fundament dla dalszych działań w środowisku cyfrowym. Fotografia pełniła więc podwójną rolę. Z jednej strony służyła jako cyfrowy szkicownik – narzędzie katalogujące bogactwo form, kształtów i układów na fasadach, mniej lub bardziej, prototypowej zabudowy regionu. Z drugiej zaś, była źródłem tekstur, które następnie mapowałem na powierzchnie trójwymiarowych modeli, stworzonych z użyciem programu Blender, wiernie odwzorowując znalezione w przestrzeni miejskiej obiekty. Wybrane narzędzia sprawiły, że zyskałem niemal nieograniczoną swobodę twórczą, zarówno w zakresie kompozycji, wyboru kadru czy doboru parametrów oświetleniowych. Możliwość pełnej kontroli nad kierunkiem, natężeniem, rodzajem, a nawet barwą światła, pozwalała ożywić i uprzestrzennić przygotowany w oparciu o fotografię model. Odpowiednio zma-

il. 29

powane na powierzchni tekstury, wchodziły w dialog ze światłem, dodatkowo potęgując efekt trójwymiarowości. Co więcej, przygotowane w ten sposób obiekty mogły być wielokrotnie przekształcane, kopiowane, skalowane czy zestawiane w różnych konfiguracjach, co z kolei umożliwiało poszukiwanie najbardziej adekwatnego układu finalnej kompozycji.

W toku realizacji pracy doktorskiej, jednym z najtrudniejszych, a zarazem najistotniejszych wyzwań okazało się opracowanie finalnej formy prezentacji cyklu grafik. Kluczowym dla mnie pytaniem, było w jaki sposób przedstawić, a właściwie wyeksponować ankry, tak aby umożliwić odbiorcy odczytanie ich znaczenia i funkcji? Już na wstępie założyłem pewien rodzaj syntezy, w której architektura, będąca przecież naturalnym kontekstem i tłem dla ankrów, staje się wielką nieobecną. W tym miejscu niemal automatycznie nasuwa się analogia do matrycy, która pomimo swojej prymarnej funkcji w graficznym procesie, finalnie pozostaje ukryta przed wzrokiem odbiorcy. Moim celem nie było zatem wierne odwzorowanie czy dokumentacja prototypowej dla Śląska architektury. To zadanie z powodzeniem reali-

zowali, i nadal realizują liczni twórcy, do których dorobku odniosę się szerzej w dalszej części tekstu. Chcąc jednak zachować spójność w sposobie prezentowanych form, już na samym początku musiałem podjąć decyzję o sposobie kadrowania i konsekwentnym realizowaniu tych założeń, w rozciągniętym na okres czterech lat procesie przygotowania ponad trzydziestu matryc.

Początkowo przyjąłem zasadę odwzorowania form w skali 1:1, jednak w toku prac zdecydowałem się na przeskalowanie części matryc, w stosunku do ich rzeczywistych reprezentacji. Wybrane modele ankrów zostały więc pomniejszone, co miało odzwierciedlać sposób w jaki na co dzień doświadczamy miasta – z dystansu, w sposób fragmentaryczny i często nieuświadomiony, gdzie detale na fasadach budynków w postaci ankrów, niejednokrotnie nam umykają. Dopiero w bezpośrednim kontakcie ujawnia się ich fizyczność – ciężar, masywność czy rozmiar charakterystycznych śrub mocujących. Wielogodzinne fotograficzne wędrówki, upewniły mnie w przekonaniu, że zaproponowane przeze mnie rozwiązanie formalne, najpełniej odda to, czego sam doświadczyłem. Ankry, choć wszechobecne, niejednokrotnie z upływem czasu, niemal zlewają się za fakturą elewacji, stając się integralnym, lecz często niezauważalnym elementem miejskiej tkanki. Zdarza się jednak, że sami mieszkańcy celowo podkreślają ich obecność, pokrywając je wyraźnie odcinającym się od reszty budynku kolorem, nadając im cechy ornamentu. I choć różnorodność form, układów, a niekiedy wręcz prowizoryczny sposób montażu nie przestawały mnie zaskakiwać, to najistotniejsza dla mnie była, zarówno metaforyczna, jak i faktyczna rola jaką pełnią. Są emblematem trwania śląskości zakorzenionej w przestrzeni regionu. Podobne założenia przyświecały Waldemarowi Jamie. Jako jedyny z licznych fotografów dokumentujących Śląsk, pochylił się nad symboliką i atrakcyjnością ankrów w dokumentalnym cyklu zatytułowanym „Śląskie Rydwany". Będąc na wystawie Jamy prezentowanej na przełomie 2024 i 2025 roku w Muzeum Historii Katowic, miałem okazję w trakcie oprowadzania kuratorskiego wysłuchać opowieści, w której sam autor przyznawał, że mieszkając na Śląsku fotografował to, co pozostali znani śląscy fotograficy. Ostatecznie, podjął dość odważną decyzję zniszczenia powstałych wówczas negatywów. Snując swoją opowieść Jama wspominał, że szukając symbolu Śląska, podczas przejażdżki tramwajem zwrócił uwagę na kotwy spajające budynki, co stało się zarzewiem dla stworzonej typologii. Artysta wspominał również, że spośród wielu form ankrów, jego szczególne zainteresowanie wzbu-

dziły te o kształcie koła i to na nich właśnie skupił swoją uwagę, dostrzegając w nich symbol nawiązujący do idei boskiej doskonałości.[81]

Śląski pejzaż był niezwykle wdzięcznym tematem dla wielu fotografów. Warto w tym miejscu przywołać chociażby Tyski Klub Fotograficzny KRON, który współtworzyli m.in. Michała Cała, Tadeusz Kluba czy Henryk Rączkowski, a także postacie takie jak Zofia Rydet, Anna Chojnacka czy Wojciech Wilczyk. Większość prac wspomnianych artystów, oprócz niekwestionowanej wartości dokumentalnej, łączy pewien rodzaj graficzności, który wynika z charakteru regionu. Surowość brutalnie przekształconego przez przemysł ciężki krajobrazu, bogactwo faktur ceglanej zabudowy i licznych, sprawiających wrażenie odrealnionych, monumentalnych konstrukcji kopalnianych i hutniczych, tworzy bardzo konkretną, a jednocześnie unikatową i atrakcyjną wizualnie przestrzeń. Mocne kontrasty i głęboka czerń często obecne w fotografiach przywołanych artystów, podkreślają pewien rodzaj melancholii, a także refleksji nad trudem ludzi żyjących w cieniu przemysłu.

Dziś jednak krajobraz kształtujący przez dekady tożsamość regionu, sukcesywnie zanika. Wielu współczesnych artystów, w tym również grafików, podejmuje próbę uchwycenia ostatnich śladów epoki intensywnej industrializacji. Ich prace niosą wartość nie tylko dokumentalną, ale są przede wszystkim świadectwem głębokiego poczucia straty i jednoczesnej potrzeby zachowania pamięci o przeszłości. Sam również obawiam się momentu, w którym w mojej twórczości, będę mógł się odwoływać jedynie do wspomnień, a nie materialnych śladów w przestrzeni regionu. Podobne założenia przyświecały twórczości Profesora Jana Szmatlocha – promotora mojej pracy dyplomowej na Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. W swoich grafikach:

> „(…) w przejmujący sposób oddaje (…) proces fizycznego zanikania materialności, lecz owo zanikanie czy przemijanie wzmacnia naszą projekcję wspomnień, nadaje wagę stałemu przypominaniu. Szmatloch konsekwentnie odbudowuje naszą pamięć o miejscach najbliższych, bo przecież fizycznych świadectw przeszłości jest wokół nas coraz mniej."[82]

Jak widać, pomimo pokoleniowej różnicy, współdzielę wraz z Profesorem podobne obserwacje i obawy co do przyszłości Śląska. Obawy te podziela także Weronika Siupka, również związana z Akademią

81 Zob. Waldemar Jama - *Śląska Fotografia Artystyczna*, https://www.youtube.com/watch?v=LZJjzUQ5-Z8 [dostęp: 02.06.2025].

82 J. Świerszcz, *Czas wytrawiony, „Śląsk" 1998, nr 4*, s. 80, https://sbc.org.pl/Content/17272/PDF/iii351674-1998-04-0001.pdf [dostęp: 06.06.2025].

Sztuk Pięknych w Katowicach. Od 2007 roku, konsekwentnie realizuje inspirowany postindustrialnym dziedzictwem cykl zatytułowany „Fragmenty Świata". Jak pisze Irma Kozina akwaforty Siupki to:

> „(…) zapis emocji, w którym rozkład świateł i cieni oraz operowanie szczegółem podporządkowane są chęci wykreowania określonego nastroju. Sposób patrzenia na dany obiekt jest swoistym autoportretem autorki, utrwalającym w dziele sztuki jej subiektywne doznania i odczucia."[83]

Przywołane postawy twórcze są dowodem na głęboką refleksję nad tożsamością regionu, troskę o zachowanie pamięci i obawę o nieuchronny zanik jej materialnych nośników. Potwierdzają to słowa Szmatlocha w rozmowie z Marią Jaworską, gdzie wspomina Rudę Śląską i „najprawdziwszy familok z czerwonej cegły" w którym mieszkał, stwierdzając ze smutkiem już na wstępie, że: „Ruda mojego dzieciństwa «sypie się», ona wręcz znika na moich oczach."[84]

Prace współczesnych artystów związanych ze Śląskiem, niezależnie od medium jakim się posługują, czerpią z niezaprzeczalnej unikatowości interioru, która znajduje swoje odbicie w ideowych, tematycznych czy w końcu, formalnych oraz warsztatowych wyborach artystów. Śląsk bowiem odciska piętno, zostawia trwały ślad zmuszając do refleksji, a w konsekwencji (artystycznej) eksploracji nasyconej znaczeniami przestrzeni.

Działania śląskich artystów, szczególnie w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku, wyraźnie naznaczone są tematem industrii w formie interpretacji zurbanizowanego pejzażu, ale również relacji człowiek – maszyna. Dowodem niesłabnącej fascynacji przemysłowym dziedzictwem są również późniejsze, a także współczesne i co ważniejsze, liczne realizacje, jak również przekrojowe wystawy zbiorowe czy retrospektywne wystawy artystów związanych ze Śląskiem.[85] Wątki te wybrzmiewają w pracach *Opowieść o Ziemi Rybnickiej*, *360 ton na km*^{2}, *Pejzaż śląski* autorstwa Krystyny Filipowskiej, *Huta*, *Człowiek i automaty*, Kazimierza Kandefera, *Kominy*, *Pejzaż śląski* Lidii Kwiatkowskiej czy niemal dokumentalnych, a jednocześnie lirycznych przedstawień miejskich w pracach Jana Nowaka.[86]

Paweł Steller, uczeń Władysława Skoczylasa i jeden z czołowych przedstawicieli śląskiej grafiki artystycznej, w swojej twórczości kon-

83 I. Kozina, *Artystyczne upamiętnienie obiektów ery industrializacji we wspólnym przedsięwzięciu wystawienniczym Weroniki Siupki, Nathalie Hannecart i Mathilde Lacroix*, w: W. Siupka (red.), *Kierunek Gruba*, Katowice, 2020, s.13.

84 M. Jaworska, *Portret z pejzażem w tle. Rozmowa z Janem Szmatlochem, „Śląsk" 1996, nr 12*, s. 52, https://sbc.org.pl/Content/17174/PDF/iii351674-1996-12-0001.pdf [dostęp: 06.06.2025].

85 Przykładami takich wydarzeń tylko z ostatnich dwóch lat jest zrealizowana w katowickim BWA wystawa „Podziemia, Subterra incognita" czy wystawy retrospektywne Waldemara Jamy i Stefana Suberlaka w Muzeum Historii Katowic.

86 M. Meschnik, A. Romaniuk, J. Szmatloch (red.), *Grafika na Śląsku w drugiej połowie XX wieku*, Katowice 2001, s.27-30.

sekwentnie zgłębiał motywy śląskiego regionalizmu. Eksplorował tematy zorientowane wokół krajobrazu, kultury, ale także (a może przede wszystkim), ludzi. Ten ostatni, w formie typologicznej serii portretów ludzi regionu (i nie tylko), przyniósł artyście największą popularność. Realistyczne, odznaczające się wyjątkową wręcz szczegółowością portrety, wykonane w technice drzeworytu sztorcowego, wiernie, niemal werystycznie, oddawały charakterystykę portretowanych osób. Steller podejmował również temat pracy w kopalni czy hucie, tworzył sceny o tematyce religijnej, a także sięgał po motyw pejzażu – zarówno przemysłowego Śląska, ale również Śląska Cieszyńskiego.[87] Z wykorzystaniem drzeworytu, Steller, stworzył ikonografię Śląska, czego najlepszym dowodem są między innymi prace: *Na hałdzie*, *Kopalnia Wujek* czy *Ładowarka do kamienia*.[88]

Stefan Suberlak z kolei skupia się w swojej twórczości na motywach wiejskich i jak wspomina Andrzej Pietsch: „(…) tworzył trafne metafory, dowcipne – ale nigdy wprost – charakteryzujące rubaszną chłopskość, tą śląsko-beskidzką, hardą ale i życzliwą".[89] Narracyjne grafiki przywodzą na myśl surrealistyczne w formie spektakle. Suberlak w harmonijny sposób łączy formę i treść, wykorzystując zarówno subtelne układy linii, jak i dynamiczne kompozycje drobnych, wibrujących plam, sugestywnie wizualizując bogactwo życia codziennego polskiej wsi.[90] Pracę na roli, zestawia także z pracą pod ziemią, sięgając tym samym po wątki industrialne. Opozycyjny przestrzennie sposób eksploatowania ziemi, pojawia się między innymi we wspomnianym już wcześniej linorycie *Ziemia III*, a także w linorycie *Ziemia I*. W tym ostatnim dwie monumentalne, zespolone ze sobą postacie, w których bez trudu możemy rozpoznać zarówno górnicze, jak i rolnicze atrybuty, z charakterystycznym dla ich pracy pejzażem, majaczącym ponad ich głowami.

Roman Starak w swojej twórczości wypracował unikalny sposób przedstawienia śląskiego krajobrazu. Uchwycił nie tylko zewnętrzne formy budynków, szybów kopalnianych czy kominów jako charakterystycznych, dominujących w śląskim pejzażu elementów, ale również porządek wynikający z istnienia dwóch światów równoległych – tego naziemnego i skrywającego się pod powierzchnią gruntu. Wczesne prace, w tym szkice i litografie oraz niektóre wklęsłodruki, zdradzają jeszcze przywiązanie do realizmu, które jednak w późniejszych realizacjach, ustępują geometrycznej w formie syntezie typowej dla regionu architektury. Przekształcone w układ znaków, płaszczyzn,

87 Ibidem, s. 17.

88 R. Solik, *Pejzaż śląski – formy pamięci*, w: A. Kowalczyk-Klus, R. Solik (red.), *Człowiek jest w drodze. Pejzaż Śląski – pamięć, tradycja, współczesność*, Cieszyn 2008, s. 106.

89 A. Pietsch, *Moje śląskie fascynacje*, w: M. Meschnik, A. Romaniuk, J. Szmatloch (red.), *Grafika na Śląsku w drugiej połowie XX wieku*, Katowice 2001, s. 5.

90 J. Bednarska, *Współczesna grafika Górnego Śląska*, Katowice 1986, s. 6.

il. 30

stają się syntetyczną mapą śląskiego pejzażu, w którym ujawnia się fascynacja obserwowanej, a później przekształconej w wertykalno -horyzontalnym ujęciu, przestrzeni.[91]

Zarówno Roman Starak, jak i Stefan Suberlak, a także wspomniany Jan Nowak czy tworzący metaforyczne akwaforty Tadeusz Siara, byli uczniami Aleksandra Raka który, obok Józefa Mroszczaka, kształtował profil katowickiego Wydziału Grafiki ówczesnej Filii Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Sięgający po różne techniki, od litografii, przez drzeworyt, aż po techniki metalowe, eksplorował mocno osadzone w rzeczywistości, a jednocześnie nacechowane emocjonalnie sceny rodzajowe, religijne, a także pejzaże i portrety.[92]

Kolejnym artystą, który sięgał po motyw śląskiego pejzażu był członek grupy *Arkat* – malarz i grafik – Ludwik Poniewiera. Pierwszy etap jego twórczości charakteryzowały figuratywne przedstawienia pejzażu, które poprzez stopniową redukcję formy, ostatecznie stały się niemal całkowicie abstrakcyjne. Utrzymane w stonowanych, ciemnych, niemal monochromatycznych barwach obrazy, rozświetlane

91 M. A. Raczek-Karcz, *Śląsk mój widzę geometryczny. O specyfice pejzażu w twórczości Romana Staraka,* w: M. Wawrzyczek-Klasik, G. Hańderek (red.), *Roman Starak. Ponad czasem*, Katowice, 2018, s. 14-19.

92 B. Szczypka-Gwiazda, *Malarstwo, grafika, rzeźba,* w: E. Chojecka (red.), *Sztuka Górnego Śląska od średniowiecza do końca XX wieku*, Katowice 2009, s. 499.

były punktowo bielą, żółcią czy oranżem. Wzmocniony w ten sposób kontrast podkreślał syntetyczną, budowaną za pomocą relacji pionów i poziomów, kompozycję. Z kolei uznany w latach sześćdziesiątych za twórcę industrialnego pejzażu Rafał Pomorski, tworzył statyczne, spiętrzone, rytmiczne formy. Linearnie budowane geometryczne struktury wypełnione były ograniczoną do brązów, szarości, zimnych błękitów i zgaszonych zieleni paletą malarskiej materii. Maciej Bieniasz natomiast, portretował Śląsk z perspektywy podwórek, zaułków i suteren. Surowa forma, wyraźnie poprowadzony kontur i stonowane barwy budują nastrój wszechobecnej szarzyzny, rozpadu i zagubienia, stając się tym samym przejmującym komentarzem na temat ówczesnej kondycji zarówno miejsca, jak i jego mieszkańców. Również Jacek Rykała w swojej twórczości, zawęził śląski pejzaż do intymnych mikrokosmosów – podwórek, w których realistyczny detal i specyficzny nastrój przywołują pamięć o codzienności śląskiej społeczności. Motywy zniszczonych ławek, bram czy odrapanych murów stanowią formę dokumentacji skazanego na zapomnienie fragmentu rzeczywistości.[93]

Na tle lokalnych form artystycznych ekspresji okresy międzywojennego, warto wspomnieć o Rafale Malczewskim i Bronisławie Linke, którzy zostali zaproszeni na Śląsk w celu wykonania serii prac odzwierciedlających specyfikę regionu. Na zrealizowany przez Malczewskiego cykl *Czarny Śląsk* składały się sugestywne i jednocześnie mroczne pejzaże oddające industrialny charakter regionu ze wszystkimi, niemal archetypicznymi elementami cechującymi przemysłowy krajobraz jak szyby, kominy, hałdy czy piece hutnicze.[94] Powstałe w trakcie śląskiego epizodu prace wpisywały się w ówczesną propagandę gospodarczą akcentującą etos pracy, siłę charakteru mieszkańców Śląska, a także wierność polskości.[95] Bronisław Linke z kolei, w zrealizowanym w 1937 roku cyklu akwarel, przedstawił odmienny, wyraźnie krytyczny obraz regionu jako zdehumanizowanej przestrzeni, gdzie przemysł jawi się jako autonomiczna, niepodlegająca moralnej kontroli siła o niemal demonicznym charakterze.[96]

Przedstawione postawy twórcze potwierdzają, że miejsce nie jest bytem statycznym ani ostatecznie zdefiniowanym. Jego immanentną cechą jest procesualność, toteż jego znaczenie ulega zmianie, wykraczając poza aktualną wiedzę czy topografię. Podobnie jak matryca, miejsce odsyła do czegoś innego, co znajduje się poza jego fizycznością.[97] Znaczenie, doświadczanie miejsca, jak również jego aura

93 Ibidem, s. 487-490.

94 B. Szczypka-Gwiazda, *Sztuki przedstawieniowe dwudziestolecia międzywojennego – malarstwo, grafika, plakat, rzeźba. Swojski regionalizm i echa wielkiej sztuki*, w: E. Chojecka (red.), *Sztuka Górnego Śląska od średniowiecza do końca XX wieku*, Katowice 2009, s. 425-426.

95 I. Luba, *Industria w kulturze i sztuce II Rzeczypospolitej*, w: M. Skrzypek, L. Krzyżanowski (red.), *Industria. Konteksty Nieoczywiste. Materiały pokonferencyjne*, Katowice 2019, s. 69.

96 B. Szczypka-Gwiazda, *Sztuki przedstawieniowe...* op. cit., s. 425-426.

97 I. Copik, *„Genius loci" jako figura antropologiczna - transformacje znaczeniowe, konteksty interpretacyjne"*, w: *Transformacje Pismo interdyscyplinarne, Art. nr 1, 2013*, s. 102

nie sprowadzają się więc do zbioru konkretnych przedmiotów czy pojedynczych zdarzeń, lecz są wynikiem nagromadzenia kulturowych warstw – palimpsestu, w którym krystalizuje się pamięć zbiorowa i tożsamość. To właśnie historyczna głębia, będąca efektem nakładających się reprezentacji i uruchamianych aktów pamięci, nadaje przestrzeni wielowarstwowy i polifoniczny charakter. Natomiast wyobraźnia, pozwala jednostce rekonstruować, scalać i interpretować rozproszone ślady przeszłości w formie spójnego doświadczenia. Tym samym przestrzeń staje się sumą fizycznej obecności i znaczeń. Poza tym co dostrzegalne, materialne i trwałe, wyryte w kamieniu lub metalu, zawiera również elementy nieuchwytne, duchowe. Aura miejsca obejmuje więc zarówno to, co widzialne, jak i to co ukryte „pomiędzy", co często niesie większą wartość dla odczytania charakteru miejsca.[98] W tym miejscu po raz kolejny możemy dostrzec wyraźną analogię do właściwości matrycy i relacji pomiędzy ideą, matrycą, a finalną reprezentacją. Miejsce staje się zjawiskiem kulturowym, nośnikiem znaczeń osadzonych w przeszłości, często o charakterze nostalgicznym, które zostają translokowane i przekazywane w procesach komunikacyjnych przez pokolenia. Posiada zdolność do gromadzenia i komunikowania uwspólnotowionych sensów, co czyni go nośnikiem kulturowej ciągłości oraz emocjonalnego zakorzeniania w przestrzeni.[99] Wspomniana nostalgia wybrzmiewa mocno w zbiorowości zamieszkującej Śląsk, który „(…) obecnie jest w dużej mierze tęsknotą za tym, co było: dawnym domem, dawną przestrzenią, dawnymi ludźmi, dawną świętością, dawnym azylem."[100] Rozumienie miejsca, jego tożsamości, to poszukiwanie i odczytywanie różnych, czasem głęboko ukrytych warstw. Dostrzeganie tego co niematerialne pomiędzy, naznaczonymi bytnością jednostki, elementami materialnymi.

98 I. Kabakow, *Publiczny projekt albo duch miejsca*, w: E. Rewers (red.), *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Kraków 2010, s. 348 – 349.

99 I. Copik, *„Genius loci" jako...* op.cit., s. 93.

100 A. Kunce, Z. Kadłubek, *Myśleć...*, Katowice 2007, s. 240.

Miasto, tak jak wspomniane już miejsce oraz matryca, również przejawia dwoistą naturę. W oparciu o metaforę Krzysztofa Gedroycia, Tadeusz Sławek wprowadza podział przestrzeni na miasto „dolne" oraz „górne". Pierwsze funkcjonuje jako uporządkowany, zaprojektowany system komunikacyjno-administracyjny, który pomimo swej racjonalności, możemy utożsamiać ze stanem uśpienia. Drugie z kolei jest dynamiczną, wielowarstwową przestrzenią. Budzi się i ujawnia dopiero w uważnym, refleksyjnym i autentycznym doświadczeniu. Co istotne, obie formy miasta nie wykluczają się wzajemnie. Wręcz przeciwnie, współistnieją, a miasto jawi się raczej jako dynamiczny układ przejść między jedną, a drugą formą poprzez metaforyczne

il. 31

pasaże i bramy. Im więcej takich przejść, tym bardziej autentyczne doświadczenie miasta. To właśnie te miejsca, stają się przestrzeniami intensywnego poczucia osobistej przynależności, głęboko zakorzenionej w konkretnej przestrzeni.[101] Wspomniane miasto górne, może być tym, co w kontekście Śląska Bieniasz określa „światem najmniejszym", Lech Majewski z kolei „wewnętrznym pejzażem", natomiast Kazmierz Kutz „piątą stroną świata".[102] Tak przedstawiony obraz miasta, również staje się wyraźnym nawiązaniem do sposobu w jakim postrzegamy matrycę i proces odczytywania zakodowanych w niej znaczeń i treści. Miasto „dolne", jest niejako nośnikiem dla miasta „górnego", tak jak matryca, jest nośnikiem obrazu i jednocześnie idei, która wybrzmiewa i staje się dostrzegalna dla odbiorcy w momencie jej ujawnienia. Idąc dalej tym tropem, wspomniane bramy i pasaże, a więc przejścia między jednym światem, a drugim, są odpowiednikiem dla procesu matrycowania, działań artysty urzeczywistniających ideę, które finalnie odsłaniają to, co pozornie ukryte.

Wydzielony z przestrzeni miejskiej dobrze znany fragment całości, który jednostka identyfikuje jako własny, Andrzej Majer nazywa

101 T. Sławek, *Miasto. Próba zrozumienia*, w: E. Rewers (red.), *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Kraków 2010, s. 23 – 39.

102 I. Copik, *Górny Śląsk...*, s. 36.

miastem osobistym – *Mikropolis*. To subiektywny sposób percepcji i doświadczania miasta w mikroskali odpowiadający sposobie doświadczania przez jednostkę. Miasto osobiste opisuje specyficzne spojrzenie na środowisko miejskie, które zakłada jego redukcję do przestrzenno-społecznej struktury, odpowiadającej zasięgowi indywidualnego poznania jednostki, którego granicę wyznacza zarówno bezpośrednie doświadczenie, jak i zakres osobistych relacji społecznych. To także suma przekonań, opinii czy wartości jednostki, kształtowanych przez własne doświadczenia, ale również szeroko pojęty kontekst kulturowy. Nawarstwiane w ten sposób znaczenia skutkują budowaniem określonego stosunku do miasta, determinując tym samym egzystencję jednostki w przestrzeni miejskiej. Miasto osobiste cechuje więc, bardziej lub mniej uświadomiona, zdolność akumulacji zarówno spójnych, jak i sprzecznych treści, a także subiektywizm, który objawia się w przynależności do konkretnego podmiotu – jest zawsze „czyjeś". Osobista, głęboka relacja z miejscem, zbudowana na gruncie wieloletniego zamieszkiwania, ma swoje odzwierciedlenie w wyraźnie podkreślających przynależność określeniach typu „moje miasto", „moja ulica". W następstwie symbolicznego przywłaszczenia, konkretne fragmenty miasta ulegają z czasem mitologizacji czy sakralizacji, wynikającej często z nostalgii za idylliczną krainą dzieciństwa czy młodości. Stanowią źródło dumy i satysfakcji. Zostawiają trwały ślad, stając się istotnym elementem budującym, zarówno indywidualną, jak i zbiorową tożsamość.[103] Dlatego właśnie, już na etapie precyzowania założeń niniejszej pracy doktorskiej, wielokrotnie i świadomie podkreślałem, że Śląsk, o którym chcę opowiedzieć w cyklu grafik wklęsłodrukowych, to *Mój Śląsk, Moje Mikropolis, Mój Mikrokosmos*.

103 A. Majer, *Mikropolis. Socjologia miasta osobistego*, Łódź 2015, s. 14-15.

Miasto osobiste jest więc subiektywnym konstruktem odnoszącym się do przeszłości jednostki, w którym samo miasto pełni rolę desygnatu obejmującego zarówno aspekt przestrzenny – ograniczony bezpośrednim doświadczeniem jednostki, a także społeczny, który odnosi się do wybranych grup współdzielących dany obszar z jednostką. Stanowi centrum nacechowanej emocjonalnie przestrzeni dowolnego fragmentu miasta. Jednostka kreuje jego obraz na bazie własnych doświadczeń i relacji, przypisując mu nowe znaczenia i redefiniując w ten sposób jego tożsamość, co daje możliwość uchwycenia wielu, zróżnicowanych poznawczo obrazów tej samej przestrzeni, bądź jej fragmentów. Miasto osobiste staje się zwierciadłem (lub matrycą!), w którym odbija się jego twórca.[104]

104 A. Majer, *Mikropolis*... op.cit., Łódź 2015, s. 14-25.

Mikropolis, jest przykładem kolejnej obok miejsca, kategorii socjologicznej, która przejawia analogiczne do matrycy właściwości. Proces magazynowania informacji, znaczeń, sensów czy doświadczeń oraz ich finalnej projekcji mentalnej, ujawniającej się w sposobie postrzegania miasta osobistego przez jednostkę, znajduje swoje odbicie w matrycy graficznej oraz procesie transkodowania zawartej w niej informacji, idei i śladu ujawniających się w postaci graficznego obrazu.

Wspomniana już gęstość bezpośrednio sąsiadujących ze sobą miast na Śląsku, może sprzyjać rozszerzeniu granic mikropolis poza konkretny fragment miasta. Jeszcze do niedawna, działające w regionie ogromne zakłady przemysłowe, zatrudniające często kilka tysięcy ludzi sprzyjały budowaniu więzi zarówno społecznych, jak i przestrzennych. Cechy *miasta osobistego*, pokrywają się z cechami miejsca postulowanymi przez Lewicką, dlatego w przypadku pojęcia wprowadzonego przez Majera, również możemy mówić o określonych granicach i sytuacji, w której jedno mikropolis, stanowi część drugiego, czemu szczególnie sprzyja struktura administracyjna śląskiej aglomeracji.

Podobieństwo, ale i złożoność pojęć opisujących wielopoziomowy proces ludzkiego doświadczania przestrzeni, jest jednym z powodów dla których świadomie zrezygnowałem z architektonicznych reprezentacji w pracach graficznych. Postrzeganie miejsca jest zindywidualizowanym i subiektywnym procesem, osadzonym jednak we współdzielonej zbiorowości i przestrzeni, zakotwiczonych w kontekście historyczno-kulturowym, które stając się kolejnymi warstwami znaczeń i sensów nadawanych przez jednostkę, kształtują tym samym finalny obraz miejsca. W przypadku prezentowanych grafik, chciałem uniknąć sugerowania konkretnych elementów tkanki miejskiej, które byłyby przede wszystkim moją subiektywną (być może wyidealizowaną?) wizją Śląska. Ankra, jako symbol trwania *Mojego Śląskiego Imaginarium*, zdaje się być idealnym wyborem dla ukazania procesu zanikania, a jednocześnie troski o chęć zatrzymania śladów (nie tylko) industrialnej tożsamości regionu. Wielogodzinne spacery, które odkrywały przede mną mnogość ankrowych kompozycji na fasadach i murach, utwierdzały mnie w przekonaniu o słuszności zredukowania obrazu do tych niepozornych, metalowych elementów, które scalają naznaczone szkodami górniczymi budynki. Ankra podkreśla tragizm konsekwencji wynikających z eksploatacji śląskiej ziemi. Z tego właśnie powodu, zdecydowałem się stworzyć matrycę w for-

il. 32

macie 100 ×70, która niemal na całej powierzchni została wytrawiona oddając w odbitce czarną aplę. Jest to symboliczne nawiązanie do wyeksploatowanego podziemia, które co rusz, przypomina o sobie w trakcie tąpnięć sprawiających, że śląska zabudowa drży i chwieje się walcząc o przetrwanie na niepewnym gruncie. Taka forma prezentacji, pozwala na ukazanie ankrów w kontekście wspomnianej zależności i pewnego rodzaju walki podziemia z powierzchnią, której konsekwencją są wszechobecne ściągi.

Wchodzące w skład cyklu, dwie poziome, wielkoformatowe grafiki również stanowią pokłosie rezygnacji z przedstawień architektonicznych. Jest ona obecna jako synteza dominującej, niemal przytłaczającej czerni. Zabieg ten daje pewne wyobrażenie skali ankrów w zestawieniu z budynkiem, który jednak zostaje ukryty, schowany, a może antycypując, zostaje ostatecznie pochłonięty przez czerń podziemia? Ankra gra główną rolę, to na niej widz skupia swoją uwagę, zupełnie inaczej niż w rzeczywistości. Przygotowana matryca, tym razem w całości wytrawiona, aby móc drukować pełną aplą czerni w formacie 100 × 70, pełni rolę graficznego ambalażu,

który skrywa chronioną przez ankry architekturę. Ta jednak, choć pozbawiona detalu i charakterystycznych cech nadal odsyła do czegoś więcej. Stanowi przecież nośnik informacji, zapisu emocji, wspomnień i doświadczeń jednostek i całych zbiorowości. Jest dowodem budowanych przez pokolenia więzi i tożsamości i poświadcza ich trwanie. Choć, jak w przypadku matrycy, architektura ukryta jest przed wzorkiem odbiorcy, jej powidok skłania do odczytania sensów, lokując za pośrednictwem ankrów, projekcję w złożonej, architektonicznej przestrzeni Śląska. A być może i poza nią?

Poszerzenie procesu matrycowania w formie cyfrowej kwerendy *Mojego miejsca,* pozwoliło opracować metodologię działania, której finalną odsłoną jest prezentowany cykl grafik. Choć z pozoru, obserwacja i tworzony na przestrzeni lat, obszerny zbiór fotografii miały charakter dokumentalny, to z perspektywy czasu, stanowiły poszerzenie i pierwszy z etapów procesu matrycowania prowadzącego do stworzenia (co zaskakujące) cyfrowej matrycy. Archiwizacja pozwoliła na analizę, uporządkowanie i hierarchizację zgromadzonego materiału w celu wyabstrahowania najbardziej intrygujących pod względem struktury i formy ankrów, mających potencjał prototypowych reprezentacji. Wyselekcjonowany w ten sposób obraz, mogłem opracować z pomocą cyfrowych narzędzi, których (pozorna) łatwość operowania, możliwości powrotu do poprzednich (zapisanych) etapów, umożliwiły uwypuklenie charakterystycznych cech dokumentowanych form oraz wyodrębnienie ich z przestrzeni, uwidaczniając tym samym ich znaczenie i funkcję. Uprzestrzennienie fotografii z pomocą programu do modelowania 3D pozwoliło stworzyć cyfrową, trójwymiarową matrycę z bogatą teksturą reagującą na dodane do przygotowanej sceny oświetlenie. Dowodem wspomnianej już wieloetapowości procesu matrycowania jest więc realizacja cyfrowej matrycy, która w kolejnym etapie zostaje przemianowana i co ważniejsze, w procesie trawienia przeobrażona w formę fizyczną matrycy wklęsłodrukowej. Węcławski w rozmowie z Folgą-Januszewską wspomina, że „w procesie cyfrowym nie stawiamy matrycy jako problemu na pierwszym miejscu. Ważniejsza stała się idea, koncepcja pracy, opracowanie obrazu. Matryca jednak istnieje i jest istotna."[105] W przypadku moich realizacji, rozciągnięcie procesu matrycowania, zmusiło mnie jednak do myślenia o matrycy wklęsłodrukowej, już na etapie tworzenia matrycy cyfrowej. Technologia stała się narzędziem w wieloetapowym procesie przetwarzania i wzbogacenia graficzności materiału źródłowego. Odpowiednie przygotowanie negatywowego

105 *Czym jest matryca. Rozmowa z prof. Andrzejem Węcławskim, zarejestrowana 10 marca 2014*, w: Katalog wystawy Grafika Gra Sztuki, Warszawa 2014, s. 51.

il. 33

obrazu, miało bowiem kluczowe znaczenie, dla transferu obrazu za pomocą druku UV na powierzchnię blachy cynkowej, jak również późniejszego procesu trawienia. Punkt druku UV pełni rolę rastra, bądź punktu jaki możemy uzyskać w technice akwatinty, pozwalając tym samym uzyskać niemal fotograficzną jakość obrazu. Niemniej jednak, choć z pozoru proces transferu obrazu nie wydaje się skomplikowany, a efekty więcej niż zadowalające, to na przestrzeni kilku lat wykonałem kilkadziesiąt próbnych matryc, transferów i trawień w celu uzyskania optymalnych efektów. Największym wyzwaniem okazało się rozpiętość tonalna jaką jestem w stanie uzyskać w finalnej odbitce. Kontrastowe obrazy były znacznie łatwiejsze do realizacji, a sam proces oraz ostatecznie otrzymany na odbitce obraz, zdecydowanie bardziej przewidywalny. W przypadku półtonów jednak, znacznie trudniej było przewidzieć efekt finalny (jak to w grafice!), a niewielka różnica w procentowej wartości czerni półtonów w pliku źródłowym, decydowała o powodzeniu całego procesu. Ze względu na charakter druku zbliżony do płaszczyznowego działania akwatintowego, każdą z matryc wzbogacałem o kilkuwarstwowy rysunek akwafortowy. Chcąc ożywić, a tym samym przełamać fotograficzność

otrzymanego obrazu, wzmocnić, bądź uprzestrzennić aplę czerni, stosowałem klasyczną, wielokrotnie i często bardzo głęboko trawioną akwafortę, a także suchą igłę. Myślenie graficzne jest w pełni skupione i zorientowane wokół matrycy będącej ucieleśnionym nośnikiem idei. Jest fizycznym (bądź cyfrowym) pokłosiem uformowanych wcześniej założeń, rozważań, projektu czy koncepcji. Immanentną cechą jest potencjalność obecności matrycy, zarówno w procesie jak i finalnym dziele, niezależnie od materialności jej formy. Pośród określeń bliskoznacznych matrycy, obok wspomnianych już „idei" czy „koncepcji", możemy także wyróżnić „potencjał" będący zdefiniowanym i wyobrażonym punktem wyjścia, który według Artystotelesa, możemy traktować w kategoriach wirtualnego stanu potencjalnego. Matryca, jako matka pełni rolę kształtująca, co wraz z potencjalnością jaką przejawia sprawia, że staje się fizycznym punktem wyjścia do artystycznych działań, przeobrażeń, które zaistnieją w przyszłości, urzeczywistniając pierwotną myśl. Powołuje do życia ideę, ale nie stanowi przy tym formy ostatecznej, a otwartej i jednocześnie nie w pełni określonej. Ta bowiem, dopełnia się w momencie wykonania odbitki.[106]

106 D. Folga-Januszewska, *Dwa pojęcia i jeszcze dwa*, w: Katalog wystawy *Grafika Gra Sztuki,* Warszawa 2014, s. 31.

Wykonane z matrycy odbitki, a właściwie już sam proces przygotowania matryc w postaci przetworzonych przeze mnie materialnych reprezentacji ankrów, stały się swego rodzaju rytuałem sakralizującym przeszłość – idylliczną, częściowo wyidealizowaną, ale niezwykle dla mnie istotną. Matryce stały się polem pracy, a równocześnie źródłem doświadczeń, które urzeczywistniały się w procesie wykonania odbitki.[107]

107 S. Dudzik, *Do czego* ... op.cit., s.15

il. 34

ZAKOŃCZENIE

il. 35

il. 36

PODSUMOWANIE

Niniejsza praca doktorska to, z jednej strony rozważania na temat synonimicznych właściwości *miejsca* i *matrycy*, a z drugiej, ze względu na kontekst *Śląska*, jest podszytym autobiograficznością głosem w debacie na temat *pamięci* o industrialnym dziedzictwie regionu. Głosem o tym, czym (dla mnie) jest Śląsk, Nie bez powodu, za pośrednictwem zaimka „Mój", wyraźnie akcentuję symboliczne przywłaszczenie, podkreślając indywidualną, a jednocześnie zmitologizowaną, perspektywę. Jak wspomniałem na wstępie, Śląsk dla każdego może być czymś innym. Ten *Mój,* jest właśnie taki jak opisałem. Związany z kopalnią i dzieciństwem spędzonym na wewnętrznym *placu familoka,* usianym gęsto rzędami *chlywików.* A ankra – będąca bohaterką tej pracy – stała się dla mnie symbolem Jego trwania. Na co dzień niemal niezauważalna, w moich działaniach artystycznych wysunięta została na pierwszy plan. Pozbawiona architektury, w niemal majestatyczny sposób prezentuje swoją formę, skalę, a jednocześnie sprawczość. Pomimo niezwykle prostej konstrukcji, pełni nad wyraz istotną rolę w procesie walki o istnienie i ciągłość miejskiej zabudowy. Jest gwarantem przetrwania nośnika dla tożsamości, doświadczeń, wspomnień, indywidualnych historii, wreszcie – pamięci.

Na przestrzeni rozważań teoretycznych, zestawiając ze sobą koncepcje badaczy ze, zdawałoby się, odległych dyscyplin naukowych, wykazałem niezwykłą zbieżność w sposobie postrzegania pojęć *miejsca* oraz *matrycy*, które jednocześnie wpisują się w wielowątkowy dyskurs o regionie. Uwydatniona w analizie synonimiczność obu pojęć, stała się podłożem dla tezy o wieloetapowym procesie matrycowania. Ów proces ma swoje źródło w projekcyjnym potencjale *miejsca*, który w kolejnym etapie, przeobrażając się w konkretną ideę, ostatecznie urzeczywistnia się w postaci *matrycy*, aby finalnie znaleźć swoje odbicie w graficznej reprezentacji. Ta z kolei, staje się elementem, który lokuje projekcję odbiorcy w naznaczonej przemysłem przestrzeni

Śląska. Choć prezentowany zestaw grafik jest niezaprzeczalnie silnie związany z regionem, sam potencjał relacyjny pomiędzy miejscem, jednostką (bądź szerzej – zbiorowością), matrycą i finalnym odbiorem dzieła przez odbiorcę, ma charakter uniwersalny. Nawarstwione przez pokolenia znaczenia danego miejsca, znajdują swoje odzwierciedlenie w jednostkach i zbiorowościach, które z kolei formują kolejne warstwy znaczeń i sensów, budując tym samym własną tożsamość. Jednak kluczowe jest trwanie nośnika, ponieważ czyhająca na drugim biegunie utrata – skutkuje zapomnieniem.

Wieloetapowość procesu matrycowania, wybrzmiała wyraźnie również w aspekcie warsztatowym działań poprzedzających przygotowanie matryc wklęsłodrukowych. Realizowana na przestrzeni lat cyfrowa kwerenda, była wynikiem poszukiwań projekcyjnego potencjału miejsca. Wykorzystane w kolejnych etapach współczesne narzędzia obrazowania, wzbogacając wizualną graficzność obrazu, pozwoliły opracować cyfrową matrycę w oparciu o zgromadzony materiał, z uwzględnieniem ideowych założeń finalnego dzieła. Hybrydowy charakter grafiki, ujawniający się w postaci mariażu tradycyjnych technik ze współczesnymi narzędziami cyfrowymi, jest więc potwierdzeniem wieloetapowych zdolności tworzenia znaczeń i urzeczywistniania idei w procesie graficznym.

Moje działania nie stanowią formy naśladownictwa zastanej rzeczywistości, a uchwycenia i zatrzymania jej śladu w formie reprezentacji konkretnej tożsamości, wyobrażeń i wspomnień, które w procesie graficznej projekcji zyskują autonomiczny charakter rekonstruując *Mój Śląsk*.[108] Ankra, przeobrażona w medium graficzne, staję się jednocześnie – podobnie jak *miejsce* – medium pamięci. Jej materialność, uzewnętrzniona forma jest przykładem procesu kodowania i przekazywania pamięci. Matryca, a w konsekwencji powstały z niej w procesie matrycowania obraz, pełnią rolę nośnika poświadczającego trwanie, który w konsekwencji pozostawia swój ślad w procesie pamiętania.[109]

108 S. Dudzik, Do czego ... op.cit., s.14-15.

109 W. Czachur, *Lingwistyka pamięci...*, op. cit., s. 16-17.

BIBLIOGRAFIA

1. Assmann A., *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowe*, [w:] M. Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Kraków 2009.

2. Banaszkiewicz G., *Pojęcia grafiki II, Matryca. Koncepcja współczesnej systematyki procesów graficznych*, [w:] *Zeszyty Artystyczne 2010,* nr 20.

3. Bednarska J., *Współczesna grafika Górnego Śląska,* Katowice 1986.

4. Bierwiaczonek K., *Społeczne znaczenie miejskich przestrzeni publicznych,* Katowice 2016.

5. Bujak P., *Tożsamość śląska. Rzeczywistość czy XX-wieczna kreacja?, [w:] Pogranicze. Polish Borderlands Studies t. 4,* nr 1, 2016.

6. Cholewińska A., *Grafika artystyczna jako pole poszukiwań*, [w:] *Zeszyty Artystyczne 2010,* nr 20.

7. Copik I., *Górny Śląsk – opowieść niewysłowiona*, [w:] *Anthropos? Narracje dla Górnego Śląska, cz. I. Górny Śląsk – miejsce*, NR 22/2014.

8. Czachur W., *Lingwistyka pamięci. Założenia, zakres badań i metody analizy*, [w:] W. Czachur (red.), *Pamięć w ujęciu lingwistycznym. Zagadnienia teoretyczne i metodyczne*, Warszawa 2019.

9. Czaja D., *Nie-miejsca. Przybliżenia, rewizje*, [w:] D. Czaja (red.), I*nne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria*, Wołowiec 2013.

10. Czermińska M., T*ożsamość kształtowana w pamięci miejsca*, [w:] *Ruch Literacki 2013*, nr 6, s. 594.

11. Drabina J., *Historia Bytomia od średniowiecza do współczesności 1123–2010*, Bytom 2010.

12. Dudzik S., Glikowski M., *Grafika jako narzędzie badawcze. Dwugłos o matrycy*, [w:] S*ztuka i Dokumentacja*, nr 14, 2016.

13. Dudzik S., Maciudzińska-Kamczycka M. (red.), *Hybrydowość w grafice. Medium w poszukiwaniu swego czasu i sensu*, Toruń 2020.

14. Folga-Januszewska D., *Podwójny byt grafiki*, [w:] T. Gryglewicz (red.), *Grafika współczesna – między unikatem a elektroniczną kopią. Referaty z sesji naukowej w ramach MTG Kraków '97*, Kraków 1999.

15. Folga-Januszewska D., *Grafika Gra sztuki*, [w:] K*atalog wystawy Grafika Gra Sztuki*, Warszawa 2014.

16. Folga-Januszewska D., *Dwa pojęcia i jeszcze dwa*, [w:] *Katalog wystawy Grafika Gra Sztuki*, Warszawa 2014.

17. Iwanicki K., *Familoki. Śląskie mikrokosmos*, Gliwice 2023.

18. Janas K., *Nowa Huta. Przestrzeń tożsamości*, Warszawa–Kraków 2020.

19. Jaworska M., *Portret z pejzażem w tle. Rozmowa z Janem Szmatlochem*, Śląsk 1996, nr 12.

20. Kabakow I., *Publiczny projekt albo duch miejsca*, [w:] E. Rewers (red.), *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Kraków 2010.

21. Kędziora A., *Miejsca pamięci w zarządzaniu pamięcią o artyście*, [w:] *Zarządzanie w Kulturze 2012*, nr 13, z. 2.

22. Kopka A., *Język, tożsamość, pamięć – myślenie Śląska jako dekonstrukcja*, [w:] *Anthropos? Narracje dla Górnego Śląska, cz. I. Górny Śląsk – miejsce,* NR 22/2014.

23. Kotus J., *Wokół miejsca i jego relacyjnej istoty*, Poznań 2023.

24. Kozina I., *Artystyczne upamiętnienie obiektów ery industrializacji we wspólnym przedsięwzięciu wystawienniczym Weroniki Siupki, Nathalie Hannecart i Mathilde Lacroix*, [w:] W. Siupka (red.), *Kierunek Gruba*, Katowice 2020.

25. Kunce A., *Tożsamość i postmodernizm*, Warszawa 2003.

26. Kunce A., Kadłubek Z., *Myśleć Śląsk*, Katowice 2007.

27. Kutz K., *Piąta strona świata*, Kraków 2010.

28. Leśniak A., *Metoda artystyczno-badawcza. Cele, środki i przykłady zastosowania*, [w:] *Sztuka i Dokumentacja nr 20*, 2019.

29. Lewicka M., *Psychologia miejsca*, Warszawa 2012.

30. Lipok-Bierwiaczonek M., *Świat najbliższy. Szkice antropologiczne o Górnym Śląsku, tradycji i kulturze*, Tychy 2008.

31. Luba I., *Industria w kulturze i sztuce II Rzeczypospolitej*, [w:] M. Skrzypek, L. Krzyżanowski (red.), *Industria. Konteksty Nieoczywiste. Materiały pokonferencyjne*, Katowice 2019.

32. Lubina-Cipińska D. (red.), *Śląsk jak Ameryka. Rozmowy. Portrety. Reportaże. Eseje*, Koszęcin 2008.

33. Majer A., *Mikropolis. Socjologia miasta osobistego*, Łódź 2015.

34. Meschnik M., Romaniuk A., Szmatloch J. (red.), *Grafika na Śląsku w drugiej połowie XX wieku*, Katowice 2001.

35. Orzeł B., *Śląsk skonsumowany. Tożsamość na popkulturowym placu zabaw (?)*, [w:] *Anthropos? Narracje dla Górnego Śląska, cz. II. Górny Śląsk – zapis*, NR 22/2014.

36. Oslislo Z., *Nowi Ślązacy. Miasto, dizajn, tożsamość*, Katowice 2015.

37. Oslislo Z., *Śląsk zaprojektowany. Jak Nowi Ślązacy budują współczesną tożsamość regionalną poprzez dizajn*, [w:] *Anthropos? Narracje dla Górnego Śląska, cz. II. Górny Śląsk – zapis*, NR 22/2014.

38. Pietsch A., *Moje śląskie fascynacje*, [w:] M. Meschnik, A. Romaniuk, J. Szmatloch (red.), *Grafika na Śląsku w drugiej połowie XX wieku*, Katowice 2001.

39. Przyłuski W., *Pamięć w materii – jej rola w kształtowaniu grafiki wykonywanej w technikach wklęsłodrukowych*, [w:] M. Juda (red.), *Akademia 2007+*, Katowice 2007.

40. Raczek-Karcz M. A., *Śląsk mój widzę geometryczny. O specyfice pejzażu w twórczości Romana Staraka*, [w:] M. Wawrzyczek-Klasik, G. Hańderek (red.), *Roman Starak. Ponad czasem*, Katowice 2018.

41. Rokita Z., *Kajś. Opowieść o Górnym Śląsku*, Wołowiec 2020.

42. Sławek T., *Genius Loci jako doświadczenie. Prolegomena*, [w:] Z. Kadłubek (red.), G*enius Loci. Studia o człowieku w przestrzeni*, Katowice 2007.

43. Sławek T., *Miasto. Próba zrozumienia*, [w:] E. Rewers (red.), *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Kraków 2010.

44. Smolorz M., *Śląsk wymyślony*, Katowice 2012.

45. Solik R., *Pejzaż śląski – formy pamięci*, [w:] A. Kowalczyk-Klus, R. Solik (red.), *Człowiek jest w drodze. Pejzaż Śląski – pamięć, tradycja, współczesność*, Cieszyn 2008.

46. Szczypka-Gwiazda B., *Malarstwo, grafika, rzeźba*, [w:] E. Chojecka (red.), S*ztuka Górnego Śląska od średniowiecza do końca XX wieku*, Katowice 2009.

47. Szczypka-Gwiazda B., *Sztuki przedstawieniowe dwudziestolecia międzywojennego – malarstwo, grafika, plakat, rzeźba. Swojski regionalizm i echa wielkiej sztuki,* [w:] E. Chojecka (red.), *Sztuka Górnego Śląska od średniowiecza do końca XX wieku*, Katowice 2009.

48. Świerszcz J., *Czas wytrawiony, Śląsk 1998*, nr 4.

49. Tambor J., *Kulturowe wyznaczniki tożsamości. Tożsamość mieszkańców województwa śląskiego*, 2010.

50. Tuan Y., *Przestrzeń i miejsce*, Warszawa 1987.

51. Węcławski A., *Czym jest matryca. Rozmowa z prof. Andrzejem Węcławskim*, [w:] *Katalog wystawy Grafika Gra Sztuki*, Warszawa 2014.

ILUSTRACJE

Wszystkie prezentowane na stronach niniejszej pracy zdjęcia, stanowią niewielką część, obszernej dokumentacji fotograficznej, realizowanej w latach 2021-2025.

01. Ruda Śląska, Osiedle Kaufhaus

02. Świętochłowice, Lipiny

03. Świętochłowice, Lipiny

04. Bytom, Miechowice

05. Ruda Śląska, Koksownia Orzegów

06. Ruda Śląska, Orzegów

07. Świętochłowice, Lipiny

08. Świętochłowice, Lipiny

09. Bytom, Szombierki

10. Świętochłowice, Lipiny

11. Świętochłowice, Lipiny

12. Świętochłowice, Lipiny

13. Ruda Śląska, Wirek

14. Mysłowice, Piasek

15. Ruda Śląska, Osiedle Kaufhaus

16. Bytom, Pogoda

17. Bytom, Dolina Bytomki

18. Świętochłowice, Lipiny

19. Zabrze, KWK Makoszowy,

20. Zabrze, KWK Makoszowy,

21. Zabrze, KWK Makoszowy,

22. Zabrze, KWK Makoszowy,

23. Bytom, Dolina Bytomki

24. Zabrze, KWK Makoszowy,

25. Ruda Śląska, Osiedle Kaufhaus

26. Katowice, Załęże

27. Bytom, Śródmieście

28. Ruda Śląska, Wirek

29. Świętochłowice, Piaśniki

30. Zabrze, Osiedle Borsiga

31. Bytom, Szombierki

32. Zabrze, Osiedle Borsiga

33. Bytom, Śródmieście

34. Zabrze, Osiedle Borsiga

35. Bytom, Kolonia Zgorzelec

36. Bytom, Elektrociepłownia Szombierki