

Zeszyty

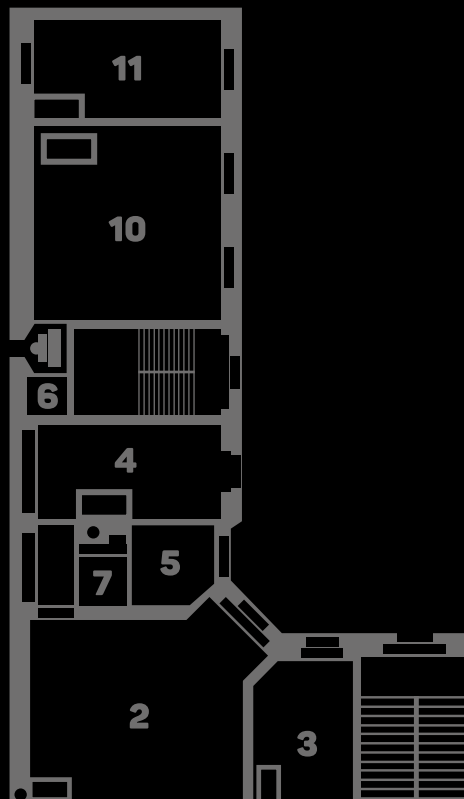
#46

Artystyczne

„Berliński pokój”
– współczesne
relacje między
Poznaniem
a Berlinem

Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

2(46)/2024



Z A

„Berliński pokój”
– współczesne
relacje między Poznaniem
a Berlinem

Irma Kozina

Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach

**Academy of Fine Arts and Design
in Katowice, Poland**

Irma Kozina – prof. dr hab., kuratorka wystaw i historyczka sztuki, absolwentka Uniwersytetu Jagiellońskiego, od 1988 roku wykładająca zagadnienia sztuki współczesnej i historii designu na wyższych uczelniach w Katowicach, Gliwicach, Krakowie i Warszawie, stypendystka fundacji Gerda Henckel Stiftung oraz DAAD. Autorka artykułów i książek traktujących o sztuce nowoczesnej i współczesnej, modzie, designie i historii miast, napisała m.in.: *Pałace i zamki pruskiej części Górnego Śląska* (2001), *Chaos i uporządkowanie. Dylematy architektoniczne na przemysłowym Górnym Śląsku w latach 1763-1955* (2005), *Art deco* (2013), *Ikony dizajnu w województwie śląskim* (2012), *Polski Design* (2014), *Historia mody od krynoliny do mini* (2017), *Ikony architektury w województwie śląskim* (2019).

W latach 2012-2020 prowadziła rubrykę *Ikony designu* w wydawanym przez SARP czasopiśmie ARCH, jest też autorką monograficznych opracowań o artystach związanych z Katowicami (m.in. o twórczości Romana Kalarusa, Kazimierza Cieślaka, Romana Staraka i Romana Nowotarskiego, Karola Wieczorka), stale współpracuje z Galerią Szyb Wilson w Katowicach, z którą organizowała wiele wystaw sztuki współczesnej.

Na marginesie Berlińskiego pokoju... Ostatnie miesiące katowickiego Brutala w obiektywie Michała Łuczaka

Abstrakt

W tomie zredagowanym przez Jörga Platha, wybitni pisarze i eseści niemieccy zastanawiali się nad rolą berlińskiego pokoju jako pewnego fenomenu kulturowego, przypisując mu nawet wpływ na rebelię 1968 roku, wykondycjonowaną rzekomo w izolowanych murem centralnych przestrzeniach z „cichym imperatywem, który musiał się wypełnić społeczną fantazją”. Poszukując dla tego zjawiska analogii autorka artykułu analizuje przykład dworca PKP w Katowicach jako miejsca, które także stało się przestrzenią z potencjałem generowania pewnych przemian społecznych. Za ilustrację tego potencjału posłużyły fotografie Michała Łuczaka, dokumentujące ostatni okres istnienia dworca zwanego *Brutalem z Katowic*. Przy okazji poddano analizie medium fotografii, zwracając szczególną uwagę na różnicę pomiędzy zdjęciem reporterskim i artystycznym.

Słowa kluczowe: berliński pokój, zmiany społeczne, katowicki dworzec PKP, fotografia jako medium ekspresji

On the margin of Berlin room... The last months of Brutal of Katowice in the lens of Michał Łuczak

Abstract

In a volume edited by Jörg Plath, prominent German writers and essayists reflected on the role of the Berlin Room as a cultural phenomenon, even attributing to it an influence on the 1968 rebellion, allegedly conceived in central spaces isolated by a wall with “a silent imperative that had to be fulfilled by a social fantasy”. Looking for an analogy for this phenomenon, the author of the article analyzes the example of the railway station in Katowice as a place that has also become a space with the potential to generate certain social changes. Michał Łuczak’s photographs, documenting the last period of the existence of the station known as the *Brutal of Katowice*, serve to illustrate this potential. At the same time, the medium of photography was analyzed, paying particular attention to the distinction between reportage and artistic photography.

Keywords: Berlin Room, social changes, the Katowice railway station, photography as a medium of expression

Na marginesie *Berlińskiego pokoju*... Ostatnie miesiące katowickiego Brutala w obiektywie Michała Łuczaka

Irma Kozina

Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach

ORCID 0000-0002-4205-4782

DOI 10.48239/ISSN123266824605

Zeszyty Artystyczne

nr 2 (46)/2024, s. 94-108

Sytuowany zazwyczaj od strony podwórza i nierzadko całkowicie pozbawiony okna *berliński pokój*, „za szeroki na korytarz i za ciemny na izbę”, zostałyby – być może – już dawno zapomniane, gdyby Fryderyk Engels nie udał się w 1893 roku w odwiedziny do Wilhelma Liebknechta, mieszkającego wtedy w stolicy Cesarstwa Niemieckiego przy Kantstrasse. W następstwie tej wizyty zdecydował się potem opisać ów architektoniczny fenomen w liście – cytowanym po dzień dzisiejszy w szeroko czytanej prasie codziennej¹. Do pewnego stopnia to specyficznie zaaranżowane pomieszczenie stało się metaforą ekonomicznego stosunku kamieniczników do przestrzeni mieszkalnej w biedniejszych dzielnicach miasta i chociaż podobne rozwiązanie można było znaleźć w kamienicach mieszczańskich w innych częściach Niemiec, w tym również na Górnym Śląsku, z uwagi na przydaną mu nazwę stało się ono swoistym synonimem problemów społecznych charakterystycznych dla Berlina przełomu XIX i XX w. Architektoniczne znaczenie tej przestrzeni zostało poddane gruntownej analizie w obszernym studium opublikowanym w 2022 roku przez Jana Herresa², jednak już kilka dekad wcześniej, w tomie zredagowanym przez Jörga Platha, wybitni pisarze i eseści niemieccy zastanawiali się nad rolą berlińskiego pokoju jako pewnego fenomenu kulturowego, przypisując mu nawet wpływ na rebelię 1968 roku,

1 Maritta Tkalec, „Schrank, Esstisch, Anrechte: Das steckt hinter dem legendären 'Berliner Zimmer'” *Berliner Zeitung*, 18.04.2017. <https://www.berliner-zeitung.de/mensch-metropole/schrank-esstisch-anrichte-das-steckt-hinter-dem-legendaeren-berliner-zimmer-li.10821> (13.04.2024). Por. pełna treść listu Fryderyka Engelsa do Laury Lafargue: Karl Marx, Frederick Engels, *Marx & Engels Collected Works, Vol. 50 Letters 1892-1895* (Lawrence & Wishart Electric Book: Dagenham, 2010), 186-187.

2 Jan Herres, *Das Berliner Zimmer. Geschichte, Typologie, Nutzungsaneignung* (Berlin: Jovis Verlag, 2022).

wykoncypowaną rzekomo w izolowanych murem centralnych przestrzeniach z „cichym imperatywem, który musiał się wypełnić społeczną fantazją”³.

Rozwiązania projektowe, w których bezpośredni dostęp do światła dziennego potraktowany został jako luksus przeznaczony dla elit o stosownym statusie społecznym i materialnym, nie jest poniekąd produktem inwencji pomysłowych kamieniczników, spekulujących zabudową miast przeludniających się w zbyt szybkim tempie od czasów rewolucji przemysłowej. Podobna idea ukształtowała w czasach renesansowych koncepcję urbanistyczną Leonarda da Vinci, który w projekcie idealnego miasta przewidywał dwa poziomy: doświetlone światłem naturalnym zabudowania nadziemne dla arystokracji miecza i ducha oraz podziemie przewidziane jako przestrzeń dla dostawców i serwisantów pozostających na usługach uprzywilejowanych elit⁴.



Zdjęcie z teki fotograficznej: Michał Łuczak, *Brutal*, album fotograficzny, proj. graf. A. Nałędzka, nakład własny autora (350 egz.), 2012 r.

W efekcie przemian społeczno-gospodarczych w Polsce po 1989 roku, podobne podejście projektantów ujawniło się w sposobie traktowania pasażerów korzystających z podróży pociągiem. Dworce kolejowe okazały się przestrzeniami zbyt kosztownymi do utrzymania przez spółki przewozowe, zaczęto więc wprowadzać rozwiązania, w ramach których podróżni zepchnięci zostali do podziemi z kasami biletowymi, a przestrzeń poczekalni poddano defragmentacji, lokując

3 Klaus Hartung, „Über die Geschichten und die Geschichte des Berliner Zimmers,” w: *Mein Berliner Zimmer. 25 Bekenntnisse zu dieser Stadt*, red. Jörg Plath (Berlin: Nicolai, 1997), 9-21.

4 Helen Rosenau, *The ideal city. Its architectural evolution* (London: Studio Vista, 1974), 55-56.

ją częściowo we wznoszonych w sąsiedztwie infrastruktury kolejowej galeriach handlowych. Przykładem pełnej implementacji takiej koncepcji jest rozwiązanie zastosowane w Krakowie w wyniku prac architektonicznych prowadzonych w latach 2004–2014⁵. Chociaż podobny scenariusz przewidziano również dla Katowic, sprzeciw mieszkańców aglomeracji górnośląskiej uniemożliwił zrealizowanie tych planów w ich pierwotnej postaci. W ostateczności zdecydowano się na rozwiązanie kompromisowe, łącząc dworzec kolejowy z galerią handlową i wprowadzając podziemny dworzec autobusowy⁶.

Historia społeczna współczesnych miast nie doczekała się chyba jeszcze komentatorów dorównujących autorytetem Engelsowi, ale nie można wykluczyć, że – z perspektywy kolejnych dziesięcioleci – w obrębie mikrohistorii miejskich szczególnego znaczenia nabiorą wydarzenia związane z nie do końca udaną obroną brutalistycznego dworca PKP w Katowicach, który ostatecznie rozebrano, by postawić nowy budynek stacyjny, połączony z wielkogabarytową galerią handlową. Dzięki funkcjonującym w naszych czasach mediom społecznościowym, takim jak np. Facebook, *Brutal z Katowic* (tak nazywano dworzec z powodu jego ekspresyjnej, żelbetowej bryły) stał się w Polsce swoistym fenomenem, niemal tak rozpoznawalnym, jak – przynajmniej w środowisku historyków budownictwa miejskiego – *berliński pokój*.



Zdjęcie z teki fotograficznej: Michał Łuczak, *Brutal*, album fotograficzny, proj. graf. A. Natędzka, nakład własny autora (350 egz.), 2012 r.

5 Katarzyna Foljanty, „Przekształcanie zabytkowych dworców i terenów kolejowych w struktury wielofunkcyjne,” *Architectus* 46, nr 2 (2016): 75-76.

6 Foljanty, „Przekształcanie zabytkowych...,” 75.

Słynny brutalistyczny dworzec kolejowy w Katowicach, wznoszony od końca lat 50. XX wieku według projektu tzw. warszawskich „Tygrysów”: Wacława Kłyszewskiego (1910–2000), Jerzego Mokrzyńskiego (1909–1997) i Eugeniusza Wierzbickiego (1909–1991), oddany został do użytku w 1972 roku⁷. Początkowo zachwycał nowoczesnością dużych tablic informacyjnych, przestronnością hal obsługi pasażerów i modnym swego czasu, minimalistycznym wystrojem umieszczonej na piętrze restauracji, jednak pozbawiony częściowych remontów i eksploatowany do granic możliwości dość szybko zaczął podupadać. Najwcześniej przestały działać ruchome schody, na których lubiły się bawić miejscowe dzieci. Zaledwie po dwóch dekadach od momentu oddania budynku do użytku, w trudnych czasach transformacji ustrojowej, hale, a także złożony system podziemnych korytarzy dworcowych, stały się schronieniem niezliczonej liczby bezdomnych. W mroźne wieczory podróżny potykał się wręcz o leżących pokotem na posadzce, często odurzonych alkoholem lub narkotykami, nieszczęśników, do których los przestał się uśmiechać po niespodziewanym upadku dziesiątek górnośląskich zakładów przemysłowych, kopalń i hut.

Władze miasta spierały się z przekształcającą się wówczas w prywatne spółki firmą PKP o to, w czyich rękach leży dbałość o stan dworca – „bramy-wizytówki”, witającej gości przybywających do Katowic koleją. W końcu, w 2000 roku, PKP wspólnie z władzami miejskimi ogłosiły konkurs na przebudowę gmachu. Zwycki inwestor holenderski, ING Real Estate, zrezygnował jednak już w toku ustalania wstępnych szczegółów. Prezydent Katowic rozpoczął poszukiwania nowego kooperanta, przedstawiając dane poświadczające, że wyjątkowo opłacalne mogłoby się okazać wybudowanie w miejscu dworca oraz usytuowanego obok rozległego placu ze stanowiskami dla autobusów podmiejskich rozległej galerii handlowej, ponieważ w tym centralnie położonym w połowie miasta punkcie spotykały się linie transportu kolejowego i autobusowego, a jednocześnie piesi przemieszczali się, przechodząc z południowej do północnej części miasta.

Po kilku kolejnych nieudanych próbach, jesienią 2007 roku przetarg na modernizację dworca wygrała hiszpańska firma Neinver. Jeszcze zanim ogłoszono zwycięzcę, w czerwcu wspomnianego roku, dzięki wyjątkowemu zaangażowa-

7 Aneta Borowik, *Nowe Katowice. Forma i ideologia polskiej architektury powojennej na przykładzie Katowic (1945-1980)* (Warszawa: Wydawnictwo Neriton, 2019), 251-275.

niu młodego wówczas architekta Tomasza Malkowskiego, publikującego oddziałujące na wyobraźnię eseje w katowickiej „Gazecie Wyborczej”, w mieście rozpoczęły się odbijające się szerokim echem nie tylko w Polsce akcje protestacyjne w obronie przeznaczonego do rozbiórki budynku⁸. Różne formy protestu dawały się we znaki inicjatorom przemian niemal nieustannie przez pięć lat, aż wreszcie obrońcy architektonicznej perły z czasów PRL musieli się pogodzić z ostateczną decyzją inwestora, zgodnie z którą w okresie od 22 grudnia 2011 roku do 11 stycznia 2012 roku przeprowadzono wyburzenie Brutala. W ostat-

8 W internecie zachował się do dzisiaj przedruk jednego z tekstów opublikowanych przez Tomasza Malkowskiego w 2007 roku, który zamieszczono wówczas w „Wiadomościach Rynku Kolejowego”. Pod nagłówkiem *Architekci i historycy sztuki nie wyobrażają sobie, że z mapy Katowic mogłoby zniknąć niezwykle dzieło sztuki* dziennikarz pisał: „Burza wokół dworca kolejowego rozpętała się kilka miesięcy temu, kiedy PKP zapowiedziały, że szukają inwestora, który może nie tylko przebudować obecny budynek, ale nawet go zburzyć. To wywołało falę protestów w środowiskach architektów i historyków sztuki, bo dworzec obok Spodka uchodzi za jedno z najlepszych dzieł powojennego modernizmu. Jedną z osób, która najbardziej zaangażowała się w obronę dworca, jest dr Irma Kozina z Zakładu Historii Sztuki Uniwersytetu Śląskiego. To ona wraz z innymi pasjonatami, np. Tomaszem Studniarkiem, prezesem katowickiego Stowarzyszenia Architektów Polskich, napisała list otwarty w obronie dworca. – List napisaliśmy 8 czerwca, rozesłałam go do kilku osób, te przesyłały następnym. Odzew przeszedł najśmielsze oczekiwania. W ciągu dwóch tygodni napłynęło 150 podpisów z całego świata! Wśród nich specjaliści najwyższej klasy, wybitni historycy sztuki – mówi dr Kozina. Praktycznie nie ma polskiego zakładu historii sztuki, instytucji zajmującej się ochroną zabytków, która nie podpisałaby listu. – Pragnę przyłączyć się do apelu o ratowanie budynku dworca PKP w Katowicach. To dzieło wielkiej klasy o wybitnych walorach plastycznych i konstrukcyjnych – pisze prof. dr hab. Waldemar Baraniewski z Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Krzysztof Chwalibóg, przewodniczący Polskiej Rady Architektury, dodaje: – Dworzec katowicki jest dobrem kultury współczesnej i jedynie barbarzyńca byłby w stanie zdecydować się na jego wyburzenie. Równie mocnych słów użył dr Stanisław Lose, architekt z Politechniki Wrocławskiej, który porównuje wyburzenie dworca do zniszczenia Muzeum Śląskiego przez hitlerowców w czasie II wojny światowej. – Jest jakimś dramatem historii, że o rozum w naszych głowach muszą się dopominać architekci amerykańscy i ludzie, którzy być może nigdy na Śląsku nie byli – kończy swój list dr Lose. – Budynek taki jak katowicki dworzec są ważnym spadkiem naszej najnowszej historii i są integralną częścią dziedzictwa kultury. Ich wyburzenie jest jednoznaczne z zaprzeczeniem historii – apeluje dr Christopher Long ze Szkoły Architektury Uniwersytetu Teksasńskiego w Austin. – Zburzenie dworca będzie wielką stratą, bo nikt już nie będzie w stanie odtworzyć takiej architektury, przypadnie raz na zawsze – zwraca uwagę prof. Deborah Ascher Barnstone ze Szkoły Architektury Uniwersytetu Pullmana w stanie Waszyngton. Nie brakuje też głosów wsparcia od naszych południowych sąsiadów: pod listem podpisali się prof. Matus Dulla z politechniki w Bratysławie oraz prof. Vladimir Šlapeta z politechniki w Pradze. Michał Wiśniewski, stypendysta Fulbrighta na Columbia University, pisze: – W zeszłym roku w Nowym Jorku przygotowałem prezentację o centrum Katowic w epoce PRL. Byłem zaskoczony żywą reakcją i zainteresowaniem publiczności. Najwięcej emocji budziły Spodek, Superjednostka i dworzec PKP. W Stanach i Europie Zachodniej architektura lat 60. to obecnie najbardziej interesujący historyków temat. Byłoby wielką stratą, gdyby tak jednolity układ urbanistyczny wraz z dworcem został zniszczony. Do swojego protestu poeta Jerzy Słomczyński dołączył wiersz o konstruktorze dworca, którego miał okazję poznać w młodości przez ojca, przyjaciela ze studiów prof. Zalewskiego: *Budowlami Wacława Hiszpania się chwali / Korea i Wenezuela też nimi się chlubi / W Warszawie Supersam zniszczył tłum wandali / Ale z serc naszych nikt go nie wyrzuci*. Wszystkie listy wraz z podpisami mają być przekazane władzom Katowic oraz PKP.”

<https://www.rynek-kolejowy.pl/wiadomosci/bronia-dworca-w-katowicach-67233.html> (13.10.2024).

niej fazie społecznego sporu likwidowanym obiektem interesował się intensywnie katowicki fotograf Michał Łuczak. O ile jednak działania protestujących skupiały się na podkreślaniu walorów architektonicznych niszczonej budowli, Łuczak potraktował architekturę jedynie jako tło dla dziejącego się na dworcu życia, kierując obiektyw zarówno na ekspresyjną bryłę Brutala, jego rozległe otoczenie oraz wnętrza (te widoczne dla użytkowników dworca i te ukryte przed oczyma podróżnych), jak również na zaludniające go indywidualności, mniej lub bardziej pożądanę z punktu widzenia stróżów utrzymujących porządek na terenie obiektu. W zasięgu aparatu fotografa znaleźli się m.in. bezdomni, dla których budowla ta była wyjątkowo dogodnym schronieniem przed zimmem, deszczem i innymi przeciwnościami uprzykrzającymi życie osobom pozbawionym przysłowiowego dachu nad głową.



Zdjęcie z teki fotograficznej: Michał Łuczak, *Brutal*, album fotograficzny, proj. graf. A. Nałędzka, nakład własny autora (350 egz.), 2012 r.

W 2021 roku na łamach „Street Photography Magazine” ukazał się tekst, w którym zajmujący się od kilku dekad fotografią uliczną John Simpson zwrócił uwagę na moralny aspekt fotografii eksplorującej wątek bezdomności⁹. Jego zdaniem pełnoprawne dziennikarstwo i dokument fotograficzny różnią się w swych zasadniczych celach od fotografii ulicznej jako dziedziny sztuki, a co za tym idzie eksponowanie „cudzego nieszczęścia” podczas wystaw artystycznych miałyby być – zgodnie z twierdzeniem amerykańskiego fotografa – dowodem braku wy-

9 John Simpson, „Photographing the Homeless: Art or Exploitation,” *Street Photography Magazine*, May 2021, <https://streetphotographymagazine.com/article/photographing-the-homeless-art-or-exploitation/> (13.10.2024).

obraźni i lekceważenia drugiego człowieka. Znamienne, że w ujęciu Simpsona bezdomność jest niemal nieodzownym elementem współczesnego życia w wielkim mieście. Odwołuje się on do statystyk wskazujących, że wśród 8,5 mln mieszkańców miasta Nowy Jork aż 75 tysięcy stanowią bezdomni, w Kalifornii naliczono ich aż 150 tysięcy, co składa się na 5% ogólnej liczby ludności mieszkających w tym stanie. Zauważa też, że bezdomni są przysłowiowym „nisko wiszącym owocem” dla łowców atrakcyjnych zdjęć, ponieważ dotarcie do miejsca, w którym przebywają, nie nastęrcza szczególnych trudności, a jednocześnie przeciętny Kowalski unika tego typu spotkań osobistych i chętniej obejrzy sobie tę społeczność miejską z bezpiecznego dystansu, zadowolając się obrazem zatrzymanym w kadrze zdjęciowym. Jednocześnie jest rzeczą raczej wątpliwą, by fotografia artystyczna mogła wpłynąć bezpośrednio na poprawę sytuacji osób żyjących na ulicy, dlatego – według Simpsona – ten gatunek sztuki można uznać za czystą eksploatację ludzkiego nieszczęścia. Chociaż wywód Simpsona wydaje się logiczny, to jednak jego argumentacja nie obejmuje wszystkich przypadków fotografii, której tematem jest środowisko bezdomnych, nawet wówczas, gdy autorzy zdjęć stawiają sobie za cel realizację projektu *stricte* artystycznego.

Jednym z kontrargumentów kwestionujących tezy stawiane przez Simpsona mogą być trudności w zakresie jednoznacznego ustanowienia granicy pomiędzy zdjęciami dokumentalnymi i artystycznymi. Można się o tym przekonać na przykład oglądając fotografie wykonane przez poznańskiego dokumentalistę Roberta Woźniaka, ilustrujące opublikowany w 2022 roku w „Głosie Wielkopolskim” artykuł Nicole Młodziejewskiej, zatytułowany *W pustostanach, bunkrach, przyczepach. Jak żyją bezdomni w Poznaniu? Odwiedziliśmy ich z Caritasem*¹⁰. Reportaż ten wydaje się interesujący m.in. z tego względu, że w Poznaniu, podobnie jak w Nowym Jorku czy też w San Francisco, dokumentalistów nie dziwi występowanie zjawiska bezdomności we współczesnym mieście. Podkreśla się tam fakt, że może się ona objawiać w różnej formie. Niektóre ofiary bezdomności starają się w zaadaptowanych do mieszkania przestrzeniach stworzyć namiastkę domu, wykorzystując znalezione na śmietniku meblościanki i stare zegary, inne natomiast żyją pośród erodujących odpadów cywilizacyjnych, nie

10 Nicole Młodziejewska, „W pustostanach, bunkrach, przyczepach. Jak żyją bezdomni w Poznaniu? Odwiedziliśmy ich z Caritasem,” *Głos Wielkopolski*, 14.11.2022, <https://gloswielkopolski.pl/w-pustostanach-bunkrach-przyczepach-jak-zyja-bezdomni-w-poznaniu-odwiedzilismy-ich-z-caritasem/ar/c1-17041837> (13.10.2024).

dbając w żaden sposób o swoje najbliższe otoczenie. Dla jednych przyczyną utraty domu tkwiła w alkoholizmie i uzależnieniu od narkotyków, w przypadku innych zadecydowały o tym niesprzyjające okoliczności losowe, takie jak śmierć bliskich, utrata pracy, choroba. Wolontariusze przynoszący im paczki z odzieżą i żywnością nie starają się inwigilować swoich podopiecznych i nie oceniają ich sytuacji, ograniczając interwencję do niesienia pomocy związanej z zaspokajaniem codziennych potrzeb. Pełen respektu dla bezdomnych i delikatności w zakresie utrwalania obserwowanych scen za pomocą obiektywu aparatu jest też dokumentujący działania pracowników Caritasu i policjantów fotograf. W zdjęciach Woźniaka dominują wprawdzie sceny rzeczowo przedstawiające pracę funkcjonariuszy uczestniczących w zorganizowanej przez Caritas akcji, ale można też wśród nich zobaczyć portrety poszczególnych postaci, zwłaszcza w przypadku gdy one same odczuwały ewidentną potrzebę wystawienia się na widok publiczny. Tematem kilku ujęć są również scenerie całkowicie pozbawione ludzi: sznury z praniem, stare, zużyte meble, leżący pośród łachmanów pies o smętnym spojrzeniu, malownicze wnętrza zabałaganionej kuchni czy też osmolone naczynia: czajnik i garnek, które ułożono na prowizorycznym ruszcie. Te swoiste martwe natury noszą wyraźne znamiona zdjęć artystycznych i – wyjęte z gazetowego kontekstu – mogłyby swobodnie posłużyć jako dzieła nadające się do zaprezentowania w galerii.



Zdjęcie z teki fotograficznej: Michał Łuczak, *Brutal*, album fotograficzny, proj. graf. A. Nałędzka, nakład własny autora (350 egz.), 2012 r.

W przeciwieństwie do Roberta Woźniaka katowicki fotograf Michał Łuczak nie tworzył ilustracji w ramach gazetowego reportażu, lecz od początku zakładał,

że efektem realizowanego przez niego projektu będzie książka artystyczna¹¹. Nie wszystkie z wykonanych fotografii trafiły do wydawnictwa. Część eksponowano podczas wystaw urządzanych na terenie całego kraju¹². Do zrobienia serii zdjęć Łuczak wykorzystał aparat wielkoformatowy, którego nigdy wcześniej nie używał. Jego eksperyment obejmował bowiem także poznawanie nowej techniki, a przede wszystkim dopuszczenie do działania przypadku, wynikającego z niezamierzonych i nieprzewidzianych przez autora efektów wywołanych swoistym „nieposłuszeństwem” sprzętu, którego funkcjonowanie było dla nieobeznanego z nim fotografa zaskakujące¹³. Część zdjęć nadmiernie naświetlono, ich fragmenty są czasem mało czytelne, ale te „niedoskonałości” wprowadzają do ujęcia romantyczny nastrój, a także nadają mu niepokojący, do pewnego stopnia nadrealny wymiar. Konwencja wyłaniania się przedmiotu zza lekkiej mgły towarzyszy na przykład przedstawieniu jednego z głównych bohaterów dworcowego protestu, jakimi były tzw. kielichy, czyli konstrukcje nośne brutalistycznego dworca, albowiem dla ekspresji formy architektonicznej tego gmachu najważniejsze znaczenie miała przede wszystkim konstrukcja dachu, którą konsultował najwybitniejszy polski inżynier czasów PRL, Wacław Zalewski. Składało się na nią szesnaście wspartych na filarach kielichowych przekryć, ustawionych równomiernie po osiem w dwóch równoległych rzędach oddzielonych świetlikiem. Pojedyncze sklepienie wpisywało się w kwadrat o boku długości 18 metrów. Całkowitą długość budynku wyznaczał szereg ośmiu takich sklepień, a z kolei szerokość równa była rozpiętości dwóch układów kielichowych i sięgała 36 metrów. Odlana z żelazobetonu budowla zachwycała rzeźbiarsko ukształtowaną powierzchnią, powtarzającą wzór starannie układanych desek szalunku, w którym zastygała zaprawa. Wnętrze hali dworcowej oddziaływało sugestywnością okazałych przestrzeni wyodrębnionych przęsłami o sklepieniach budzących asocjacje z gotyckimi katedrami. Na jednym ze zdjęć Łuczaka wewnątrz to przenika na tyle silny strumień światła, że filary dźwigające dworcowe sklepienie przestają być widoczne i pofalowany dach wydaje się rozpostarty bez jakichkolwiek

11 Michał Łuczak, *Brutal*, album fotograficzny, nakład własny autora (350 egz.), 2012.

12 W 2014 roku wystawa „Brutal – Retrospekcja” gościła np. w Ośrodku Postaw Twórczych we Wrocławiu, por. <https://opt-art.net/miejsce-przy-miejscu/obrazy/michal-luczak-brutal-retrospekcja/> (13.10.2024).

13 Por. Janek Cios, „Brutal – retrospekcja’ w Galerii Fotografii Ratusz”, *Życie Zamościa*, 9 marca 2015, <https://zyciezamoscia.pl/reportaze/brutal-retrospekcja-w-galerii-fotografii-ratusz/> (13.10.2024).

podpór. Zamglenie i nakładanie się poszczególnych kadrów pojawia się także w ujęciu estakady usytuowanej przed dworcem, po której stopniach wspinają się do góry podróżni. Ponieważ na zdjęciu nie widać celu ich wspinaczki, wyjętą z rzeczywistego kontekstu fotografię odczytać można symbolicznie jako swoiste „schody do nieba”. Gdy obiekt w Łuczaka skierowany zostaje na ludzi i w rezultacie powstaje kilka niezwykle i przejmujących portretów, uwagę patrzących przykuwają charakterystyczne rysy twarzy poszczególnych postaci, ich przenikliwe spojrzenia, oryginalne fryzury charakterystyczne dla reprezentantów różnego typu subkultur młodzieżowych. Możemy się domyślać, że na zdjęciach uwiecznione zostały nie tylko twarze przypadkowych podróżnych, lecz także oblicza bezdomnych, którzy spędzali na dworcu wiele godzin nie oczekując na żaden pociąg. Jednak historia tych osób nie została przed nami do końca odkryta. Nie zaopatrzone zdjęć w dodatkowe napisy, nie sygnowano ich imionami lub nazwiskami portretowanych. Ta anonimowość stawia widza przed znakiem zapytania, konfrontuje go z domysłami, które nigdy nie doczekają się falsyfikacji lub weryfikacji. Łuczak znalazł więc sposób na to, by nie pozbawiać swoich modeli godności, a tym samym uniknąć eksploatacji człowieka, przeciwko której opowiadał się w swoich rozważaniach na temat etyki w fotografii ulicznej John Simpson. Artystyczny reportaż, w którym pochodzący z Katowic fotograf utrwalił ostatnie miesiące funkcjonowania wyburzonego dworca, zachował dla potomnych wyjątkowo cenne ujęcia, w których architektura posłużyła jedynie jako scenografia dla życia.

Takie podejście do fotografowania miasta jest egzemplaryczną realizacją głoszonych od kilku dekad postulatów duńskiego architekta i urbanisty, Jana Gehla. W wielu z udzielanych często wywiadów Gehl opowiadał o wpływie, jaki na jego koncepcje w zakresie kształtowania przestrzeni miejskich wywarła jego żona Ingrid, zajmująca się zawodowo psychologią¹⁴. Ona jako pierwsza zwróciła mu uwagę na to, że architekci powinni zrezygnować ze zwyczaju wykonywania fotografii obiektów architektonicznych wczesnym światem po to, by nie zakłócać harmonii estetycznej budowli widokiem krzątających się przy niej użytkowników. Wychodziła ona z prostego założenia, że dobry architekt tworzy środowisko życiowe dla ludzi, toteż powinien być zainteresowany tym, jakie zachowa-

14 Por. np. Leidy Klotz, „The little-known behavioral scientist who transformed cities all over the world,” *Fastcompany.org*, 06.06.2018, <https://www.fastcompany.com/90174746/the-little-known-behavioral-scientist-who-transformed-cities-all-over-the-world> (13.10.2024).

nia prowokują projektowane przez niego obiekty. Można śmiało zaryzykować twierdzenie, że pomimo zastosowania artystycznej konwencji Michał Łuczak zdołał przekazać potomnym szereg cennych informacji na temat tego, jak funkcjonował katowicki Brutal w ostatniej fazie swojego istnienia, ponieważ przedmiotem jego twórczych dociekań były w równym stopniu architektura oraz człowiek wykorzystujący ją jako naturalną scenografię do egzystencji.

Summary

On the margin of Berlin room... The last months of Brutal of Katowice in the lens of Michał Łuczak

In the volume edited by Jörg Plath, eminent German writers and essayists reflect on the role of the Berlin room as a cultural phenomenon, going as far as attributing to it the impact on the 1968 rebellion, supposedly performed in central spaces isolated by the wall with a “quiet imperative that had to be completed by social fantasy”. Looking for an analogy of this phenomenon, the author of this article analyses the example of the railway station in Katowice as a place that has also become a space with the potential to trigger social change. Michał Łuczak’s photographs, documenting the last period of the railway station’s existence known as the *Brutal of Katowice*, were used as an illustration of this potential. This opportunity was taken to analyse the medium of photography, paying close attention to the difference between a reporter’s and an artistic photograph. Łuczak knew from the outset that his project would result in an artbook. He used a large-format camera he had never used before to take a series of photos. The experiment involved learning a new technique and most importantly, allowing a chance to work. This element of chance resulted from unintended and unforeseen effects caused by the peculiar “disobedience” of the camera, whose operation was baffling to the photographer who was not familiar with it. Some of the photographs are overexposed, their fragments are sometimes barely legible, but these “imperfections” introduce a romantic feel and give the pictures an uncanny, if not surreal dimension. The convention of an object emerging from a fog accompanies, for example, the depiction of one of the protagonists of the protest against the demolition of the modernist railway station in Katowice. Known as cupolas, they were the bearing structures of the building, contributing to its uniqueness. Their form was consulted by

the most eminent Polish engineer of the communist time, Wacław Zalewski. The structure consisted of sixteen cupola-shaped vaults supported on pillars, evenly arranged in eight parallel rows separated by a skylight. The individual vaults formed a square whose sides were 18 metres long. The total length of the building was determined by a row of eight such vaults, while the width was equal to the span of the two cupola arrangements and reached 36 metres. Cast in ferro-concrete, the building delighted with its sculpted surface, replicating the pattern of carefully laid planks of formwork in which the mortar had set. The interior of the station hall impressed with the vividness of its grand spaces, separated by bays with vaults evoking associations with Gothic cathedrals. In one of Łuczak's photographs, this interior is penetrated by such a strong stream of light that the pillars supporting the station vault cease to be visible and the undulating roof appears to stretch out without any buttresses. The haze and overlapping of individual frames appear likewise in the shot of the flyover in front of the station, its steps ascended by travellers. Since the destination of their ascent is not visible in the photograph, the photo, taken out of its real context, can be read symbolically as a kind of "stairway to heaven". When Łuczak turns his camera lens to people, and as a result several unusual and poignant portraits are created, the viewers' attention is drawn to the characteristic facial features of the individuals, their piercing gazes, and original hairstyles typical of representatives of various youth subcultures. We can guess that not only the faces of random travellers were immortalised in the photographs, but also the faces of homeless people who spent many hours at the station without waiting for any train. However, the story of these people has not been unveiled to us fully. The photographs do not carry additional captions, nor are they signed with the names of those portrayed. This anonymity is a big question mark for the viewer, confronting them with conjectures that can be neither disproved nor validated. Łuczak has thus found a way of retaining his models' dignity, avoiding the exploitation of human beings that John Simpson argued against in his reflections on ethics in street photography. The artistic reportage, in which the photographer, a native of Katowice, recorded the last months of operation of the demolished railway station, has preserved for posterity exceptionally valuable shots in which the architecture served only as a backdrop for life.

Bibliografia

Borowik, Aneta. *Nowe Katowice. Forma i ideologia polskiej architektury powojennej na przykładzie Katowic (1945-1980)*. Warszawa: Wydawnictwo Neriton, 2019.

Cios, Janek. „Brutal – retrospekcja” w Galerii Fotografii Ratusz.” *Życie Zamościa*. 9 marca 2015. <https://zyciezamoscia.pl/reportaze/brutal-retrospekcja-w-galerii-fotografii-ratusz/>

Foljanty, Katarzyna. „Przekształcanie zabytkowych dworców i terenów kolejowych w struktury wielofunkcyjne.” *Architectus* 46, nr 2 (2016): 75-76.

Herres, Jan. *Das Berliner Zimmer. Geschichte, Typologie, Nutzungsaneignung*. Berlin: Jovis Verlag, 2022.

Hartung, Klaus. „Über die Geschichten und die Geschichte des Berliner Zimmers.” W: *Mein Berliner Zimmer. 25 Bekenntnisse zu dieser Stadt*, red. Jörg Plath, 9-21. Berlin: Nicolai, 1997.

Klotz, Leidy. „The little-known behavioral scientist who transformed cities all over the world,” *Fastcompany.org*. 06.06.2018. <https://www.fastcompany.com/90174746/the-little-known-behavioral-scientist-who-transformed-cities-all-over-the-world> (13.10.2024).

Marx, Karl; Engels, Frederick. *Marx & Engels Collected Works*, Vol. 50 Letters 1892-1895. Dagenham: Lawrence & Wishart Electric Book, 2010.

Łuczak, Michał. *Brutal*. nakład własny autora, b.m., 2012.

Młodziejewska, Nicole. „W pustostanach, bunkrach, przyczepach. Jak żyją bezdomni w Poznaniu? Odwiedziliśmy ich z Caritasem.” *Głos Wielkopolski*. 14.11.2022. <https://gloswielkopolski.pl/w-pustostanach-bunkrach-przyczepach-jak-zyja-bezdomni-w-poznaniu-odwiedzilismy-ich-z-caritasem/ar/c1-17041837>(13.10.2024).

Rosenau, Helen. *The ideal city. Its architectural evolution*. London: Studio Vista, 1974.

Simpson, John. „Photographing the Homeless: Art or Exploitation.” *Street Photography Magazine*. May 2021. <https://streetphotographymagazine.com/article/photographing-the-homeless-art-or-exploitation/> (13.10.2024).

Tkalec, Maritta. „Schrank, Esstisch, Anrechte: Das steckt hinter dem legendären ‘Berliner Zimmer’.” *Berliner Zeitung*. 18.04.2017. <https://www.berliner-zeitung.de/mensch-metropole/schrank-esstisch-anrechte-das-steckt-hinter-dem-legendaeren-berliner-zimmer-li.10821> (13.04.2024).

ZA

Zeszyty Artystyczne
nr 46 / 2024 / rok XXXIII
ISSN 1232-6682

Redaktorka prowadząca
Hanna Grzeszczuk-Brendel

Redaktorka naczelna
Ewa Wójtowicz

Zespół redakcyjny
Magdalena Kleszyńska
Izabela Kowalczyk
Justyna Ryczek
Marta Smolińska

Sekretarzynie redakcji
Karolina Rosiejka

Skład i projekt graficzny
Mateusz Janik

Korekta
Joanna Fifelska, Filologos

Kontakt
<https://za.uap.edu.pl>
zeszyty.artystyczne@uap.edu.pl

Wydawca
Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu
Aleje Marcinkowskiego 29
60-967 Poznań

<https://uap.edu.pl/>
+48 61 855 25 21

Wydział Edukacji Artystycznej
i Kuratorstwa

<https://za.uap.edu.pl>

© Copyright by Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu,
2024

Wersją pierwotną czasopisma jest wersja
drukowana.

Nakład: 100 egz.

Druk

MJP Drukarnia Poterscy Sp. j.
ul. Romana Maya 30
61-371 Poznań

UAP | POZNAŃ

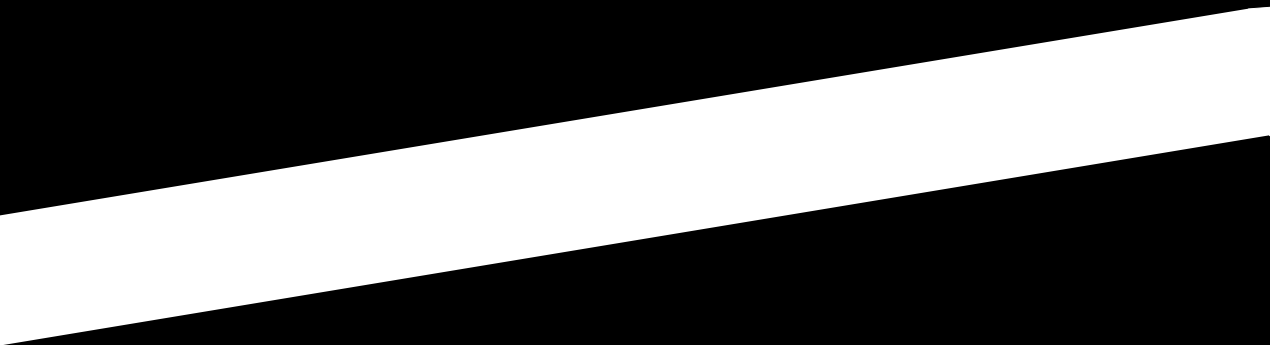


WYDZIAŁ EDUKACJI
ARTYSTYCZNEJ I KURATORSTWA

ABAKANOWICZ
UNIVERSITY

Ilustracja na okładce:

Berlin, plan mieszkania w kamienicy
czyższej ok. 1896 (Eberstadt R.,
*Handbuch des Wohnungswesen
und der Wohnungsfrage*, Jena 1909)



nakład 100 egz.

ISSN 1232-6682

