doi:10.32020/ARTandDOC/25/2021/2

SEKCJA 1

OPOZYCYJNA KULTURA WIZUALNA W POLSCE LAT OSIEMDZIESIĄTYCH DWUDZIESTEGO WIEKU

Sztuka i Dokumentacja nr 25 (2021) | *Art and Documentation* no. 25 (2021) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050

doi:10.32020/ARTandDOC/25/2021/3

WSTĘP

red. Katarzyna SZYCHTA-MIELEWCZYK

Sekcja tematyczna poświęcona opozycyjnej kulturze wizualnej w Polsce lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku stanowi zbiór tekstów, które w większości mają charakter przyczynkarski. Są zatem kolejnymi elementami dokładanymi do wciąż uzupełnianego – za sprawą odbywających się na bieżąco kwerend i pojawiających się nowych publikacji – stanu badań.

Tematy publikowanych tekstów obejmują w sumie szerszy zakres niż tradycyjnie rozumiane sztuki piękne, co wynika przede wszystkim ze specyfiki przedsięwzięć realizowanych przez opozycyjnych twórców omawianego czasu. Obok obrazów, rzeźb, instalacji i akcji artystycznych, masowo były wówczas wytwarzane takie materiały, jak np. znaczki i karty pocztowe, ulotki czy plakaty. Natomiast terminem *happening* określano działania, których charakter często bywał raczej polityczny niż artystyczny.

W ręce czytelników przekazujmy szesnaście tekstów, które – ze względu na podejmowane zagadnienia – zostały podzielone na trzy bloki.

I. Sztuka. Artyści – Grupy – Środowiska – Zjawiska

W tej części omawiane są zagadnienia o charakterze artystycznym, a otwierają ją dwie syntezy poświęcone niezależnej twórczości artystycznej w dwóch ośrodkach, Łodzi i Koszalinie: Alicji Cichowicz, „Zarys Działalności Łódzkiej Alternatywnej Sceny Artystycznej w Latach Osiemdziesiątych Dwudziestego Wieku" i Wojciecha Ciesielskiego, „Niewidzialna Sztuka. Niezależne Działania Artystyczne w Koszalinie w Latach Osiemdziesiątych Dwudziestego Wieku i Ich Konsekwencje." Kolejne trzy artykuły dotyczą działalności poszczególnych artystów. Karolina Lejczak-Pastuszka prezentuje wybrane dzieła Leszka Sobockiego, w tym m.in. dwuczęściowy cykl *Brama*, w którym autor – mimo powszechnego zachwytu nad powiewem wolności w sierpniu 1980 roku – zdaje się przewidywać to, co wydarzy się 13 grudnia 1981 roku („Mentalne

Uwikłania. Prace Leszka Sobockiego w Zbiorach Europejskiego Centrum Solidarności"). Monika Krzencessa-Ropiak opisuje dzieła Andrzeja Trzaski, które datowane są na okres internowania; w tym czasie w ośrodku internowania w Strzebielinku opracował on m.in. serię portretów mężczyzn, z których każdy (?) nosił brodę („Andrzej Trzaska. Twórczość w Ośrodku Internowania"). Z kolei Xawery Stańczyk przedstawia działalność łódzkiej Psychogalerii Chaos Faza 3, której współtwórcy funkcjonowali na marginesie życia artystycznego i kulturalnego, nie wpisując się w żaden ówczesny nurt sztuki („Psychogaleria Chaos Faza 3 1988–1989. »Cadio Rebel« 1984–1989. Długie Lata Osiemdziesiąte, Underground, Fantom"). Następne dwa artykuły dotyczą fotografii: Anna Dzierżyc-Horniak omawia wątki fotograficzne prezentowane na trzech wystawach organizowanych w przestrzeni przykościelnej przez Janusza Boguckiego i Ninę Smolarz, tj. *Znak krzyża*, 1983; *Apokalipsa – światło w ciemności*, 1984 oraz *Labirynt – przestrzeń podziemna*, 1989 („Od Dokumentu ku Wiecznej Teraźniejszości. Fotografia w Spotkaniu z Sacrum na Wybranych Przykładach Przedsięwzięć Janusza Boguckiego i Niny Smolarz"), a Kamila Dworniczak odnosi się do pojęcia fotografii reportażowej w kontekście I Ogólnopolskiego Przeglądu Fotografii Socjologicznej zorganizowanego w 1980 roku w Bielsku-Białej, który dla publiczności dostępny był zaledwie przez pięć dni, po czym został zdjęty przez cenzurę („Fotografia Reportażowa a Strategie Oporu. I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej"). Tę część zamyka artykuł Artur Tajbera; autor – nawiązując do własnych doświadczeń życiowych, w tym również działalności opozycyjnej – poddaje rewizji panujące obecnie nastawienie do lat osiemdziesiątych dwudziestego wieku, mierząc się jednocześnie z wątkiem przewodnim całej sekcji („Wpływy Aparatu Represji i Środowisk Dysydenckich na Upadek Kultury oraz Regres Sztuki w Polsce Lat Osiemdziesiątych Dwudziestego Wieku").

II. Artefakty i Archiwa

Wspólnym mianownikiem artykułów zamieszczonych w kolejnej części jest odnoszenie się do materiałów pochodzących z archiwów. Iwona Kwiatkowska i Ewa Konkel, korzystając m.in. ze zbiorów fotografii znajdujących się w Europejskim Centrum Solidarności, opisują kulisy powstawania haseł (i nie tylko), pojawiających się np. na murach Trójmiasta. W tekście relacjonowane są m.in. tego typu przedsięwzięcia podejmowane przez tzw. parszywą dwunastkę – grupę, która funkcjonowała w ramach struktur NSZZ Solidarność („Malowana Wolność. Głos Trójmiejskich Ulic w Latach 1980-1981"). Agnieszka Bacławska-Kornacka, omawiając eksponaty z wystawy czasowej *Nić. Sploty wolności* (Europejskie Centrum Solidarności, 2018), przedstawia m.in. wybrane elementy ubioru, nazwane „rzeczami z biografią," których pojawienie się jest związane z przełomowymi wydarzeniami w historii politycznej Polski („Opozycyjne Biografie Rzeczy. O Wystawie *Nić. Sploty Wolności*"). Maria Leśniowska przekonuje o różnorodności materiałów przechowywanych w archiwach, a w tym wypadku zdeponowanych w Archiwum Państwowym w Opolu („Plakaty, Pocztówki, Street Art w »Służbie« Solidarności. Materiały Ikonograficzne Przechowywane w Archiwum Państwowym w Opolu"). Z inspiracji zbiorami archiwalnymi powstał tekst mojego autorstwa, „»Nie Zapomnimy Nigdy!« Narracje o Przeszłości Odczytywane z Drugoobiegowych Znaczków i Kart Pocztowych Rozpowszechnianych w PRL w Latach Osiemdziesiątych Dwudziestego Wieku," będący analizą ponad tysiąca znaczków i kart pocztowych, z których odtwarzam opowieść o przeszłości snutą przez opozycyjnych twórców, a jednocześnie wskazuję, jakie wydarzenia i/lub postacie najchętniej prezentowano na podziemnych drukach. Tę część uzupełnia tekst Kamila Kaliszuka, w którym autor omawia wybrane muzealia z kolekcji Archiwum Historycznego Komisji Krajowej NSZZ Solidarność, dokumentując tym samym sposób, w jaki podziemni twórcy, korzystając z tego, co było dostępne „pod ręką," kreowali wyjątkowe dzieła – artefakty historii („»Coś z Niczego.« Przejawy Improwizowanej, Opozycyjnej Działalności Twórczej Przechowywane w Archiwum Historycznym Komisji Krajowej NSZZ Solidarność).

III. Dyskusja

W tej części zostały zestawione trzy teksty, w których przeszłość splata się z teraźniejszością, a nawet może stanowić projekcję przyszłości.

Jerzy Klimczak, opierając się na analizie wpisów pozostawionych przez zwiedzających w Europejskim Centrum Solidarności, wskazuje na ciągle żywą w społeczeństwie tradycję sprzeciwu wobec obowiązującego ładu społeczno-politycznego. Z pozoru może zdawać się, że ten artykuł nie wpisuje się w tematykę sekcji; jednak wczytując się w jego treść odkryjemy, że cytowane w nim wpisy pochodzą z nietypowej, choć pełniącej zwyczajowo przypisane jej funkcje, „księgi pamiątkowej" – to ogromna instalacja muzealna, która powtarza powstały w 1980 roku plakat *Kardiogram* autorstwa Czesława Bieleckiego („Sprzeciw Kiedyś i Dziś – Plakat Opozycyjny jako Instalacja Muzealna").

W 2021 roku sporo uwagi poświęcono książce Jakuba Banasiaka pt. *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982–1993. Stan wojenny, druga odwilż, transformacja ustrojowa*. Nie ma więc przypadku w tym, że wśród artykułów poświęconych działalności twórczej z lat osiemdziesiątych dwudziestego wieku, znalazły się dwa teksty omawiające tę publikację – recenzja Jakuba Knery „Zapaść, Która Trwa do Dziś…" oraz list otwarty Józefa Robakowskiego „MY! Kolaboranci z Bożej Łaski…".

*

Kontekst społeczno-polityczny panujący w Polsce lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku – strajki sierpniowe w 1980 roku, walka o niezależność i samorządność Solidarności, stan wojenny, a także kolejne wydarzenia aż po Okrągły Stół i wybory czerwcowe w 1989 roku – oddziaływał na wszelkie przejawy twórczości, zarówno na artystów pracujących w rozmaitych mediach sztuki, nowych i tradycyjnych, jak i nie-artystów, nieprofesjonalistów wykonujących okazyjne artefakty. Znajdujemy w nich podobne tematy, motywy, symbole i narracje. Dlatego uznajemy za zasadne stosowanie wobec nich generalizującego określenia „kultura wizualna," które nie tylko umożliwia zakreślenie ram badawczych obejmujących różnorodność zjawisk występujących w latach osiemdziesiątych, lecz również wymaga uzgodnienia metod badawczych, sposobów analizy formalnej i kontekstowej twórczości z tego okresu. Zebrane artykuły ukazują spójność charakteru owej kultury wizualnej na poziomie pogłębionej interpretacji, a zarazem dowodzą, iż jest to pole badawcze domagające się dalszej eksploracji.

doi:10.32020/ARTandDOC/25/2021/4

I.

SZTUKA. ARTYŚCI – GRUPY – ŚRODOWISKA – ZJAWISKA

Sztuka i Dokumentacja nr 25 (2021) | *Art and Documentation* no. 25 (2021) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050

doi:10.32020/ARTandDOC/25/2021/5

Alicja CICHOWICZ
Muzeum Kinematografii w Łodzi

ZARYS DZIAŁALNOŚCI ŁÓDZKIEJ ALTERNATYWNEJ SCENY ARTYSTYCZNEJ W LATACH OSIEMDZIESIĄTYCH DWUDZIESTEGO WIEKU

W październiku 1981 roku odbył się w Łodzi wielki, bezprecedensowy, spektakularny międzynarodowy mityng artystyczny *Konstrukcja w Procesie*, zrealizowany według koncepcji Ryszarda Waśki. Nawiązywał on swym duchem do tradycji polskiego konstruktywizmu spod znaku łódzkiej awangardowej formacji a.r. (Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro, Henryk Stażewski, Jan Brzękowski, Julian Przyboś). Był niezależnym wydarzeniem, największą manifestacją sztuki współczesnej w PRL. Do Łodzi przyjechało z tej okazji około pięćdziesięciu artystów z całego świata.

Waśko był w latach siedemdziesiątych członkiem neoawangardowej multimedialnej grupy artystycznej Warsztat Formy Filmowej – WFF (1970–1977), działającej jako koło naukowe przy łódzkiej Filmówce. Warsztatowcy (obok Waśki, m.in.: Józef Robakowski, Wojciech Bruszewski, Antoni Mikołajczyk, Andrzej Różycki, Paweł Kwiek, Zbigniew Rybczyński, Janusz Połom, Lechosław Czołnowski), chcący uprawiać sztukę, nie profesję operatora, w sposób bezinteresowny i niekomercyjny realizowali eksperymentalne filmy, fotografię, wideo, instalacje i sztukę akcji. Prezentowali postawę konceptualno-analityczną, odwołując się jednocześnie do związków z konstruktywizmem Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro oraz dadaizmem Stefana i Franciszki Themersonów.

Działając niezależnie od państwowych wytwórni i mechanizmów dystrybucji, tworzyli własnym sumptem (podobnie jak swoje prace) alternatywne pokazy filmowe, zdarzenia artystyczne, rozmaite interdyscyplinarne inicjatywy, konsolidując wielu krajowych twórców w niezależny front.

Dokonania grupy docenił Richard Demarco, zapraszając ją do udziału w *Atelier 72* w Edynburgu. Był to zagraniczny debiut WFF, który po tym znaczącym sukcesie był zapraszany na festiwale i przeglądy sztuki neoawangardowej w całej Europie, a nawet na XII Biennale Sztuki w São Paulo w Brazylii. Członkowie formacji nawiązywali przy okazji wiele prywatnych kontaktów międzynarodowych z zachodnimi twórcami i centrami artystycznymi.

Po rozpadzie grupy Warsztatowcy nadal działali na polu sztuk wizualnych w Polsce i za granicą, rozwijając indywidualne zainteresowania.

W 1980 roku, na krótko przed powstaniem Solidarności, Waśko bierze udział w londyńskiej wystawie sztuki lat siedemdziesiątych *Pier + Ocean*. Ekspozycja pokazywała najbardziej istotne tendencje w twórczości światowej tej dekady: konceptualizm, strukturalizm, minimal art, land art. Waśko miał w stosunku do niej ambiwalentne uczucia. Doceniając wystawę, jakiej w Polsce za żelazną kurtyną ze względu na politykę kulturalną

władz nigdy nie było, uznając ogrom prezentacji najważniejszych postaw twórczych lat siedemdziesiątych oraz dzieł, jednocześnie krytykował brak kontekstu, w jakim powstawały. Jako przedstawiciel konceptualizmu kładł nacisk na funkcję i strukturę dzieła, proces jego tworzenia oraz jego wymiar komunikacyjny, nie zaś na sam obiekt.

Powziął wówczas myśl o zorganizowaniu dla polskiego społeczeństwa – nieobeznanego ze współczesną historią sztuki światowej – podobnej prezentacji, uwzględniającej jednak powyższe idee oraz rozszerzonej o artystów innych mediów (jak performance i film eksperymentalny).[1]

> Myślałem mniej o wystawie, a raczej o spowodowaniu jakiegoś wydarzenia artystyczno-społecznego, które miałoby polski charakter. Brałem pod uwagę kontekst awangardy lat międzywojennych (konstruktywizm), jak i cały ruch niezależny w sztuce polskiej lat siedemdziesiątych.[2]

Możliwość takiego niezależnego wydarzenia powstała wraz z narodzinami Solidarności – symbolu wolnościowych przemian w Polsce, która objęła je swoim patronatem, udzielając (za pomocą apelu do wszystkich łódzkich komisji zakładowych) wszechstronnej pomocy w jego organizacji. Wkrótce do współpracy włączyło się niemal całe miasto, zaczynając od fabryk zapewniających wszelkie możliwe materiały i środki techniczne (w sytuacji braku w sklepach niemal wszystkiego), przez ajentów barów, miejskie instytucje kultury, na ówczesnym prezydencie Łodzi (który na zakwaterowanie artystów oddał hotel Centrum) skończywszy.

W wystawie wzięło udział kilkudziesięciu wybitnych twórców z całego świata, m.in.: Richard Nonas, Joel Shapiro, Carl Andre, David Rabinovitch, Sol Le Witt, Peter Downsborough, Jan Dibbets, Dóra Maurer, Ken Unsworth, Paul Sharits, Richard Serra, Robert Smithson, Taka Iimura, Kazuo Katase.

Przybyli do Łodzi na własny koszt, aby bezinteresownie realizować swe dzieła na miejscu (większość nie nadsyłała gotowych prac), w hali Budremu przy ulicy PKWN – siedzibie głównej wystawy. Przybyli, by wesprzeć zarówno moralnie, jak i swą energią, kreatywnością i żywiołowością polskie społeczeństwo w dążeniach niepodległościowych. Czemu największy wyraz dali uczestnicząc (na zaproszenie robotników) w strajku generalnym w zakładach im. Izraela Poznańskiego. Jednocześnie wraz z tą międzynarodową ekspozycją Antoni Mikołajczyk (były Warsztatowiec, tak jak Waśko), zorganizował w innej części zakładów Budrem wystawę współczesnej polskiej sztuki pt. *Falochron*.

Józef Robakowski – jeden z członków komitetu organizacyjnego[3] *Konstrukcji w Procesie* – wspomina:

> Te dwie równoległe wystawy „uruchomiły" niespodziewanie mieszkańców Łodzi, którzy tłumnie uczestniczyli w bogatym programie uzupełniającym główną wystawę, a na który składały się w różnych punktach miasta sesje historyczno-teoretyczne, dyskusje, akcje artystyczne, koncerty muzyczne, performance, spektakle teatralne.[4]

Ta wielka manifestacja sztuki nawiązała swoim społecznym kontekstem szerokie porozumienie ze społeczeństwem. Artyści *Konstrukcji w Procesie* dali także początek nowej międzynarodowej kolekcji, zdeponowanej potem – jako dar Solidarności – w Muzeum Sztuki w Łodzi. Stało się to dokładnie w 50. rocznicę utworzenia przez grupę a.r. słynnej łódzkiej kolekcji dzieł europejskiej awangardy.

Konstrukcja w Procesie była też kontynuacją linii zapoczątkowanej w latach siedemdziesiątych przez działalność niezależnych alternatywnych twórców (np. Jerzy Bereś, Jan Świdziński) i grup artystycznych – jak WFF czy wrocławska Permafo – oraz prywatnych, autorskich galerii, która nasiliła się w kolejnej dekadzie Robakowski pisze:

> W Polsce ruch ten ma już sporą tradycję. W pełni został uświadomiony w latach siedemdziesiątych, kiedy to cynicznie wymknął się administracji państwowej i regułom mentalnym oficjalnych kulturo-twórców. Ten absolutnie niezależny artystyczny ruch społeczny zaistniał poza mecenatem państwowym jako przejaw walki artystów polskich o swobodę działań i myśli. Mógł się realizować w pełni jedynie w specjalnie

Sztuka i Dokumentacja nr 25 (2021) | *Art and Documentation* no. 25 (2021) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050

> utworzonych miejscach-galeriach lub ideach ulotnych czy też koncepcjach artystycznych ogłaszanych w prywatnie wydawanych drukach.[5]

13 grudnia 1981 roku armia przejęła w Polsce władzę. Skończyła się krótkotrwale odczuwana wolność okresu Solidarności. Wprowadzając stan nadzwyczajny, w tym godzinę milicyjną, państwo wypowiedziało swoim obywatelom wojnę. Sytuacja polityczna stanu wojennego, czasu zapaści nie tylko gospodarczej, ale i twórczej, sprawiła, że narastający od lat opór wobec władzy socjalistycznej i m.in. centralistycznego sterowania kulturą, przerodził się w bojkot państwowych instytucji sztuki i całkowite odcięcie się środowiska twórców progresywnych od oficjalnego życia artystycznego.

W latach siedemdziesiątych w Łodzi prężnie działały autorskie galerie, realizujące własne programy artystyczne, jak 80x140 Jerzego Trelińskiego, A4 Andrzeja Pierzgalskiego, Adres Ewy Partum, Art-Forum Tadeusza Porady, Galeria Ślad krytyka sztuki Janusza Zagrodzkiego, Galeria Wymiany Józefa Robakowskiego i Małgorzaty Potockiej. Świetnie funkcjonowało także Stowarzyszenie Twórców Kultury (Robakowski, Zagrodzki, Czołnowski, Porada, Kołodrubiec, Paruzel, Konart), organizujące wiele spotkań artystycznych, głównie z teoretykami sztuki, wystaw (jak np. *Międzynarodowa Wystawa Tekstów Wizualnych*), przeglądów filmów o sztuce i filmów eksperymentalnych.

W stanie wojennym powstały nowe niezależne miejsca: Archiwum Myśli Współczesnej Ryszarda i Marii Waśków, Punkt Konsultacyjny Antoniego Mikołajczyka, Czyszczenie Dywanów Radosława Sowiaka i Adama Paczkowskiego, Galeria Ślad II Zagrodzkiego, wreszcie Strych – siedziba grupy Łódź Kaliska (założonej w 1979 roku). W drugiej połowie lat osiemdziesiątych pojawiają się też Galeria U Zofii (Zofii Łuczko) oraz działająca do dziś Galeria Wschodnia Adama Klimczaka i Jerzego Grzegorskiego.

Te nowe undergroundowe miejsca prowadzą działania kontrkulturowe, konspiracyjne, wynikłe z potrzeby bezpośredniego kontaktu, poczucia wspólnoty, buntu wobec władzy i dążenia do pełnej autonomii twórczej. Sztuka bowiem, nawet jeśli niszowa, jest ucieczką od szarej codzienności, wyrazem wolności i możliwości pokazania swoich emocji. Bojkot oficjalnych instytucji państwowych spowodował skupienie się na pracy kolektywnej, łączącej niezależne środowisko w kraju, opartej na spotkaniach, przeglądach twórczości, plenerach, wystawach organizowanych wymiennie w podobnych, zaprzyjaźnionych miejscach. Uczestnictwo w prywatnym ruchu artystycznym w latach osiemdziesiątych to była jedyna droga zachowania pełnej niezależności w realizacji własnej sztuki.

W łódzkich galeriach – azylach odbywa się wiele wystaw i spotkań artystycznych. Np. w 1982 roku w galerii Czyszczenie Dywanów miała miejsce wystawa Zygmunta Rytki czy performance Jana Dobkowskiego, a w Punkcie Konsultacyjnym Mikołajczyka odbyło się spotkanie ze Zbigniewem Warpechowskim (1983). Najprężniej jednak działają Galeria Wymiany Robakowskiego oraz Strych Łodzi Kaliskiej (Marek Janiak, Andrzej Świetlik, Andrzej Kwietniewski, Andrzej Wielogórski, Adam Rzepecki), grupy skupiającej twórców wielu profesji, prezentującej wobec świata postawę dadaistyczno-anarchistyczną, odrzucającej wszelkie autorytety, tak artystyczne i kulturowe, jak polityczne, społeczne czy religijne.

Galeria Wymiany (założona w 1978 roku) mieszcząca się w prywatnym mieszkaniu Józefa Robakowskiego, od początku istnienia – poza pełnieniem funkcji kolekcjonerskiej, czyli gromadzącej prace, na zasadzie darów i wymiany z innymi artystami – była punktem spotkań ludzi sztuki, przestrzenią wolności twórczej. Podwaliny pod tę galerię położyli jugosłowiańscy artyści, którzy w 1978 roku, goszcząc w Łodzi, przekazali Robakowskiemu i Potockiej wiele materiałów artystycznych i dokumentacyjnych z prośbą o ich dystrybucję w alternatywnym obiegu sztuki. Nazwa galerii odnosi się zarówno do wymiany takich materiałów i dzieł sztuki, jak wymiany informacji, a zwłaszcza wiedzy i myśli o sztuce pomiędzy artystami w Polsce i na świecie, także, co warto podkreślić, w regionie Europy Centralnej. Wkrótce Galeria Wymiany stała się największym w mieście archiwum prac progresywnych. Właściciel organizował w niej dużą liczbę spotkań, pokazów wideo i filmów eksperymentalnych, wystaw, koncertów. To tam narodziło się wiele inicjatyw twórczych. Galeria Wymiany była punktem kontaktowym nie

tylko ogólnopolskiej, ale też międzynarodowej sieci artystów, co było szczególnie istotne w kraju za żelazną kurtyną, a podczas stanu wojennego – nie do przecenienia. Współpracowała także z prywatnymi galeriami z Europy Zachodniej, jak np. z galerią Kontakt Guy'a Schraenena w Antwerpii. Efektem kooperacji w latach osiemdziesiątych ze Schraenenem były wystawy, które zorganizował on w Polsce, Niemczech i Belgii. Materiały, które otrzymywał od niego Robakowski, pozwoliły artyście śledzić na bieżąco rozwój międzynarodowej sceny sztuki. Zaś obie galerie były punktami wymiany kulturalnej między Wschodem i Zachodem.

W Galerii Wymiany powstało także archiwum magazynu wideo *Infermental*, oparte również na międzynarodowej sieci artystów. Robakowski wspomina, że pomysł jego stworzenia narodził się w 1981 roku w Budapeszcie, gdzie wraz z Ryszardem Waśką, Pawłem Kwiekiem i Małgorzatą Potocką w Instytucie Polskim prezentowali swoje filmy. Jednymi z widzów pokazu byli Gábor Bódy – węgierski artysta i przyjaciel Robakowskiego, w tym czasie stypendysta DAAD, dysponujący wieloma kontaktami i środkami finansowymi oraz Dóra Maurer. Wówczas zaplanowano powołanie *Infermentalu*. Miał to być artystyczny wideomagazyn, na który składałyby się krótkie (kilkuminutowe) realizacje twórców z całego świata, rozpowszechniane następnie poprzez centra filmowe, tzw. biura, w różnych krajach Europy, w Japonii i Kanadzie, jako sieć ciągłej audiowizualnej informacji i komunikacji. Biura te istniały w Amsterdamie, Berlinie, Hamburgu, Budapeszcie, Londynie, Lyonie, Tokio, Vancouver i w Łodzi (Galeria Wymiany). Biuro Koordynacji, prowadzone przez Gábora Bódy (zaś po jego śmierci, przez jego żonę Verę), znajdowało się w Kolonii. Dzięki *Infermentalowi* w okresie stanu wojennego nazwiska polskich twórców poznało wielu artystów z zagranicy. Prace wideo naszych rodaków przemycali do Budapesztu węgierscy studenci Łódzkiej Szkoły Filmowej. Polskie środowisko artystyczne było bowiem często inwigilowane, jego członkowie byli poddawani przesłuchaniom i rewizjom oraz konfiskatom zagranicznych przesyłek. Robakowski z kolei pokazywał kolejne edycje wideomagazynu w różnych niezależnych miejscach.[6] Jego galeria-archiwum pod względem niekomercyjnej dystrybucji sztuki wideo i filmów eksperymentalnych do końca lat osiemdziesiątych była jedynym tego rodzaju przedsięwzięciem w kraju.

Galeria Wymiany była też miejscem, a wideo – medium osobistej twórczości Robakowskiego, który w 1981 roku w ramach protestu zrezygnował z etatu w łódzkiej Szkole Filmowej. Realizując tzw. kino własne, będące dogłębną analizą otaczającego go świata, stworzył m.in. prace: *Z mojego okna* (1978–99), *Notatnik* (1980–81), *O palcach* (1981), *Pamięci L. Brężniewa* (1982), *Sztuka to potęga* (1984–85).

Wśród przedsięwzięć Galerii Wymiany jednym z najważniejszych w okresie stanu wojennego była *Pielgrzymka Artystyczna* (1983). Wcześniej jednak, w czerwcu 1982 roku, z inicjatywy Robakowskiego, w Osieku nad Wisłą kilkunastu twórców z całego kraju własnym sumptem zrealizowało film *Państwo wojny*. Zrodzony w Łodzi ruch wolnościowy, określający sposób życia środowisk artystycznych oraz kolektywny model działania w pierwszych latach stanu wojennego, objął wkrótce wspólne inicjatywy twórcze w kilku innych miastach. Jacek Jóźwiak, absolwent Filmówki, blisko związany z Łodzią Kaliską, był w 1985 roku autorem nazwy „Kultura Zrzuty." Mówiąc o źródłach powstania tego ruchu kulturowego, powołuje się na niezależność sztuki spod znaku Warsztatu Formy Filmowej oraz doświadczenia przy organizacji *Konstrukcji w Procesie,* czyli bezinteresowną społeczną aktywność, „której towarzyszył przepływ wolnej myśli i idei." Według niego:

> doświadczenia te wzmacniały i integrowały środowisko, kreowały nowe formy współpracy w grupie. Czas stanu wojennego dla niektórych łódzkich twórców stał się czasem wzmożonej aktywności artystycznej i organizacyjnej (oczywiście poza oficjalnym obiegiem) o charakterze wspólnotowym, bezinteresownym i spontanicznym.[7]

Jóźwiak uczestniczył też w organizacji (obok filmowców: Robakowskiego i Tomasza Snopkiewicza oraz członka Łodzi Kaliskiej Marka Janiaka) ogólnopolskiego festiwalu filmu niezależnego *Nieme Kino* (1983, 84,85), pokazywanego na Strychu. Przegląd prezentował niezależne prace filmowe,

odwołujące się do rzeczywistości społeczno-politycznej stanu wojennego.

W pierwszej jego edycji, odbywającej się w dniach 18-19 lutego 1983 roku, wzięło udział dwudziestu realizatorów. Robakowski tak komentuje to wydarzenie:

> Powstało polskie kino polityczne, z konieczności odarte całkowicie z jakichkolwiek mód estetycznych, artystowskich przyzwyczajeń – żywo reagujące na aktualne problemy (...), uderzające prostotą ujęcia formalnego – dlatego nieme, czarno-białe, niemontowane, dokonywane najczęściej z okien samochodów, ukrytej kamery w oknie własnych domów czy zapisującego po prostu widoki ulic z ich codziennymi sytuacjami ludzkimi. To własnoręczne kino zwolniły warunki obiektywne od standardów technicznych i tzw. „mistrzostwa" zawodowego. Niewątpliwie ta techniczna sytuacja, w jakiej znaleźli się poniekąd z konieczności entuzjaści wolnego kina w naszym kraju, spowodowała samorzutnie nowe rodzaje aktywności filmowej, stąd pojawiły się na tym przeglądzie materiały z improwizowanym na gorąco w czasie projekcji komentarzem słownym, filmy kieszonkowo-biletowe z ręcznymi rysunkami, książki-filmy, realizacje opowiadane przed ekranem, zestawy fotograficzne, filmy w postaci szkiców koncepcyjnych lub scenopisów eksponowanych na specjalnych planszach rozwieszonych dookoła „STRYCHU".[8]

W omawianej edycji *Niemego Kina* pokazano m.in. *Państwo wojny*, zmontowane przez Robakowskiego z materiałów nakręconych przez różnych artystów w Osieku nad Wisłą.

Wizję lokalną 82 Małgorzaty Potockiej można nazwać zapisem stanu świadomości autorki, opartym na jej przeżyciach oraz wydarzeniach publicznych w okresie stanu wojennego. W filmie przeplatają się sceny z demonstracji z widokami: poczty, skąd odbierała zagraniczną przesyłkę, budynku łódzkiej Solidarności i ulicy, na której została aresztowana. *Notatnik* Robakowskiego i Potockiej (1980–81) wykorzystywał metodę losowego doboru ujęć zarejestrowanych realnie na łódzkich ulicach i z ekranu telewizora, dotyczących działań Solidarności. Motywem przewodnim filmu był „marsz głodowy" kobiet. Robakowski pokazał jeszcze dwa filmy, *Z mojego okna* oraz *Pamięci L. Breżniewa*. Pierwszy jest zapisem wydarzeń społeczno-politycznych, mających miejsce na placu widzianym z okna mieszkania autora. Drugi to zarejestrowany kamerą z ekranu telewizora (metodą poklatkową) pogrzeb Leonida Breżniewa. Z ekranu telewizyjnego korzystał także Zygmunt Rytka, wykorzystując jako komentarz do filmowanych wydarzeń politycznych zdjęcia przyspieszone, migawkowy montaż, manualne ingerencje w postaci rysunków na ekranie czy przystawianie doń pistoletu. Na Strychu pokazano też wtedy film Jóźwiaka o przygotowaniach do *Konstrukcji w Procesie* oraz *Czwartą dobę* autorstwa tegoż i Pawła Kwieka, dokumentującą strajk w Szkole Filmowej. Tomasz Snopkiewicz stworzył interesujące „kino ulgowe," uprawiane na bloczkach biletów tramwajowych i autobusowych, jako rysunki animowane podczas szybkiego wertowania kolejnych kartek w bloczku.[9]

W kolejnej edycji *Niemego Kina* w 1984 roku pokazano filmy Zygmunta Rytki, Teda Ciesielskiego, Andrzeja Lachowicza, Jacka Jóźwiaka, Józefa Robakowskiego, Marka Janiaka, Jerzego Truszkowskiego, Wacława Ropieckiego, Małgorzaty Potockiej, Andrzeja Kwietniewskiego. Odbyły się też performance: Edwarda Łazikowskiego, Janusza Bałdygi, Jacka Kryszkowskiego. Wysłuchano wykładów Ewy Zarzyckiej i Jana Dobkowskiego. Materiał dokumentujący ten przegląd został zamieszczony w katalogu wydanym w Antwerpii przez Guy'a Schraenena.[10] Józef Robakowski wspomina:

> Zjeżdżaliśmy się na pewne hasła z całej Polski, aby spowodować te integracyjne sytuacje. „Nieme Kino" było najpotężniejszym takim festiwalem. Wtedy film, fotografia – jako mechaniczne media – odgrywały bardzo ważną rolę, były bowiem dokumentacją czasu. Można było najdobitniej w ten sposób zapisać zdarzenia, które były interesujące nie tylko w sensie społecznym czy politycznym, ale też i mentalnym. Były to pokazy prywatnych filmów i zapisów video (...). Były też realizacje filmów na gorąco.

> Komentarze mogły być dopowiadane przez autorów, a także przez publiczność. Była to sytuacja absolutnie konspiracyjna, a więc idealna do łączenia się ludzi różnych pokoleń. (...) Nie było żadnych podziałów... To zbliżenie pokoleń usiłowałem później przerzucić na *Lochy Manhattanu*.[11]

Niezmiernie ważną inicjatywą w środowisku łódzkim była zorganizowana między 2 a 4 września 1983 roku przez Robakowskiego, Mikołajczyka, Waśkę i Warpechowskiego *Pielgrzymka Artystyczna*. W około dwudziestu prywatnych mieszkaniach, pracowniach, piwnicach, galeriach w całym mieście odbywały się spotkania autorskie, wystawy, pokazy filmów, slajdów, książek, performance. Wydarzenie pod hasłem „Niech żyje sztuka!" miało charakter ogólnopolskiej manifestacji twórczej, zaproszono bowiem do udziału w nim ponad siedemdziesięciu wiodących artystów i teoretyków sztuki. Wśród nich znaleźli się m.in.: Janusz Bałdyga, Jerzy Busza, Andrzej Chętko, Andrzej Ciesielski, Witosław Czerwonka, Grzegorz Dziamski, Alexander Honory, Marek Janiak, Tomasz Konart, Iwona Lemke, Edward Łazikowski, Antoni Mikołajczyk, Anna Nawrot, Irena Nawrot, Andrzej Partum, Anna Płotnicka, Małgorzata Potocka, Józef Robakowski, Andrzej Różycki, Zygmunt Rytka, Kajetan Sosnowski, Jan Świdziński, Zbigniew Warpechowski, Maria i Ryszard Waśkowie, Janusz Zagrodzki, Ewa Zarzycka.[12] Artyści „pielgrzymowali" do poszczególnych miejsc, maszerując z wielkim transparentem „Niech żyje sztuka!" ulicami Łodzi, „co ostatecznie zakończyło się interwencją milicji."[13] W ramach *Pielgrzymki* miały miejsce m.in.: spotkanie z Andrzejem Partumem w Punkcie Konsultacyjnym, wystawa Kajetana Sosnowskiego w Galerii Ślad II, wystąpienia Grzegorza Królikiewicza i Andrzeja Różyckiego w ich mieszkaniach, koncert Wojciecha Czajkowskiego i Marka Stopniaka na Strychu.

Pół roku później podobna manifestacja sztuki, niejako w rewanżu za *Pielgrzymkę*, miała miejsce w Koszalinie pod nazwą *Kolęda Artystyczna*.

Natomiast jeszcze w 1983 roku odbyły się inne kolektywne imprezy niezależne o zasięgu ogólnopolskim, jak np. „sesja naukowo-artystyczna" w Kazimierzu nad Wisłą czy *Tango* – plener artystyczny w Teofilowie pod Łodzią (kolejne jeszcze w 1985 i 1987 roku). *Tango* było samizdatowym wydawnictwem Łodzi Kaliskiej, produkowanym na Strychu, jak wcześniej *Fabryka* Waśki (1982), stanowiąca pokłosie *Konstrukcji w Procesie*. W *Tangu* zamieszczano różnorodne hasła, manifesty, teksty teoretyczne, fotografie prac (nie tylko artystów związanych z grupą), kolaże fotograficzne, rysunki i odbitki szablonów.

Od 1980 roku w Jarocinie odbywał się, największy wówczas w bloku wschodnim, festiwal rockowy. Na początku władza przymykała nań oko, widząc w nim alternatywę dla protestów i demonstracji. Muzyka była wyrazem buntu przeciw reżimowi. Teksty rockowe opisywały niezadowolenie z otaczającego świata, mówiły o niezależności osobistej, o potrzebie bycia wolnym w zniewolonym państwie. Narodzony w tym czasie w Polsce punk (zespół Tilt – pionier polskiego ruchu punkowego powstał na przełomie 1979/80 roku) dawał temu najostrzejszy wyraz. Jego przedstawiciele byli szczególnie mocno przepełnieni gniewem i wyładowywali swoje frustracje w muzyce, a ta zjednywała sobie tłumy ludzi. Ostre brzmienie i równie ostre, zaangażowane teksty Brygady Kryzys, Izraela, Dezertera, Siekiery o zmęczeniu sytuacją społeczno-polityczną, wojnie i buncie jednoczyły młodzież, dawały nadzieję.

Aleksander Honory i Wojciech Grochowski chcieli przenieść tę punkrockową witalność, ten głos pokolenia do Łodzi. W grudniu 1983 roku z ich inicjatywy w sali STK (Stowarzyszenia Twórców Kultury) miał miejsce podziemny koncert punkrockowy *Prawdziwe Brzmienie Łodzi*, w którym z nieopisaną radością, jako miłośniczka punku i świeżo upieczona zbuntowana studentka kulturoznawstwa, uczestniczyłam. Koncert odkrył wiele rebelianckich kapel, jak: Moskwa, Atak, Wyrok czy Emigracja Wewnętrzna (spośród około trzydziestu zaproszonych do udziału). Niebywale żywiołowy, wyzwolił ogromną energię, zarówno w grających, jak w widzach, tańczących pogo do upadłego. Z łódzką Moskwą, chwalącą się faktem, iż jest najszybciej grającą kapelą w kraju, Robakowski nakręcił potem kilka wideoklipów. Do dziś pamiętam jeden z pierwszych utworów grupy o wdzięcznym tytule *Bomby, miny, karabiny, czołgi* i inny zatytułowany *Powietrza!*

W 1983 roku w STK odbywa się jeszcze seminarium *Sztuka jako wartość istnienia*, podczas którego wystąpili m.in.: Świdziński, Ryba, Ludwiński, Partum, Warpechowski, Robakowski, Struck z Hamburga, Schraenen z Antwerpii, Clark z Londynu.[14] Robakowski tak to skomentował:

> Po 1984 roku zaczynają rozchodzić się interesy wielu wcześniej bezinteresownie współpracujących w czasie stanu wojennego ludzi. Element konspiracyjny i przekora schodzą w tym czasie już na dalszy plan. (...) Upadek STRYCHU, ważnego MIEJSCA odwrócił kolejną kartę „prywatnego ruchu" w łódzkim środowisku artystycznym. W dalszej kolejności zamknęła swoje podwoje również „Galeria Ślad II", Galeria „Czyszczenie Dywanów", „Archiwum Myśli Współczesnej", a nawet nastąpiło rozwiązanie przez władze miasta kolejnego ważnego MIEJSCA, jakim było Stowarzyszenie Twórców Kultury.[15]

W drugiej połowie lat osiemdziesiątych bardzo intensywnie działa Galeria Wymiany oraz nowo powstała Galeria Wschodnia (1984 rok, działa do dziś), prowadzona w niezwykle otwarty na wszelką interesującą sztukę aktualną sposób przez dwóch artystów – Adama Klimczaka i Jerzego Grzegorskiego. Jolanta Ciesielska w 1990 roku pisała:

> W okresie sześciu lat działalności Galerii Wschodniej zaprezentowano w niej prace ponad osiemdziesięciu artystów z dwunastu krajów (nie wliczam w to wystaw o charakterze mail-artowskim, jak np. *Mail Game*, organizowaną w 1985 roku przez Andrzeja Chętko i Leona Grabowskiego, w której udział wzięło ponad pięćdziesiąt osób). Obok wystaw i wystąpień indywidualnych, na które zapraszani są artyści z całej Polski i goście zza granicy, organizowane są także prezentacje zbiorowe. Obejmują one artystów wielu pokoleń i orientacji, posługujących się różnorodnymi formami wypowiedzi: fotografią, filmem, video, performance, malarstwem, grafiką, rysunkiem, poezją wizualną, muzyką. (...) Zupełnie wyjątkową pozycję w tym wykazie zajmuje wystawa zbiorowa, której komisarzem i współorganizatorem był współpracujący stale z galerią artysta łódzki Antoni Mikołajczyk, pod tytułem *Utopia i Rzeczywistość*. Wzięły w niej udział takie osobistości ze świata sztuki światowej, jak Les Levine, Sol Le Witt, Paul Panhuysen, Dóra Maurer, Servie Janssen, Peter Downsborough czy Anthony Hill.[16]

Do wymienionych przez Ciesielską artystów, biorących udział w wystawie, mającej miejsce w 1987 roku, należy jeszcze dodać np. Carla Andre czy Davida Rabinovitcha.

Sam zaś Mikołajczyk, zapoczątkował w Galerii Wschodniej na przełomie 1985 i 86 roku instalacją świetlną *Metamorphosis*, prezentacje prac z gatunku site-specific, czyli tworzonych specjalnie dla danego miejsca, anektujących w specjalny sposób jego przestrzeń. Swoje instalacje świetlne pokazywał w galerii jeszcze kilka razy (np. *Katharsis* i *Pryzmat* w 1988 roku). Wśród polskich twórców, którzy wystawiali w latach osiemdziesiątych na Wschodniej, byli m.in.: Jan Berdyszak (instalacja, grafika), Jerzy Lewczyński, Natalia LL, Józef Robakowski, Zofia Rydet, Stefan Wojnecki (fotografia), Zbigniew Warpechowski, Janusz Bałdyga (performance), Zbigniew Dudek (rzeźba), Edward Łazikowski (obiekt). Artystów zagranicznych reprezentowali: Stano Filko, Ivan Kafka (Czechosłowacja), Dieter Krüll, Sybille Hofter (RFN), Arias Misson, Julien Blaine, Jean-Francois Bory, Eugenio Miccini, Franco Verdi (Włochy), Stephen Dorsing, Susan Morris (Wielka Brytania), Art Berneveld, Horst Rickels, Elvira Wersche, Paul Panhuysen (Holandia), Guy Schraenen, Godfried-Wilem Raes (Belgia), Jean de Breyne, Euan Burnett-Smith, Lars Fredrikson, Jean-Claude Guillaumon, Jean Louis Raynard (Francja).[17]

W dniach 16-18 stycznia 1987 roku Józef Robakowski organizuje w STK trzydniowy przegląd poświęcony sztuce wideo, pod nazwą *Pierwszy Międzynarodowy Festiwal Video-Art-Clip*.

> Pierwszy dzień projekcji filmowych organizatorzy poświęcili problematyce polskiej sztuki wideo. Następnego dnia przedstawiono produkcje międzynarodowe jako uhonorowanie Josepha Beuysa. Zaprezentowany

> materiał w większości pochodził z Galerii Wymiany. Na koniec festiwalu zaprezentowano prace artystów-gości, w sumie pokazano 50 produkcji z 60 krajów.[18]

Druga edycja festiwalu *Video-Art-Clip* miała miejsce w Galerii Wschodniej (1988), a był on możliwy dzięki bezinteresownej współpracy „wielu artystów i organizatorów (Galeria Wschodnia, Międzynarodowy Magazyn Video *Infermental*, Studio Art Video 235, realizatorzy Maria Vedder i Aleksander S. Honory)" i stanowił „totalny przegląd tego, co aktualne na świecie w sztuce zapisanej na taśmie video."[19] Trzecia edycja odbyła się podczas wystawy *Lochy Manhattanu* (1989 rok).

Pod koniec lat osiemdziesiątych dochodzi do głosu kolejna generacja niezależnych artystów spod znaku Pomarańczowej Alternatywy. Aktywistą jej łódzkiej frakcji był mój kolega z roku, Krzysiek Skiba. Zanim, w ramach Pomarańczowej Alternatywy założył Galerię Działań Maniakalnych (1988 rok), wsławił się wśród studentów kulturoznawstwa trzymiesięcznym pobytem w areszcie śledczym w Kaliszu w 1985 roku. Skiba – gdańszczanin, był w swoim rodzinnym mieście członkiem anarchistycznego Ruchu Społeczeństwa Alternatywnego, który m.in. protestował przeciwko przymusowej służbie wojskowej, wydając i kolportując ulotki zachęcające do ucieczki przed wojskiem. Latem 1985 roku akcję ulotkową przeprowadzono na festiwalu w Jarocinie, gdzie zjeżdżała się najbardziej radykalna młodzież. Głównym „rozrzucającym" był Skiba, który trzeciego dnia festiwalu został aresztowany przez inwigilujących imprezę funkcjonariuszy SB. Po wakacjach wszyscy studenci naszego roku byli „zapraszani" w kilkuosobowych grupach na przesłuchania na ulicę Jasną 1 w Kaliszu. Do dziś pamiętam, że moim przesłuchującym był kapitan SB nazwiskiem Bąk. Skiba wspomina:

> W maju 1988 roku zainspirowana przeze mnie grupa łódzkich studentów i uczniów szkół średnich zainicjowała powstanie samodzielnej jednostki happeningowej, zwanej Galerią Działań Maniakalnych. Grupa ta zapisała się w burzliwych dziejach końca lat osiemdziesiątych jako łódzka Pomarańczowa Alternatywa.
>
> Z Galerią sympatyzowali działacze odrodzonego NZS (głównie studenci prawa), nowo powstałego ruchu Wolność i Pokój oraz anarchistycznego RSA (studenci kulturoznawstwa oraz wolne duchy). Wiele z tych osób już od lat kolportowało na terenie Łodzi przywożone przeze mnie z Gdańska anarchistyczne pisma wydawane poza cenzurą, takie, jak „A capella" czy „Homek." Od początku swoich studiów byłem łącznikiem gdańskiego podziemia anarchistycznego z łódzkim środowiskiem studenckim. Łódzka SB szybko się o tym dowiedziała.[20]

Galeria Działań Maniakalnych (GDM) organizowała w duchu dadaistycznej kpiny widowiskowe happeningi uliczne ośmieszające socjalistyczną władzę i zgotowaną przez nią rzeczywistość. Jednym z pierwszych były *Niezależne Obchody Dnia Dziecka* (1 czerwca 1988 roku), podczas których organizatorzy, stojąc na dachu kiosku Ruchu przy Domu Handlowym „Magda" trzymali transparenty z napisami: „Światu pokój – dzieciom mieszkania" oraz „Precz z czerwonymi kapturkami." Przybyłych wkrótce milicjantów częstowano cukierkami, ci jednak odwdzięczyli się happenerom „poczęstunkiem" pałkami i 48-godzinnym aresztem. Słynnym happeningiem była też *Galopująca inflacja* zorganizowana na ul. Piotrkowskiej z okazji rocznicy Rewolucji Październikowej (listopad 1988). Kilkunastu uczestników z napisami na piersiach „Galopująca inflacja" i transparentem „Niech żyje kryzys!" uciekało przed milicją, a po aresztowaniu oświadczyło, że kłopoty gospodarcze skończyły się, gdyż milicja wreszcie zatrzymała galopującą inflację. Ciekawym wydarzeniem był happening mający miejsce w rocznicę wprowadzenia stanu wojennego (13 grudnia 1988 roku) pod nazwą *Dzień solidarności z MO* i przewodnim hasłem „Pomóż milicji – pobij się sam." W pasażu Schillera, przy kiosku Ruchu, naprzeciw HORTEXU, stała dziewczyna z chlebem i solą, którymi zamierzano powitać spodziewaną na akcji milicję. Inni happenerzy, trzymając tabliczki z napisem „Obiekt do zatrzymania," oprócz hasła przewodniego wykrzykiwali inne, np. „Komisariat twoim domem," „Kocham ZOMO," „Niech żyją tajniacy," „Gdzie jest milicja?" Ta ostatnia tym razem nie pojawiła się, wobec cze-

go „działacze maniakalni" żądali natychmiastowego przywrócenia stanu wojennego i koronacji Wojciecha Jaruzelskiego. W 1989 roku, w święto wiosny, odbył się *Rajd Szlakiem Rzuconych Legitymacji Partyjnych*. Tym razem transparenty głosiły: „Szczęść Boże Komunistom" i „Niech żyje Karol Marks i jego szatańskie wersety," a uczestnicy śpiewali „Międzynarodówkę."

Nazajutrz po dniu pierwszych częściowo wolnych wyborów w Polsce, 4 czerwca 1989 roku, zorganizowano Hyde Park, czyli happening *The Day After* z meczem bokserskim o stołek pomiędzy zawodnikami Solidarności i PZPR oraz „koronacją" gen. Jaruzelskiego.[21] We wszystkich tych niezależnych akcjach ulicznych uczestniczyły tłumy ludzi, dynamizując życie miasta. Prócz Skiby wśród happenerów byli m.in.: Tomasz Gaduła, Andrzej Miastkowski, Michał Gralak, Krzysztof Dudek, Krzysztof Raczyński, Sławomir Macias, Jacek Jędrzejak, Dorota Wysocka. Kilka happeningów GDM sfilmował Józef Robakowski, który swoją kamerą wideo przez wiele lat dokumentował wszelką aktywność niezależnej polskiej sztuki. Centrum organizacyjnym działań Galerii Działań Maniakalnych była Balbina, czyli II Dom Studencki na ul. Lumumby, w którym mieszkał Skiba. GDM organizowała w nim także spektakle teatrów alternatywnych, występy kabaretów, koncerty podziemnych kapel rockowych. Wydawała też pismo *Przegięcie Pały,* które „obok prześmiewczych tekstów i rysunków komentujących PRL-owskie absurdy, zamieszczało także relacje z happeningów [...] oraz informacje z frontu odsyłania książeczek wojskowych."[22]

Wydarzeniem lat osiemdziesiątych w środowisku łódzkim, które kończy okres naznaczony stanem wojennym i jego konsekwencjami, była wielka multimedialna wystawa *Lochy Manhattanu, czyli sztuka innych mediów. Wystawa instalacja* trwająca od 18 maja do 18 czerwca 1989 roku. Ekspozycja została zorganizowana z pomocą Muzeum Kinematografii i jej dyrektora Antoniego Szrama w podziemnych nieczynnych garażach wieżowców na tzw. Manhattanie. Przedstawiła aktualne dokonania polskich artystów tworzących przy pomocy „innych mediów" (instalacje przestrzenne, film, wideo, performance, koncerty muzyczne), wbrew panującej w oficjalnej sztuce lat osiemdziesiątych tendencji, jaką była „nowa ekspresja" i prace „młodych dzikich," leżące na biegunie przeciwnym do tradycji postkonceptualnej starszych twórców. W zamyśle jej pomysłodawcy – Józefa Robakowskiego – miała ona ponadto zbliżyć artystów zarówno różnych mediów, jak i pokoleń. Być swego rodzaju podsumowaniem działań alternatywnych lat osiemdziesiątych, konsolidując twórców w imię autentycznej niezależnej sztuki.

W wystawie wzięli udział m.in.: Janusz Bałdyga, Mirosław Bałka, Jürgen Blum-Kwiatkowski, Anna Bohdziewicz, Wojciech Bruszewski, Andrzej Dłużniewski, Jerzy Grzegorski, Izabella Gustowska, GRUPPA, Adam Klimczak, Barbara Konopka, Andrzej Lachowicz, Natalia LL, Antoni Mikołajczyk, Teresa Murak, Andrzej Paruzel, Józef Robakowski, Zygmunt Rytka, Mikołaj Smoczyński, Bogusław Schaeffer, Zbigniew Warpechowski, Ryszard Winiarski, Ewa Zarzycka. Wśród zaproszonych gości, z wystąpieniami teoretycznymi, byli także prof. Stefan Morawski, reżyser Grzegorz Królikiewicz i krytyk sztuki Jerzy Busza. Większość realizacji miała formę instalacji, które oglądało się przechodząc od jednej do drugiej, jak do wyznaczonych miejsc podczas *Pielgrzymki Artystycznej*.[23] W ramach *Lochów Manhattanu* odbyła się także trzecia edycja festiwalu Video-Art-Clip, a sama trwająca cały miesiąc impreza, zgromadziła tłumy spragnionych prawdziwej sztuki łodzian, podobnie jak podczas *Konstrukcji w Procesie* w 1981 roku.

Sporządzony powyżej opis wydarzeń w łódzkim środowisku artystycznym w latach osiemdziesiątych pokazuje niezwykłą trwałość czy głębokie zakorzenienie idei tworzenia sztuki progresywnej za wszelką cenę. Wzorce sięgające awangardy lat trzydziestych były punktem odniesienia dla kolejnych generacji artystów. Zmieniała się sztuka, ale nie zmieniało się jedno – przekonanie, że sztuka ma być wolna, a artysta niezależny. Stąd twórcy czerpali swoją siłę, motywację do działania. Dzięki temu w nawet najbardziej niesprzyjających warunkach kryzysu, niedostatku, cenzury i prześladowań politycznych wciąż powstawała sztuka, funkcjonowało środowisko i budowano sieć kontaktów międzynarodowych. „Sztuka to potęga" głosi w swoim manifeście Robakowski. Historia sztuki współczesnej w środowisku łódzkim pokazuje, iż w tym stwierdzeniu jest zawarta wielka prawda.

Przypisy

[1] O idei powstania *Konstrukcji w Procesie* zob. Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów, red., *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź* (Łódź: Muzeum Artystów, 1996), 5–7.

[2] Wypowiedź Ryszarda Waśki za: Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów, red., *Muzeum Artystów*, 7.

[3] Waśko i Robakowski, wykładający wówczas w Szkole Filmowej, działali w tym czasie w Komitecie Ruchu Odnowy Uczelni. Wśród organizatorów *Konstrukcji w Procesie* byli też pozostali uczestnicy KROU: Lechosław Czołnowski, Andrzej Kamrowski, Violetta Krajewska, Jacek Jóźwiak, Mariella Nitosławska, Tomasz Snopkiewicz, Piotr Zarębski oraz Krzysztof Osada, Maria Waśko, Maciej Karwas.

[4] Józef Robakowski, „Piegi polskiej sztuki lat osiemdziesiątych," w *Teksty interwencyjne 1970–1995* (Koszalin: Galeria Moje Archiwum, 1995), 103.

[5] Józef Robakowski, „Kultura Zrzuty," w *Teksty interwencyjne*, 73.

[6] Rozmowa autorki z Józefem Robakowskim, Łódź, lipiec 2017.

[7] Jacek Jóźwiak, „Kultura Zrzuty – o pamięci i realizacji idei," *Sztuka i Dokumentacja* nr 7 (2012), 76.

[8] Józef Robakowski, „Nieme Kino – 1983, Strych, Łódź," w *Teksty interwencyjne,* 67–68; zob. też: Józef Robakowski, *PST! Czyli sygnia nowej sztuki 1981–1984* (Warszawa: Akademia Ruchu, 1989), 94.

[9] Zob. Józef Robakowski „Nieme Kino," w *Teksty interwencyjne,* 70–71; Józef Robakowski, *PST! Czyli sygnia nowej sztuki,* 97–100.

[10] Zob. Józef Robakowski „Piegi polskiej sztuki," w *Teksty interwencyjne,* 106.

[11] Józef Robakowski, „Być z Józefem Robakowskim," rozm. przepr. Danuta Ćwirko-Godycka, w *Teksty interwencyjne,* 130.

[12] Lista zaproszonych za: Józef Robakowski, *PST! Czyli sygnia nowej sztuki*, 153.

[13] Wojciech Ciesielski, „Pielgrzymka i Kolęda w sztuce polskiej," w *Państwo wojny*, red. Piotr Lisowski (Toruń: Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, 2012), 112. Kat. wyst.

[14] Za: „Inicjatywy i współinicjatywy Galerii Wymiany (Exchange Gallery) 1978–1998," w *Kolekcja Multimedialna Galerii Wymiany Józefa Robakowskiego*, red. Elżbieta Fuchs (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 1998), 27. Kat. wyst.

[15] Józef Robakowski, „Piegi polskiej sztuki," w *Teksty interwencyjne,* 21–22.

[16] Jolanta Ciesielska, „Na przykład Wschodnia," w *Galeria Wschodnia. Dokumenty 1984–2017,* red. Daniel Muzyczuk, Tomasz Załuski (Łódź: Galeria Wschodnia, Fundacja In Search Of..., Muzeum Sztuki w Łodzi, 2019), 514–515.

[17] Za: Kalendarium wydarzeń, w: *Galeria Wschodnia. Dokumenty 1984–2017*, 862–868.

[18] Isabelle Schwarz, „Galeria Wymiany," *Sztuka i Dokumentacja* nr 4 (2011), 13.

[19] Józef Robakowski „II Międzynarodowy Festiwal Video-Art-Clip," w *Teksty interwencyjne,* 80.

[20] Krzysztof Skiba, „Do zatrzymania jeden krok, czyli anarchia w Łodzi," w Krzysztof Skiba, Jarosław Janiszewski, Paweł Konjo Konnak, *Artyści, wariaci, anarchiści* (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2011), 371.

[21] Opisy happeningów, poza własną pamięcią tych, w których uczestniczyłam, patrz: Krzysztof Skiba, „Do zatrzymania jeden krok...," 371–378; nagrania wideo Józefa Robakowskiego dołączone do książki w formie płyty DVD.

[22] Krzysztof Skiba, „Do zatrzymania jeden krok...," 372.

[23] Rozmowa autorki z Józefem Robakowskim, Łódź, czerwiec 2021.

Bibliografia

Ciesielska, Jolanta. „Na przykład Wschodnia." W *Galeria Wschodnia. Dokumenty 1984–2017*, red. Daniel Muzyczuk i Tomasz Załuski, 512–515. Łódź: Galeria Wschodnia, Fundacja In Search Of..., Muzeum Sztuki w Łodzi, 2019.

Ciesielski, Wojciech. „Pielgrzymka i Kolęda w sztuce polskiej." W *Państwo wojny*, red. Piotr Lisowski, 108–116. Toruń: Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, 2012. Kat. wyst.

Fuchs, Elżbieta, red. „Inicjatywy i współinicjatywy Galerii Wymiany (Exchange Gallery) 1978–1998." W *Kolekcja Multimedialna Galerii Wymiany Józefa Robakowskiego*, 27–28. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 1998. Kat. wyst.

Jóźwiak, Jacek. „Kultura Zrzuty – o pamięci i realizacji idei." *Sztuka i Dokumentacja* nr 7 (2012): 76–77.

Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów, red. *Muzeum Artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź.* Łódź: Muzeum Artystów, 1996.

Muzyczuk, Daniel i Tomasz Załuski, red. „Kalendarium wydarzeń." W *Galeria Wschodnia. Dokumenty 1984–2017*, 860–899. Łódź: Galeria Wschodnia, Fundacja In Search Of..., Muzeum Sztuki w Łodzi, 2019.

Robakowski, Józef. „II Międzynarodowy Festiwal Video-Art-Clip." W *Teksty interwencyjne 1970–1995*. Koszalin: Galeria Moje Archiwum, 1995.

Robakowski, Józef. „Być z Józefem Robakowskim." Rozm. przepr. Danuta Ćwirko-Godycka. W *Teksty interwencyjne 1970–1995*, 122–132. Koszalin: Galeria Moje Archiwum, 1995.

Robakowski, Józef. „Kultura Zrzuty." W *Teksty interwencyjne 1970–1995*, 72–73. Koszalin: Galeria Moje Archiwum, 1995.

Robakowski, Józef. „Nieme Kino – 1983, Strych, Łódź." W *Teksty interwencyjne 1970–1995,* 67–71. Koszalin: Galeria Moje Archiwum, 1995.

Robakowski, Józef. „Nieme Kino – 1983, Strych, Łódź." W *PST!, Czyli sygnia nowej sztuki 1981–1984*, 93–100. Warszawa: Akademia Ruchu, 1989.

Robakowski, Józef. „Piegi polskiej sztuki lat osiemdziesiątych." W *Teksty interwencyjne 1970–1995*, 100–109. Koszalin: Galeria Moje Archiwum, 1995.

Schwarz, Isabelle. „Galeria Wymiany." *Sztuka i Dokumentacja* nr 4 (2011): 5–29.

Skiba, Krzysztof. „Do zatrzymania jeden krok, czyli anarchia w Łodzi." W Krzysztof Skiba, Jarosław Janiszewski, Paweł Konjo Konnak. *Artyści, wariaci, anarchiści*, 371–380. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2011.

doi:10.32020/ARTandDOC/25/2021/6

Wojciech CIESIELSKI

NIEWIDZIALNA SZTUKA. NIEZALEŻNE DZIAŁANIA ARTYSTYCZNE W KOSZALINIE W LATACH OSIEMDZIESIĄTYCH DWUDZIESTEGO WIEKU

„Nędza biednych krajów
jest niewyobrażalna dla dzieci z krajów
bogatych."
Chris Marker, *Sans Soleil*, 1983

Historia ostatniej dekady istnienia państwa nazwanego Polską Rzeczpospolitą Ludową budzi ogromne emocje do dnia dzisiejszego i, co najbardziej zastanawiające, wydaje się mieć bezpośrednie konsekwencje dla wydarzeń i postaw obserwowanych w okresie powstawania tego artykułu. Pomimo upływu czterdziestu lat. Z jednej strony trudno byłoby wyobrazić sobie bardziej odległe miejsce i czas, niczym opowieść z innego świata, nieprzekładalną na język współczesności. Z drugiej temperatura emocji i reakcji na to, co wtedy i tam się działo, wydaje się niemal tak samo gorąca, jak dziś.

Niniejszy tekst jest kolejną wersją artykułu powstałego piętnaście lat temu. Jego celem było (i jest) przypomnienie i utrwalenie wiedzy o pewnych bardzo istotnych wydarzeniach artystycznych, które miały miejsce w tym trudnym okresie, w Koszalinie. W tamtym czasie było to miejsce, w którym dokonały się rzeczy mające równorzędną wagę i głębię, co wydarzenia w takich ośrodkach jak Warszawa, Łódź, Poznań, Wrocław czy Gdańsk. Nie bez powodu artyści z tych miast przyjeżdżali do Koszalina i okolic, by brać udział w inicjatywach artystycznych tam realizowanych.

Kluczowym elementem do zrozumienia opisywanych tu zjawisk jest oczywiście ich kontekst. Koszalin to ponadstutysięczne miasto położone na peryferiach kraju (nad morzem Bałtyckim, w połowie drogi między Gdańskiem a Szczecinem), w opisywanym okresie stolica województwa, były beneficjent polityki kulturalnej państwa na tak zwanych Ziemiach Odzyskanych, nazywane niegdyś dumnie „miastem młodych." W jego powojennej historii wydarzyło się jednak coś, co wybija je ponad przeciętność. Były to Plenery Osieckie, dzięki którym lokalni artyści mieli okazję współuczestniczyć w głównym nurcie polskiej sztuki. Międzynarodowe Spotkania Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki w Osiekach (oficjalna nazwa) to unikalne przedsięwzięcie, jedna z najważniejszych tego typu imprez w dziejach polskiej sztuki, choćby z racji samej jej skali. Było to dziewiętnaście lat dyskusji, wspólnych doświadczeń, tworzenia nowych zjawisk sztuki i myśli artystycznych, konfrontacji wielu prądów i propozycji twórczych, rozpiętych między 1963 a 1981 rokiem. Stworzono tu prototyp, który stał się wzorem dla inicjatyw podejmowanych w całym

1

Ilustracje pochodzą z przygotowywanej do druku publikacji Wojciecha Ciesielskiego pt. *Sztuka. Komiks szczeciński*, Wydawnictwo Granda.
(wszystkie reprodukowane w tym artykule rysunki są autorstwa Wojciecha Ciesielskiego)

1. Akcja Łodzi Kaliskiej, Osieki, wrzesień 1981
2. Akcja Józefa Robakowskiego, Osieki, wrzesień 1981
3. Antoni Mikołajczyk, *Wieża*, instalacja, Karlino, sierpień 1988
4. Leszek Golec, *Azyl*, instalacja, Karlino, sierpień 1988
5. Andrzej Ciesielski, *Krzesło*, instalacja, Karlino, sierpień 1988

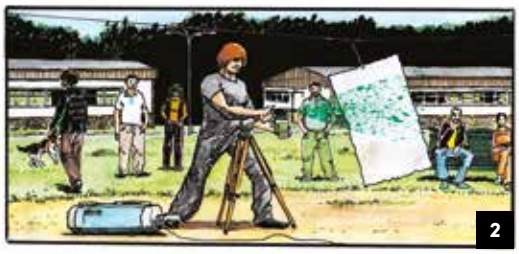
kraju. Dwie ostatnie edycje (1980 – *Linia* i 1981 – *Rytm Czasu, Rytm Sztuki, Rytm Pokoleń*), bardzo wyraźnie zaznaczyły przemianę, jaka miała dokonać się już wkrótce w polskiej sztuce.

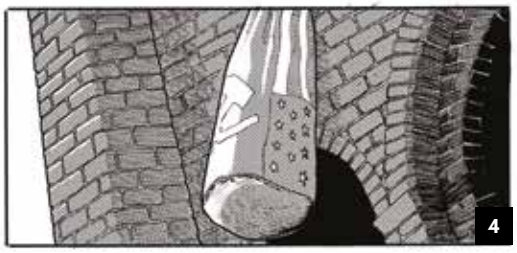
Wprowadzenie stanu wojennego to dramatyczne cięcie w najnowszej historii Polski i oczywiście miało także wpływ na rzeczywistość artystyczną. O kształcie sztuki powstającej w latach osiemdziesiątych nie decydowały już oficjalne, państwowe salony, a raczej ich bojkot ze strony wielu artystów, co miało wpływ na poziom realizowanych w owych placówkach wystaw i imprez kulturalnych. Największym tego typu miejscem w Koszalinie był Salon Wystawowy Biura Wystaw Artystycznych umiejscowiony przy ulicy Piastowskiej. Do BWA w Koszalinie należała także Galeria PRO – przestrzenne, mocno przeszklone pawilony przy ulicy Krasickiego udostępniane jedynie w sezonie letnim. Ponadto wystawy i spotkania artystyczne organizowano także w Galerii U (Urząd Wojewódzki przy ulicy Lampego), Galerii Nadbałtyckiej (Salon KMPiK, ul. Zwycięstwa) oraz w Muzeum Okręgowym w Koszalinie.

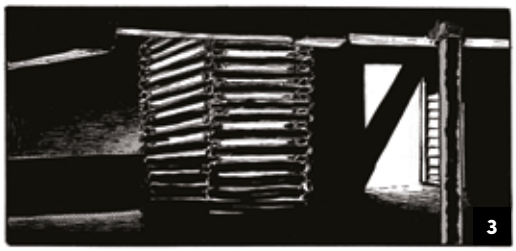
Energia twórcza przeniosła się jednak gdzie indziej, w pełni wykorzystując doświadczenia i kontakty wyniesione z lat poprzednich i realizowanych wcześniej przedsięwzięć. Jak zauważa Jakub Banasiak w swojej imponującej próbie analizy owej dekady, struktura środowiska plastycznego stała się amorficzna, a jedną z przyjętych strategii funkcjonowania było uczestnictwo w zupełnie innych, niż dotychczas, modelach.[1]

> W okresie stanu wojennego zjawisko *życia artystycznego* bynajmniej nie zaniknęło, raczej przybrało postać mimikry stając się niewidoczne dla obserwatorów spoza najściślejszego kręgu sympatyków i oczywiście uczestników ruchu awangard, nie tylko fotograficznych. Osobiście widziałem w tym wzmożonym ruchu wielki tryumf normalności nad nienormalnością i uciążliwymi niedogodnościami życia codziennego – pisał Jerzy Busza.[2]

Ciągle jednak aktualne wydaje się pytanie, czy możliwe było alternatywne funkcjonowanie poza dwoma biegunami politycznego konfliktu i czy każde wykorzystanie środków i struktur dostępnych w ramach działającego systemu było „zdradą" takiej niezależnej postawy? Odpowiedzi na te pytania może udzielić analiza wydarzeń, które miały miejsce w Koszalinie w tamtym okresie.


2


4


3

5

Inicjowane z woli artystów nowe miejsca sztuki pozwalały na swobodne działania artystyczne, łącząc całe środowisko wytwórców i odbiorców sztuki. Pozwalały na ciągły i żywy kontakt z autentycznymi postawami oraz na uczestnictwo każdej ze stron w dokonujących się tam wydarzeniach. Tworzyły przestrzeń egzystencji otwartą na osobiste działania nie tylko balansujące na granicy prywatności, ale niejednokrotnie ją przekraczające. Całkowicie odmienne od zwykłych sal wystawowych, niesugerujące swoim pierwotnym przeznaczeniem miejsca działań artystycznych lokowane były czasami w prywatnych mieszkaniach. Józef Robakowski pisał w 1984 roku: „SZTUKA ZRZUTY (...) może być wszędzie w naszych domach, na ulicy, w lesie, knajpie, parku, tramwaju, w kolejce po mięso, a nawet w pociągu relacji Łódź–Koszalin."[3]

W szkicu *Sztuka w poszukiwaniu miejsca* Janusz Zagrodzki zastosował określenie „sztuki prywatnej:"

> Coraz częściej artyści zwracają szczególną uwagę na miejsce prezentacji i jego specjalne znaczenie. Są to miejsca bardzo odmienne, nie troszczące się o obronę czy wytyczanie granic własnej twórczości. Swoim istnieniem nie sugerują charakteru działań artystycznych. Sztuka, która wynika z intymnych doznań, z uczuć osobistych, jest z zasady niesprecyzowana, zatarta, nie do końca jasna i pewna swoich racji (...). Działania sztuki prywatnej wymagają innego spojrzenia, uważnego, odśrodkowego, spojrzenia zupełnie z bliska, wnikającego w atmosferę intymnej osobowości.[4]

Niezależny ruch artystyczny opierający się przede wszystkim na wspólnych kontaktach, często przyjaźniach, a pomijający państwowe struktury zaistniał także w Koszalinie. Odpowiedzią na stan wojenny i sytuację późniejszą było powołanie już w 1982 roku imprezy po nazwą *Rok*, przemianowanej następnie na *Po Roku*. Zorganizowali ją ludzie związani z Osiekami: Andrzej Ciesielski i Andrzej Słowik. Odbywała się ona zazwyczaj w połowie grudnia, w mieszkaniach prywatnych, trwała zawsze trzy dni. W założeniu zaproszeni artyści mieli prezentować wówczas swoje dokonania z kończącego się właśnie roku. Powoli wydarzenie to nabierało rozmachu. W 1988 roku rozsyłano do zaproszonych uczestników list, w którym można było przeczytać: „Głównym celem jest prezentacja własnych dokonań w ostat-

nim okresie (może być także dokumentacja). PO ROKU odbywa się w mieszkaniach lub domach prywatnych (co roku w innym miejscu) w Koszalinie."[5] Spotkania miały różnorodny charakter. Prezentowano trwałe obiekty, odbywały się także różnorodne akcje, wystąpienia i pokazy. W sumie odbyło się siedem spotkań, w których uczestniczyli artyści z całej Polski.

Największa manifestacja sztuki prywatnej, jaka miała miejsce w Koszalinie, została zorganizowana w dniach 10–12 lutego 1984 roku przez Ewę Kowalską, Grażynę Bogusz-Wolską, Andrzeja Ciesielskiego i Stanisława Wolskiego. *Kolęda Artystyczna: BEZ HASŁA,* z podtytułem *Zaręczyny Kowalskiej*[6] była odpowiedzią i rewanżem za zaproszenie koszalińskich artystów na zorganizowaną pół roku wcześniej w Łodzi *Pielgrzymkę Artystyczną*. Miała zdecydowanie skromniejszy charakter lokalowy, niż jej łódzki pierwowzór (charakterystycznym hasłem spotkania było: „Oczekujemy Waszych realizacji na miarę naszych 20-tu mieszkań").

Zaproszeni zostali: Kazimierz Babkiewicz, Dobrosław Bagiński, Janusz Bałdyga, Ewa Benesz, Andrzej Bereziański, Michał Bieganowski, Zbigniew Bińczyk, Włodzimierz Borowski, Leszek Brogowski, Wojciech Bruszewski, Teresa Bujnowska, Jan Bujnowski, Jan Chwałczyk, Witosław M. Czerwonka, Ewa Dłużniewska, Andrzej Dłużniewski, Jan Dobkowski, Andrzej Dudek-Dürer, G. Dutkiewicz (imię niezidentyfikowane), Grzegorz Dziamski, Jerzy Fedorowicz, Wanda Gołkowska, Jerzy Góra, Marek Grygiel, Alexander Honory, Małgorzata Iwanowska, Marek Janiak, Kazimierz Jałowczyk, Jacek Jóźwiak, Elżbieta Kalinowska-Motkowicz, Władysław Kaźmierczak, Krzysztof Klępka, Grzegorz Kolasiński, Andrzej Kostołowski, Barbara Kozłowska, Bogdan Kraśniewski, Krystyna Kutyna, Paweł Kwiek, Andrzej Kwietniewski, Andrzej Lachowicz, Iwona Lemke, Natalia LL, Jerzy Ludwiński, Jan Martini, Andrzej Matuszewski, R. Michałowski (imię niezidentyfikowane), Antoni Mikołajczyk, Maria Monikowska-Tabisz, Ryszard Motkowicz, Andrzej Mroczek, Lech Mrozek, Teresa Murak, Fredo Ojda, Andrzej Partum, Tadeusz Piechura, Ireneusz Pierzgalski, Anna Płotnicka, Ludmiła Popiel, Małgorzata Potocka, Józef Robakowski, Wacław Ropiecki, Andrzej Różycki, Jerzy Ryba, Zygmunt Rytka, Adam Rzepecki, Andrzej Szczepłocki, Aleksandra Sieńkowska, Andrzej Słowik, Tomasz Snopkiewicz, M. Sobociński (imię niezidentyfikowane), Wojciech Stefanik, Andrzej Sulima-Suryn, Wojciech Sztukowski, Jan Świdziński, Andrzej Świetlik, Jerzy Treliński, Ryszard Waśko, Zbigniew Warpechowski, Marek Wawryn, Danuta Wierzbicka, Ryszard Winiarski, Anastazy B. Wiśniewski, Janusz Zagrodzki, Ewa Zarzycka. Lista osób zaproszonych nie wyczerpuje całkowicie faktycznej listy uczestników, bowiem z relacji uczestników jasno wynika, że na imprezie pojawiło się z własnej inicjatywy wiele osób związanych i sympatyzujących z ruchem.

Spotkania rozpoczęły się 10 lutego 1984 roku o godzinie jedenastej przed kościołem pw. Ducha Świętego.[7] Tego dnia wystąpienia mieli: Pacholski, Słowik, Gawlik, Ciesielski, Wawryn, Wolski, Mrozek, Szczepłocki, Sieńkowska, Motkowicz, Monikowska, a więc w przeważającej części mieszkańcy Koszalina. Później tego dnia dołączyli do nich: Rytka, Gołkowska, Chwałczyk, Robakowski, Fabich, Różycki i Martini. Następnego dnia także o jedenastej rozpoczęto spotkania w mieszkaniu Ewy Kowalskiej. Odbyła się wówczas prezentacja nowego numeru *Tanga*, a następnie wystąpili: Sulima-Suryn, Jóźwiak, Kryszkowski, Snopkiewicz, Janiak, Bińczyk, Łuczko, Rytka, Czerwonka, Ludwiński, Winiarski, Piechura, Rzepecki, Partum, Ojda, Bałdyga, Dudek-Dürer i Nawrot. W niedzielę 12 lutego odbyły się prezentacje Motkowicza, Konarta, Ojdy, Ludwińskiego, Potockiej i Mrozka. Model działania i charakter wystąpień był taki sam, jak na łódzkiej imprezie.[8]

Zagrodzki tak relacjonuje te wydarzenia:

> Aktywny udział wszystkich uczestników i spontaniczny charakter wystąpień nadały temu spotkaniu szczególnie indywidualny charakter. Odrzucono system programowania i organizacji, zostawiając artystom swobodę. Stworzono sytuację pozwalającą uczestnikom samodzielnie decydować o formie spotkania.[9]

Należy to stanowczo podkreślić, że wszystkie wymienione dotychczas imprezy powstawały nie tylko w wyniku oddolnej inicjatywy artystów i przyjaciół sztuki, ale także, co równie ważne, nie otrzymywały żadnego wsparcia finansowego ani instytucjonalnego ze strony państwa. Jest to istotne o tyle, że niektórzy uczestnicy nie tylko byli w tym czasie pozbawieni możliwości wystawiana (co jest w pewnym sensie oczywiste), ale także niejednokrotnie pozbawieni stałych źródeł dochodu.

Sytuacja ta powoli zaczynała się zmieniać wraz z biegiem czasu i w drugiej połowie lat osiemdziesiątych działania z nurtu kultury niezależnej otrzymały wsparcie drogą skomplikowanych poszukiwań instytucji, które ewentualnie gotowe byłyby współpracować z artystami i udostępnić im (skromne) państwowe fundusze. Istniała bowiem nadal potrzeba imprezy cyklicznej, trwającej dłuższy czas, o szerszym programie, nawiązującej do tradycji plenerów osieckich, na której byłaby możliwość pełniejszej prezentacji i wymiany dokonań, niż podczas efemerycznych spotkań. W 1987 roku stworzenia takiej imprezy w Karlinie podjęli się Maria Idziak i Andrzej Słowik.

Formalnie organizatorami spotkania pod hasłem *Zapraszamy do pracy* zostały Zarząd Główny Koszalińskiego Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego oraz Urząd Miasta i Gminy w Karlinie. Ostatecznie miejscem spotkań został czterokondygnacyjny, poniemiecki spichrz położony przy ulicy Szczecińskiej, tuż nad przepływającą poniżej Parsętą. Pierwotnie charakter spotkań nie był sprecyzowany. W liście wysyłanym do uczestników organizatorzy zapewniali dostarczenie wszelkich potrzebnych materiałów, w tym także krosien, płócien i farb. Istniała więc taka możliwość, że plener przerodzi się w tradycyjne, lokalne spotkanie miejscowych malarzy. Jednakże zaproszony do współpracy przy układaniu listy uczestników Andrzej Ciesielski zapewnił przesunięcie środka ciężkości imprezy w kierunku sztuki niezależnej, pozyskując artystów spoza okręgu koszalińskiego.

Wśród prac realizowanych w ramach pleneru dominowały przede wszystkim instalacje. Organizowano także spotkania autorskie, wykłady i performance prezentowane lokalnym mieszkańcom. Spotkania w Karlinie odbywały się przez trzy lata z rzędu, by w 1990 roku przenieść się do Darłowa. Pierwszymi komisarzami artystycznymi wydarzenia byli Andrzej Słowik i Maria Idziak, którzy w 1989 roku przekazali tę funkcję Wojciechowi Zamiarze, a w 1990 Andrzejowi Ciesielskiemu. W kolejnych edycjach pleneru wzięli udział: Kazimierz Babkiewicz, Jerzy Busza, Andrzej Ciesielski, Witosław Czerwonka, Jolanta Fraszewska, Jolanta Gawlik, Leszek Golec, Jerzy Grzegorski, Maria Idziak, Andrzej Janaszewski, Marek Janiak, Justyna Janiszewska, Lech Karwowski, Elżbieta Kalinowska, Adam Klimczak, Krzysztof Kobyłka, Barbara Konopka, Sławomir Kosmynka, Leszek Krutulski, Paweł Kwaśniewski, Andrzej Kwietniewski, Antoni Mikołajczyk, Ewa Miśkiewicz-Żebrowska, Wojciech Olejniczak, Zdzisław Pacholski, Anna Płotnicka, Kazimierz Rajkowski, Ewa Robak, Józef Robakowski, Jerzy Ryba, Zygmunt Rytka, Andrzej Słowik, Andrzej Szoka, Andrzej Świetlik, Ryszard Tokarczyk, Wojciech Zamiara i Ewa Zarzycka.

Kolejna istotna dla Koszalina zmiana w sposobie funkcjonowania sztuki nastąpiła w lutym 1986 roku, kiedy została uruchomiona Galeria na Plebanii ze stałą siedzibą w budynkach parafii pw. Ducha Świętego. Pomysłodawca i prowadzący ją Andrzej Ciesielski, artysta od dawna związany z wieloma inicjatywami w rejonie i współorganizator dwóch ostatnich edycji plenerów w Osiekach, został w tym okresie zatrudniony przez proboszcza tej parafii Kazimierza Bednarskiego. Jednak lokalizacja galerii nie wiąże jej działalności z tak zwanym ruchem wystaw przykościelnych w polskiej sztuce. Przedstawiciele tej formacji poszukiwali własnych, nowych systemów i układów społecznych, pozwalających na kontynuowanie zamierzeń artystycznych. W ten sposób twórcy zyskiwali możliwość umieszczenia swojej działalności poza „czerwono-czarnym" kontekstem funkcjonowania polskiej sztuki lat 80.

Jerzy Ryba w katalogu dotyczącym prezentacji Galerii na Plebanii we wrocławskiej Galerii na Ostrowie 21–22 maja 1988 roku pisał:

> Twórca i szef galerii Andrzej Ciesielski – znany nie tylko w Koszalinie artysta-plastyk, sprawca szeregu niekonwencjonalnych przedsięwzięć społeczno-artystycznych – mając oparcie w grupie przyjaciół,

między innymi z Koszalina, Słupska, Gdańska, Torunia, Warszawy i Łodzi, zaryzykował rzecz szczególnie trudną. Powołując i z powodzeniem prowadząc galerię *sensu stricto* niezależną, mieszczącą się jednak w pomieszczeniach kościelnych, program jej oparł o tzw. nowe rodzaje artystyczne.[10]

Pierwszym zaproszonym gościem był Antoni Mikołajczyk z Łodzi. Prezentacje w Galerii na Plebanii odbywały się średnio raz na miesiąc, zazwyczaj w korytarzu na piętrze budynku. Czasami miały miejsce w salkach katechetycznych lub jednorazowo – ze względu na warunki akustyczne – w kaplicy pod wezwaniem Chrystusa Króla (koncert Andrzeja Mitana). Były one zazwyczaj jednodniowe. Pokazywano instalacje, fotografie, malarstwo, dokumentacje, filmy video, performance, wystąpienia autorskie, referaty. Nie ograniczano się do jakichkolwiek gatunków, galeria charakteryzowała się w tym zakresie pełną otwartością. O doborze artystów decydowała najczęściej przyjęta przez nich postawa w sztuce i kontakty osobiste z autorem galerii. Jednakże, jak stwierdził sam Ciesielski w wywiadzie udzielonym Ryszardowi Ziarkiewiczowi:

> Nie, moje kryteria nie są przyćmione przyjaźnią. Niech ktoś powie, że Partum, Robakowski czy Rytka są słabymi artystami? (...) W praktyce to ja chodziłem i obserwowałem te osoby, myślę, że bardziej niż one mnie. Tak budowałem moją kolekcję i nie robiłem wystaw „z polecenia."[11]

W sumie w okresie pomiędzy 1986 a 1990 rokiem udało się zorganizować aż 34 spotkania, wystąpienia i wystawy.

Innym istotnym przejawem funkcjonowania Galerii na Plebanii była też działalność wydawnicza. Oprócz pojedynczych tekstów (jak np. wspomniany już referat Zagrodzkiego), Ciesielski współredagował wraz z Robakowskim pismo *Uwaga*, wydawane od 1988 roku przez galerię. Ukazało się w sumie jego sześć numerów, każdy poświęcony jednemu artyście lub jednemu problemowi.

Równolegle do działalności galerii narodził się najbardziej charakterystyczny element kolejnej, przyszłej inicjatywy Ciesielskiego: *Mojego Archiwum*. „Pod koniec lat 80., przy okazji pracy na plenerach w Karlinie, wpadłem na pomysł robienia plansz dla poszczególnych artystów. Takich specyficznych gazetek ściennych skomponowanych z zaproszeń, zdjęć, wycinków prasowych."[12] Miało to miejsce w sierpniu 1988 roku, zaraz po brzemiennej w skutki wystawie wrocławskiej.[13] Po raz pierwszy prace zostały zaprezentowane, jeszcze w formie horyzontalnej, na wystawie poplenerowej w koszalińskim Miejskim Ośrodku Kultury. Jednakże należy pamiętać, że wszystkie wymienione artefakty, wraz z regularnie powiększającą się biblioteką książek i czasopism, były cały czas skrupulatnie zbierane już wcześniej w coraz bardziej pęczniejący zbiór.

Ostatnie wystąpienie w ramach działalności Galerii na Plebanii miało miejsce w 1990 roku. Później nastąpił okres, w którym sam zainteresowany określił siebie tak: „Byłem komiwojażerem sztuki." Ciesielski wraz z zaproszonymi artystami oraz planszami dokumentującymi ich twórczość pojawiali się w licznych galeriach i miejscach sztuki w kraju. Ten model działalności pozostanie charakterystyczny dla *Mojego Archiwum*, a sama nazwa ostatecznie stanie się artystyczną marką łączącą bardzo różne przedsięwzięcia.

Dopiero po 1989 roku oficjalne życie artystyczne w Koszalinie zdecydowanie odżyło, głównie za sprawą dwóch ważnych imprez. Były to dwie wystawy: *Poza bromem*, prezentowana w Galerii PRO w dniach 17 czerwca–3 września 1989 roku, finansowana z funduszy BWA w Koszalinie, ZPAF i CBWA, przygotowana przez Zdzisława Pacholskiego oraz *Sztuka jako gest prywatny* odbywającej się miedzy 11 a 24 września 1989 roku, również finansowanej przez BWA, a zorganizowanej przez Elżbietę Kalinowską. W zaproszeniu-programie tej ostatniej, rozsyłanym do artystów czytamy:

> Pragniemy w czasie spotkania-wystawy pokazać te, naszym zdaniem ważne i znaczące gesty twórcze, które w sposób szczególny podkreślają złożony obraz sztuki lat osiemdziesiątych. Na wystawie chcemy

> prezentować obrazy, rysunki, fotografie, dokumentacje, pokazy video, teksty, instalacje, performance itp. Podczas trzydniowego sympozjum bardzo liczymy ma wystąpienia i prelekcje autorskie.[14]

Był to jednak niestety krótkotrwały zryw aktywności państwowych placówek, które w okresie dramatycznych przekształceń stopniowo obumierały. Koszalińskie Biuro Wystaw Artystycznych wkrótce potem zostało przemianowane na Dom Sztuki i Architektury, który po kilku latach zawiesił działalność wystawienniczą. Powstałą lukę miały zapełnić oddolne inicjatywy.

Już w 1991 roku Leonard Kabaciński założył prywatną galerię Na piętrze, która łączyła handlowy charakter miejsca z salonem wystawowym. Jej domeną (istnieje do dziś) są bardziej tradycyjne formy artystyczne, jak malarstwo czy rzeźba. W 1993 roku powstała galeria Moje Archiwum. Mieściła się w nieremontowanej kamienicy udostępnionej przez miasto, na trzecim piętrze budynku przy ulicy Grunwaldzkiej 20. W trakcie jej funkcjonowania do 2001 roku, gdy utrzymywana była głównie z własnych środków, w pełni rozwinęły się i okrzepły metody działalności zapoczątkowane już wcześniej. Wystawom indywidualnym i zbiorowym, jednodniowym wystąpieniom, performance, akcjom czy odczytom zawsze towarzyszyła prezentacja wspomnianych już plansz oraz publikacji związanych z twórczością danego artysty. Za każdym razem fizyczna obecność artystów była nieodzowna, tak by mogli oni konfrontować się bezpośrednio z odbiorem ich sztuki. Moje Archiwum wydawało również publikacje. Między innymi w 1990 roku ukazał się zbiór tekstów Józefa Robakowskiego pt. *Dekada 1980-1990 – sztuka podejmowania decyzji*,[15] a w 1995 roku zostały opracowane i wydane *Teksty interwencyjne* tegoż.[16] Nowością były natomiast warsztaty dla młodzieży prowadzone przez niektórych z zaproszonych artystów.

W tym okresie odbyło się tu niemal pięćdziesiąt wystaw. Jedno z trzech pomieszczeń stałej siedziby Mojego Archiwum zawsze przeznaczone było na prezentację dorobku zaproszonego gościa. Równolegle Ciesielski kontynuował swoją „komiwojażerską" działalność, która ostatecznie okazała się, obok nieustannego kolekcjonowania dokumentów artystycznych, najbardziej stałym elementem funkcjonowania galerii. W 2001 roku z powodu narastających długów galeria musiała zostać zamknięta, a część zgromadzonego dobytku nieodwracalnie przepadła. Był to symboliczny koniec heroicznego okresu koszalińskiej sztuki.

Takie wydarzenia i miejsca, jak *Kolęda Artystyczna* czy Galeria na Plebanii w kontekście, w jakim funkcjonowały wówczas, powinny urastać do rangi spektakularnych osiągnięć wolności, są jednak dzisiaj niemal zapominane. Historia zdaje się jednak zataczać koło i ponownie niezależność myśli, niezgoda na istnienie jednego paradygmatu wywołuje podejrzliwość u tych, którzy chcą szerzyć „jedynie słuszną prawdę." Byłoby niedobrze, gdyby trzeba było powrócić do tych strategii nie z własnego wyboru, lecz konieczności…

Przypisy

[1] Jakub Banasiak, *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982-1993. Stan wojenny, druga odwilż, transformacja ustrojowa* (Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2020), 156.

[2] Jerzy Busza, „Sygnia nowej sztuki," w Jerzy Busza, *Wobec odbiorców fotografii* (Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki i Upowszechniania Kultury, 1990), 155.

[3] Józef Robakowski, *Dekada 1980-1990 – sztuka podejmowania decyzji* (Koszalin: Galeria Moje Archiwum, 1990), 14.

[4] Janusz Zagrodzki, *Sztuka w poszukiwaniu miejsca* (Koszalin: Galeria na Plebanii, 1988); druk ksero, strony nienumerowane.

[5] *Po Roku* (druk okolicznościowy, kopia ksero w posiadaniu Galerii Moje Archiwum, Koszalin, grudzień 1988).

[6] Hasło dotyczyło osoby Ewy Kowalskiej, historyczki sztuki związanej z Muzeum Okręgowym w Koszalinie i plenerami w Osiekach. Prawdopodobnie fikcyjne zaręczyny pozwoliły na zorganizowanie większego spotkania artystycznego jako imprezy rodzinnej. Od red: w innych przekazach to spotkanie określane jest jako „urodziny." Por. Józef Robakowski, „MY! Kolaboranci z Bożej Łaski...".

[7] Z tą parafią związany był Andrzej Ciesielski, zatrudniony w charakterze plastyka. Później na jej terenie powstała założona przez niego Galeria na Plebanii.

[8] Nowe nazwiska w stosunku do oficjalnej listy zaproszonych, pojawiające się w sporządzanych na gorąco programach kolejnych wystąpień, ujawniają dynamiczność i otwartość sytuacji oraz sugerują, że faktycznych uczestników mogło być znacznie więcej.

[9] Zagrodzki, *Sztuka w poszukiwaniu miejsca*.

[10] Jerzy Ryba, „Nieco o Galerii »Na Plebanii«," w *Galeria na Plebani* (Wrocław: Galeria na Ostrowie, maj 1988), strony nienumerowane. Kat. wyst.

[11] Andrzej Ciesielski, „Nie wiem, jaką sztukę uprawiam. Z Andrzejem Ciesielskim rozmawia Ryszard Ziarkiewicz," *Magazyn Sztuki*, 3 (2012): 31.

[12] Ibidem, 30.

[13] Mowa oczywiście o prezentacji w Galerii na Ostrowie w 1988 roku.

[14] *Sztuka jako gest prywatny* (zaproszenie, druk powielaczowy, Koszalin, 1989).

[15] Robakowski, *Dekada 1980–1990*.

[16] Józef Robakowski, *Teksty interwencyjne 1970–1995* (Koszalin: Galeria Moje Archiwum, 1995).

Bibliografia

Banasiak, Jakub. *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982-1993. Stan wojenny, druga odwilż, transformacja ustrojowa*. Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2020.

Busza, Jerzy. „Sygnia nowej sztuki." W Jerzy Busza, *Wobec odbiorców fotografii*. Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki i Upowszechniania Kultury, 1990.

Ciesielska, Jolanta, red. *Republika Bananowa. Ekspresja lat 80*. Wrocław: Ośrodek Kultury i Sztuki, 2008. Kat. wyst.

Ciesielski, Andrzej. „Nie wiem jaką sztukę uprawiam. Z Andrzejem Ciesielskim rozmawia Ryszard Ziarkiewicz." *Magazyn Sztuki* 3 (2012): 22-37.

Ciesielski, Wojciech. „Lato polskiej sztuki." W *Kolekcja Osiecka Muzeum w Koszalinie*, red. Piotr Pawłowski, Ryszard Ziarkiewicz, 46–56. Koszalin: Muzeum Okręgowe w Koszalinie, 2018.

Ciesielski, Wojciech. „Już po Osiekach?" *Sztuka i Dokumentacja* 18 (2018): 143–152.

Ciesielski, Wojciech. „Pielgrzymka i Kolęda w sztuce polskiej." W *Państwo wojny*, red. Piotr Lisowski, 108–116. Toruń: Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, 2012.

Ciesielski, Wojciech. „Sztuka Prywatna i Kultura Zrzuty – alternatywna sztuka w Polsce w latach 80." W *Suplementy do sztuki polskiej lat 80.*, red. Jolanta Ciesielska, 116–122.Wrocław: Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, 2009.

Ciesielski, Wojciech. „Działalność artystyczna w województwie koszalińskim w latach osiemdziesiątych." *Materiały Zachodniopomorskie. Rocznik Naukowy Muzeum Narodowego w Szczecinie,* tom II/III, zeszyt 2 (2008): 79–98.

Galeria na Plebanii. Wrocław: Galeria na Ostrowie, maj 1988. Kat. wyst.

Lisowski, Piotr, red. *Państwo wojny*. Toruń: Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, 2012.

Robakowski, Józef. *Dekada 1980-1990 – sztuka podejmowania decyzji*. Koszalin: Galeria Moje Archiwum, 1990.

Robakowski, Józef. *Teksty interwencyjne 1970-1995*. Koszalin: Galeria Moje Archiwum, 1995.

Robakowski, Józef. *PST! Czyli sygnia nowej sztuki 1981–1984*. Warszawa: Akademia Ruchu, 1989.

Ryba, Jerzy. „Nieco o Galerii »Na Plebanii«." W *Galeria na Plebanii*. Wrocław: Galeria na Ostrowie, maj 1988. Kat. wyst.

Sitkowska, Maryla, red. *Co słychać. Sztuka najnowsza*. Warszawa: Wydawnictwo Andrzej Bonarski, 1989.

Wojciechowski, Aleksander. *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1992.

Zagrodzki, Janusz. *Sztuka w poszukiwaniu miejsca*. Koszalin: Galeria na Plebanii, 1988.

Ziarkiewicz, Ryszard, red. *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963–1981*. Koszalin: Muzeum w Koszalinie, 2008.

doi:10.32020/ARTandDOC/25/2021/7

Karolina LEJCZAK-PASTUSZKA
Europejskie Centrum Solidarności

MENTALNE UWIKŁANIA. PRACE LESZKA SOBOCKIEGO W ZBIORACH EUROPEJSKIEGO CENTRUM SOLIDARNOŚCI

Twórczość Leszka Sobockiego (ur. 1934), podobnie jak pozostałych artystów krakowskiej Grupy Wprost, której przez dwadzieścia lat Sobocki był członkiem, zapamiętana została przede wszystkim przez pryzmat prac wpisujących się w nurt kultury niezależnej. Choć zapewne stanowi to duże uproszczenie z perspektywy wieloletniej działalności tych twórców.

Grupa działała w latach 1966–1986 i współtworzyli ją: Zbylut Grzywacz, Jacek Waltoś, Maciej Bieniasz, Leszek Sobocki oraz Barbara Skąpska.[1] Wprostowcy należą do tych artystów, którzy w polskiej sztuce powojennej, zdominowanej ideologicznie przez partię rządzącą, rozpowszechnili dyskurs narodowo-martyrologiczny. Zyskał on szczególnie na nośności po wprowadzeniu stanu wojennego w grudniu 1981 roku, przywołując w społeczeństwie na nowo mit mesjanizmu. Dotyczy to zwłaszcza Leszka Sobockiego, którego liczne portrety Lecha Wałęsy oraz papieża Jana Pawła II wpisują się w nurt patriotyczno-religijny związany z etosem Solidarności. Ponadto wczesną twórczość Wprostowców z lat sześćdziesiątych odbiera się jako należącą do nurtu sztuki przedstawiającej, nowofiguratywnej.[2] Sam Sobocki wskazuje jednak bardziej na swoje związki z pop-artem.[3]

Choć wszyscy członkowie Grupy tworzyli – można sądzić – w zgodzie z sobą i pokazywali własne zaangażowanie społeczno-polityczne, to właśnie prace Sobockiego wydają się przedstawiać najbardziej deklaratywną pod tym względem formę. Artysta, co ważne wciąż aktywny twórczo, nie potrafił pozwolić sobie na dystans do otaczającego go świata. Jako wrażliwy obserwator reagował natychmiastowo. Jego forma wyrazu miała wszechstronny charakter, co wyróżnia go spośród członków Grupy. Odwoływał się m.in. do pop-artu i ready made, a w autoportretach nawiązywał m.in. do tradycji sarmackich portretów trumiennych. W swoich realizacjach komentował nie tylko życie publiczne, ale również własne, bardzo intymne. Z rozmysłem stawiał siebie w centrum, chcąc prześledzić los jednostki, jej ewolucję fizyczną i mentalną. Był to swego rodzaju eksperyment. Sobocki na bieżąco obrazował siebie uwzględniając przy tym mijający czas, ale rozliczał też to co minione. Był to odważny zabieg, graniczący z ekshibicjonizmem emocjonalnym, tak bardzo stojący w sprzeczności z naturą artysty outsidera.

W dotychczasowej literaturze przedmiotu twórczość Leszka Sobockiego została omówiona pobieżnie, z naciskiem położonym głównie

na jego działalność w Grupie Wprost. Dopiero w 2018 roku artysta doczekał się wystawy o charakterze retrospektywnym w Miejskiej Galerii Sztuki w Częstochowie, a także wydania w tym samym roku, katalogu podsumowującego jego pracę twórczą pt. *Leszek Sobocki. Podobizny i znaki*.[4] W ostatnich latach znaczący wkład do badań nad działalnością Grupy Wprost, jak i analiz dokonań artystycznych samego Sobockiego wniósł Marek Maksymczak.[5]

Niniejszy tekst jest próbą przybliżenia twórczości Leszka Sobockiego związanej z latami osiemdziesiątymi dwudziestego wieku, ale też innymi, ważnymi dla współczesnej historii Polski wydarzeniami, których artysta był świadkiem. W artykule omówione zostały rysunki artysty znajdujące się w zbiorach Europejskiego Centrum Solidarności w Gdańsku.[6] Jest to grupa prac ściśle związana z wybranym okresem w historii polskiej sztuki, znacząco uwarunkowanym sytuacją polityczną kraju. Przedstawione poniżej dzieła nie są miarodajne dla ponadsześćdziesięcioletniego dorobku artysty, a towarzyszący im tekst jest jedynie przyczynkiem do dalszych badań nad twórczością Sobockiego.

Artysta, podobnie jak inni członkowie Grupy Wprost, hołdował sztuce zaangażowanej. Tę myśl, tak jak inni, wyniósł ze szkoły Adama Hoffmana, który uczył Sobockiego jeszcze w czasach licealnych. Wprostowcy odebrali od niego naukę nie tylko rysunku i kompozycji, ale również wizję świata. Jako duchowy ojciec, Hoffman powtarzał swym uczniom, że jeżeli zastana sytuacja jest niesprawiedliwa czy nieprawdziwa, to należy realizować się poprzez bunt lub niezgodę.[7]

Wprostowcy pragnęli sztuki czytelnej i dosadnej. W bezpośredni sposób demaskowali dwulicowość systemu i języka władzy. Nie odcinając się od klasyków, w sposób prowokacyjny i nonszalancki tworzyli własny kod symboli i znaczeń, budując współczesny dialog z odbiorcami. Ten przekaz w przeważającej mierze był czytelny, jednak dla wielu zbyt bezpośredni. Nie chciano wówczas oglądać wizerunków człowieka cierpiącego ani w ogóle człowieka.[8] Sztuka Wprostowców, prezentująca biedę i siermiężność komunistycznej epoki, była nie w smak zarówno środowisku artystycznemu, jak i odbiorcom sztuki. Zdecydowana większość jednych i drugich, poddając się mechanizmowi obronnego wyparcia, zamknęła się na kontakt z totalitarną rzeczywistością, aby zapewnić sobie pewien komfort psychiczny, wywołujący pozorne uczucie wolności, spokoju i bezpieczeństwa.[9] Sztuka diagnozująca kondycję polskiego człowieka doby PRL nie mogła należeć do łatwej, tym bardziej w obliczu modnej wówczas awangardy.

Andrzej Osęka, krytyk sztuki, który od początku towarzyszył krakowskim artystom w ich drodze, tak po latach wspomina początki formacji:

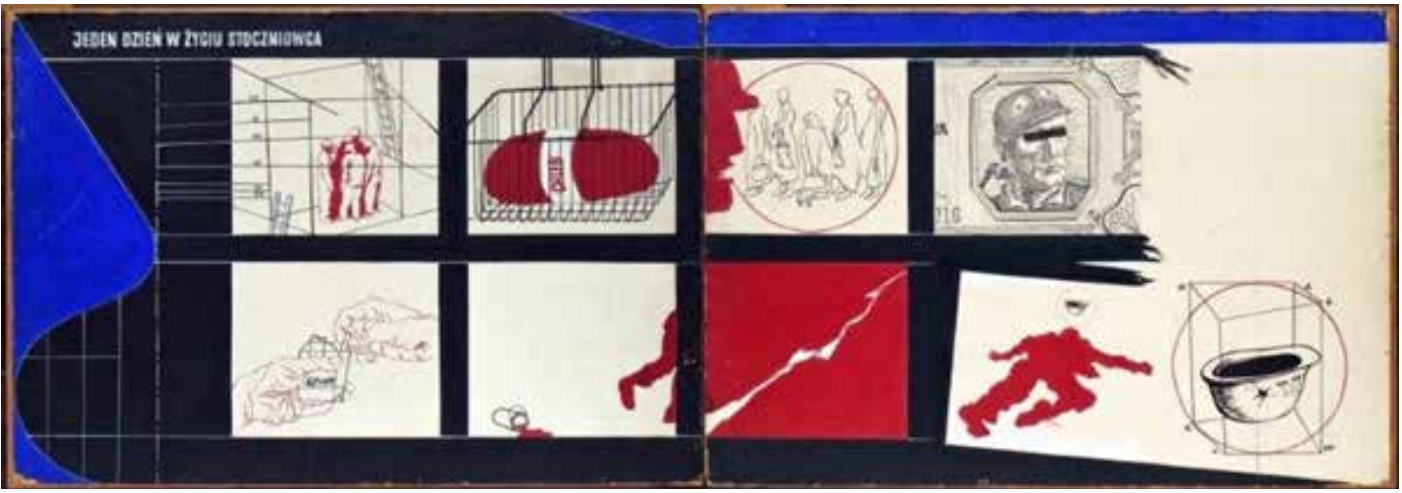
> W młodości tworzy się grupy, oddziały bojowe, występuje przeciw – komuś, czemuś – z gniewem. Jeżeli ma się odwagę – bunt i gniew są prawdziwe, przeciwnik rzeczywisty. Jeśli nie – wybiera się którąś z konwencji nonkonformizmu i ją uprawia. Oni nie mieli zamiaru kryć się za konwencjami, chcieli właśnie nazywać rzeczy dosłownie, mówić głośno. (...) Dobrze wiedzieli, przeciw komu i przeciw czemu się buntują i pokazywali to bez owijania w metafory. Było to tak proste, a jednocześnie trudne.[10]

Tę deklarację ideową dla swoich kompozycji o pozaartystycznej problematyce potwierdza również Sobocki. Artysta pisze:

> Pochłonęły mnie treści egzystencjonalne, społeczno-polityczne, sprawy człowieka w niesprzyjających warunkach były najważniejsze. Nie przestrzegałem piękna, formy, wszystko było podporządkowane dopominaniu się o godną egzystencję, o prawdę. Trudno było wyartykułować sprawę niepodległości, najważniejsze, że wskazałem sprawcę tych wszystkich nieszczęść licząc na domyślność oglądających moje prace. Tym sposobem straciłem szanse wykreowania swojej twórczości na salony.[11]

Krytyczny dyskurs z podziałem na dobrych i złych podejmuje Sobocki w obrazie *Jeden dzień w życiu stoczniowca*. Praca powstała w odpowiedzi na demonstracje robotnicze w grudniu 1970 roku na Wybrzeżu i ich tragiczne konsekwencje.

Sztuka i Dokumentacja nr 25 (2021) | *Art and Documentation* no. 25 (2021) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050



Jeden dzień w życiu stoczniowca, olej na płycie pilśniowej, 1971. Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności

(wszystkie reprodukowane w tym artykule prace są autorstwa Leszka Sobockiego)

Artysta przewrotnie (w stosunku do poruszanej poważnej tematyki) zrealizował ją w konwencji komiksu, gazetki ściennej[12] sugerując tym samym, że każdy obywatel ma prawo do rzetelnej informacji w publicznych mediach. Luźna formuła pracy, pozornie opowiadającej o wypadku przy budowie statku, nie zmyliła jednak cenzury. Praca została zdjęta z wystawy Salonu Marcowego w Zakopanem w 1972 roku. Sobocki w geście protestu zabrał wszystkie prace i wrócił do domu. Obraz nasycony jest licznymi odwołaniami do życia codziennego polskiego robotnika. Podkreśla jego wyzysk ekonomiczny oraz dokonywane przez władze manipulacje. Sugerują to m.in. przesłonięte oczy górnika uwiecznionego na banknocie czy czerwony chleb w metalowym koszyku. Ten drugi symbol można zinterpretować m.in. jako „ideologiczny pokarm" podawany obywatelom przez władzę. Sam tytuł pracy – *Jeden dzień w życiu stoczniowca* – nasuwa kąśliwą konstatację, że śmiertelne wypadki w pracy robotnika to w gruncie rzeczy nic nadzwyczajnego, zwykła codzienność.

Do tej samej grupy realizacji Sobockiego można zaliczyć cykl *Znaki ostrzegawcze*, odwołujący się do wydarzeń społeczno-politycznych w Polsce z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Cykl liczy 21 kompozycji. W tym przypadku artysta również przełamuje schemat i każdą z nich nazywa mianem nie „odbitki," a „nalepki," która z założenia ma być naklejana na różnego rodzaju obiekty, a przez to szeroko dostępna odbiorcom.

> Moje grafiki mają być użyteczne społecznie. Usiłuję poprzez lapidarną formę, czę-

Uwaga! Człowiek z cyklu Znaki *ostrzegawcze*, 1969. Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności

> sto braną ze wzorów propagandy, np. dewocyjnej i reklamowej, podsuwać cenione przeze mnie treści etyczne. Moja ocena świata, ludzi i siebie jest w zgodzie z postępowaniem wielu, którym kodeks etyczny ułatwia współżycie i pomaga w rozwiązywaniu konfliktów.[13]

Odwołując się do haseł i znaków używanych w przestrzeniach publicznych, np. na tablicach informacyjnych lub BHP, Sobocki naprowadza odbiorcę i zarazem nakłania go do rozeznania etycznego. Stosuje w tym celu czytelny zabieg. Poprzez użycie dwóch kolorów: czarnego i czerwonego wartościuje i rozgranicza na „dobre" i „złe." Czerwony symbolizuje krew i odwołuje się do flagi Związku Radzieckiego, z kolei czarny oznacza to, co ziemskie, prawdziwe.[14]

W *Znakach ostrzegawczych* warstwa ikonograficzna nierozerwalnie łączy się z komentarzem uwzględnionym przez autora w kompozycjach. Sobocki, używając wyabstrahowanych haseł związanych z bezpieczeństwem i higieną pracy, powszechnie używanych w zakładach pracy, obnażył dwulicowość systemu władzy. *Znaki ostrzegawcze* to seria metafor odnoszących się do komunistycznego systemu kontroli społeczeństwa. Przyjęta formuła prac-nalepek oraz użycie

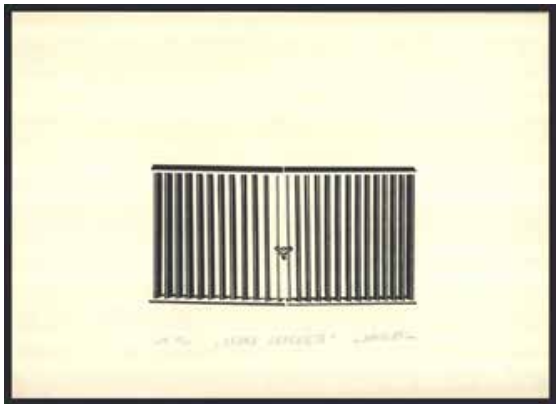
Chroń oczy z cyklu *Znaki ostrzegawcze*, 1969. Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności

Urządzenie pod ciśnieniem z cyklu *Znaki ostrzegawcze*, 1969.
Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności

Nie wychylać się z cyklu *Znaki ostrzegawcze*, 1969. Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności

Wyejście awaryjne z cyklu *Znaki ostrzegawcze*, 1969. Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności

Brama otwarta, 1980. Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności



Brama zamknięta, 1980. Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności

powszechnie znanych i rozumianych zwrotów wskazuje, że w pojęciu artysty, problem dotyczy każdego bez wyjątku.

Sobocki sugeruje, że na komunistyczny system rządów w kraju można zareagować w dwójnasób. Albo przyjąć bierną postawę – konformistyczną, pozwalającą wieść względnie spokojne życie lub też podjąć próbę walki o swoją podmiotowość.

Sobocki nie pozostaje obojętny również wobec kolejnych ważnych dla kraju wydarzeń, jakimi były strajki w sierpniu 1980 roku oraz utworzenie ruchu społecznego Solidarność. Grafiki *Brama zamknięta* i *Brama otwarta* oraz cykl *Znaczki polskie* wskazują na dystans i sceptycyzm artysty.[15] Mając na uwadze korzenie ideologiczne członków władzy, Sobocki nie wierzy złożonym w porozumieniu gdańskim 1980 roku deklaracjom. Podkreśla to w dwuczęściowym cyklu *Brama*.

Oba linoryty mają niemalże identyczną kompozycję. Tyle, że w grafice *Brama otwarta* tytułowa brama – pomimo otwarcia – pozostaje nadal zamknięta. Otwarte czarne skrzydła bramy przeciwstawione są zamkniętemu czerwonemu ogrodzeniu. Tu artysta ponownie zastosował symboliczne rozróżnienie poprzez kolor. Czerwony przypisał władzy, czarny – społeczeństwu. Ta zachowawczość artysty w obliczu wszechobecnego optymizmu i radości, jaka rozniosła się po Polsce po zakończeniu strajku w Stoczni Gdańskiej, wydaje się profetyczna. A może była to po prostu konkluzja, podyktowana wnikliwą obserwacją i przezornością, jaką żywił artysta wobec opresyjnego systemu władzy? W społeczeństwie nadal silna była pamięć wydarzeń Grudnia 1970 roku.

We wspomnianym już cyklu *Znaczki polskie,* na który składa się sześć grafik, Sobocki nawiązał do znaku „Solidarność" autorstwa Jerzego Janiszewskiego, który powstał w ostatnich dniach sierpniowego strajku. Podobnie jak jego twórca, Sobocki widzi w tym napisie grupę stłoczonych ludzi, idących w jednym kierunku. Tyle, że realizacja Janiszewskiego jest pełna pozytywnej energii, jaka wytworzyła się podczas strajku w Stoczni Gdańskiej, a artystyczny komentarz Sobockiego jest zdecydowanie bardziej wyważony. Wyczuwa się w nim powątpiewanie.[16]

W cyklu *Drzwi polskie,* Sobocki ponownie porusza temat wydarzeń Grudnia'70 i transponuje je do roku 1981, kiedy w kraju wprowadzono stan wojenny. Symbolicznym motywem wspólnym dla tych pięciu prac są drzwi, na których przedstawiono utworzony spontanicznie kondukt, niosący ulicami Gdyni ciało zabitego przez żołnierzy robotnika. Według artysty historia się powtarza i nie znajduje końca. Dochodzą kolejne symboliczne ofiary systemu, a wraz z nimi kolejne wyjęte z futryn drzwi.[17]

W 1985 roku artysta przygotowuje cykl *Posługa*, upamiętniający ks. Jerzego Popiełuszkę, kapelana Solidarności, brutalnie zamordowanego przez funkcjonariuszy Służby Bezpieczeństwa. Autor utożsamia postać cierpiącego księdza z cierpieniem uciemiężonego polskiego społeczeństwa. A jego śmierć porównuje do agonii kraju. Sobocki widzi ojczyznę w postaci symbolicznego drzewa. To drzewo nabiera wiatru w przytwierdzone do niego żagle, wzrasta na sile. Jednak na końcu drzewo zostaje powalone. Według artysty oprawca, czyniąc zło odnosi przeciwny do zamierzonego efekt – buduje jego mit.[18]

Wraz z wprowadzeniem stanu wojennego w grudniu 1981 roku środowisko artystyczne podzieliło się. Część twórców postanowiła zaakceptować bieżący stan rzeczy i kontynuować swą pracę bez względu na okoliczności polityczne. Część podjęła inicjatywę bojkotu oficjalnych wystaw i podjęła się organizowania prywatnych, niezależnych spotkań promujących działalność artystyczną. Zachęcano do „tworzenia nieoficjalnego obiegu sztuki, przez wernisaże i wystawy w prywatnych mieszkaniach, tworzenie grup dyskusyjnych i sympozjów poświęconych kulturze i sztuce."[19] Nastąpił wzrost zainteresowania sztuką zaangażowaną. Wielu artystów poczuło potrzebę zdeklarowania się właśnie poprzez sztukę. Jednym słowem, zaczęto wyrażać się w sposób, w jaki Wprostowcy czynili to od lat.[20]

Wystawy przykościelne oraz sam mecenat Kościoła wobec środowisk twórczych zyskał wówczas szczególną rangę. Kościół co prawda był wtedy bardziej odporny na naciski polityczne władzy, jednak istnialy w nim ograniczenia obyczajowe i dogmatyczne. W pracach prezentowanych w kruchtach kościelnych zaczął dominować słownik symboli nawiązujący do ikonografii chrześcijańskiej oraz polskiej historii narodowo-wyzwoleńczej.[21]

W stanie wojennym Sobocki namalował *Polonię* i *Żałobnicę*. Obie realizacje metaforycznie ukazują „uciemiężoną niewiastę polską trawiącą nieustający ból przegranej."[22] Przedstawione postacie sprawiają wrażenie zmęczonych, zrezygnowanych. Krzyż na piersi *Żałobnicy* sugeruje potrzebę wiary, modlitwy, która przynosi ukojenie. A może intencją twórcy było podkreślenie roli Kościoła w tym trudnym dla Polaków okresie? Z kolei *Polonia* jawi się jako młoda, pełna sił witalnych kobieta ze skrępowanymi symboliczną czerwoną wstęgą rękoma. Obie prace budzą skojarzenie z dziewiętnastowiecznym malarstwem polskim o tematyce patriotyczno-narodowej. Stanowią wyraz buntu i sprzeciwu artysty, który w poczuciu bezsilności próbował odreagować gromadzące się w nim emocje.

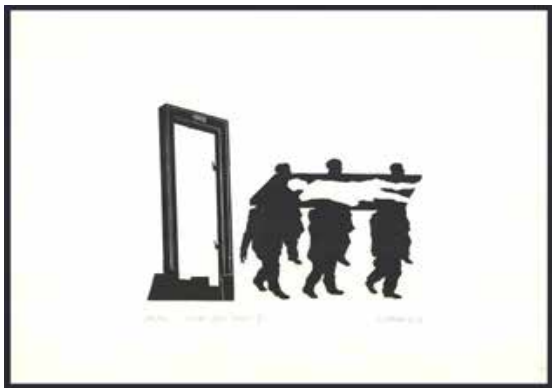
Sztuka zaangażowana lat osiemdziesiątych, wówczas tak bardzo społecznie potrzebna, po latach spotkała się z bardziej krytycznym odbiorem, a jej wartość artystyczna zaczęła być poddawana dyskusji. Poczucie wspólnoty i potrzeba opowiedzenia się przeciw reżimowemu systemowi były wartościami nadrzędnymi. A artyści stali się wyrazicielami nastrojów społecznych. Nawet krytycy sztuki, z kilkoma wyjątkami,[23] oceniali twórców przez pryzmat zaangażowania politycznego, a nie wartości merytorycznej ich prac.[24]

Sobocki, podobnie jak inni członkowie Grupy Wprost, z założenia opowiedział się po stronie walczącej z systemem, choć nie do końca w zgodzie z własnymi przekonaniami. Po latach napisał:

> Nie lubię moich prac z okresu stanu wojennego. Poddałem się wówczas pewnym naciskom emocjonalnym, reprezentującym typowe narodowo-bogoojczyźniane zachowania. To był czas, gdy artyści wtopili się w pewną sytuację polityczną. Obrazami wzmacniali i krzepili naród, nawoływali do postaw odpowiednich do sytuacji.[25]

> Trochę przestawaliśmy być artystami, każdy z nas chciał być narodowym wieszczem.[26]

Znaczek z cyklu *Znaczki polskie*, 1981. Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności



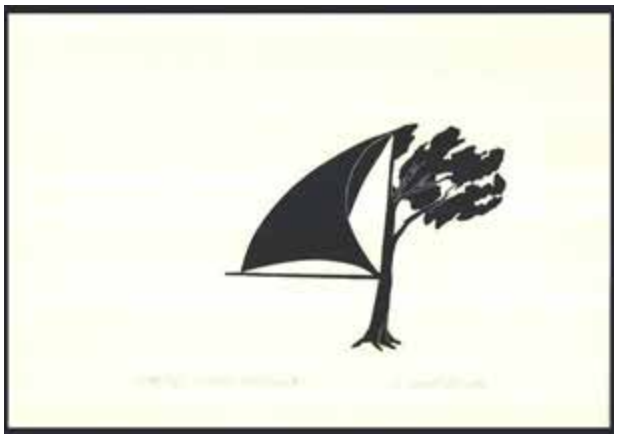
Drzwi polskie II z cyklu *Drzwi polskie*, 1981. Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności

Znaczek III z cyklu *Znaczki polskie*, 1981. Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności

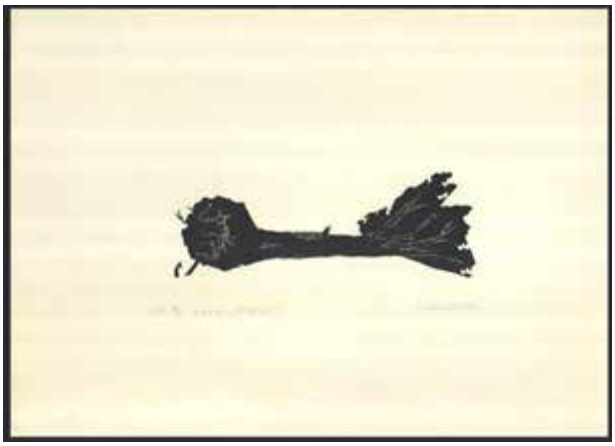
Drzwi polskie III z cyklu *Drzwi polskie*, 1981. Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności

Znaczek z cyklu *Znaczki polskie*, 1981. Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności

Drzwi polskie IV z cyklu *Drzwi polskie*, 1981. Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności



Posługa I z cyklu *Posługa,* 1985.
Zbiory Europejskiego
Centrum Solidarności

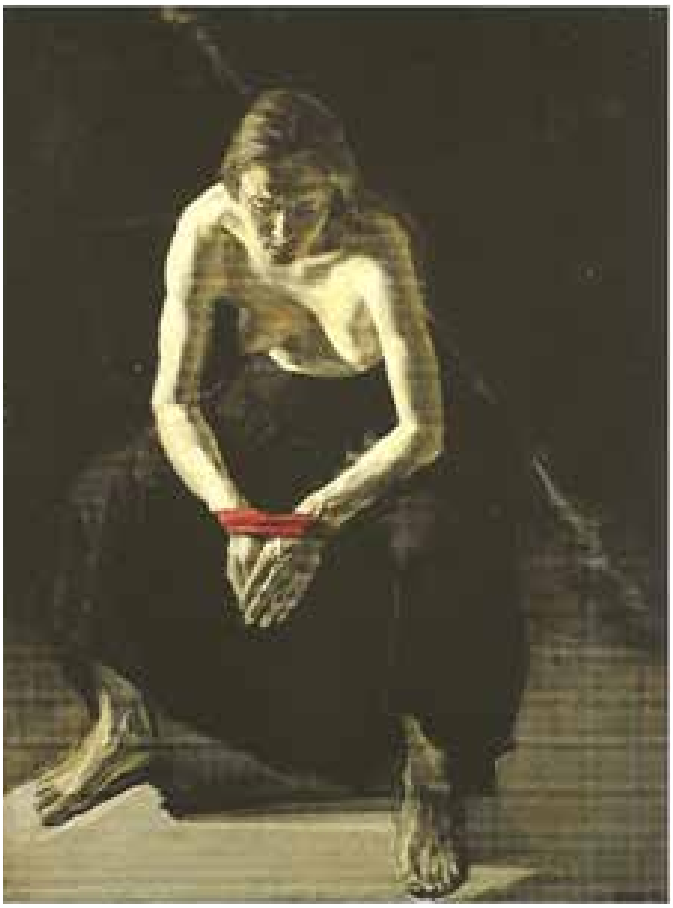


Posługa II z cyklu *Posługa,* 1985.
Zbiory Europejskiego
Centrum Solidarności

Dziś patrzę na to krytycznie, jest mi nawet wstyd, że wpisaliśmy się w konwencję sztuki historycznej, dziewiętnastowiecznej. Wtedy się o tym nie myślało. Było się w ruchu, stawiało opór. Do tego dochodził entuzjazm. Nieustanne wizyty w mojej pracowni historyków i krytyków sztuki, dosłownie wyrywali moje prace spod pędzla. Nawet muzea z różnych miast je kupowały od razu. Dopiero kiedy wysłannik z Warszawy wręczył mi nagrodę pieniężną Solidarności za twórczość malarską i graficzną na 1983,[27] stały się te wizyty tuzów krytyki dla mnie jasne.[28]

Sobocki w swoich pracach operuje znakiem, a symbolikę traktuje w sposób niemalże plakatowy. Artysta działa zawsze w zgodzie z własną intuicją i emocjami. Jego twórczość związana z działalnością w Grupie Wprost czy ta wynikająca z zaangażowania artysty w ruch kultury niezależnej, stanowią bezpośredni komentarz twórczy do aktualnej rzeczywistości i do własnych doświadczeń z nią związanych. Artysta przepracowuje swoje myśli, odczucia wynikające z uwikłań społeczno-politycznych. Przekaz tych prac, w zgodzie z przyjętym manifestem artystycznym, ma być czytelny i zrozumiały dla odbiorcy.[29] Sobocki do perfekcji doprowadził umiejętność łączenia w sztuce patosu z trywialnością i przekładania narodowej mitologii na język kultury masowej.[30]

Żałobnica, olej na płótnie, 1982. Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności



Polonia, olej na płótnie, 1982. Prywatne archiwum artysty

Przypisy

[1] Barbara Skąpska wzięła udział tylko w pierwszej wystawie Grupy w 1966 roku. Rok później odeszła z formacji.

[2] Małgorzata Kitowska-Łysiak, „Kilka słów na początek," w *Świat przedstawiony? O grupie „Wprost"*, red. Małgorzata Kitowska-Łysiak (Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, 2006), 5-9.

[3] Leszek Sobocki, „Ja, Sobocki. Z Leszkiem Sobockim rozmawiają Małgorzata Kitowska-Łysiak i Krzysztof Nosal," w *Świat przedstawiony? O grupie „Wprost"*, red. Małgorzata Kitowska-Łysiak (Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, 2006), 199.

[4] Agnieszka Mazoń, red., *Leszek Sobocki. Podobizny i znaki* (Kraków: Stowarzyszenie Przyjaciół Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, 2018).

[5] Marek Maksymczak, *Bunt przeciw władzy i formalizmowi. Próba interpretacji twórczości grupy Wprost* (Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2017); strona internetowa dedykowana m.in. Grupie Wprost, dostępny 21.04.2021, http://nowafiguracja.com/ oraz tamże publikacja on-line: Marek Maksymczak, *Nowa figuracja. Leszek Sobocki* (Warszawa: Nowa Figuracja, 2016), dostępny 21.04.2021, https://issuu.com/nowafiguracja/docs/nowa_figuracja_leszek_sobocki; Marek Maksymczak, „Walka na słowa i obrazy. Znaki ostrzegawcze Leszka Sobockiego," *Biuletyn Historii Sztuki* 3 (2020): 429-460.

[6] Próba analizy twórczości artysty została przeprowadzona w oparciu o zbiór prac Leszka Sobockiego znajdujący się w zasobach Europejskiego Centrum Solidarności w Gdańsku. Cezurą czasową dla kolekcji artystycznej ECS są lata 1970-1989, z naciskiem położonym na prace artystów związanych z ruchem kultury niezależnej. Reprezentują ją m.in. takie nazwiska, jak: Janusz Akerman, Jan Góra, Dorota Brodowska, Zbigniew Maciej Dowgiałło, Anna Mizeracka, Stanisław Rodziński, Andrzej Umiastowski, Jacek Krzysztof Zieliński. Twórczość Leszka Sobockiego jest w kolekcji najliczniej reprezentowana. W sumie zbiór prac artysty obejmuje pięć cykli oraz dwie prace olejne.

[7] Sobocki, „Ja, Sobocki," 189.

[8] Andrzej Osęka, „Pięćdziesiąt lat," w *Wprost 1966-1986: Maciej Bieniasz, Zbylut Grzywacz, Barbara Skąpska, Leszek Sobocki, Jacek Waltoś*, red. Anna Król, Jacek Waltoś (Kraków: Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, 2016), 18.

[9] Maksymczak, *Bunt przeciw władzy i formalizmowi*, 375.

[10] Osęka, „Pięćdziesiąt lat," 17–18.

[11] Mazoń, red., *Leszek Sobocki*, 44.

[12] Gazetki ścienne były nieodłącznym atrybutem każdego zakładu pracy, szkoły, instytucji publicznej w dobie PRL.

[13] Leszek Sobocki, *Moja Etyczna Europa* (Kraków: Fundacja Zjednoczonej Europy – One Europe Foundation, 1990). Broszura okolicznościowa wydana do wystawy *Moja Etyczna Europa* Sobockiego zrealizowanej w maju 1990 roku, własność autora, bez paginacji.

[14] Tadeusz Nyczek, „Solidarne obrazy," w *Nowa Figuracja. Leszek Sobocki*, red. Marek Maksymczak (Warszawa: Nowa Figuracja, 2016), 60-61, dostępny 12.06.2021, https://issuu.com/nowafiguracja/docs/nowa_figuracja_leszek_sobocki.

[15] „Euforia posierpniowych porozumień, koniec strajku. Bramy dotychczas zamknięte zostają otwarte. Mój sceptycyzm we wrześniu 1980 roku kazał mi dostrzec stan rzeczywisty," Sobocki, *Moja Etyczna Europa*.

[16] „W napisie Solidarność, w poszczególnych literach dostrzegam tłum ludzi, nie zawsze zgodny, czasem nawet swarliwy, mała improwizacja na temat tego, co się stać może społeczeństwu, jeśli zgody nie stanie. Ostatni arkusz jest ostrzeżeniem, że wszystko pójdzie w świecy dym i kadzidła – jakże ulubiona przez Polaków martyrologia." Sobocki, *Moja Etyczna Europa*.

[17] Sobocki, *Moja Etyczna Europa*.

[18] Ibidem.

[19] Aleksander Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1992), 108.

[20] Wbrew oczekiwaniom Wprostowcy jako grupa w okresie rozwoju kultury niezależnej zaczęli powątpiewać w sens wypowiadania się w sposób bezpośredni, skoro taka forma wyrazu stała się powszechna. Ich *credo*, tak mocno odznaczające się w sztuce polskiej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, z nastaniem sztuki zaangażowanej lat osiemdziesiątych przestało być wyróżnikiem. To poniekąd wpłynęło na decyzję o rozwiązaniu Grupy w 1986 roku.

[21] Krystyna Czerni, „Kryzys sztuki zaangażowanej? Notatki na marginesie kilku wystaw," *Znak* 375–376 (1986): 5.

[22] Korespondencja artysty z Karoliną Lejczak-Pastuszką z 2 kwietnia 2021.

[23] Krystyna Czerni w 1986 roku tak zrelacjonowała swoje wrażenia: „Wystawy »przykościelne« organizowane są często z niemałym rozmachem i żarliwością. Miewają też na ogół olbrzymie powodzenie i nic dziwnego – eksponowane prace dotyczą zwykle rzeczy ważnych, powszechnie znanych i wspólnie przeżywanych. Przychodzą więc tłumy, przeżywają, podnoszą się na duchu – podniesione – odchodzą. Zostaje sztuka, która już po chwili, po przeminięciu pierwszego wrażenia – dziwnie blednie, jakby wyszło z niej powietrze," Krystyna Czerni, „Kryzys sztuki zaangażowanej?," 4–5.

[24] Anda Rottenberg, „Czas dla hulaków. Rozmowa z Andą Rottenberg," rozm. przepr. Waldemar Baraniewski, Bogusław Deptuła, *Dwutygodnik*, dostępny 29.04.2021, https://www.dwutygodnik.com/artykul/23-czas-dla-hulakow.html.

[25] Leszek Sobocki, „Stan wojenny. Spisane z dzienników własnych, 13 grudnia 2006," w *Leszek Sobocki. Podobizny i znaki*, red. Agnieszka Mazoń (Kraków: Stowarzyszenie Przyjaciół Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, 2018), 59.

[26] Sobocki, „Ja, Sobocki," 203.

[27] Leszek Sobocki w 1983 roku dostał Nagrodę Komitetu Kultury Niezależnej „Solidarność" za twórczość graficzną. „W stanie wojennym zająłem się też działalnością graficzną. Przyjąłem zasadę, że lapidarna wypowiedź w grafice powinna mobilizować, że jest ulotką agitacyjną, która zaistnieje, jeżeli zostanie podjęta przez ludzi. (…) Może być powtarzana w setkach egzemplarzy, nie musi trafić do koneserów, ale powinna wejść w lud, który da się ponieść hasłami propagowanymi przez autora albo nie," Mazoń, red., *Leszek Sobocki*, 58-59.

[28] Sobocki, „Stan wojenny," 59.

[29] Paradoksalnie pomogły mu w tym narzędzia, jakie zdobył podczas studiów na wydziale grafiki propagandowej w filii krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach.

[30] Krystyna Czerni, *Rezerwat sztuki. Tropami artystów polskich XX wieku* (Kraków: Znak, 2000), 195.

Bibliografia

Czerni, Krystyna. „Kryzys sztuki zaangażowanej? Notatki na marginesie kilku wystaw." *Znak* 375-376 (1986): 4-13.

Czerni, Krystyna. *Rezerwat sztuki. Tropami artystów polskich XX wieku*. Kraków: Znak, 2000.

Kitowska-Łysiak, Małgorzata. „Kilka słów na początek." W *Świat przedstawiony? O grupie „Wprost"*, red. Małgorzata Kitowska-Łysiak, 5-9. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, 2006.

Król, Anna i Jacek Waltoś, red. *Wprost 1966–1986: Maciej Bieniasz, Zbylut Grzywacz, Barbara Skapska, Leszek Sobocki, Jacek Waltoś*. Kraków: Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, 2016.

Maksymczak, Marek. *Bunt przeciw władzy i formalizmowi. Próba interpretacji twórczości grupy Wprost*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2017.

Maksymczak, Marek. *Nowa figuracja. Leszek Sobocki*. Warszawa: Nowa Figuracja, 2016. Dostępny 21.04.2021. https://issuu.com/nowafiguracja/docs/nowa_figuracja_leszek_sobocki.

Maksymczak, Marek. „Walka na słowa i obrazy. Znaki ostrzegawcze Leszka Sobockiego." *Biuletyn Historii Sztuki* 3 (2020): 429-460.

Mazoń, Agnieszka, red. *Leszek Sobocki. Podobizny i znaki*. Kraków: Stowarzyszenie Przyjaciół Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, 2018.

Nyczek, Tadeusz. „Solidarne obrazy." W *Nowa Figuracja. Leszek Sobocki*, red. Marek Maksymczak, 60-61. Warszawa: Nowa Figuracja, 2016. Dostępny 12.06.2021. https://issuu.com/nowafiguracja/docs/nowa_figuracja_leszek_sobocki.

Rottenberg, Anda. „Czas dla hulaków. Rozmowa z Andą Rottenberg." Rozm. przepr. Waldemar Baraniewski, Bogusław Deptuła. *Dwutygodnik*. Dostępny 29.04.2021. https://www.dwutygodnik.com/artykul/23-czas-dla-hulakow.html.

Sobocki, Leszek. „Ja, Sobocki. Z Leszkiem Sobockim rozmawiają Małgorzata Kitowska-Łysiak i Krzysztof Nosal." W *Świat przedstawiony? O grupie „Wprost"*, red. Małgorzata Kitowska-Łysiak, 185-203. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, 2006.

Sobocki, Leszek. *Moja Etyczna Europa*. Kraków: Fundacja Zjednoczonej Europy – One Europe Foundation, 1990 (broszura okolicznościowa wydana do wystawy *Moja Etyczna Europa* Leszka Sobockiego zrealizowanej w maju 1990 roku, własność autora).

Sobocki, Leszek. „Stan wojenny. Spisane z dzienników własnych, 13 grudnia 2006." W *Leszek Sobocki. Podobizny i znaki*, red. Agnieszka Mazoń, 57-59. Kraków: Stowarzyszenie Przyjaciół Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, 2018.

Wojciechowski, Aleksander. *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1992.

doi:10.32020/ARTandDOC/25/2021/8

Monika KRZENCESSA-ROPIAK
Europejskie Centrum Solidarności

ANDRZEJ TRZASKA. TWÓRCZOŚĆ W OŚRODKU INTERNOWANIA

W 2009 roku do kolekcji Europejskiego Centrum Solidarności trafił zbiór rysunków powstałych w wyjątkowym czasie i warunkach – prawie 400 brodatych twarzy – których autorem jest gdański artysta Andrzej Trzaska. To portrety więźniów ośrodka internowania w Strzebielinku, w którym artysta spędził ponad pół roku podczas stanu wojennego (był internowany od 5 maja do 20 października 1982 roku).[1]

Ośrodek internowania utworzony w kaszubskiej wsi Strzebielinek, gdzie działał wejherowski oddział zakładu karnego, w stanie wojennym był jednym z 40 ośrodków dla zatrzymanych działaczy opozycji, uznanych za niebezpiecznych przez Wojskową Radę Ocalenia Narodowego. Przez rok internowano w nim prawie 500 osób. Wśród więźniów ośrodka byli m.in.: Henryk Wujec, Lech Kaczyński, Andrzej Gwiazda, Andrzej Drzycimski, Jan Rulewski i aktor Jerzy Kiszkis.[2]

Obiekty, pamiątki, fotografie, które gromadzone są w Europejskim Centrum Solidarności w Gdańsku od 2008 roku, dotyczą przede wszystkim okresu działalności opozycji demokratycznej z lat 1970–1989. Rdzeniem kolekcji artystycznej ECS jest sztuka lat osiemdziesiątych związana z ruchem kultury niezależnej, będącej wynikiem kontestacji oficjalnego życia artystycznego po wprowadzeniu stanu wojennego, kiedy to artyści zostali zmuszeni do opowiedzenia się po jednej ze stron narodowego konfliktu. Wybór: albo moralnie poprawny bojkot wszystkiego, co łączyło się z panującym reżimem, albo kolaboracja z władzą, potępiana przez środowisko i opinię publiczną, ale procentująca możliwością wystawiania w kraju i za granicą, sprowadził większość artystów – w imię solidarności i obrony wartości – do podziemia. Lata osiemdziesiąte postawiły sztukę wobec konieczności samookreślenia się twórców, zajęcia konkretnego stanowiska poprzez ocenę współczesnej rzeczywistości.

Trzaska, rocznik 1935, cechował się dużym dystansem do otaczającej go rzeczywistości. Nie był członkiem Solidarności, nie należał też do PZPR. W związku z tym wybrał rolę komentatora i obserwatora, którym pozostał przez długie lata. W każde święta wysyłał do znajomych prześmiewcze karteczki – minidzieła komentujące z humorem bieżącą politykę i wydarzenia. Został też zarejestrowany przez milicję jako figurant sprawy operacyjnego sprawdzenia (o kryptonimie „Pocztówka"), której powodem był „kolportaż przesyłek listowych przedstawiających obraźliwe rysunki wobec rządu PRL." Wcielił się także w zatroskaną słuchaczkę Radia Maryja.[3]

Karty świąteczne, 1987–1988. Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności
(wszystkie reprodukowane w tym artykule prace są autorstwa Andrzeja Trzaski)

„Niestety, »rękaw historii« zawsze o mnie zawadził" – mówił artysta.[4] Jako dziecko Trzaska przeżył bowiem bombardowania i oblężenie Warszawy, upadek getta i powstanie warszawskie. Kiedy latem 1956 roku wybrał się z narzeczoną do Poznania, trafił w sam środek demonstracji brutalnie stłumionych przez wojsko i milicję.[5]

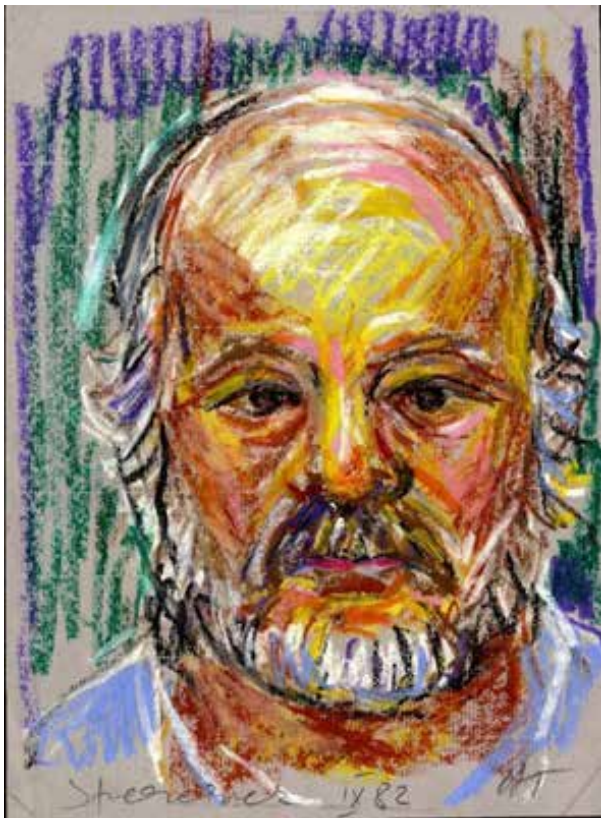
Artysta po ukończeniu malarstwa w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu, kontynuował studia na gdańskiej uczelni artystycznej. Równolegle pracował w słynnej pracowni prof. Hanny Żuławskiej w Kadynach, co wpłynęło na kształt jego przyszłej twórczości ceramicznej. Debiutował podczas zbiorowej wystawy *Kadyny*, która odbyła się w warszawskiej Kordegardzie w 1957 roku. Współpracował także z Cepelią i włocławską Spółdzielnią „Przyjaźń." Wprowadził do produkcji wiele wzorów ceramiki dekoracyjnej i użytkowej: pater, świeczników, wazonów. Jest także autorem ściany ceramicznej w budynku Naczelnej Organizacji Technicznej w Gdańsku.[6]

Do pasji Trzaski należało także żeglarstwo. W 1967 roku wraz z Akademickim Klubem Morskim w Gdańsku, uczestniczył w pierwszej polskiej wyprawie jachtem *Swarożyc III* na Spitsbergen.[7]

„Był artystą posiadającym dar wielowątkowości: malarstwo, ceramika, rysunek czy tworzenie biżuterii, być może ta cecha oraz imperatyw tworzenia pozwoliły mu w sytuacji internowania, zamknięcia, izolacji na stworzenie wyjątkowego zapisu czasu" – mówi Joanna Trzaska, córka artysty.[8]

Gdy powstawała Solidarność miał mieszane uczucia.

> Z jednej strony byłem za nią całym sercem i popierałem dążenia związkowców, ale z drugiej patrzyłem z pewnym lękiem na to, co z takiego ruchu wyniknie. Bałem się, że skończy się to tak, jak w 1956 roku na Węgrzech czy w 1968 roku w Czechosłowacji. Podświadomie nasłuchiwałem tupotu wojskowych butów i chrzęstu gąsienic. Panował niepohamowany nastrój radości,

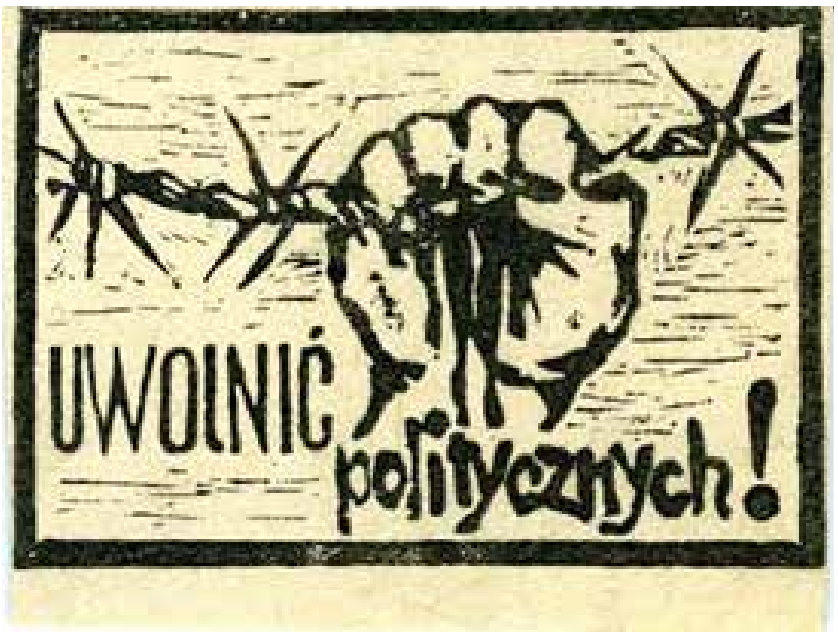


Autoportret,
Strzebielinek 1982.
Zbiory Europejskiego
Centrum Solidarności,
sygn. ECS/AS/ZIS/131

jakby ci młodzi ludzie nie wiedzieli, czym jest wojna, rozlana krew, jak działają pociski artyleryjskie. To podniecenie przypominało mi euforię, jaka panowała w pierwszych dniach Powstania Warszawskiego. (...) Gdy wybuchł stan wojenny przyjąłem to z oburzeniem, ale też z pewną ulgą. Pamiętam, że córka wróciła do domu zapłakana, mówiąc: „Tato, włącz telewizor". Powiedziałem jej wtedy: „Teraz zobaczysz, jak ten ustrój wygląda bez lukru, bez otoczki pseudo-demokratycznej. Zobaczysz, co przeżyłem w latach 50."

Trzaska opisał także okoliczności, w jakich znalazł się w ośrodku internowania.

W lutym 1982 roku przyszedł do mnie przyjaciel i poprosił, abym jakiemuś mężczyźnie udostępnił swoją pracownię. Facet ukrywał się, ale nocować miał gdzie indziej, w mojej pracowni chciał tylko sobie przesiadywać, rysować i pisać. (...) Ten młody mężczyzna (...) był całkiem sympatyczny, ale miał w sobie pewien rodzaj nienawiści, której nie mogłem zaakceptować. Zaczął organizować Obywatelski Komitet Obrony, innymi słowy zbrojne ramię Solidarności. Ostrzegałem go, że to może wywołać spiralę terroru. Reagował przesadną agresją: „To są skurwysyny, zomowcy, ubecy, którzy zabijają ludzi". Starałem się go uspokajać: „Słuchaj, siłą naszego ruchu – zacząłem w końcu podpisywać się pod nim – jest spokój, bez użycia przemocy. Jeśli cokolwiek zaczniemy, zabijemy jakiegoś zomowca na ulicy, to oni zabiją dziesięciu naszych, są przecież lepiej wyposażeni". (...) Zauważyłem również, że ciągle coś pisał. Zapytałem go, co takiego zapisuje, odpowiedział, że czuje się częścią historii i opisuje wszystko, co się dzieje. Jako dziecko liznąłem trochę konspiracji, moja matka była w ruchu oporu w Warszawie i wiedziałem jedno: nie wolno niczego zapisywać. Potem może nie być czasu, by



Ulotka *Uwolnić politycznych!*, Strzebielinek 1982. Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. ECS/AS/13/26

> to zjeść. (...) Pod koniec kwietnia przyszedł do mnie mój łącznik i powiedział: „Ktoś musiał wydać tego znajomego, który bywał w twojej pracowni, bo ZOMO wparowało do jego kryjówki. On zdążył uciec na balkon, zszedł po piorunochronie i wsiąkł. Jest tylko jedno »ale«, na stole zostawił swój pamiętnik". Nie minęły trzy dni, o szóstej rano do każdego z nas, którzy sprawowaliśmy nad chłopakiem opiekę, zapukali milicjanci. Wyszło z tego pół roku. Byłem już po pięćdziesiątce i wiedziałem, że za coś takiego mnie nie rozstrzelają, więc potraktowałem to jak rodzaj przygody. Wywieźli nas do Strzebielinka.

Z materiałów operacyjnych pochodzących z Instytutu Pamięci Narodowej w Gdańsku, wynika, że Trzaska został wytypowany do internowania właśnie z powodu udzielania pomocy i wspierania działań podejmowanych przez działaczy Ogólnopolskiego Komitetu Oporu NSZZ Solidarność, polegających na tworzeniu konspiracyjnych struktur organizacyjnych OKO.[9]

Trzaska trafił do celi numer 29. „Pewnego dnia przyszedł do mnie jeden ze współwięźniów. »Namaluj mi portret, to bym dziewczynie wysłał«. Ja mu na to: »Nie, ja pejzaże maluję, gołe baby. Nic z tego«. Nie chciał się poddać: »No, ale spróbuj, dyplom masz przecież, prawda?« – wspominał. Gdy już namalowałem jednego, to reszta też chciała, abym ich namalował. Może mieli świadomość, że wchodzą do historii i chcieli się w niej zapisać."

Rysunki szybko trafiały na zewnątrz.

> Przemycano je, w czym się dało. Na widzeniu oddawałem żonie brudną bieliznę, opakowaną w gazetę i obwiązaną sznurkiem. Klawisz brał na stół pakunek, rozpakowywał, sprawdzał, trząsł bielizną, następnie znowu pakował i obwiązywał sznurkiem. Nie sprawdzał, czy coś było między gazetami.

W sprawie obiektowej dotyczącej operacyjnej kontroli działalności NSZZ Solidarność w Gdańsku (przemianowanej w 1982 roku na Związek) Trzaska jest wymieniony w piśmie naczelnika Wydziału V Komendy Wojewódzkiej MO

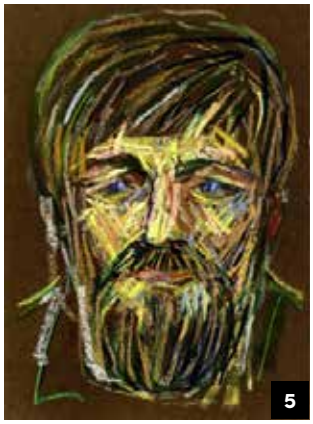
Sztuka i Dokumentacja nr 25 (2021) | *Art and Documentation* no. 25 (2021) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050

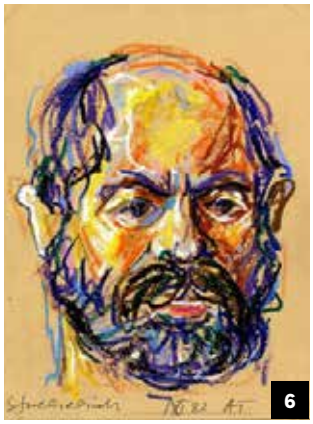
1

2

3

4


5


6

7

8

1. *Jarosław Deska*, Strzebielinek 1982. Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. ECS/T/ZIS/39

Deska – 23 lutego 1982 r. internowany w ośrodku odosobnienia w Strzebielinku, zwolniony 9 grudnia 1982 r.

2. *Lech Kaczyński*, Strzebielinek 1982. Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. ECS/T/ZIS/57

Kaczyński – 13 grudnia 1981 r. internowany w ośrodku odosobnienia w Strzebielinku, zwolniony 15 października 1982 r.

3. *Maciej Goliszewski*, Strzebielinek 1982. Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. ECS/T/ZIS/290

Goliszewski – 13 grudnia 1981 r. internowany w Warszawie-Białołęce; od 27 sierpnia do 7 października 1982 r. przetrzymywany w Strzebielinku

4. *Aram (Arkadiusz) Rybicki*, Strzebielinek 1982. Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. ECS/T/ZIS/236

Rybicki – 13 grudnia 1981 r. internowany w ośrodku odosobnienia w Strzebielinku, zwolniony 15 października 1982 r.

5. *Jan Karandziej*, Strzebielinek 1982. Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. ECS/T/ZIS/125

Karandziej – 30 grudnia 1981 r. internowany w ośrodku odosobnienia w Strzebielinku, zwolniony 24 lipca 1982 r.

6. *Stanisław Bury*, Strzebielinek 1982. Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. ECS/T/ZIS/133

Bury – 13 grudnia 1981 r. – współorganizator strajku w Stoczni Gdańskiej im. W. Lenina. 29 sierpnia 1982 r. internowany w ośrodku odosobnienia w Strzebielinku, zwolniony 9 grudnia 1982 r.

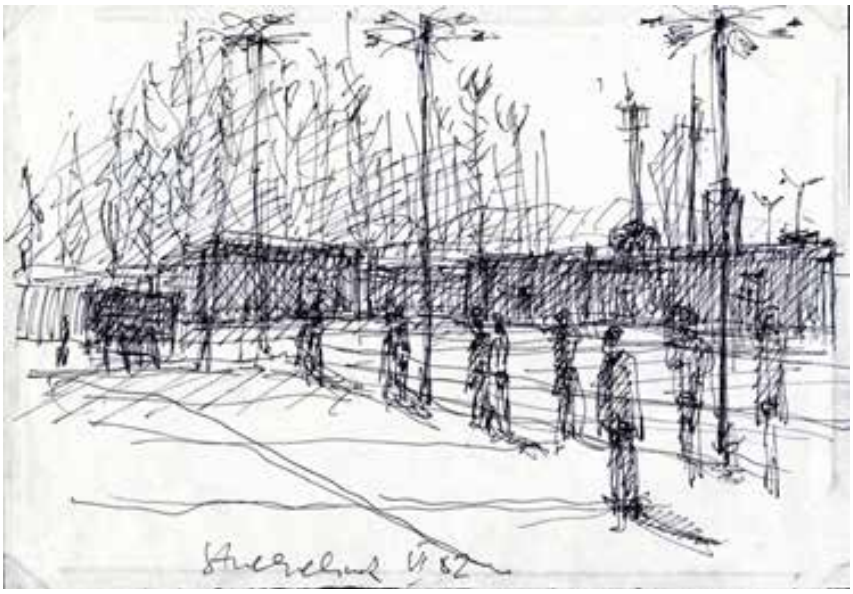
7. *Jan Koziatek*, Strzebielinek 1982. Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. ECS/T/ZIS/191

Koziatek – 13 grudnia 1981 r. internowany w ośrodku odosobnienia w Strzebielinku, zwolniony 9 grudnia 1982 r.

8. *Andrzej Rzeczycki*, Strzebielinek 1982. Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. ECS/T/ZIS/253

Rzeczycki – 24 kwietnia 1982 r. internowany w ośrodku odosobnienia w Strzebielinku, zwolniony 15 października 1982 r.

Brydż w celi nr 24, Strzebielinek 1982. Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. ECS/T/ZIS/334



Widok na spacerniak, Strzebielinek 1982. Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. ECS/T/ZIS/151

w Gdańsku z informacjami o zachowaniach internowanych w Strzebielinku. Miał on wykonać ulotkę *Uwolnić politycznych*! przedstawiającą zaciśniętą pięść na tle drutów kolczastych.[10]

W okresie od 20 maja do 20 października 1982 roku powstały setki czarno-białych i kolorowych rysunków wykonanych ołówkiem, pisakiem, kredkami lub czarną farbą na papierze o wymiarach ok. 18 cm na 26 cm.

> Portretów współwięźniów wykonałem około czterystu, tyle jest w moich zbiorach, ale sądzę, że było ich więcej. Robiłem zawsze 2–3 portrety jednej osoby, ten artystycznie lepszy zostawiałem sobie, bardziej kiczowaty, a podobniejszy do modelu, oddawałem, a dodatkowo był zawsze jakiś próbny.

Duża część portretów nie została podpisana (znajduje się na nich jedynie napis „Strzebielinek" i data wykonania). Z tego powodu wiele z nich do dziś pozostaje anonimowych. W pracy nad identyfikacją portretów zespół ECS jest wspierany m.in. przez członków Stowarzyszenia Strzebielinek, zrzeszającego osoby internowane w tym ośrodku.[11] Cyfrowe kopie rysunków są opublikowane na stronie internetowej Europejskiego Centrum Solidarności w Gdańsku: https://nowezbiory.ecs.gda.pl/. Rysunki Trzaski stanowią również jeden z elementów zabudowy wystawy stałej ECS, w sali D dotyczącej stanu wojennego.

W czasie internowania Trzaska rysował także sceny z życia codziennego w ośrodku: mężczyzn siedzących przy stole, na pryczach, grających w szachy, czytających, spacerujących w otoczeniu murów i wież strażniczych. Brał również udział jako prowadzący w kółkach samokształceniowych: wykładał historię sztuki i uczył rysowania.[12] Wsparł też produkcję podziemnych znaczków pocztowych. Matryce do druku wykonywane były z płytek PCV, którymi pokryte były korytarze ośrodka, jako tusz drukarski wykorzystywano tusz z długopisów albo sok z buraków. „Pilnujący ubek zauważył nawet, że po moim przybyciu poziom znaczków się poprawił" – wspominał artysta.

Swój pobyt i warunki panujące w ośrodku artysta wspominał z nutą przekory. Mając w pamięci powstanie warszawskie, miał żartować, że Strzebielinek to dla niego „bułka z masłem." „Naprawdę urocze miejsce, niemal jak sanatorium" – mówił. „Dla współwięźniów to pozbawienie wolności było porównywalne z Oświęcimiem. Tłumaczyłem im, że tam ludzie umierali naprawdę, szli do gazu, byli rozstrzeliwani, a tutaj nikt do nas nie strzelał. Wprost przeciwnie, żyło nam się dobrze. Jedzenia mieliśmy pod dostatkiem" i pytał: „Co robi artysta, jak go zamkną w takich ludzkich warunkach, dadzą mu jedzenie, dobre spanko, spokój? Cechą naszego zawodu jest to, że nie ma bezczynności."

Najważniejszym pytaniem internowanych było jednak: „Kiedy wyjdę?" „Próbowaliśmy wywołać ducha Napoleona czy Piłsudskiego: »Przyjdź!«. Zadawaliśmy duchowi pytanie: »Kiedy wyjdę?«. Nic z tego za bardzo nie wychodziło, spodeczek nie drgnął, aż w końcu wpadłem na pomysł, aby wywołać ducha mojego ojca, który umarł dwa miesiące wcześniej. Podejrzewałem, że jego duch jeszcze krążył w pobliżu, szczególnie, że syn był internowany. Wywołaliśmy ducha Antoniego Trzaski, udało się. Zadaliśmy mu pytanie o datę wyjścia na wolność jednego ze współwięźniów. Dostaliśmy odpowiedź, spodeczek uniósł się, a strzałka pokazała datę: 20 października. Potem pytaliśmy o drugiego współwięźnia, ale narrator przekręcił nazwisko i już nic z tego nie wyszło. Wszelkie dalsze próby też się nie udawały. A 20 października wszedł do celi strażnik i powiedział: »Trzaska, pakować się, na wolność!«. Kolega, którego dotyczyła przepowiednia, oburzył się, że to on miał wyjść, a nie ja. Wyglądało na to, że duch podał moją datę, bo był to duch mojego ojca." Ojciec Trzaski zmarł parę miesięcy przed aresztowaniem artysty.[13]

Niedługo po wyjściu z ośrodka internowania przyjaciel Trzaski załatwił mu zakupienie części rysunków przez Bibliotekę Narodową.

> Powiedziałem im, że to przecież rysunki wrogów ustroju, a Biblioteka Narodowa jest firmą rządową, więc chyba nie powinna zajmować się skupowaniem takich portretów. Odpowiedzieli, że są instytucją ponadczasową, której funkcją jest zbieranie wszystkiego, dlatego nie patrzą na wyraz polityczny. Zakupili część tych rysunków,

Wernisaż wystawy prac Andrzeja Trzaski, 9 listopada 1983 r., Biuro Wystaw Artystycznych (BWA), Sopot, fot. Stefan Figlarowicz. Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności

> około 20 sztuk, co pozwoliło mi przeżyć 3–4 miesiące po wyjściu.

Artysta dostał też propozycję wystawienia prac w kościele, „ale nie zgodziłem się na nią, bo byłem zdania, że moja sztuka nie nadaje się do wystawiania przy kościele, a poza tym nie lubię czuć się ograniczony przez miejsce" – wspominał.

We wrześniu 1983 roku portrety internowanych w Strzebielinku zostały zaprezentowane w przestrzeni Biura Wystaw Artystycznych w Sopocie. „Sądzę, że władza chciała pokazać, że są liberalni, otwarci, wyrozumiali, że potrafią przebaczyć artystom."

Wystawa była swego rodzaju demonstracją polityczną. Przyszły tłumy, nie tylko osób zaangażowanych politycznie. Koledzy po fachu, artyści, przyjaciele żeglarze i wielu innych. Wyeksponowano rysunki męskich portretów, przedstawienia cel, spacerniaka czy widoki zza krat.

Po latach artysta analizował swoją i w ogóle twórczość artystyczną w stanie wojennym.

> W trakcie stanu wojennego patrzyłem z pewną podejrzliwością na artystów, nieraz o rodowodzie partyjnym, którzy nagle złapali za pędzle i tworzyli sztukę zaangażowaną. Malowali czerwone opaski, barykady, stocznie. Widziałem wiele takich cudownych nawróceń. Uważam, że sztuka ma to do siebie, że nie powinna się angażować w cokolwiek. Funkcją artysty jest przepuszczanie świata przez własną osobowość, a nie wykonywanie zadania na określony temat. Dlatego też, gdy pytano mnie: „Czy Solidarność odbiła się w pana twórczości artystycznej?", odpowiadałem: „Nie, tak jak malowałem akty i pejzaże, tak maluję to do dzisiejszego dnia".

Twórczość malarska Trzaski została wyróżniona nagrodą Ministra Kultury i Sztuki. W 2017 roku został odznaczony przez Prezydenta RP Krzyżem Wolności i Solidarności. Artysta zmarł 13 września 2019 roku.

Co roku w sierpniu Stowarzyszenie Strzebielinek organizuje spotkania byłych internowanych. W roku 2021, w którym obchodzimy czterdziestą rocznicę wprowadzenia stanu wojennego, 15 sierpnia odbył się wernisaż wystawy całości zbioru prac Trzaski, po raz pierwszy w miejscu, w którym powstały.

Przypisy

[1] Jan Mur, Andrzej Drzycimski, Adam Kinaszewski, *Dziennik internowanego. Grudzień 1981–grudzień 1982* (Gdańsk: Oficyna Gdańska, 2014), 323.

[2] Mur, Drzycimski, Kinaszewski, *Dziennik internowanego*, 5.

[3] Materiały archiwalne Instytutu Pamięci Narodowej, sygn.: IPN GD 0207/10 t. 1/1.

[4] Andrzej Trzaska, „Andrzej Trzaska. Fragmenty rozmowy z Moniką Skorek, Gdańsk, grudzień 2006," Artyści i naukowcy dla Solidarności 1980–1990, dostępny 27.07.2021, http://www.artin.gda.pl/text/text-pl-13.php. Źródłem wszystkich cytowanych w artykule wypowiedzi Andrzeja Trzaski jest wyciąg z rozmowy przeprowadzonej przez Monikę Skorek.

[5] Mikołaj Trzaska, Janusz Jabłoński, Tomasz Gregorczyk, *Wrzeszcz! Mikołaj Trzaska, autobiografia* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2020), 17.

[6] Brak autora, „Trzaska Andrzej," Artinfo.pl, dostępny 29.07.2021, https://artinfo.pl/artysci/andrzej-trzaska.

[7] Trzaska, Jabłoński, Gregorczyk, *Wrzeszcz! Mikołaj Trzaska*, 41.

[8] Wypowiedź z rozmowy autorki z Joanną Trzaską, 05.2021.

[9] Materiały archiwalne Instytutu Pamięci Narodowej, sygn.: IPN GD 340/2 t. 1.

[10] Materiały archiwalne Instytutu Pamięci Narodowej, sygn.: IPN GD 003/166 t. 18.

[11] Więcej informacji o Stowarzyszeniu Strzebielinek na stronie: https://www.strzebielinek.pl/.

[12] Mur, Drzycimski, Kinaszewski, *Dziennik internowanego*, 368.

[13] Trzaska, Jabłoński, Gregorczyk, *Wrzeszcz! Mikołaj Trzaska,* 84.

Bibliografia

Eisler, Jerzy. *Polskie miesiące, czyli kryzys(y) w PRL*. Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, 2008.

Kazański, Arkadiusz. „Bury Stanisław." *Encyklopedia Solidarności*. Dostępny 19.07.2021, https://encysol.pl/es/encyklopedia/biogramy/15354,Bury-Stanislaw.html?search=360307.

Kazański, Arkadiusz. „Deska Jarosław." *Encyklopedia Solidarności*. Dostępny 19.07.2021, https://encysol.pl/es/encyklopedia/biogramy/15601,Deska-Jaroslaw.html?search=40565606026943.

Kazański, Arkadiusz. „Rybicki Arkadiusz." *Encyklopedia Solidarności*. Dostępny 19.07.2021, https://encysol.pl/es/encyklopedia/biogramy/18465,Rybicki-Arkadiusz.html?search=4244206.

Krzencessa-Ropiak, Monika, Jerzy Klimczak, Ewa Konkel et al. *Portret zbiorów*. Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2017.

Mur, Jan, Andrzej Drzycimski i Adam Kinaszewski. *Dziennik internowanego. Grudzień 1981–grudzień 1982*. Gdańsk: Oficyna Gdańska, 2014.

Trzaska Andrzej, „Andrzej Trzaska. Fragmenty rozmowy z Moniką Skorek, Gdańsk, grudzień 2006." Artyści i naukowcy dla Solidarności 1980–1990. Dostępny 27.07.2021, http://www.artin.gda.pl/text/text-pl-13.php.

Trzaska, Mikołaj, Janusz Jabłoński i Tomasz Gregorczyk. *Wrzeszcz! Mikołaj Trzaska, autobiografia*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2020.

doi:10.32020/ARTandDOC/25/2021/9

Xawery STAŃCZYK
Uniwersytet Łódzki

PSYCHOGALERIA CHAOS FAZA 3 1988–1989. „CADIO REBEL" 1984–1989. DŁUGIE LATA OSIEMDZIESIĄTE, UNDERGROUND, FANTOM

Długie lata osiemdziesiąte

22 maja 1980 roku w artykule na łamach *Daily Telegraph* premier Wielkiej Brytanii Margaret Thatcher zawarła słynne słowa „*there is no real alternative,*" które skrócone do hasłowego „*There Is No Alternative*" funkcjonowały przez następne lata jako niepodlegające wątpliwościom neoliberalne *credo*, że jedyna możliwa emancypacja ma charakter indywidualny i wiedzie przez wolny rynek kapitalistycznej wymiany, co w praktyce oznaczało konieczność rozmontowania państwa opiekuńczego. Kilkanaście miesięcy później, 13 grudnia 1981 roku w obwieszczeniu transmitowanym w radiu i telewizji premier Polski generał Wojciech Jaruzelski nie szczędził fraz o „ojczyźnie," „polskich domach," „polskim narodzie," „wielkim porozumieniu narodowym," „narodowym interesie," „miłości ojczyzny," „żarliwym patriotyzmie," „polskiej krwi" i „polskiej ziemi," aby przemowę, w której ogłaszał wprowadzenie stanu wojennego na obszarze całego kraju, zakończyć deklamacją słów hymnu narodowego: „Jeszcze Polska nie zginęła, póki my żyjemy."

Związek między tymi dwoma pozornie oddalonymi wydarzeniami nakreślił Krzysztof „Kaman" Kłosowicz, muzyk i artysta, który na fali strajku studenckiego w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu jesienią 1981 roku, zainspirowany politycznie zaangażowanym reggae Lintona Kwesi Johnsona, razem z Arturem Gołackim i Piotrem Kłosowiczem założył zespół Miki Mousoleum. Zarejestrowane w następnych latach nagrania złożyły się na kasetę demo *Wieczór Wrocławia*, a wśród nich znalazł się utwór *Brytyjscy górnicy*. To w nim „Kaman" śpiewał o tym, że górnicy strajkujący przeciwko antyzwiązkowej polityce „Żelaznej Lady" poddali się, ponieważ niespodziewanym sojusznikiem brytyjskiego rządu okazało się polskie górnictwo. Węgiel ze śląskich kopalń eksportowany na Wyspy pozwolił Thatcher nie obawiać się przerw w dostawach prądu i po blisko roku strajków stłumić opór związków zawodowych. W rezultacie kilkanaście brytyjskich kopalni zostało sprywatyzowanych, a cała reszta – zlikwidowana. „Kaman" komentował to z typowym dla siebie sarkazmem:

„Proletariusze wszystkich krajów, łączcie się!
Niech żyje robotniczy internacjonalizm!
Patrzcie i uczcie się,
Jak kapitalistów wspomaga socjalizm."[1]

Udział Polski Ludowej pod przywództwem Jaruzelskiego w rozmontowywaniu państwa opiekuńczego w Wielkiej Brytanii nie był przypadkowy. Choć równolegle z operowaniem nacjonalistyczną retoryką przedstawiciele PZPR posługiwali się socjalistycznymi frazesami, militaryzacja społeczeństwa i gospodarki w latach 1981–1983 otworzyła drogę wprowadzaniu elementów wolnego rynku i liberalizacji gospodarczej, w tym zwłaszcza leseferystycznych reform ministra Mieczysława Wilczka z lat 1988–1989. Polskie górnictwo mogło przez moment zyskać na strajkach w Wielkiej Brytanii, niemniej lata osiemdziesiąte to w Polsce głębokie problemy z produkcją przemysłową – preludium zamykania zakładów w następnej dekadzie. Również nad Wisłą państwo opiekuńcze wchodziło w fazę schyłkową.

Nacjonalistyczne wzmożenie zarówno wśród rządzących (w 1981 roku powstało Zjednoczenie Patriotyczne „Grunwald"), jak i tzw. opozycji demokratycznej – jak w sierpniu 1980 roku ogłosił wicepremier Mieczysław Jagielski, obie strony dogadały się wówczas „jak Polak z Polakiem" – narzucona odgórnie militaryzacja życia społecznego oraz recesja i zmiany gospodarcze, stanowiące początek końca socjalizmu, wiązały się w Polsce z okresem hegemonii ideologicznej Kościoła nad społeczeństwem, zapoczątkowanym przez wybór Karola Wojtyły na papieża w 1978 roku i pierwszą pielgrzymkę Jana Pawła II do Polski rok później. To wtedy odnowiona została zbitka „Polak-katolik," propagowana już przez kardynała Stefana Wyszyńskiego. Marcin Kościelniak, który analizował konstrukcję normatywnej ideologii katolicko-narodowej w społeczeństwie PRL lat osiemdziesiątych, wskazywał, że „podyktowany przez papieża wzór tożsamości zbiorowej został szeroko zaakceptowany i uwewnętrzniony. Wystarczy przypomnieć bezwzględny autorytet, jakim w społeczeństwie cieszył się papież, a także skalę identyfikacji religijnej (jako osoby niewierzące deklarowało się w pierwszej połowie dekady od 2 do 4% społeczeństwa). Za tym szła w prostej linii skala zaufania do instytucji Kościoła katolickiego, wynosząca wówczas od 90 do 95%."[2] Kościelniak przypominał określenie „nowa kontrreformacja" autorstwa Andy Rottenberg, która uważała zwrot ku katolicyzmowi, symbolice religijnej i obiegowi przykościelnemu „za najbardziej istotny składnik życia tak społecznego, jak i artystycznego w dzisiejszej Polsce."[3]

Wreszcie na lata osiemdziesiąte przypadła chwila konfrontacji polskiego społeczeństwa z własną niechlubną przeszłością: współudziałem w Zagładzie. W 1985 roku Claude Lanzmann nakręcił *Shoah*, pokazywany (wprawdzie w bardzo skróconej wersji) również w Polsce, a dwa lata później Jan Błoński opublikował esej „Biedni Polacy patrzą na getto." Pisał w nim o krwi, ziemi i domu, ale – inaczej niż w przemówieniu Jaruzelskiego – była to krew żydowska, która, przelana, wsiąkła w ziemię i ściany domu, do czego nie chce się przyznać polskie społeczeństwo ze swoją obsesją na punkcie moralnej czystości, prowadzącą do taktyk zapominania, obchodzenia i pomijania przeszłości. Tymczasem oczyszczenie możliwe jest, zdaniem Błońskiego, tylko poprzez prawdę, poprzez wzięcie odpowiedzialności za to, co się wydarzyło.

> Słowem, miast się targować i usprawiedliwiać, winniśmy najpierw pomyśleć o sobie, o własnym grzechu czy słabości. Taki właśnie moralny przewrót jest w stosunku do polsko-żydowskiej przeszłości konieczny. Tylko on może stopniowo oczyścić skażoną ziemię.[4]

Film Lanzmanna i esej Błońskiego przyniosły w połowie lat osiemdziesiątych ożywione dyskusje o polskim antysemityzmie i postawach Polaków wobec Żydów w czasie wojny.

Nacjonalizm, militaryzacja i konserwatywna rewolucja z jednej strony, a schyłek państwa opiekuńczego, recesja i powracające widmo faszyzmu z drugiej – to globalne wyznaczniki długich lat osiemdziesiątych[5] jako epoki, w trakcie której wyłoniły się kluczowe problemy i konflikty współczesności, a także teorie i praktyki oporu. To te zjawiska składały się na społeczno-kulturowy kontekst, w którym powstała i do którego się odnosiła Psychogaleria Chaos Faza 3. Założona przez Sławomira Kosmynkę, podpisującego się wówczas „Cadio Rebel" – co było aluzją do Lafcadia Wluikiego, awanturniczego bohatera powieści André Gide'a *Lochy Watykanu* – undergroundowa

przestrzeń działała zaledwie osiem miesięcy: od czerwca 1988 do stycznia 1989 roku. Mieściła się w piwnicy bloku przy ul. Wigury 15 w Łodzi, na terenie tzw. Manhattanu – Śródmiejskiej Dzielnicy Mieszkaniowej, modernistycznego osiedla złożonego z monumentalnych budynków (w momencie powstania najwyższych w kraju – niektóre z nich liczą po 78 metrów wysokości), zbudowanego w latach 1975–1982, architektonicznej ikony gierkowskiej nowoczesności.[6] W krótkim czasie działalności Psychogalerii odbyły się w niej trzy wystawy: *Hexenmeister – szablony, obiekty, instalacje* (czerwiec 1988) – indywidualna prezentacja prac Kosmynki, *Rare Birds* (wrzesień 1988) – prezentacja komiksów konceptualnego artysty Douglasa Colemana, który w tym czasie wykładał na anglistyce Uniwersytetu Łódzkiego, oraz *Biblioteka Borgesa* (listopad 1988) – instalacja fotograficzna Wojciecha Olejniczaka i Krzysztofa Kobyłki z Poznania. Pokazom towarzyszyły katalogi i inne materiały. Po zamknięciu galerii związani z nią artyści prowadzili pod szyldem Chaos Faza 3 działania uliczne, z których niewątpliwie najważniejsza była akcja *Himmel über Stadt* Ewy Bloom Kwiatkowskiej i Kosmynki w dniu 27 stycznia 1989 roku na placu Nawrot 13 w Łodzi.

Wojna obrazów

Ramą dla tych i innych wydarzeń był manifest *Chaos Faza 3 / Wojna obrazów*, napisany przez Kosmynkę w 1988 roku. Warto przytoczyć go w całości:

> WSZYSTKO CO NIE JEST POEZJĄ JEST MALARSTWEM. W WOJNIE OBRAZÓW I LITER GINĄ LATAWCE DZIECIŃSTWA. RODZĄ SIĘ IKONY SEKSU. EGZYSTENCJA WYPRZEDZA ESENCJĘ. W LABIRYNTACH MOLOCHA WCIĄŻ SZUKAM IMIENIA BOGA, KTÓRE NIEODGADNIONE WZNIESIE MOJĄ JAŹŃ DO ŹRENICY KOSMOSU. DO CENTRUM WIELKIEJ SPIRALI MITU. LABIRYNT, SPIRALA, KRZYŻ WYZWALAJĄ CZARNĄ I BIAŁĄ MOC. JAK KAMIENIE, KTÓRE WYZWALAJĄ SPIRALE ENERGII. JAK NIEKTÓRE OBRAZY, PRZEZ KTÓRE PŁYNIE WIECZNY STRUMIEŃ WIARY. TRWA WOJNA OBRAZÓW. LAFCADIO ŻYJE. MALUJE BŁĘKITNE KSIĘŻYCE I PEWNEGO DNIA ZAMORDUJE RASKOLNIKOWA. KIEDY WBIJA GWÓŹDŹ W ŚCIANĘ ABY POWIESIĆ OBRAZ JEST OKRUTNY. ODCZUWA CIERPIENIE TERAŹNIEJSZOŚCI. MOJA MIŁOŚĆ, KATEDRA SEKSU UWALNIA MNIE OD MYŚLI – WSZECHOBECNEGO ODCZUCIA ŚMIERCI.
>
> WSZYSTKIE MIASTA SĄ JEDNYM MIASTEM, WSZYSTKIE CMENTARZE SĄ TYM SAMYM CMENTARZEM, WSZYSTKIE ULICE, TĄ SAMĄ ULICĄ. WŚRÓD RUIN MIASTA CHAOS JEST RZECZYWISTYM STANEM WOLNEJ PSYCHE. GDY DYMIĄ KREMATORIA SZTUKI, GDY PŁONĄ KOMINY RELIGII – NA SKAŁACH, KAMIENIACH MIASTA-MOLOCHA RYSUJĘ SWOJĄ DUSZĘ, ODKRYWAM SWOJĄ JAŹŃ. WOLA MOCY PRZEKONUJE MNIE, ŻE RACJONALIZM TO MASKARADA. MALARSTWO TO WOLA WALKI. REWOLUCJA TO OPIUM DLA INTELIGENCJI. MOJE MALARSTWO NASKALNE, WŚRÓD BETONU GILOTYN, KRZYŻY KOMINÓW, SZALETÓW KONSUMPCJI WYTYCZA MOJĄ WYSPĘ UTOPIĘ. TO CO BYŁO JEST STRACONE I MARTWE, TO CO BĘDZIE NALEŻY DO WIECZNOŚCI, MOJE JEST CIERPIENIE TERAŹNIEJSZOŚCI. DRAMAT SPOTKANIA DWU KOLORÓW JEST RÓWNY DRAMATOWI BYTU – ŻYCIA I ŚMIERCI.[7]

1 . *Anti*, kolaż na papierze, 50 cm na 70 cm, gazeta *De/Collage*, wystawa Kosmynki *DeCollage* w Teatrze Studyjnym'83 w Łodzi, 1985
2. *Terror training*, kolaż na papierze, 50 cm na 70 cm, gazeta *De/Collage*, wystawa Kosmynki *DeCollage* w Teatrze Studyjnym'83 w Łodzi, 1985
(autorem wszystkich prac - kolaży, obiektów, murali itd. - zamieszczonych w tym artykule jest Sławomir Kosmynka)

Jak wynika z samej nazwy, manifest jako gatunek twórczości słownej polega na manifestowaniu pewnych treści w celu uzyskania zamierzonego efektu. Manifest łączy się z działaniem, ma charakter performatywny: obiecuje coś, zapowiada, postuluje czy ustanawia nowy porządek rzeczy. Jak zwięźle ujęła to Agnieszka Karpowicz, „słowo manifestu zawsze domaga się czynu."[8] Pod tym względem manifest Kosmynki pozornie jest inny: nie formułuje żadnych tez ani nie wzywa do działania. Ma charakter osobisty, subiektywny, co odróżnia go od typowych manifestów będących wystąpieniami publicznymi w imię większych, zbiorowych podmiotów. To głos z ulicy, z ubocza, a nie autorytatywne wystąpienie. Kosmynka nie tyle powielał ustabilizowaną kulturowo konwencję gatunkową manifestu, ile przechwycił ją, żeby wykorzystać umożliwiony przez nią kontakt z publicznością i wybrzmieć własnym głosem. Takie przechwycenie jest znamienne dla manifestów artystycznych znanych od końca dziewiętnastego wieku, kiedy z pierwszym tego rodzaju pismem wystąpili symboliści. Manifest artystyczny, inaczej niż społeczny lub polityczny, nie nakłada zobowiązań na odbiorców, lecz jako tekst programowy sam realizuje to, o czym mówi: wskutek autonomizacji pola artystycznego słowo manifestu „nie musi być tu przekuwane w czyn – ono samo jest już czynem, dokonaniem zmian w życiu literackim lub artystycznym."[9] W warunkach utrudnionej i obwarowanej licznymi ograniczeniami – jak w Polsce lat osiemdziesiątych – działalności artystycznej samo ogłoszenie manifestu stanowi pełnoprawną praktykę artystyczną. Kosmynka rozwijał tę praktykę w kolejnym wystąpieniu pt. *Chaos Faza 3 / Wojna obrazów II*:

ANONIMOWA SZTUKA ULICY. NISZCZONA. ZAMALOWYWANA. OBECNA. TRWA WOJNA OBRAZÓW. NIEBIESKIE WALCZĄ Z CZERWONYMI. CZARNE WALCZĄ Z BIAŁYMI. STARE OBRAZY SĄ GRUNTEM NOWYCH. DO NOWYCH MOŻNA DOMALOWAĆ NASTĘPNE. STADIONY. TUNELE. POMNIKI. ARMIE LITER. ARMIE KOLORÓW. ZAPOMINANIE I NIEOBECNOŚĆ OFIAR. META KOMIKSY TWORZĄ NOWĄ NARRACJĘ. TWOJA FARBA ZABIJA. PO DRUGIEJ STRONIE OBRAZU JEST WYSPA UTOPIA. NIE MA NIC NIEZROZUMIAŁEGO. ARCHITEKCI TO TWÓRCY WIĘZIEŃ. MALARSTWO TO WEWNĘTRZNA WALKA. MALARSTWO NIHILISTYCZNE. POZA PŁASZCZYZNĄ. POZA PRZESTRZENIĄ. W CIEMNOŚCIACH. W KANAŁACH. BUNKRACH. SZTOLNIACH. TAM KAŻDY KOLOR JEST PSYCHOKOLOREM. KAŻDY OBRAZ JEST PSYCHOOBRAZEM. DOMY EKSPLODUJĄ TELEWIZORAMI. SŁOWA BARYKADUJĄ ULICE. AUTORZY I BOHATERZY ZDARZEŃ SZUKAJĄ TOŻSAMOŚCI. OBRAZ MALOWANY NA MURZE ULICY, W PODZIEMIU, NA PŁYCIE CHODNIKOWEJ NIE MA KOŃCA. JEGO JEDYNYM OGRANICZENIEM JEST FORMAT MIASTA. ESTETYKA SZTUKI TO ZABÓJCZA RETORYKA FORMY. SZTUKA ULICY DEMASKUJE POZORY. JEDNOCZY I DZIELI. MA BOHATERÓW I KATÓW. SZABLON, OBRAZ, RYT STWORZONY NA ŚCIANIE, ZAPAMIĘTANY, PRAWDZIWY, POZOSTAJE W PAMIĘCI JAK BŁYSKAWICA NOCNEGO TRAMWAJU. MALARSTWO POTRZEBUJE MALARSTWA.[10]

Oba manifesty w ostry, choć metaforyczny sposób odnoszą się do napięć społecznych i politycznych oraz odmalowują linie konfliktów istniejące także w środowiskach artystycznych. Nakreślenie tych napięć, nazwanie panującej polaryzacji wprost wojną – to działanie, które wyznaczało program Psychogalerii Chaos Faza 3.

Analogicznie do przechwycenia funkcji manifestu w wystąpieniu *Chaos Faza 3 / Wojna obrazów* nastąpiło przejęcie przez artystę retoryki wojennej. W kontekście polskich lat osiemdziesiątych jest ona odruchowo kojarzona z obrazami stanu wojennego. U Kosmynki retoryka wojny przerzucona została na płaszczyznę estetyczną – walczą tu ze sobą armie liter i armie kolorów – a dopiero ten zabieg pozwala odsłonić fundamentalne pęknięcie w wymiarze egzystencjalnym. Zgodnie z przywołanym powiedzeniem Jeana-Paula Sartre'a egzystencja wyprzedza esencję – człowiek ze swoją postawą nie jest z góry dany, lecz dopiero kształtowany i to na nim ciąży odpowiedzialność za to, kim się staje i jakich dokonuje wyborów. Rzeczywistość przybiera postać labiryntu, w którym przerażona jednostka na darmo poszukuje imienia boga – wyobrażenia o nadrzędnym bycie, który ustanawiałby porządek w świecie i zniósł konieczność ciągłego podejmowania decyzji. Ruiny miasta, wśród których chaos jest rzeczywistym stanem wolnej psyche, odczytywać można jako ruiny nadrzędnego ontologicznego porządku, utratę złudzeń w sprawie istnienia ładu wyższego rzędu. Jaźń odkrywa się w chaosie i dzięki chaosowi, a wąsko rozumiany racjonalizm, oświeceniowe podstawienie rozumu w miejsce absolutu, okazuje się maskaradą. W refutacji dziedzictwa oświecenia Kosmynka podążał już nie tyle za egzystencjalistami, ile wprost za wywodzącą się od Nietzschego hermeneutyką podejrzliwości, i zgodnie z nią wywyższał estetykę kosztem metafizyki – dlatego dramat spotkania dwu kolorów jest równy dramatowi bytu. W świecie, który nie ma ontologicznych podwalin, to twórczy gest wyznacza znaczenia wśród chaosu. Artysta stwarza nie tylko dzieła sztuki, lecz także samego siebie. Miejsko-religijna metaforyka Kosmynki zdradza przy tym inspiracje *Skowytem* Allena Ginsburga, od którego „Cadio" pożyczył figurę molocha, choć konkretyzacje tych metafor były już łódzkie, a nie amerykańsko-nowojorskie. Ginsburg był autorem silnie związanym z ruchami kontrkulturowymi, stąd

3. *Meine Augen und deine Augen so gleich sehen / Lass sie nicht verhangen* (Moje oczy i twoje oczy widzą tak samo, nie pozwól ich zasłonić), performance na dziedzińcu Teatru Studyjnego'83 w Łodzi, 1985

(wszystkie reprodukowane zdjęcia pochodzą z archiwum Sławomira Kosmynki)

3

nawiązanie do jego wizyjnej poetyki, w której przestrzeń miasta przenika się z uniwersum, odczytać można jako pragnienie kontrkultury wobec lokalnych prądów literacko-artystycznych.

Nihilistyczny nastrój obu manifestów przełamywała wizja utopii zarysowana przez Kosmynkę po drugiej stronie obrazu. Wątek utopii można odczytać w kontekście akcji *Polentransport 1981* Josepha Beuysa, którego idee rzeźby społecznej i demokracji bezpośredniej przywracały w latach osiemdziesiątych awangardowy etos artysty zaangażowanego społecznie. W sierpniu 1981 roku Beuys przyjechał do Łodzi furgonetką i podarował Muzeum Sztuki kolekcję swoich dzieł: kilkaset prac, wykonanych w większości na papierze. Jaromir Jedliński przypominał, że Beuys w trakcie publicznego spotkania w Łodzi porównywał wartości wyrażone w koncepcji rzeźby społecznej z tymi, które przyświecały ruchowi Solidarności, zdaniem artysty wcielającemu w życie tożsamą wizję organizacji społecznej.[11] Beuys nazywał tę wizję „trzecią drogą," inną niż socjalizm i kapitalizm, co odróżniało go od poprzednich pokoleń komunizujących artystów wielkiej awangardy, z którymi dzielił pasję zmieniania świata za pomocą środków artystycznych, choć znów inaczej niż oni sedno zmiany umiejscawiał w swobodnym akcie twórczym, a nie w spełnianiu przez sztukę celów politycznych. Mimo tych różnic wybór Muzeum Sztuki, które obchodziło wtedy pięćdziesięciolecie swojego istnienia, nie był oczywiście przypadkowy; chodziło o włączenie prac do kolekcji instytucji założonej przez grupę a.r. (artyści rewolucyjni albo awangarda rzeczywista), radykalnie progresywną pod względem estetycznym i politycznym. Kilka miesięcy później stan wojenny pokrzyżował plany Beuysa dalszych działań twórczych w Łodzi, a jednocześnie zbliżył ze sobą Thatcher i Jaruzelskiego, czym zniweczył nadzieje artysty na „trzecią drogę;" choć Beuys nie dożył wprowadzenia w Europie Wschodniej liberalnej demokracji w zestawie z turbokapitalizmem, można przypuszczać, że jako rzecznik zniesienia podziałów między Wschodem a Zachodem nie byłby takim biegiem rzeczy zachwycony.

Dla Beuysa skondensowanym obrazem tych podziałów był, rzecz jasna, przegrodzony murem Berlin, o czym także wspominał Jedliński.[12] Kosmynka również spoglądał w stronę muru berlińskiego. Podzielony murem Berlin był paradoksalnie miejscem wspólnym Wschodu i Zachodu, intensywnej wymiany kulturalnej i krążenia idei, a mur, ze względu na swoją ikoniczność, stał się medium tej wymiany. Do Berlina Zachodniego docierali zachodni artyści, których twórczość promieniowała za niezbyt szczelną w latach osiemdziesiątych żelazną kurtynę. Jednym z nich był Keith Haring, jeden z ważniejszych twórców graffiti w Nowym Jorku, który w 1986 roku stworzył trzystumetrowy mural na murze berlińskim. Wprawdzie nie w Berlinie, ale w Niemczech Zachodnich tworzył też Günther Uecker, artysta kojarzony przede wszystkim ze stosowanej przez niego praktyki przebijania dzieła gwoździami w celu badania struktury pracy i percepcji. Jego dokonania przybliżyła monograficzna wystawa w Muzeum Sztuki w Łodzi w latach 1974–1975 – miasto włókniarek pozostawało w tamtym czasie na bieżąco z nurtami sztuki współczesnej.

Underground

Lokalizacja Psychogalerii w bloku przy ul. Wigury 15 wynikała z konieczności. Kosmynka i Bloom Kwiatkowska, jego partnerka życiowa, z braku własnych pracowni wykorzystywali podziemia łódzkiego Manhattanu już od grudnia 1987 roku. Tworzyli tam nierzadko wielkoformatowe prace, których nie zmieściliby w ciasnych mieszkaniach. Oboje studiowali w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi: Kosmynka zdobył dyplom Wydziału Malarstwa i Grafiki w 1983 roku, Bloom Kwiatkowska – Wydziału Tkaniny i Ubioru rok później. Mieszkali wtedy, w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych, w niewielkim bloku przy ul. Deotymy, na nieco oddalonym od centrum Łodzi osiedlu Dąbrowa. Skromne, dwupokojowe mieszkanie stało się nie tylko miejscem codziennego życia pary artystów, lecz także multimedialną pracownią. Kosmynka malował, pisał wiersze (opublikowane w 1989 roku nakładem Wydawnictwa Łódzkiego), fotografował, tworzył kolaże i makiety gazet; Bloom Kwiatkowska opracowywała kostiumy i scenografie do spektakli teatralnych. Później artyści przenieśli się do mieszkania przy ul. Kołłątaja, już w obrębie Śródmieścia, ale brak przestrzeni otwartych na młodą, niezależną sztukę był nadal odczuwalny. Stąd pomysł zajęcia pustego lokalu na Manhattanie.

Podziemne garaże, które zaadaptowano na galerię, formalnie należały do Dzielnicowego Domu Kultury Łódź-Śródmieście, który miał otworzyć w nich swoją filię: Dom Kultury Manhattan. W 1988 roku szefem DK Manhattan został Tadeusz Porada, były prezes Stowarzyszenia Twórców Kultury, wspierający poczynania awangardowe w Łodzi w latach siedemdziesiątych. To za sprawą Porady miejsce zostało oddane w ręce Kosmynki. Rozwiązanie, które wydawało się wygodne dla obu stron, nie przetrwało jednak zbyt długo. Psychogaleria Chaos Faza 3 funkcjonowała jako przestrzeń nieformalna i eksperymentalna, co – jak dowodziła Joanna Glinkowska – odległe było od zaspokajania potrzeb kulturalnych społeczności osiedla, czym powinien się zajmować ośrodek kultury. Stąd w dwa miesiące po odejściu Porady ze stanowiska „Cadio Rebel" otrzymał urzędowy nakaz opuszczenia pomieszczeń.[13] Oryginalne połączenie elementów sztuki ulicy z nonkonformizmem i konceptualną refleksją nad funkcjami sztuki przekraczało ramy domu kultury oraz dominujące w polu sztuki taksonomie i klasyfikacje. Niemniej ono właśnie przyczyniło się do skupienia wokół galerii środowiska undergroundu.

Piotr Piotrowski zauważał, że powstanie Solidarności w 1980 i wprowadzenie stanu wojennego w 1981 roku położyło kres funkcjonowaniu „półalternatywy," miejsc osamotnionych, słabych i tylko częściowo niezależnych od centralnej państwowej polityki kulturalnej: „Artyści w gruncie rzeczy wyleczyli się z instytucjonalnej zależności od władz."[14] Piotrowski krytykował tzw. sztukę przykościelną za skupienie na martyrologii narodowej i serwilizm wobec woli biskupów, ale widział też trzecią opcję pomiędzy obiegiem oficjalnym a przykościelnym, swoiste „trzecie miejsce:"

> Intuicyjnie artyści ci definiowali władzę, jak czynił to Michel Foucault. Władza dla nich to nie tylko komuniści, lecz cała ówczesna struktura polityczna, a więc oprócz Biura Politycznego także opozycja oraz Kościół katolicki; władza to wytwarzane wówczas przez cały układ polityczny relacje dominacji i mechanizmy podporządkowywania obywateli, to strategie zawłaszczania całych sfer życia publicznego i jego instrumentalizacja wobec celów lub antycelów stanu wojennego. Tak definiując problem władzy, odrzucali oni całą tę czarno-białą strukturę polityczną *en globe*, odrzucili język stanu wojennego, obojętnie, czy był definiowany przez komunistów, czy przez podziemną Solidarność, jako język władzy *par excellence*.[15]

Konsekwencją było, zdaniem Piotrowskiego, odrzucenie zarówno sztuki przykościelnej i narodowej, jak i awangardowego parnasizmu poprzedniej dekady. Do ugrupowań artystycznych tej „trzeciej drogi" autor zaliczał m.in. Gruppę, Koło Klipsa, Łódź Kaliską i Luxus. Rozpoznania poczynione przez autora *Znaczeń modernizmu* podjął Kościelniak, który w książce o Kulturze Zrzuty podzielał zainteresowanie stosunkiem artystów do władzy rozumianej w perspektywie Foucaulta, lecz polemizował z Piotrowskim co do faktycznego usytuowania Gruppy, której członkowie uczestniczyli w wystawach w kościołach i bynajmniej nie odcinali się od metafizycznych i narodowych tradycji. „Infantylny, obsceniczny, odwołujący się do surrealizmu i dadaizmu język »dzikich malarzy« jawi się w świetle tych wypowiedzi jako język rewizji raczej niż krytyki, narzędzie odnawiania kulturowych znaczeń, a nie ich odrzucania."[16]

Grupy artystyczne „trzeciej drogi," czy też szerzej, kultura alternatywna schyłkowego socjalizmu stanowiły niewątpliwie istotne konteksty działania Psychogalerii Chaos Faza 3, ale pod żadnym względem nie były to konteksty definiujące. Jeżeli w alternatywnych środowiskach artystycznych główną linią podziału między przedstawicielami nowej ekspresji z Gruppy, Koła Klipsa czy Neue Bieremiennost a Łodzią Kaliską i szerszym kręgiem Kultury Zrzuty, inspirowanym m.in. poszukiwaniami Warsztatu Formy Filmowej, był stosunek do konceptualizmu i nowych mediów, to stanowisko Kosmynki, Bloom Kwiatkowskiej i bliskich im artystów można określić jako ekspresję konceptualną albo konceptualizm ekspresyjny. Dalej, jeżeli tym, za co Piotrowski krytykował środowisko Zrzuty czy Gruppy, była postawa raczej dystansu wobec systemu niż jego krytyki, to i w przypadku Psychogalerii Chaos Faza 3 nie sposób mówić o naiwnej wierze w „wolne" i neutralne

4. Akcja graffiti w bunkrach Międzyrzeckiego Rejonu Umocnień, Sławomir Kosmynka aka „Cadio Rebel" oraz grupa związana z Psychogalerią Chaos Faza 3, 1989

5. *Himmel über Stadt* (Dymy nad miastem), rytualna kombustacja, Ewa Bloom Kwiatkowska, Sławomir Kosmynka aka „Cadio Rebel;" czytanie manifestu *Chaos Faza 3 / Wojna obrazów,* 1989

6. *Elektryczny Kościół,* mural graffiti, centrum Łodzi, 1989

miejsce. Piotrowski przywoływał przestrzeń łódzkiego Strychu, tak ważną dla Kultury Zrzuty, żeby posłużyć się tym pojęciem umownie:

> Strych to przestrzeń artysty-cygana, artysty wyklętego, jednej z najbardziej zmistyfikowanych figur sentymentalnego, dziewiętnastowiecznego *Künstlerroman* i modernistycznej mitologii. (...) artyści ci zapewne doskonale się bawili, w sensie intelektualnym jednakże wykazywali dość zdumiewającą naiwność.[17]

W tym metaforycznym planie podziemie Manhattanu, w którym Kosmynka stworzył swoją galerię, to wręcz antynomia strychu jako miejsca kreującej własną legendę cyganerii, z zasady odrzucającej strukturę niższych pięter. Underground, przeciwnie, sięga do podstaw.

Program zarysowany w manifestach Kosmynki, podobnie jak kolejne wystawy i działania, wyraźnie odbiegały od starszej, silnie obecnej w Łodzi, akademizującej się neoawangardy, ale nie miały w sobie nic z tradycjonalistycznego, narodowo-romantycznego nurtu sztuki przykościelnej. Bliżej im było do twórczości grup takich jak Luxus (a ze starszych być może do łódzkiego konceptualisty Jerzego Trelińskiego), ale nie podzielały zamiłowania do surrealistycznego czy neodadaistycznego poczucia humoru, typowego dla alternatywnych kolektywów artystycznych i ruchów młodzieżowych, takich jak Pomarańczowa Alternatywa czy wielu „dzikich" malarzy. Wykraczały poza kontekst łódzki i krajowy – czego świadectwem współpraca z Olejniczakiem i Colemanem – a inspiracje czerpały z wielu heterogenicznych nurtów, np. amerykańskiego graffiti, nowej ekspresji, konceptualizmu i konstruktywizmu. Także tematyka podejmowana w galerii Chaos Faza 3 – przemoc, faszyzm, nacjonalizm, anarchia – była dość osobna na tle innych grup twórczych tamtej dekady. Wreszcie, choć Kosmynka prezentował swoje prace m.in. na I Biennale Sztuki Nowej w Zielonej Górze w 1985 roku i w Teatrze Studyjnym'83 w Łodzi w 1985 roku, a także na wystawach w Niemczech Zachodnich i Finlandii, to te oficjalne pokazy nie określały jego myślenia o sztuce w taki sposób jak ulica i underground. Kultura alternatywna w późnym socjalizmie często szukała sobie miejsca „obok," na marginesie kultury dominującej, „czasem w opozycji wobec niej, ale kiedy indziej w jej ramach, jeśli okazywały się wystarczająco inkluzywne;"[18] działalność Kosmynki miała wymiar bardziej kontestacyjny, kontrkulturowy czy właśnie undergroundowy.

Krytykę środowisk alternatywnych sformułowaną przez Piotrowskiego i Kościelniaka można zestawić z diagnozą undergroundu przedstawioną przez Stephena Duncombe'a w książce *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*, dotyczącej niezależnego obiegu fanzinów w USA lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Amerykański underground opowiadał się przede wszystkim przeciwko kapitalizmowi zawłaszczającemu alternatywne fenomeny kulturowe i sprowadzającemu je do nowych stylów i rozrywek produkowanych przez przemysł kulturalny. Underground budował alternatywę wobec TIN-y, czyli dominującej narracji o braku alternatywy.[19]

> Zines are speaking to and for an underground culture. (...) what distinguishes zinesters from garden-variety hobbyists is their political self-consciousness. Many zinesters consider what they do an alternative to and strike against commercial culture and consumer capitalism.[20]

Duncombe określał to mianem wernakularnego radykalizmu i miejscową odmianą utopijnej myśli. Jednocześnie odnotowywał, że ten radykalizm okazywał się zupełnie niegroźny dla systemu, ponieważ ten ostatni z łatwością przyswajał kulturowe formy oporu i przekształcał je w przedmiot konsumpcji. Z wernakularyzmem i lokalnym wymiarem zinów była związana ich forma:

> As zines are put together by hand using common materials and technology (do-it-yourself is the prime directive of the zine world) they consequently look the part, with unruly cut-and-paste layout, barely legible type, and uneven reproduction.[21]

Warte podkreślenia są zarówno uwagi o radykalizmie i utopijności undergroundu, jak i produkcji zinów przy użyciu zwykłych materiałów oraz o naczelnej zasadzie „zrób to sam." „Cadio" także kierował się tą zasadą i wykorzystywał najbardziej podstawowe, ubogie wręcz środki – nie tylko wtedy, gdy tworzył powielane na ksero ziny i gazety.

Underground jest ważnym pojęciem w najnowszej historii kultury w Łodzi. W katalogu wystawy *L-UND. Łódzka scena podziemna 1985–1995. Obowiązkowy appendix* underground jest kategorią centralną. Wprawdzie krytyk Krzysztof Jurecki zaliczał do undergroundu także Kulturę Zrzuty, Galerię Wschodnią i Muzeum Artystów, ale nieprzypadkowo gros miejsca poświęcił galerii Chaos Faza 3 oraz dziełom Kosmynki i Bloom Kwiatkowskiej – stanowiłyby one tytułowy „underground undergroundu sceny łódzkiej" (samą galerię Jurecki nazywał „wyznacznikiem niezależności").[22] W tym samym katalogu Wiktor Skok, założyciel i muzyk zespołu Jude, twórca zinów *Zygoma* i *Plus Ultra*, czynny uczestnik łódzkiej sceny industrialnej oraz kurator projektów muzycznych i artystycznych, wskazywał na „wyraźną linię podziału między kulturą oficjalną i undergroundem," wyznaczaną m.in. przez środowisko Psychogalerii Chaos Faza 3.[23] Skok zauważał, że sztuka undergroundu „wadzi się zarówno z tradycjonalizmem awangardy, jak i tym, przeciwko czemu awangarda zwykła protestować," podczas gdy dominująca w Łodzi twórczość „nie podejmowała już żadnych śmiałych wyzwań. Obracała się wciąż w kręgu tych samych eskapistycznych gier z awangardą czy też neoawangardą."[24] Underground z jednej strony podejmował i upowszechniał awangardowe idee, techniki i style, a z drugiej – kierował się niechęcią do awangardy już zinstytucjonalizowanej i przestarzałej. Podkreślali to autorzy tomu *Awangarda/underground. Idee, historie, praktyki w kulturze polskiej i czeskiej*, według których twórcy undergroundu „wyrażali podobne postawy, których wspólnym podłożem była niechęć do awangardy poprzedniego dziesięciolecia: formalistycznej, niezainteresowanej kwestiami społeczno-politycznymi, programowo odcinającej się od świata, strzegącej sztuki przed wpływem publiczności, wiernej esencjalistycznym teoriom estetycznym."[25]

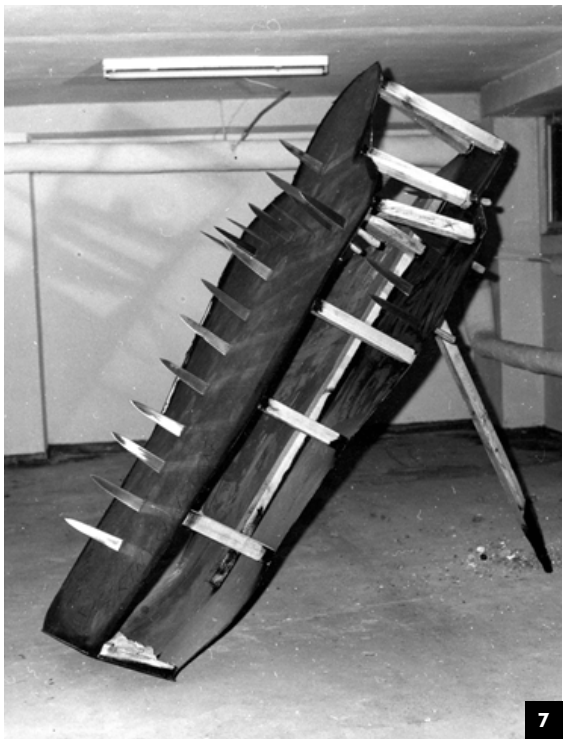
Psychogaleria nie tylko spełniała wytyczone w tych i innych tekstach kryteria undergroundu, lecz także jako fizyczna przestrzeń podziemna wchodziła w polemikę z ideą modernistycznej architektury i organizacji życia społecznego. Glinkowska pisała, że osiedle Manhattan służyło „za synekdochę miasta, a nawet państwa."[26] Galeria odsłaniała ich mroczne strony, napięcia i buzujące pod powierzchnią energie. Inspirowana m.in. The Factory Andy'ego Warhola, miała być sferą nieskrępowanej, radykalnej ekspresji twórczej, ale jej bezpośrednim otoczeniem były surowe, zaniedbane wnętrza, brudne klatki schodowe i wulgarne napisy na ścianach. „Cadio Rebel" z typowo punkowym stylem wszedł z nimi w twórczą interakcję: na jednym ze zdjęć widać, jak w otoczeniu płyt chodnikowych i innych materiałów budowlanych, porzuconych pod blokiem, malował na ścianie nazwę swojej galerii. Jednak od napisu na bloku ważniejsze są wielkoformatowe murale, takie jak *Elektryczny Kościół* z 1989 roku, praca uderzająca lapidarnością przekazu o silnym ładunku emocjonalnym: namalowane na murze uproszczone figury przypominające ludzkie ciała owinięte całunem, z których niemal iskrzy skondensowana energia.

Underground nie jest odcięciem się od miasta, lecz odsłonięciem tego, co znajdowało się pod powierzchnią. Wymaga to specyficznych, ulicznych technik. Jedną z nich było wtedy malarstwo szablonowe. Szablony wykorzystywano zgodnie z zasadą DIY do odbijania zinów, plakatów, ulotek i okładek kaset, a także ozdabiania odzieży. „Bez szablonu nie istniałaby estetyka undergroundu lat 80." – stwierdzał Marcin Rutkiewicz.[27] Kosmynka uprawiał graffiti szablonowe od około połowy dekady, należał zatem do pionierów tego gatunku w Polsce obok Faustyna Chełmeckiego, Tomasza Sikorskiego, grup Luxus czy Galeria „Nie Galeria." Wprawdzie za pierwszego twórcę artystycznego szablonu na ulicy uznać trzeba Trelińskiego, który już w 1975 roku w cyklu *Autotautologie – „O sobie samym – nic"* odbijał swoje nazwisko na chodnikach Zielonej Góry, ale zdaniem Sikorskiego Treliński działał bez żadnej wiedzy o graffiti tworzonym przez *writerów* w Nowym Jorku,[28] co odróżniało go od bardziej samoświadomych twórców szablonu z następnej dekady.

Murale, szablony i plakaty „Cadio" umieszczał na ulicach i wewnątrz galerii, jak chociażby na wystawie *Hexenmeister*, inaugurującej działalność Psychogalerii Chaos Faza 3 w czerwcu 1988 roku.

Podziemny, zimny, industrialny charakter tego pokazu podkreślały dodatkowo metalowe siatki, które podzieliły i zdynamizowały przestrzeń, a jednocześnie służyły ekspozycji prac. Ulotka wystawy zapowiadała, czego można było się spodziewać. Przedstawiała schematyczną, biegnącą postać z odciętą głową oraz wyciągniętymi ekstatycznie rękami i nogami, które układały się złowieszczo w kształt swastyki, z czego jedna noga zanurzona była w jakby spiralnym wirze wodnym, podczas gdy dookoła unosiły się bezładnie, niczym wysadzone w podziemie, krzyże, gwiazdy, księżyce i inne symbole. Ta sama figura była później odbijana w różnych kolorach na chodnikach i murach miasta przy okazji kolejnych działań grupy. Podobne motywy – trumna przebita nożami, których ostrza wystawały na zewnątrz, leżąca figura śniąca lub marząca o swobodnie lecącym ptaku, *Howl* – postać, w której środku wilk unosi głowę do wycia (znów aluzja do *Skowytu*), *The Shadow* – zarys człowieka, w którego wycelowane są strzały, zza jego pleców unoszą się języki ognia, a cień przybiera kształt krzyża – dostrzec można w innych obiektach i instalacjach Kosmynki z tego okresu. To one stanowią malarstwo naskalne z manifestu *Chaos Faza 3 / Wojny obrazów*, malarstwo jako wolę walki jednostki, która zmierza ku śmierci, a jej istnienie pozbawione jest sensu innego, niż sama będzie w stanie sobie nadać. Wizja miasta-molocha z manifestów Kosmynki, miasta złożonego z ulic, cmentarzy, ruin, kamieni, kominów i krematoriów, podobnie jak u Ginsberga łączy porządek przestrzenny i symboliczny: kominy stają się krzyżami, szalety obracają się w miejsca konsumpcji, miejski beton przypomina gilotyny, a całość okazuje się więzieniem zaplanowanym przez architektów. Podobnie jak Zygmunt Bauman artysta wskazuje na problematyczny związek między nowoczesnością z jej racjonalistycznym planowaniem i złożonymi mechanizmami władzy a przemocą, faszyzmem i śmiercią. W kontekście łódzkim podjęcie tematów wojny i Zagłady przywoływać musi jeszcze jedno skojarzenie – cykl kolaży *Moim przyjaciołom Żydom* Władysława Strzemińskiego z 1945 roku: połączenie drastycznych obrazów fotograficznych z getta i obozów z metaforycznymi rysunkami i tytułami. Mordowanie Żydów przez nazistów w Łodzi odbywało się wprost na oczach pozostałych mieszkańców, musiało więc zapisać się w społecznej pamięci miasta.

Kiedy „Cadio Rebel" pisał o obrazach malowanych na murach, w podziemiu i na płycie chodnikowej, pisał wprost o własnej twórczości. To samo dotyczyło malarstwa tworzonego w ciemnościach kanałów, bunkrów i sztolni – te metafory znalazły konkretyzację w wyjazdach – „zejściach" – do Międzyrzeckiego Rejonu Umocnionego (MRU), zainicjowanych w 1987 roku przez Olejniczaka, a współorganizowanych m.in. przez Kosmynkę. Na obszarze MRU planowano wtedy składowisko odpadów atomowych, przeciwko czemu protestowali ekolodzy, ponieważ przez kilka dekad od wojny umocnienia stały się szczególnie cennym terenem dzikiej przyrody, w tym populacji nietoperzy. Dla artystów, którzy z Łodzi, Warszawy, Gdańska, Zielonej Góry i Wrocławia zjeżdżali najpierw do Poznania, do Olejniczaka, aby następnie udać się pociągiem do Międzyrzecza, bunkry dawały okazję do swobodnej, niepoddanej żadnej kontroli twórczości. Na ścianach MRU powstawały rozmaite murale, polichromie, „ołtarze" ku czci Wałęsy czy Solidarności, grano też koncerty – podziemne tunele zapewniały niezwykłą akustykę. Obrazami powstającymi w bunkrach wkrótce zainteresował się magazyn *EXIT. Nowa Sztuka w Polsce*, który przybliżył ją w numerze 3 z września 1990 roku, co z kolei skłoniło telewizję RTL do produkcji reportażu z MRU. Anonimowa, undergroundowa sztuka wzbudziła zainteresowanie mediów, ale jej twórcy, działający w nieoficjalnych, a często zgoła nielegalnych warunkach w podziemiach bloków, na ulicy, w opuszczonych sztolniach, wystawiali się na realne niebezpieczeństwo – „Cadio Rebel" był nieraz zatrzymywany i przesłuchiwany w związku ze swoją aktywnością. Underground to zatem podwójne ryzyko: przemocy ze strony władzy i przemilczenia w świecie sztuki.



7. *Trumna,* obiekt prezentowany na wystawie pt. *Hexenmeister – szablony, obiekty, instalacje,* inaugurującej otwarcie galerii Chaos Faza 3, piwnice blokowiska Manhattan, ul. Wigury 15 w Łodzi, 1988

8. Plakat / szablon, wystawa *Hexenmeister – szablony, obiekty, instalacje,* 1988

Fantom

Ogłoszenie stanu wojennego przyczyniło się do radykalizacji postaw artystycznej młodzieży. Na zdjęciach z tego czasu Kosmynka i Bloom Kwiatkowska pozują w czarnych okularach na tle obwieszczenia o wprowadzeniu stanu wojennego. W innej pracy pozują z telefonem i *Tygodnikiem Solidarność*, ale ich twarze wymazane są z fotografii. Konfrontacyjny i kontestacyjny charakter stał się trwałą cechą dokonań Kosmynki z lat osiemdziesiątych, choć styl prac ewoluował. Ekspresyjne, punkowe fotografie „Cadio Rebel" wystawiał w czasie studiów w toalecie PWSSP, co można interpretować jako odwrócenie gestu Marcela Duchampa, prezentującego pisuar w Salonie Artystów Niezależnych. Z kolei projektem dyplomowym Bloom Kwiatkowskiej w 1984 roku była kolekcja ubrań, na które techniką sitodruku nadrukowane zostały zdjęcia broni i kadry dokumentacyjne ze stanu wojennego. Wtedy powstał m.in. płaszcz z nadrukiem pistoletów maszynowych – praca wyrazista, a wręcz konfrontacyjna, jeżeli wziąć pod uwagę fakt, że artystka chodziła w tym płaszczu po ulicach Łodzi, niemal chwilę wcześniej kontrolowanych przez żołnierzy.

Kosmynka tworzył w tamtych latach kolaże, które wyróżniały się na tle ówczesnej sztuki konstruktywistycznym sposobem montażu i tematem – to miasto, masa, maszyna, obrazy tłumu i fabryk, choć niejednokrotnie także ciała i seksu – połączonym z punkowym atakiem na mass media, widocznym w zatartych i zamazanych fragmentach gazet, jak w *Brudnej Polityce*, gdzie wykreślony został tekst na pierwszej stronie tygodnika *Polityka*. Prace złożyły się na artystyczną gazetę *De/Collage*, której strony zaprezentowane zostały w 1985 roku na wystawie w foyer Teatru Studyjnego'83, miejscu ważnym dla kultury niezależnej za sprawą ówczesnego dyrektora Pawła Nowickiego i poety Zdzisława Jaskuły, w którego salonie przy ul. Wschodniej Kosmynka i Bloom Kwiatkowska często gościli. Otwarciu wystawy 2 października towarzyszył performance *Meine Augen und deine Augen so gleich sehen / Lass sie nicht verhangen* (Moje oczy i twoje oczy widzą tak samo, nie pozwól ich zasłonić). W jego trakcie artysta robił zdjęcia uczestnikom, a następnie od razu naświetlił film, potem tworzył

obraz, aby ostatecznie go zamalować i przebić, a w konsekwencji zniszczyć; malował talerze, które zostały potłuczone, a w finałowej scenie ich skorupy zostały zamiecione przez pracowników teatru na „martwego" performera. Wojna obrazów i tym razem zakończyła się zniszczeniem i śmiercią.

Performance z 1985 roku przywoływał skojarzenia z teatrem groteski, odsłaniającym absurdalność życia i nieuchronność śmierci. W kolejnych latach „Cadio" eksplorował ten temat w ulicznej, „partyzanckiej" formie performatywnych działań z fantomem. W wielu wydarzeniach, czy to na ulicy, czy w bunkrach MRU, artystom z galerii Chaos Faza 3 towarzyszyła kukła imitująca ludzkie zwłoki. W pewnym sensie pierwszym fantomem był sam Kosmynka, który padł w „ataku samobójczym," zgodnie z informacją na zaproszeniu na performance w Teatrze Studyjnym'83, wyciętą z prasy – artystę, który odgrywał martwego, zastąpiły później sfabrykowane ze szmat i trocin zwłoki, które dzięki ubraniom i charakteryzacji wyglądały jak ludzka postać. Szokujący postronnych przechodniów fantom zaburzał kulturowe klasyfikacje życia i śmierci wraz z opartym na nich uniwersum symbolicznym. Wprowadzał niepokój w ulegającym degradacji i rozpadowi socjalistycznym porządku, coraz dalszemu od utopijnych wizji i planów rozwoju, podobnie jak w tym samym czasie w Leningradzie ruch necrorealismu, którego czołową postacią był Yevgeny Yufit. Undergroundowe filmy Yufita były głęboko nihilistyczne i anarchiczne: bohaterowie ginęli w absurdalnych scenach, a postacie żywych trupów kontrastowały z wyidealizowanymi obrazami radzieckiej szczęśliwości. Cierpienie i śmierć zostały tu zdesakralizowane, wystawione na widok w całym swoim bezsensie. Yufit i jego środowisko – m.in. Andrei Mertvyi, Yevgeny Debil i Leonid Trupyr – eksplorowali te tabuizowane w ZSRR tematy w filmach, obrazach i performance ulicznych. „Totalitarianism is death to the human – but in Necrorealism the human, who dies over and over, remains uncontainable" – pisała Carmen Grey.[29] Z kolei Alexei Yurchak, który bardziej niż filmami necrorealistów interesował się ich praktykami życia codziennego, zwracał uwagę, że estetykę tej marginalnej grupy interpretować można jako symptom szerszej zmiany kulturowej w dobie późnego socjalizmu. Grupa inscenizowała np. bijatyki w przestrzeni publicznej, w których wykorzystywano realistycznie ubrany manekin – ofiarę zbiorowej przemocy. Takie sceny, odgrywane w biały dzień w środku miasta, wprowadzały w zdumienie postronne osoby, które krzyczały i wzywały policję, dopóki nie okazało się, że ofiarą pobicia jest fantom. Bardzo podobną sytuację zainscenizowali artyści Psychogalerii Chaos Faza 3 podczas akcji na ul.Piotrkowskiej. Yurchak stwierdzał:

> The necrorealists' reference to the zone between life and death, between sanity and insanity, between healthy citizens and decomposing bodies was a refusal not only of the authoritative discourse's boundary between bare life and political life but of the whole discursive regime in which this boundary was drawn.[30]

Trzecim fantomem, po sfabrykowanych zwłokach i samym „Cadio," była Katarzyna Kobro, artystka, której historia unosiła się jak zjawa nad łódzką awangardą. Kobro była postacią fantomową – budziła ciekawość i fascynację, ale ani magistrat, ani środowisko plastyczne przez wiele lat nie upamiętniło jej w należyty sposób. W 1987 roku władze PWSSP postanowiły nadać uczelni imię Władysława Strzemińskiego, który w pierwszych latach po wojnie dał się poznać w szkole jako wybitny i uwielbiany przez studentów wykładowca. Jego żony nigdy nie spotkał ten zaszczyt – Małgorzata Czyńska pisała, że Strzemiński skutecznie uniemożliwił żyjącej w opłakanych warunkach Kobro podjęcie pracy na uczelni.[31] Mimo wiedzy o przemocy domowej w mieszkaniu Strzemińskich, kiedy jeszcze żyli razem, po wyprowadzce Strzemińskiego to on szybko zdobył pozycję na uczelni i w środowisku artystycznym (do czasu wprowadzenia socrealizmu), a Kobro trafiła na margines życia społecznego, gdzie, przerażająco biedna i zapomniana, wkrótce zmarła na nowotwór. Socrealizm dawno minął, sam socjalizm chylił się ku upadkowi, ale profesorowie PWSSP w 1987 roku znów pominęli Kobro. Kosmynka wraz z Olejniczakiem postanowili zainterweniować. Przez długą, mroźną noc poprzedzającą uroczystości na PWSSP artyści dźwigali masywne worki piachu z pobliskiej jednostki wojskowej na kopiec usytuowany naprzeciwko uczelni. Na jego zboczu mozolnie usypali

z piachu rysunek formy rzeźbiarskiej Kobro, tak aby nie dało się go nie zauważyć z okien szkoły. Artyści narysowali też nagie ciało kobiety z napisem Kobro na wysokości obojczyków i wyciętą twarzą – po czym sami się sfotografowali we wcieleniu zapomnianej rzeźbiarki. Obfite, komiksowe kształty nijak nie przypominały wychudzonej artystki, gest miał więc wymiar autoironiczny, co oczywiście nie odbierało wagi całemu działaniu.

Ostatnim, czwartym fantomem stała się sama sztuka undergroundowa, którą 27 stycznia 1989 roku strawiły płomienie. Tego dnia Bloom Kwiatkowska z pomocą Kosmynki przygotowała akcję *Himmel über Stadt* (Dymy nad miastem) na placu Nawrot 13 w Łodzi. Było to symboliczne pożegnanie z Psychogalerią Chaos Faza 3, która z powodu nieprzychylności urzędników przestała właśnie istnieć jako autonomiczna przestrzeń. Bloom Kwiatkowska tworzyła w latach osiemdziesiątych ekspresyjne wielkoformatowe obrazy mas ludzkich z cyklu *Oni*, a przede wszystkim obiekty wzorowane na obeliskach (najeżony kolcami komin *Towarzysz Herr X1*, którego nazwa nawiązuje do gwiazdy Her X-1, czy też *Obelisk* z twarzami wymalowanymi na ścianach), bramach triumfalnych (bramy *Przejście* i *Wola mocy*) i innych elementach architektury typowej dla reżimów totalitarnych, np. projektów Alberta Speera, któremu artystka przewrotnie zadedykowała pracę *Sen architekta*. Na ten ostatni obiekt składała się oparta o podstawę kolumny lub postumentu figura w całunie – jeszcze jeden fantom – obok której znajdował się wielkich rozmiarów pocisk. Prace nawiązujące do monumentalnej architektury władzy były wykonane z ubogich materiałów, np. tektury zwożonej ze śmietników, co podważało ich propagandową funkcję; artystka odtwarzała przemocowe kody kultury w sposób, który wywracał ich znaczenie. Niektóre z obiektów Bloom Kwiatkowska umieszczała w przestrzeni publicznej, chociażby w łódzkim parku Sienkiewicza, gdzie jako fantom opresyjnej historii ukazywały się przechodniom. Ale wraz z końcem galerii Chaos Faza 3 nie miała dłużej gdzie ich przechowywać. Decyzja o spaleniu wynikała zatem z braku miejsca na sztukę antytotalitarną i uwydatniała konsekwencje decyzji władz miejskich. Ze względu na tematykę prac akcja przywodzić musiała na myśl przypadki palenia nieprawomyślnych dzieł przez nazistów.

Jednak działanie *Himmel über Stadt* było też gestem protestu skierowanym wobec środowisk sztuki niezależnej i alternatywnej, a więc kręgów dość bliskich galerii Chaos Faza 3. Bloom Kwiatkowska i Kosmynka widzieli, jak na fali zainteresowania zachodnich marszandów sztuką z bloku wschodniego, która stała się dla nich dostępna, kolejni artyści dążyli do komercyjnego sukcesu. Dla radykalnych, undergroundowych twórców takie postępowanie byłoby nie do przyjęcia: już lepiej spalić swoje dzieła niż nimi handlować. Kombustacja – jak nazwał to zdarzenie Kosmynka w celu podkreślenia jego ekstremalnej rangi (z ang. combusting – samospalenie) – czyli rytualne spalenie własnych obiektów, była gestem zamknięcia dotychczasowego etapu, wyjścia z potrzasku między brakiem możliwości kontynuacji nieskrępowanej pracy twórczej a odmową wejścia na rynek sztuki. Tak skończyła się historia Psychogalerii Chaos Faza 3 i prezentowanej w niej sztuki. Choć w akcji uczestniczyli także Olejniczak, Treliński, Skok, jak również Piotr Złośnik, Marcin Pryt i inne osoby z łódzkich środowisk muzyczno-artystycznych, to radykalny gest nie wywołał poważnych reakcji i przez wiele lat pozostał przemilczany. Spalona sztuka stała się fantomem, widmem bez materialnych śladów.

Fantomowość łączyła się z innymi cechami twórczości spod znaku galerii Chaos Faza 3: performatywnością i zdarzeniowością. Nie przypadkiem. Jako scenografka Bloom Kwiatkowska była przez większą część lat osiemdziesiątych ściśle związana z teatrem; również Kosmynka realizował plakaty i inne materiały na użytek teatru. Wyjaśnia to m.in. swoistą dynamikę wystaw Bloom Kwiatkowskiej z tego okresu, które zaaranżowane są jak scena, po której poruszać się mają zwiedzający. Na bardziej prozaicznym poziomie zdarzeniowość, efemeryczność dzieł z tego czasu to skutek problemów ekonomiczno-materialnych artystów undergroundu. Z podobnych względów artyści kierowali się ku tanim, łatwo dostępnym środkom: tekturze, szarej taśmie, farbie okrętowej oraz różnego rodzaju resztkom i odpadom, którym nadawali drugie życie. Nietrwałe materiały podniesione do rangi dzieła artystycznego podważały wiarę w nieprzemijalność sztuki i odsłaniały ideologiczne podstawy wyboru szlachetnego tworzywa w pracy twórczej – podobnie jak umieszczanie sztuki w opuszczonych,

zaniedbanych, industrialnych lokalizacjach demaskowało ekskluzywną arbitralność białej, sterylnej przestrzeni galerii.

Zakończenie

Lata osiemdziesiąte zwykło się w Polsce opisywać jako czas końca: upadku socjalizmu, schyłku PRL, kresu centralnie sterowanej gospodarki i kultury masowej społeczeństwa industrialnego. Koncepcja długich lat osiemdziesiątych pozwala spojrzeć na tę dekadę z przeciwnej perspektywy i zobaczyć w niej zarys najważniejszych zjawisk, procesów i walk kształtujących współczesną rzeczywistość polityczną, ekonomiczną i kulturową. Z tego samego względu przyjrzenie się undergroundowym praktykom i ideom tego czasu może być dzisiaj szczególnie cenne i inspirujące do skutecznych działań – i bynajmniej nie chodzi tu o zmitologizowaną w duchu megalomanii narodowej Solidarność czy epigońską wobec romantyzmu sztukę przykościelną. Historia Psychogalerii Chaos Faza 3 pokazuje, że znacznie więcej można zaczerpnąć z pozornie niszowego i marginalnego fenomenu sztuki tworzonej według własnych, autonomicznych reguł, z najprostszych środków, zgodnie z zasadą DIY, ekspresyjnie, a jednocześnie konceptualnie, krytycznie wobec kodów władzy i mechanizmów przemocy.

Sztuka i Dokumentacja nr 25 (2021) | *Art and Documentation* no. 25 (2021) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050

Przypisy

[1] Krzysztof „Kaman" Kłosowicz, „Brytyjscy górnicy," w Miki Mousoleum, *Wieczór Wrocławia* (Wrocław: Stowarzyszenie Kulturalno-Artystyczne Rita Baum, 2015).

[2] Marcin Kościelniak, *Egoiści. Trzecia droga w kulturze polskiej lat 80*. (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2018), 128.

[3] Anda Rottenberg, podaję za: Kościelniak, *Egoiści*, 85.

[4] Jan Błoński, „Biedni Polacy patrzą na getto," w Jan Błoński, *Biedni Polacy patrzą na getto* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1994), 21.

[5] Nick Aikens, Teresa Grandas, Nav Haq, Beatriz Herráez and Nataša Petrešin-Bachelez, red., *The Long 1980s: Constellations of Art, Politics, and Identities* (Amsterdam: Valiz, 2018).

[6] Por. Joanna Glinkowska, „Sposoby współistnienia. Sztuka i edukacja w Galerii Manhattan w Łodzi w latach 1991–2016," *Miejsce* 5 (2019): 2.

[7] „Cadio Rebel" (Sławomir Kosmynka), *Chaos Faza 3 / Wojna obrazów* (Łódź: nakł. aut., 1988), dzięki uprzejmości autora (pisownia oryginalna).

[8] Agnieszka Karpowicz, „Manifest," w *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, red. Grzegorz Godlewski, Agnieszka Karpowicz, Marta Rakoczy, Paweł Rodak (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2014), 259.

[9] Karpowicz, „Manifest," 264.

[10] „Cadio Rebel" (Sławomir Kosmynka), *Chaos Faza 3 / Wojna obrazów II* (Łódź: nakł. aut., 1988), dzięki uprzejmości autora (pisownia oryginalna).

[11] Jaromir Jedliński, „Obecność Josepha Beuysa. Polentransport 1981," w *Polentransport 1981. Wystawa prac Josepha Beuysa z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi*, red. Teresa Rostkowska (Warszawa: Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, 1996), 6.

[12] Ibidem, 2.

[13] Glinkowska, „Sposoby współistnienia," 3.

[14] Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku* (Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2011), 220.

[15] Ibidem, 226.

[16] Kościelniak, *Egoiści*, 109.

[17] Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, 231.

[18] Por. Xawery Stańczyk, „»Nie ma nas, jeśli się nie buntujemy.« Samotworzenie się społeczeństwa alternatywnego," w *Nie jestem już psem*, red. Katarzyna Karwańska, Zofia Czartoryska (Katowice: Muzeum Śląskie, 2017), 56.

[19] Stephen Duncombe, *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture* (Bloomington: Microcosm Publishing, 2008), 10.

[20] Duncombe, *Notes from Underground*, 8.

[21] Ibidem, 14.

[22] Krzysztof Jurecki, „Underground undergroundu sceny łódzkiej lat 80.–90.? Wyróżniki i sytuacjonizm," *w L-UND. Łódzka scena podziemna 1985–1995. Obowiązkowy appendix* (Łódź: Galeria Manhattan, 2011), 7.

[23] Wiktor Skok, „Łódzka scena podziemna 1985–1995. Obowiązkowy appendix," *w L-UND. Łódzka scena podziemna. Obowiązkowy appendix* (Łódź: Galeria Manhattan, 2011), 4.

[24] Jurecki, „Underground undergroundu", 4.

[25] Agnieszka Karpowicz, Weronika Parfianowicz i Xawery Stańczyk, „Awangarda – underground – Europa Środkowa. Idee," w *Awangarda/underground. Idee, historie, praktyki w kulturze polskiej i czeskiej*, red. Agnieszka Karpowicz, Weronika Parfianowicz, Xawery Stańczyk (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2018), 13.

[26] Glinkowska, „Sposoby współistnienia," 3.

[27] Marcin Rutkiewicz, „Dzika grafika. Pięć dekad ulicznej dywersji wizualnej w Polsce," w *Dzika grafika. Pół wieku ulicznej dywersji wizualnej w Polsce 1967–2017*, red. Michał Warda (Warszawa: Muzeum Plakatu w Wilanowie, 2017), 40.

[28] Tomasz Sikorski, „Sztuka na ulicach w Polsce. Samowolne formy graficzne 1967–2017," w *Dzika grafika. Pół wieku ulicznej dywersji wizualnej w Polsce 1967–2017*, red. Michał Warda (Warszawa: Muzeum Plakatu w Wilanowie, 2017), 104.

[29] Carmen Grey, "Exquisite corpse: remembering the underground filmmaker who brought zombies to the USSR," *The Calvert Journal*, dostępny 30.07.2021, https://www.calvertjournal.com/articles/show/7530/yevgeny-yufit-necrorealism-soviet-underground-film.

[30] Alexei Yurchak, *Everything was forever, until it was no more: The last Soviet generation* (Princeton: Princeton University Press, 2005), epub – strony nienumerowane.

[31] Małgorzata Czyńska, *Kobro. Skok w przestrzeń* (Wołowiec: Czarne, 2015), 198.

Bibliografia

Aikens, Nick, Teresa Grandas, Nav Haq, Beatriz Herráez and Nataša Petrešin-Bachelez, red. *The Long 1980s: Constellations of Art, Politics, and Identities*. Amsterdam: Valiz, 2018.

Błoński, Jan. „Biedni Polacy patrzą na getto." W Jan Błoński, *Biedni Polacy patrzą na getto*, 9-30. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1994.

„Cadio Rebel" (Kosmynka, Sławomir). *Chaos Faza 3 / Wojna obrazów*. Łódź: nakł. aut., 1988, dzięki uprzejmości autora.

„Cadio Rebel" (Kosmynka, Sławomir). *Chaos Faza 3 / Wojna obrazów II*. Łódź: nakł. aut., 1988, dzięki uprzejmości autora.

Czyńska, Małgorzata. *Kobro. Skok w przestrzeń*. Wołowiec: Czarne, 2015.

Duncombe, Stephen. *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*. Bloomington: Microcosm Publishing, 2008.

Glinkowska, Joanna. „Sposoby współistnienia. Sztuka i edukacja w Galerii Manhattan w Łodzi w latach 1991–2016." *Miejsce* 5 (2019): 1-32.

Grey, Carmen. "Exquisite corpse: remembering the underground filmmaker who brought zombies to the USSR." *The Calvert Journal*, dostępny 30.07.2021, https://www.calvertjournal.com/articles/show/7530/yevgeny-yufit-necrorealism-soviet-underground-film.

Jedliński, Jaromir. „Obecność Josepha Beuysa. Polentransport 1981." W *Polentransport 1981. Wystawa prac Josepha Beuysa z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi*, red. Teresa Rostkowska, 2-9.Warszawa: Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, 1996.

Jurecki, Krzysztof. „Underground undergroundu sceny łódzkiej lat 80.–90.? Wyróżniki i sytuacjonizm." W *L-UND. Łódzka scena podziemna 1985–1995. Obowiązkowy appendix, 2-7*. Łódź: Galeria Manhattan, 2011.

Karpowicz, Agnieszka, „Manifest." W *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, red. Grzegorz Godlewski, Agnieszka Karpowicz, Marta Rakoczy, Paweł Rodak, 258-266. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2014.

Karpowicz, Agnieszka, Weronika Parfianowicz i Xawery Stańczyk. „Awangarda – underground – Europa Środkowa. Idee." W *Awangarda/underground. Idee, historie, praktyki w kulturze polskiej i czeskiej*, red. Agnieszka Karpowicz, Weronika Parfianowicz, Xawery Stańczyk, 7-17.Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2018.

Kościelniak, Marcin. *Egoiści. Trzecia droga w kulturze polskiej lat 80*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2018.

Miki Mousoleum. *Wieczór Wrocławia*. Wrocław: Stowarzyszenie Kulturalno-Artystyczne Rita Baum, 2015.

Piotrowski, Piotr. *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2011.

Rutkiewicz, Marcin. „Dzika grafika. Pięć dekad ulicznej dywersji wizualnej w Polsce." W *Dzika grafika. Pół wieku ulicznej dywersji wizualnej w Polsce 1967–2017*, red. Michał Warda, 22-62. Warszawa: Muzeum Plakatu w Wilanowie, 2017.

Sikorski, Tomasz. „Sztuka na ulicach w Polsce. Samowolne formy graficzne 1967–2017." W *Dzika grafika. Pół wieku ulicznej dywersji wizualnej w Polsce 1967–2017*, red. Michał Warda, 64-150. Warszawa: Muzeum Plakatu w Wilanowie, 2017.

Skok, Wiktor, „Łódzka scena podziemna 1985–1995. Obowiązkowy appendix." W *L-UND. Łódzka scena podziemna, 1985–1995. Obowiązkowy appendix*, 4-5. Łódź: Galeria Manhattan, 2011.

Stańczyk, Xawery. „»Nie ma nas, jeśli się nie buntujemy«. Samotworzenie się społeczeństwa alternatywnego." W *Nie jestem już psem*, red. Katarzyna Karwańska, Zofia Czartoryska, 50-70. Katowice: Muzeum Śląskie, 2017.

Yurchak, Alexei. *Everything was forever, until it was no more: The last Soviet generation*. Princeton: Princeton University Press, 2005.

doi:10.32020/ARTandDOC/25/2021/10

Anna DZIERŻYC-HORNIAK
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

OD DOKUMENTU KU WIECZNEJ TERAŹNIEJSZOŚCI. FOTOGRAFIA W SPOTKANIU Z SACRUM. NA WYBRANYCH PRZYKŁADACH PRZEDSIĘWZIĘĆ JANUSZA BOGUCKIEGO I NINY SMOLARZ

Poza układem artystycznym

W ogromnym skrócie sytuację w Polsce w obszarze kultury i sztuki na początku dekady lat osiemdziesiątych można zarysować następująco: euforia Solidarności 1980 roku i poparcie jej przez Związek Polskich Artystów Plastyków; kontrakcja władz – wprowadzenie stanu wojennego, rozwiązanie Kongresu Kultury Polskiej, zawieszenie działalności galerii, czasopism kulturalnych, a przede wszystkim związków twórczych (w tym ZPAP za działalność antypaństwową); spontaniczna reakcja środowisk artystycznych – bojkot oficjalnej polityki kulturalnej komunistycznych władz i instytucji (wydarzeń) ją realizujących. Naturalne było, że wobec bojkotu musi pojawić się jakaś alternatywa, jakaś nowa przestrzeń, w której możliwe będą działania artystyczne – w ten sposób zaczął rozwijać się ruch kultury niezależnej okresu stanu wojennego. Ruch ten w dużym stopniu znalazł swoje miejsce i oparcie w Kościele, który będąc jedyną działającą jawnie strukturą mogącą przeciwstawić się systemowi ówczesnej władzy, rozpostarł nad opozycyjną kulturą coś w rodzaju parasola ochronnego. To zbliżenie uruchomiło serię artystycznych spotkań i manifestacji, często o okolicznościowo-patriotycznym i religijnym charakterze, które złożyły się na zjawisko nazywane „sztuką przykościelną," „sztuką przy Kościele," „sztuką w kruchcie."[1] Jedną z kluczowych postaci tego ruchu był historyk sztuki, krytyk i kurator Janusz Bogucki (1916–1995).

Za jego sprawą doszło do realizacji kilku ważnych – z ówczesnej perspektywy być może najbardziej inspirujących – interdyscyplinarnych przedsięwzięć dla opozycyjnej kultury wizualnej tamtego czasu. Bogucki nadał im formułę ogólnopolskich wystaw zbiorowych,[2] organizowanych pod określonych hasłem (problemem), łączących różne dyscypliny sztuki ze spotkaniami teoretycznymi, koncertami, pokazami. Chciałabym spojrzeć bliżej na te projekty, gdyż wydają się one być czymś więcej niż jedynie inicjatywą znalezienia alternatywnej przestrzeni wobec oficjalnego systemu galeryjnego. Organizując kolejne wydarzenia w kościołach, Bogucki podjął bowiem pró-

bę dokonania przeobrażeń w samej sztuce oraz w stosunku artysty do świata i do sztuki. Stąd też punktem wyjścia do podjętych tutaj rozważań będzie koncepcja „powrotu do domu i świątyni." Bogucki rozwijał ją od drugiej połowy lat siedemdziesiątych niejako w odpowiedzi na artystyczną wieżę Babel, którą zobaczył na wystawie *documenta 5* w Kassel (1972). Wydaje się, że to właśnie zaprezentowana wówczas przez jej kuratora Haralda Szeemanna wizja obrazowych światów kwestionujących rzeczywistość za pomocą niezliczonych języków sztuki natchnęła bezpośrednio polskiego historyka sztuki do odnalezienia na nowo związku między *sacrum* a *sacrum* sztuki. W niniejszym tekście zwrócę jednak szczególną uwagą na fotografię. Bogucki przydzielił jej ważną rolę w swoich przedsięwzięciach, ale wątek ten nie był dotychczas rozwijany w literaturze przedmiotu.[3] Postrzegam ją jako narzędzie wizualnego kształtowania, które w tym przypadku można wpisać w dialektykę *sacrum* i *profanum* oraz nadawania wydarzeniom perspektywy wieczności. Kluczowe dla fotografii kategorie chciałabym zderzyć z ową propagowaną przez Boguckiego odnową oraz tworzącą się estetyką oporu czasów stanu wojennego (i lat późniejszych). W tym kontekście będę analizować trzy jego sztandarowe projekty, realizowane w opozycyjnej wobec władz przestrzeni kościelnej: *Znak krzyża* (1983), *Apokalipsa – światło w ciemności* (1984) i *Labirynt – przestrzeń podziemna* (1989).

Do ich organizacji Bogucki przystępował, mając już wieloletnie doświadczenie w działalności wystawowo-galeryjnej. Na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych prowadził muzealne wystawy objazdowe przy Muzeum Narodowym w Krakowie,[4] w latach pięćdziesiątych współorganizował wystawy w krakowskich Krzysztoforach (np. ruchu Phases i surrealistów, 1959). Później z żoną Marią Bogucką prowadził krótko Galerię Widza i Artysty w warszawskich Łazienkach, a przede wszystkim od połowy lat sześćdziesiątych do połowy lat siedemdziesiątych – Galerię Współczesną (działającą przy Klubie Międzynarodowej Prasy i Książki w Warszawie). Odgrywała ona ważną rolę w ówczesnym artystycznym życiu stolicy. Boguccy nie nadali swojej autorskiej galerii ściśle określonego profilu, skupili się raczej na tym, aby prezentować nowe zjawiska w sztuce polskiej: poprzez indywidualne pokazy najwybitniejszych twórców i debiuty młodych artystów (np. z kręgu neoawangardy: *Informacja – wyobraźnia – działanie*, 1970), zaskakujące wspólne prezentacje (Zbigniew Gostomski i Władysław Hasior, 1966), niespotykane wówczas wystawy retrospektywne (*Przypomnienie formistów polskich*, 1968), jedyne w swoim rodzaju wystawy tematyczne o charakterze popularyzatorskim (*Tekst i obraz*, 1966).[5] Galeria stała się też miejscem sławnych wówczas environments, jak choćby *Kompozycji przestrzenno-muzycznej* (1968) Teresy Kelm, Zygmunta Krauzego i Henryka Morela. Był to rodzaj labiryntu, składającego się z poszczególnych stref, w których rozbrzmiewały różne wątki muzyczne składające się na jeden utwór. To widz, krążąc dowolnie po labiryncie, decydował o początku i zakończeniu utworu, o jego długości i sposobach percepcji, tworząc w ten sposób własną wersję kompozycji. Tego typu twórczość, stwarzająca sugestywną przestrzeń, opierająca się na porządku narracyjnym, opowiadająca o uniwersalnych sprawach ludzkich, stawała się – jak wyjaśniał Bogucki w rozmowie z Wiesławą Wierzchowską – wystawą-spektaklem, przyciągającym większą liczbę zwiedzających. W tym przypadku chodziło też o stworzenie sytuacji, która „byłaby odpowiednikiem starego cichego kościoła, do którego zabiegany człowiek wielkomiejski może wstąpić, by nagle znaleźć się w strefie piękna i ciszy."[6] Te pierwsze prawidłowości (obserwacje) wykorzystał on później w swoich wystawach przykościelnych.

W 1974 roku Bogucki postanowił działać poza oficjalnym obiegiem artystycznym. Na rezygnację z prowadzenia galerii złożyło się wiele przyczyn, także organizacyjnych i politycznych (na co nałożyły się późniejsza inwigilacja i rozpracowywanie przez służbę bezpieczeństwa). Jednym z powodów były naciski na kierownictwo Klubu MPiK, pojawiające się już po wystawie *Fotografowie poszukujący* (1971), a przede wszystkim po reorientacji galerii na większą interakcję z publicznością i działania performatywne (po wizycie Boguckiego na *documenta 5*).[7] Niewątpliwie krytyk miał za sobą bardzo zróżnicowaną działalność na wielu polach sztuki, a zarazem właściwą

perspektywę, by dokonać „zwrotu." Temat więzi wewnętrznej między doświadczeniem twórczości i wiary, a także między sztuką i religią nurtował go od dość dawna. „Podjęcie tego tematu – jak wyjaśniał – wynikało tym razem z pewnego ponaglenia historii. Bliskie mi środowisko twórców awangardowych przeżywało w tym okresie – nie tylko u nas – sytuację »końca sztuki«. Było to wzmagające się przeczucie, że dość nagle uległa wyczerpaniu ta forma jej bytu społecznego, którą tradycja europejska związała z kultem postępu, nowości, rewolucji, awangardy, a także z laickim homocentrycznym modelem kultury."[8]

Dla autora *Sztuki Polski Ludowej* punktem wyjścia było owo przekonanie o dewaluacji współczesnego układu artystycznego („systemu pojęć, wyobrażeń, obyczajów i instytucji, warunkujących sposób działania artystów i przejawianie się sztuki w społeczeństwie"). Było to efektem rozejścia się *sacrum* i *sacrum* sztuki („dwóch przestrzeni psychicznych, w których obrębie powstała znana nam dotychczas twórczość plastyczna"). *Sacrum* odnosiło się do świadomości istnienia „przestrzeni świętej," która w dawnych kulturach nadawała sens zjawiskom i poczynaniom człowieka, z kolei *sacrum* sztuki wiązało się ze „szczególnymi właściwościami duchowymi jednostki twórczej."[9] Podstawą poglądów Boguckiego było zatem przekonanie, że „wiara i twórczość wyrastają ze wspólnego pnia naszej duchowej egzystencji." W dawnych czasach oznaczało to, że „nie ma różnicy między tym, co jest święte dla artysty, i tym, co jest święte dla człowieka."[10] Kilkaset lat europejskiej nowożytności podważyło ten stan i tradycyjne więzi duchowe łączące ludzi w zamkniętych kręgach wyznaniowo-kulturowych. W miejsce „duchowości obwarowanej w granicach kultur lokalnych" powstawała kultura o charakterze technicznym i zasięgu uniwersalnym (globalnym). Przemiany te miały swoje konsekwencje dla funkcjonowania sztuki w jej dzisiejszym wydaniu.[11] Pojawienie się „granicznej linii zerowej" w rozwoju sztuki oznaczało zdaniem Boguckiego, że gdy nie jest już możliwe wynalezienie nowego języka czy też kierunku w sztuce („sposobu widzenia i znakowania"), to kolejnym etapem jest formowanie się postaw moralno-artystycznych. Widział on tutaj trzy możliwości, które określił jako „pop," „ezo" i „sacrum."

„Pop" wiązał z dążnością do całkowitej desakralizacji sztuki – w cywilizacji „pośpiechu i sukcesu" nie ma miejsca na duchowość, jej miejsce zajmuje kultura masowa powiązana z produkcją, rozrywką, informacją. Sztuka o charakterze „pop" pozbawiona miała być głębszych wartości, a nastawiona na „kreowanie iluzji relaksowych," tworzenie wizualnych widowisk „służących spiętrzaniu i rozładowywaniu emocji tłumu," tworzenie kuszących labiryntów i lunaparków wyobraźni, a więc „przestrzeni fascynacji permanentnej." „Ezo" oznaczało zamknięcie się sztuki w swoim własnym hermetycznym kręgu, przez co stawała się ezoteryczna, czyli dostępna tylko dla wtajemniczonych. Wynikało to wszystko z przeświadczenia o „szczególnych właściwościach i kompetencjach psychicznych artysty oraz o autonomicznym bycie królestwa sztuki." Innymi słowy, było to przekonanie o nienaruszalności *sacrum* sztuki. Sztuka tego rodzaju miała przekraczać tradycyjne ramy układu artystycznego, jak „kult autorstwa, produkcja nowych propozycji wizualnych i przedmiotów przydatnych dla handlu i kolekcjonerstwa." Sztuka „ezo" izolowała się zatem od rozwijającej się dynamicznie „cywilizacji pośpiechu i sukcesu" i będąc do niej w opozycji, „zamiast produkować nowości, uprawiała autorefleksję, żyła sztuką, która przestała się śpieszyć i rozważała samą siebie." Postawa trzecia wiązała się z dążnością do odnalezienia na nowo związku między dawnym *sacrum* a *sacrum* sztuki.[12] Rozumiane to było przez Boguckiego jako odnowienie wewnętrznego związku twórczości z całością życia duchowego. Jej istotą miało być stawianie podstawowych pytań o sens świata i człowieka, co miało dawać szansę na stworzenie dzieł głębokich, ważnych i zarazem trwałych. Zawierało się to w haśle „powrotu do domu i świątyni." Bogucki tłumaczył: „dom i świątynia to miejsca, w których przez tysiąclecia ta całość duchowego rozwoju dojrzewała. To również przestrzenie, w których osiadają i zamieszkują przedmioty symboliczne i przedmioty sztuki. Zrastając się z architekturą, tworzą one całości żywe jak organizmy – przeciwieństwo zbiorów sztucznych, takich jak kolekcja, wystawa, inwentarz magazynowy."[13]

W zadziwiający sposób słowa Boguckiego znalazły szansę na materialną realizację w drama-

tycznym czasie stanu wojennego i kilku następnych lat, kiedy to wobec bojkotu państwowych instytucji wystawienniczych świątynie katolickie zaczęły pełnić funkcję alternatywnego systemu galeryjnego. Było to niespodziewane, choć można powiedzieć, że on przygotowywał się do tej sytuacji. Od połowy lat siedemdziesiątych przedstawiał swoje poglądy na spotkaniach o dość zamkniętym charakterze i w niewielkim kręgu osób,[14] ale to dopiero zwrot polityczny okresu Solidarności sprawił, że zdarzenia dotąd kameralne przeobraziły się w publiczne, a dość wyizolowany ciąg działań stał się impulsem do powstania szerokiego nurtu sztuki przykościelnej.[15]

W pogoni za fotografią

Można by wiele pisać o tle omawianych wystaw współorganizowanych przez Boguckiego (*Znak krzyża*, *Apokalipsa – światło w ciemności*, *Labirynt – przestrzeń podziemna*), o artystach biorących w nich udział i ich dziełach. Każda z nich miała bowiem swoją specyfikę i wyraźnie zaznaczony charakter. Uwagę poświęcę przede wszystkim fotograficznym wątkom tych przedsięwzięć, zarysowując jedynie kluczowe punkty węzłowe każdej wystawy, aby ukazać właściwy kontekst dla opisywanych wydarzeń.

Warto w tym miejscu wskazać jeszcze, że związki Boguckiego z fotografią są znaczące. Już w latach pięćdziesiątych jako krytyk sztuki brał on udział w dyskusji wokół relacji fotografii do plastyki. W pierwszych latach powojennych obowiązującym punktem odniesienia dla praktyki fotograficznej była koncepcja „fotografii ojczystej" autorstwa Jana Bułhaka, która dowartościowywała fotografię dokumentalną i jej funkcję informacyjną, ale jednocześnie wymagała „artystycznego opracowywania" (idealizowania) rzeczywistości (dla wywoływania emocji). Bogucki na łamach *Fotografii* (1955) postulował połącznie idiomu „reportażowego i metaforycznego". Gorącymi orędownikami tej formuły nowoczesnej fotografii stali się następnie kluczowi dla tego medium i tamtego czasu krytycy: Urszula Czartoryska, Alfred Ligocki, Lech Grabowski.[16] Liczyły się dla nich autonomia fotografii i jej uniezależnienie od wpływu sztuk plastycznych. W kolejnej dekadzie to właśnie w prowadzonej przez Boguckiego Galerii Współczesnej odbyły się dwie przełomowe wystawy fotografii: *Fotografia subiektywna* (1968, pierwszy pokaz w krakowskich Krzysztoforach, następny u Boguckiego w jego warszawskiej galerii) oraz *Fotografowie poszukujący* (1971). Ich współorganizatorami byli m.in. Zbigniew Łagocki i Zbigniew Dłubak. Pierwszą z nich uznaje się za swoiste podsumowanie kończącej się dekady, tego, co się w niej wydarzyło najciekawszego. Miał to być ostatni wielki przejaw nowoczesnej fotografii artystycznej, funkcjonującej jako odrębna dziedzina, której produktem są autonomiczne odbitki. Późniejszą o trzy lata wystawę ocenia się z kolei dziś jako najważniejszą wówczas propozycję otwarcia fotografii na nowe (w tym neoawangardowe) poszukiwania artystyczne. „Na tej wystawie znalazło się wszystko, co zarysowało, następnie zdominowało całą dekadę »poszukiwań«, czasu rozważań nad mediami, weryfikowanie i przypisywanie fotografii nowych ról... Przez wielość wypowiedzi i rozmaitość form manifestacji ta wystawa rozsadzała poprzednie estetyki, sensy i maniery »artystyczne« poprzednich lat fotografowania" – opowiadał Andrzej Różycki, znany fotograf i jeden z uczestników pokazu z 1971 roku.[17] W tym odejściu od fotografii reportersko-publicystycznej w stronę poszukiwań w sferze granicznej między fotografią a plastyką niezmiernie ważne okazały się eksperymenty nie tylko z samym medium, ale także z przestrzenią wystawienniczą. Ekspozycje w Galerii Współczesnej dobitnie pokazały, że fotografia może stać się „atrakcyjna nie ze względu na swoją narracyjność, wpisując się w góry założony scenariusz (jak w wystawach problemowych), ale także jako tworzywo plastyczne – stąd obecność foto-obiektów, rozwieszanie fotografii w przestrzeni na różnych wysokościach, wchodzenie w fizyczny kontakt z odbiorcą i miejscem."[18] Te zbiorowe manifestacje zmieniły zarówno oblicze polskiej fotografii artystycznej, jak i szerzej: środowisko artystyczne. Doświadczenia te Bogucki wykorzystał w swoich późniejszych działaniach.

Można w tym kontekście uznać, że znajdował się on blisko centrum wydarzeń ważnych dla polskiej powojennej fotografii, w szczególności

jako „gospodarz" prezentacji, które miały ogromny wpływ na powstanie i umocnienie nowoczesnych koncepcji artystycznych w tym obszarze. Trzeba jednakże zaznaczyć, że wątek fotograficzny wystaw kościelnych realizowanych przez Boguckiego nie zaistniałby w praktyce bez Niny (Antoniny) Smolarz (1943–2014). Była ona z wykształcenia architektką (absolwentką Politechniki Gdańskiej), ale zawodowo zajmowała się fotografią. Marek Mak Gołowacz wspominał: „Nina to wielka postać polskiej fotografii. I niezależnego dziennikarstwa… Nina była doskonałym reporterem, ale też i edytorem. Związana z legendarnym pismem *Świat* oraz czasopismami *Razem*, *Na przełaj*…"[19] Współpracowała ponadto z miesięcznikiem *Polska* jako fotoreporterka, z tygodnikiem *ITD* jako kierownik działu fotoreportażu. Ze Stefanem Figlarowiczem, swoim pierwszym mężem, będącym jedną z osób najbardziej zasłużonych dla rozwoju fotografii w Trójmieście, realizowała reportaże fotograficzne (m.in. *Powrót majora Sucharskiego*, 1971, oraz *Batory*, 1969). Współpracowała z nim jako kierownik działu fotoreportażu przy organizacji *Wystawy fotografii polskiej* w International Center of Photography w Nowym Jorku (1979), prezentowanej następnie w Whitechapel Gallery w Londynie i w Zachęcie w Warszawie (1980). Wystawa ta po raz pierwszy na tak dużą skalę przedstawiała fotografię polską od jej początków aż po czasy współczesne i jako pionierskie, syntetyczne podsumowanie odbiła się bardzo szerokim echem w Ameryce i w Europie.

Bogucki, mając w zamyśle ogólny program swojej pierwszej kościelnej wystawy, w którym ważną rolę odgrywać miała fotografia reportażowa, szukał osoby, która pomoże mu w pozyskaniu materiałów fotograficznych. Zwrócił się w tej sprawie do Leszka Brogowskiego, założyciela i dyrektora fotograficznej Galerii GN w Gdańsku, a ten wskazał właśnie Ninę Smolarz (która jak się okazało, mieszkała w tym samym bloku co Bogucki). Jak wspominał Bogucki: „postąpiłem zgodnie z tą radą. Nina nie tylko uzyskała od wielu autorów i przygotowała do ekspozycji obszerny materiał zdjęciowy, ale pracowała wraz ze mną nad przygotowaniem całości ZNAKU KRZYŻA i nad jej realizacją. Staliśmy się odtąd spółką autorską inicjującą, obmyślającą i realizującą wespół z zaproszonymi osobami (…) kolejne przedsięwzięcia."[20] W ten sposób w 1982 roku zapoczątkowana została współpraca, która zaowocowała *Znakiem krzyża* w parafii Miłosierdzia Bożego w Warszawie (1983), a następnie przyniosła takie kuratorskie i artystyczne projekty realizowane w kościelnej przestrzeni, jak: *Artyści stoczniowcom* w kościele św. Mikołaja w Gdańsku (1984), *Droga świateł – spotkania ekumeniczne* w kościele Miłosierdzia Bożego w Warszawie (1987) oraz omawiane dalej w tekście: *Apokalipsa – światło w ciemności* w kościele św. Krzyża w Warszawie (1984) i *Labirynt – przestrzeń podziemna* w kościele Wniebowstąpienia Pańskiego w Warszawie (1989). Za swoiste zwieńczenie tej działalności można uznać *Epitafium i siedem przestrzeni*, zaprezentowane już w nowych czasach i „świeckich" salach Zachęty w Warszawie (1991).[21]

W tym duecie kuratorskim (a później małżeńskim) Bogucki skupiał się na całości i na ideowej warstwie wystawy, z kolei Smolarz obejmowała w dużej mierze sprawy organizacyjne i te związane z wprowadzeniem fotografii w program artystyczny kościelnych przedsięwzięć. Jej rola w tym obszarze, zwłaszcza w odniesieniu do współczesnej fotografii reporterskiej, jak oceniała Dorota Jarecka, jest nie do przecenienia.[22] Potwierdzają to kolejne wspólne wystawy, w których w sposób demokratyczny (i z coraz większym zaangażowaniem Smolarz) pracowali nad ich założeniami i ostatecznym kształtem. Niewątpliwie to jednak ona miała decydujący głos przy wyborze zdjęć i fotografów.

Fotografia w ruinach

Wszystko zaczęło się od *Znaku krzyża* w parafii Miłosierdzia Bożego przy ulicy Żytniej w Warszawie.[23] Już sam wybór „Żytniej" (jak mówiło się o niej) wiele pokazuje. Po pierwsze chodziło o to, by – ze względu na „moralną wymowę manifestacji" – nie urządzać jej w świeckim (ani tym bardziej oficjalnym) miejscu. Po drugie – uwzględniając z kolei postulat budowania nowego związku sztuki z *sacrum* – miał to być kościół w budowie („budująca się albo odradzająca się forma"). I taka właśnie świątynia zaproponowa-

na została przez fotografa Mariusza Wieczorkowskiego. Była to przestrzeń – jak wspominał Jerzy Kalina – absolutnie poza wszelkim wyobrażeniem. „To był kościół, który rzeczywiście odradzał się, powstawał z ruin i ze zniszczeń Powstania Warszawskiego. Natychmiast podjęliśmy decyzję, że w tym miejscu będziemy tworzyć *Znak krzyża*."[24] Jego wnętrze „wyglądało, jakby Powstanie Warszawskie zakończyło się kilka miesięcy temu, a może jeszcze gdzieś trwało. Prowizoryczny dach nad ruiną. Ślady po pociskach, odłamkach. Fragmenty osmalonego tynku na zdruzgotanych ścianach, uszkodzone schody, spalone, strzaskane miejsce po ołtarzu, pod ścianami gruz. Dziurawe stropy, sklepienia. Wchodziło się po chwiejnych kładkach, omijając rusztowania, belki, podpory. Gdzieniegdzie widoczne były nowe wzmocnienia i uzupełnienia z czerwonej cegły. Była to ostatnia tak zachowana ruina w Warszawie" – opowiadał Krzysztof Findziński.[25] Do takiej scenerii, do połowy zawalonej gruzem, w której trwały już prace budowalne, gdzie huczały młoty, betoniarki i kręcili się robotnicy z taczkami, wprowadzili się artyści, bo przecież było to „wnętrza niezwykłe, pociągające; ruina i budowa – rozpad i wzrost; jedno przeminęło, drugie ma zaistnieć."[26] Przyniesione przez nich obrazy, rzeźby, grafiki, fotografie, stworzone instalacje i prezentowane codziennie filmy, a także organizowane spotkania i koncerty wtapiały się w te poranione mury. Od samego początku było to duże, zaplanowane świadomie interdyscyplinarne przedsięwzięcie – wzięło w nim udział około 60 plastyków, ponad 40 fotografów oraz wielu aktorów i muzyków.[27]

Fotografia wpasowana została w niezwykły ciąg przestrzenny i układ plastyczny kościoła na Żytniej na dwa sposoby. Po pierwsze, między obrazy i rzeźby rozmieszczone we wnętrzu odbudowywanej świątyni wprowadzone zostały – jak pisał sam Bogucki – zestawy autorskie o wymowie symbolicznej. Składały się na nią cykle fotograficzne Adama Bujaka, Eugeniusza Lokajskiego, Zofii Rydet, Mariusza Wieczorkowskiego.[28] Z kolei na dziedzińcu kościoła stworzona została osobna galeria fotograficzna, zapełniona przede wszystkim reportażowymi pracami wielu autorów. Obie formy należy jednak traktować nie w odosobnieniu, ale jako część większej całości – interdyscyplinarnego przedsięwzięcia *Znak krzyża*. Co można było zatem zobaczyć?

W podziemiach kościoła, w przestrzeni otaczającej podziemną kaplicę, znajdowały się plansze z fotografiami Rydet (1911–1997) z jej słynnego cyklu *Zapis socjologiczny* (1978–1990). Ta wybitna polska fotografka pod koniec lat siedemdziesiątych podjęła się zadania sfotografowania znikających społeczności Podhala. „Pomysł był taki, by przedstawić człowieka poprzez przedmioty. Myślałam, że człowiek nie będzie taki ważny. Ale okazało się, że jest najistotniejszy, musi siedzieć w środku. I musi patrzeć prosto w obiektyw. Jeśli patrzy w bok, psuje mi całą koncepcję" – mówiła autorka.[29] Schemat działania był prosty: krótkie spotkanie, aparat nakierowany na gospodarzy domostwa (najczęściej starych ludzi, ubranych tak, jak zastała ich fotografka, ustawionych pojedynczo, w parach lub w grupie na tle ściany ich mieszkania), zdjęcie zrobione bez statywu, z użyciem mocnego światła lampy błyskowej, przy zachowaniu jak największej głębi ostrości i jak najszerszego planu.

Rydet swój projekt rozszerzyła następnie o Górny Śląsk i kolejne regiony Polski. Przez dwanaście lat wędrowała od domu do domu z jednym aparatem i notesikiem, fotografując wedle swoistego fotograficznego algorytmu (rygoru kompozycyjnego). W efekcie powstała dokumentacja licząca dziś około 30 tysięcy charakterystycznych i rozpoznawalnych dla niej zdjęć. Nie są to jednakże tylko fotografie ludzi we wnętrzach, cykl uzupełniają też inne podzbiory, jak domy, kobiety na progach, krajobrazy i uroczystości, przedmioty i dekoracje, zawody, a także obecność oraz mit fotografii.[30] Te swoiste typologiczne serie ujawniały jej subiektywne spojrzenie na najbardziej powszechną rzeczywistość polskich wsi i miasteczek. Jak sama wyjaśniała: „to, co robię, nie ma jednak nic wspólnego z reportażem, to jest ułożony schemat pewnych rzeczy."[31]

Na wystawę na Żytniej w 1983 roku wybrane zostały te właśnie zdjęcia, które ukazywały domowe wnętrza pełne religijnych malowideł, makat, ołtarzyków. Powtarzały się tu uchwycone przez Rydet schematy. Typowym był np. fragment wiejskiej izby ze stolikiem z figurką Matki Boskiej ustawionym przy ścianie, której większą

część stanowiła dekoracyjna tkanina z motywem ukrzyżowania (i hasłem: „Boże, błogosław tej rodzinie"), otoczona „reprezentacjami" Najświętszego Serca Jezusa i Najświętszego Serca Maryi, reprodukcją obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej, zdjęciem Jana Pawła II.

Fotografie Rydet wypełniły jedną ze ścian kościoła Miłosierdzia Bożego. Między nimi piętrzył się okienny ołtarzyk domowy autorstwa kilku pań z parafii. Pierwotnie na wystawie miała pojawić się cała „kolekcja" takich ołtarzyków – tak samo jak kolekcja rysunków krzyża artystów reprezentujących środowisko awangardy zebrana przez Małgorzatę i Andrzeja Dłużniewskich – ale starania o ich wypożyczenie się nie powiodły. Ostatecznie uproszone parafianki ze swoimi dziećmi zbudowały jeden ołtarzyk przy ścianie z fotografiami autorki *Zapisu socjologicznego*.[32] W pobliskiej przestrzeni organizatorzy ustawili też ludowe rzeźby pasyjne na ceglanym postumencie. Towarzyszyły im zawieszone nad wejściem do kaplicy malowane stacje Męki Pańskiej (co przypominało też wiejskie wnętrza z obrazkami/fotografiami umocowanymi pod sklepieniem nad drzwiami). Wszystko to w przedziwny sposób wiązało się w jeden naturalny ciąg, gdzie dokument fotograficzny współistniał obok plastyki ludowej i amatorskiej.

W innej części kościoła, w tzw. Piecie Woli, związanej z walkami w powstaniu warszawskim, ulokowane zostały z kolei zdjęcia Lokajskiego (1909–1944). Ten reprezentant pokolenia Kolumbów przed wojną należał do światowej czołówki oszczepników (udział w igrzyskach w Berlinie, 1936) oraz pięcioboistów (wicemistrzostwo świata, 1935), a później walczył w kampanii wrześniowej i powstaniu warszawskim (ps. „Brok", jako oficer łącznikowy i dowódca plutonu, zginął pod gruzami zbombardowanej kamienicy, gdzie mieścił się zakład fotograficzny). Dziś przede wszystkim pamięta się go jako autora zdjęć z powstania. Za pomocą zdobycznego aparatu leica dokumentował przebieg walk (np. zdobycie przez powstańców gmachu PAST-y przy ulicy Zielnej), zniszczone ulice i budynki stolicy, barykady. Nie stronił od przekraczania granic intymności: zaglądał do szpitali, fotografował pochówki ofiar niemieckiego ostrzału, pokazywał cierpienia i ból cywilów, niekiedy też martwe ciała. Ujawniał momenty powstańczego życia, od kobiet gotujących posiłki dla powstańców, przez chałupniczą produkcję broni i powstańcze śluby, po dzieci napełniające worki piaskiem. Zachwycał portretami często anonimowych bohaterów, zaskakując bliskością, jaką potrafił zbudować z fotografowaną osobą.[33] Lokajski, który pasją fotografowania zaraził się podczas studiów, a podczas okupacji prowadził pracownię i zakład fotograficzny, rozpoczął powstanie jako żołnierz. I to sprawiło, że gdy z czasem otrzymał polecenie utrwalania wszystkiego na taśmie fotograficznej i filmowej, jego dodatkowa funkcja fotoreportera pozostawała właściwie niezauważalna (przez co nie musiał oswajać bohaterów fotografii swoją obecnością). Wędrując po Śródmieściu, kadr po kadrze dokumentował miasto zmieniające się przez walkę. Jego czarno-białe zdjęcia utrzymane były we współczesnym reporterskim stylu, gdyż potrafił błyskawicznie wyłapać właściwy moment, zatrzymać w kadrze ważną chwilę i przekazać emocje. Mimo trudnych warunków stał się autorem mnóstwa ujęć pobudzających wyobraźnię, sprawiających wrażenie, że jesteśmy razem z bohaterami jego fotografii i przeżywamy te same emocje.[34]

W przejściu do Piety Woli natrafiało się na kolejne zdjęcia – ich autorem był Bujak (ur. 1942). Jako artysta odkrywał on przede wszystkim duchową stronę człowieka. Mówi się o nim jako o fotografie mistycznym (ale przede wszystkim papieskim).[35] Jak tłumaczył, starał się „żeby była to sfera wokół spraw Pana Boga. To może się różnie przejawiać. Poprzez sztukę sakralną, obrzędy, spotkania z konkretnymi ludźmi, nierzadko dotykanie nieznanych, kompletnie zamkniętych światów."[36] W swoich zdjęciach potrafił pokazać mistycyzm zawarty w religijnych ceremoniałach. Taki właśnie jest cykl głośnych *Misteriów*, które znalazły się w odbudowywanej parafii Miłosierdzia Bożego na wystawie *Znak krzyża*.[37] Bujak pracował nad tym cyklem przez wiele lat od 1963 roku, a swoje poszukiwania prowadził w całej Polsce. Jego fotografie przedstawiały święta religijne: w aspekcie grupowym poprzez towarzyszące im procesje oraz w aspekcie jednostkowym, jak np. poprzez uchwycone chwile modlitwy pełne emocjonalnego napięcia. Jak pisał Adam Mazur:

„Bujak szybko odszedł od malowniczej, postpikturalnej maniery na rzecz pełnego ostrości spojrzenia na interesujący go fenomen religijny i społeczny. Kojarzące się raz z misteriami Władysława Hasiora, innym razem z obrazami Bruegla fotografie stanowią niezwykły fresk, który pomaga zrozumieć opisywane przez historyków »długie trwanie« pewnych form kulturowych."[38]

Religijną tematykę podejmowały też zdjęcia Mariusza (Andrzeja) Wieczorkowskiego (ur. 1947). Fotograf ten dobrze znał historię tego miejsca i proboszcza parafii ks. Wojciecha Czarnowskiego, w dużym stopniu przyczynił się, że do organizacji wystawy doszło właśnie na Żytniej[39]. Warto tu podkreślić, że Wieczorkowski uznawany jest za jednego z najważniejszych przedstawicieli sztuki przykościelnej w dziedzinie fotografii – obok takich artystów, jak Erazm Ciołek, wspomniana Rydet czy też Anna Beata Bohdziewicz, także biorąca udział w *Znaku krzyża*.[40] Jego zdjęcia umieszczone zostały w korytarzu pod prezbiterium. Przestrzeń ta była najbardziej ciasna i powikłana, gdyż ulegała ciągłym przeobrażeniom przez wywózkę gruzu, ziemi i żłobienie korytarzy, łączących ją z położoną obok Pietą Woli. Wieczorkowski swoimi zdjęciami wpisywał się wprost w tytuł przedsięwzięcia i przekazaną mu przestrzeń: pokazywał krzyże, także takie, które dostrzegał w kształtach architektury, w pejzażach, zwłaszcza w pejzażach cmentarnych.[41]

Podobny charakter i podobną wymowę miały fotografie znajdujące się na dziedzińcu kościoła, na czworobocznych filarach i na ścianach podcieni. W ten sposób powstała jakby galeria fotografii dokumentalnej. Jej autorzy – ponad czterdziestu uznanych fotografów[42] – podobnie jak Wieczorkowski ukazywali obecność znaku krzyża w życiu religijnym i społecznym Polaków oraz w wydarzeniach publicznych. Na kadrach ich zdjęć uchwycone zostały zarówno sceny z pielgrzymek, odpustów, obrzędów, jak i krzyże towarzyszące manifestacjom (w tym krzyże utworzone z kwiatów i świateł) oraz oczywiście wielki krzyż papieski na placu Zwycięstwa w Warszawie. Nie zabrakło też krzyży przydrożnych i cmentarnych.[43]

Fotografia w ciemności

Niewątpliwie *Znak krzyża* wytworzył specyficzną przestrzeń, jakby wyjętą z koszmarnej codzienności, a jednocześnie w tę dramatyczną sytuację zanurzoną. Trwało to dwa tygodnie. Nieco wcześniej, bo już w 1982 roku odbywały się spontanicznie organizowane nieduże wystawy w kościołach. Przedsięwzięcie Boguckiego i Smolarz różniło się jednak od nich zdecydowanie. Manifestacja artystów na Żytniej imponowała nie tylko rozmiarem, interdyscyplinarnym charakterem, udziałem ogólnopolskiej elity artystycznej, ale przede wszystkim spójną ramą programową i ideową, pozwalającą w tej jakże specyficznej przestrzeni dokonać właściwego doboru i układu prac.

Wystawa *Apokalipsa – światło w ciemności*, zrealizowana w warszawskim kościele św. Krzyża w listopadzie 1984 roku, była kolejną wspólną inicjatywą „spółki autorskiej" Bogucki i Smolarz. Nowa świątynia i zupełnie nowa sceneria, ale główne założenia stojące za *Znakiem krzyża* – w tym szczególna rola fotografii – były kontynuowane i rozwijane. To przedsięwzięcie, mimo iż zostało zorganizowane w monumentalnej barokowej budowli, jednej z ważniejszych świątyń stolicy, z bogatym kalendarium wydarzeń związanych z historią Polski, miało już jednakże inny rozmach niż w kościele na Żytniej. Artyści zaproszeni zostali do kościoła dolnego, w podziemia, o kształcie odwróconej litery T, podzielonej podporami i filarami na nawy. Wystawa zbudowana została z dwóch zasadniczych części. W rozległej krypcie, przy jej czterech ścianach, pojawiły się cztery instalacje autorstwa Włodzimierza Borowskiego, Jerzego Kaliny, Grzegorza Kowalskiego, Romana Woźniaka. W wieloznaczny i ponadczasowy sposób próbowały one nawiązać do tekstu Apokalipsy św. Jana, ale co ważne, ich oddziaływanie łączyło się ze sobą. Pod ogromnym wrażeniem tej osobliwej całości o dużym ładunku emocjonalnym była m.in. Anda Rottenberg („osiągnięcie najwyższej rangi artystycznej").[44] Grzegorz Kowalski – którego pracę było widać jako pierwszą po wyjściu z ciemności schodów prowadzących do kościoła dolnego – postrzegał je w kategoriach otwarcia na dialog. Dialog o „ludzkiej potrzebie transcendencji, o tęsknocie

do przeżycia religijnego (nie ograniczonego do konkretnej religii!), o duchowym wymiarze istoty ludzkiej, o śmierci w jej różnych postaciach…," a także o kryzysie wiary.[45]

Z tej przestrzeni, służącej refleksji i zadawaniu pytań o sprawy fundamentalne, wchodziło się następnie do położonej obok sali katakumbowej. Ona z kolei stanowiła, jak to mówił Bogucki, pewnego rodzaju „lamus wyobraźni". Ale nie była to zwykła „rupieciarnia". Zgromadzono w niej bowiem funkcjonujące społecznie wyobrażenia Apokalipsy oraz dokumenty apokalips prywatnych (subiektywnych).[46] Składały się na nie dzieła sztuki, fotografie[47] i teksty związane z tematem wystawy. Dominującym elementem tej scenerii okazywał się zestaw rzeźb Józefa Łukomskiego (1920–1996). Obiekty te w połączeniu z fotografią dokumentalną posłużyły Smolarz do stworzenia przejmującego układu przestrzennego.

Łukomski był artystą, którego twórczość można podsumować krótkim hasłem: „szukam człowieka." Wychodząc od doświadczenia malarstwa materii, tworzył zniekształcone wizerunki postaci ludzkiej (podkreślające samotność, cielesność i kruchość człowieka), eksperymentował z kolażami z tkanin oraz obrazami ze starą odzieżą, by pod koniec lat siedemdziesiątych zacząć projektować environments z usztywnionych emulsją syntetyczną, pustych wewnątrz ubrań. Były to najczęściej ogromnych rozmiarów figury, zestawiane przez Łukomskiego w grupy, które w swoim milczącym znieruchomieniu ujawniały uświęcone ślady ludzkiej obecności.[48]

Taką właśnie „teatralną" kompozycję z bezosobowymi aktorami zaprezentował artysta w podziemiach kościoła św. Krzyża. Jako całość robiła ona duże wrażenie – wątki eschatologiczne, w tym Sądu Ostatecznego (kojarzącego się z Apokalipsą), były tu aż nadto widoczne. Smolarz oddziaływanie to jeszcze bardziej ukierunkowała i wzmocniła. Narzędziem wywołującym wspomnienia z przeszłości stała się dla niej fotografia dokumentalna. Poszczególne zdjęcia artystka rozłożyła na podłodze, opisała je, przykryła szkłem, a obok ustawiła palące się świece. W ten sposób tworzyła się pełna kompozycja: wydłużona, biała „figura ubraniowa," pod nią świece i fotografia. Schemat ten Smolarz zastosowała do każdej rzeźby Łukomskiego. Aby zobaczyć zdjęcia, trzeba było albo uklęknąć, albo się mocno schylić. Fotografie przedstawiały tragiczne dla Polaków miejsca i sceny z najnowszej historii. Z czasów II wojny światowej były to m.in.: obóz koncentracyjny Birkenau i kadr z nagimi kobietami pędzonymi do komory gazowej; getto w Warszawie i dwójka młodych ludzi na pierwszym planie, zabitych podczas jego likwidacji; Instytut Anatomii Akademii Medycznej w Gdańsku oraz tors mężczyzny, którego nie zdążono przerobić na „mydło z ludzi" w ramach eksperymentów Rudolfa Spannera; Katyń i odkryte doły śmierci z polskimi oficerami. Bliższe wystawie były z kolei kadry z Bydgoszczy, Gdańska, Warszawy z protestów i manifestacji młodzieży i robotników z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, a także z Rzymu z zamachu na papieża na placu św. Piotra oraz z Krakowa, gdzie doszło do pokojowego „białego marszu" w imię solidarności z Janem Pawłem po tym zamachu.[49]

Bieżąca historia nie dała jednak o sobie zapomnieć. W tej samej sali znajdowała się również kompozycja z sutanną rzuconą na ziemię obok płyty ołtarzowej. Był to *Ołtarz kapłański* Boguckiego. Zaledwie kilkanaście dni przed otwarciem wystawy doszło do porwania i śmierci księdza Jerzego Popiełuszki, kapelana Solidarności. Tak oto pojawił się jakże aktualny komentarz do tej i tak przejmującej wystawy.

Fotografia w labiryncie

Ostatnim spotkaniem Boguckiego i Smolarz z wystawą realizowaną w formule sztuki przykościelnej był *Labirynt – przestrzeń podziemna*. Tym razem gospodarzem stał się kościół Wniebowstąpienia Pańskiego w Warszawie (na Ursynowie).[50] Ale nie tylko z tego powodu okazała się ona wyjątkowa. Organizatorzy przedsięwzięcia rozpoczęli pracę wiosną 1989 roku w rzeczywistości PRL-u, a zakończyli ją jesienią[51] tego roku, już po czerwcowych wyborach, które przyczyniły się do upadku systemu komunistycznego w kraju i narodzin III Rzeczypospolitej. W ten sposób nastąpiło niejako zamknięcie pewnej historii, zapoczątkowanej powstaniem Solidarności i stanem wojennym 1981 roku, której efektem było

masowe wejście artystów „do kruchty." Bogucki tłumaczył, że jakkolwiek mogło się wydawać, że taka formuła wystawy jest już „znakiem wczorajszej kultury chroniącej się w cieniu kościoła," to on i jego współpracownicy przeczuwali, że jest to nie tyle pożegnanie, co raczej otwarcie na nową „przestrzeń przenikania się wzajemnego odmiennych perspektyw religii, historii i sztuki."[52]

Sama wystawa – ponownie, tak jak to było w przypadku *Apokalipsy – światła w ciemności* czy też częściowo *Znaku krzyża* – urządzona została w tak zwanym kościele dolnym. Podziemia ursynowskiej świątyni zostały zagospodarowane przez malarzy i fotografów; całość miała być próbą ukazania odwiecznych sytuacji określających los człowieka.[53] Układ przestrzenny tworzyły strefy wyobrażeń plastycznych/fotograficznych symbolicznie odnoszące się do Księgi Rodzaju. Były to: strefa wstępna (nawiązywała do stworzenia świata i ogrodu rajskiego z drzewem poznania dobra i zła), labirynt czasu i przestrzeni (sieć korytarzy z ruiną wieży Babel – miejsce, gdzie trafił człowiek po wygnaniu z raju), strefa światła i strefa domu (obie związane z duchowym dojrzewaniem człowieka), strefy autorskie (z pracami artystów odnoszących się do idei labiryntu), obszary malarstwa (przypomnienie nieba i ziemi), dziedziniec (z konstrukcjami rzeźbiarskimi).[54]

Kluczową dla powodzenia całego przedsięwzięcia była sfera labiryntu i tym samym znów szczególną rolę przypisano fotografii, co nie powinno dziwić w kontekście poprzednich realizacji z 1983 i 1984 roku. To ona miała wypełniać wnętrze tytułowej konstrukcji. Stąd też przedmiotem długich poszukiwań, dyskusji i wątpliwości przy projektowaniu wystawy był sposób wytworzenia i zapełnienia tej przestrzeni przygotowywanym i selekcjonowanym od dawna materiałem fotograficznym. Organizatorom chodziło o „prawdziwy labirynt życia wypełniony śladami spełniających się ludzkich dziejów, wiążący sobą cały układ biblijnych przestrzeni symbolicznych i towarzyszących im stref autorskich."[55] Z tego powodu budowanie ścian tego labiryntu za pomocą płyt czy tkanin rozpiętych na stelażach (po to, by umieścić na nich wybrane fotografie) nie miało dla nich sensu. To nie miała być schludna, elegancka prezentacja zdjęć. Przełom przyniosło dopiero spotkanie ze sztuką Grzegorza Klamana (ur. 1959) na wystawie *Na obraz i podobieństwo. Nowa ekspresja religijna* (1989), zorganizowanej przez Andrzeja Bonarskiego w dawnych zakładach Norblina w Warszawie. Gdański artysta tworzył wówczas monumentalne realizacje z pogiętych, nieregularnych płatów blachy, u Bonarskiego pokazał surowe bryły w kształcie obelisków – i ta właśnie forma urzekła Boguckiego. Klaman zgodził się zbudować labirynt, choć nie był zadowolony z pomysłu, że jego dzieło zostanie na koniec obwieszone zdjęciami.[56] Z kolei Bogucki ze Smolarz nie chcieli, by fotografie pojawiły się tam jako obiekty o charakterze estetycznym (i nie poparli pomysłu Klamana, by ponaddzierać je jak stare plakaty na słupach ogłoszeniowych). Miały być one przede wszystkim dokumentem („znakiem żywej pamięci"). Ostatecznie podczas prac montażowych labiryntu, gdy artysta przystępował do obijania blachą stworzonej przez siebie konstrukcji już z drugiej (wewnętrznej strony), wspólnie zadecydowali, że szkielet z nieheblowanego drewna pozostanie tam „obnażony." Stało się dla nich jasne, że toporna uroda odsłoniętej wewnątrz konstrukcji, w połączeniu z jej przestrzennością i nieregularnością, w naturalny sposób przyswoi sobie obcy jej początkowo „żywioł obrazkowy" (oszklone fotografie).[57] To, co wydawało się na wstępie nie do pogodzenia z rzeźbiarską architekturą, znalazło swoje rozwiązanie w surowej, niedokończonej formie Klamana.

Jego labirynt z drewna i starej blachy zajął prawię połowę ogromnej przestrzeni kościelnego podziemia w świątyni Wniebowstąpienia Pańskiego. Stał się z oczywistych względów dominującą, centralną figurą, wokół której zbudowane zostały wspomniane autorskie ciągi malarskie i pozostałe strefy. Niewątpliwie była ona zaskakującą swoim wyglądem konstrukcją, nad którą wisiało ciężkie kasetonowe „niebo" z surowego betonu. To w nie wbijała się po części spalona, wychodząca ze środka labiryntu *Wieża Babel* autorstwa Jerzego Kaliny. Obiekt Klamana miał postać nieforemnego kręgu z chaotycznym układem tworzących korytarze ścian, które niekiedy ciągnęły się długo, czasem nagle urywały. W tej sieci korytarzy rozwieszone zostały fotografie, był ich ogrom – około 700. Zostały one wybrane i uło-

żone przez Smolarz i jej współpracowników po przejrzeniu kilku tysięcy zdjęć z udostępnionych im publicznych i prywatnych kolekcji.[58]

Ostatecznie do labiryntu trafiły zdjęcia z dziewiętnastego i dwudziestego wieku, a więc obejmujące pełne dzieje polskiej fotografii.[59] Przy wejściu do labiryntu zgrupowano te odnoszące się do narodzin i początku życia, by przy wyjściu pokazać mówiące o śmierci. W środku zaś materiał fotograficzny ujawniał najróżniejsze „ślady życia," ułożone w pewne grupy tematyczne, skupiające „osoby," „miejsca," „zdarzenia." Jak tłumaczył Bogucki, „istotą selekcji nie były ani z góry przyjęte założenia tematowo-historyczne, ani preferencje estetyczne, lecz wyławianie tego, co odczuwa się najintensywniej, fotografii, które bardziej niż inne zachowały w sobie emitujący własną energię ślad czegoś, co było: miejsca, zdarzenia, obecności. Naszą intencją było wzmocnienie ukrytych w fotografii znaczeń nie tylko przez wybór i układ, ale także przez wprowadzenie zdjęć w przestrzeń refleksji historyczno-literackiej oraz w przestrzeń symboliczno-labiryntową."[60]

Tę przestrzeń refleksji historyczno-literackiej tworzyły tabliczki z tekstami poety i prozaika Włodzimierza Paźniewskiego. Wykorzystał on utwory własne, sięgnął też po cytaty z prac wyjątkowego w polskiej filozofii Henryka Elzenberga, specjalizującego się w zagadnieniach aksjologicznych. W tych tabliczkach niby w lustrach historii, filozofii, literatury odbijały się utrwalone na zdjęciach postaci i zdarzenia.[61] Drugą przestrzeń, a więc symboliczno-labiryntową, konstytuowały konstrukcja Klamana oraz otaczające ją strefy z instalacjami i dziełami malarskimi.

W zakamarkach tej przedziwnej budowli można było natknąć się na stare zdjęcia z prywatnych albumów rodzinnych, portret Zygmunta Krasińskiego na łożu śmierci, epizody z powstania styczniowego, sceny z życia polskich Żydów, fotografie Feliksa Dzierżyńskiego (jako chłopczyka, dandysa w Krakowie, szefa Czeka), ujęcia z przyjęć dyplomatycznych u prezydenta Ignacego Mościckiego, przedwojenne kroniki wydarzeń kryminalnych i procesów sądowych, zdjęcia z obozów śmierci i zesłańców w łagrach Workuty, propagandę stalinowską, portret Jerzego Urbana, kadry z obrad Okrągłego Stołu, zaprzysiężenia gen. Jaruzelskiego na prezydenta, powołania rządu Tadeusza Mazowieckiego. Labirynt obwieszony setkami fotografii i cytatów łączył więc rozmaite miejsca, czasy, warstwy społeczne, idee i postawy, a zarazem – poprzez umiejscowienie w przestrzeni sakralnej – nadawał im pewien kontekst duchowy.

Wieża Babel

Wystawa z kościoła Wniebowstąpienia Pańskiego w Warszawie (1989) w sposób najbardziej chyba dosłowny przywoływała doświadczenia przełomowych *documenta 5* w Kassel (1972). Bogucki widział je osobiście – jako znany polski galerzysta został zaproszony przez stowarzyszenie Inter Nationes,[62] działające w celu promowania Niemiec na całym świecie. Wystawa ta wywarła na nim ogromne wrażenie, wielokrotnie pisał i odwoływał się do niej w swojej praktyce organizacyjnej na polu sztuki.

Za koncepcję i realizację piątej edycji tej najważniejszej międzynarodowej wystawy sztuki współczesnej odpowiadał szwajcarski kurator Szeemann (1933–2005), który zdążył już zasłynąć ważnymi ekspozycjami: *Live in Your Head. When attitudes become form* (1969) i *Happening & Fluxus* (1970). Zaproponował on zmianę dotychczasowej idei „100 dni muzeum" na „100 dni wydarzeń," co miało podkreślić większą niż wcześniej rolę działania, a nie obiektu artystycznego. Skoncentrował się jednak przede wszystkim na analizie relacji wizualnych form wyrazu i rzeczywistości, to nastawienie zawarte było w haśle wystawy: „Kwestionowanie rzeczywistości – obrazowe światy dzisiaj." Odpowiadały temu działy tematyczne: od „rzeczywistości obrazu" (takiej jak propaganda polityczna i reklama), przez „wyobrażoną rzeczywistość" (czyli socrealizm i fotorealizm), aż do „identyczności lub jej braku między obrazem a obrazowanym" (sztuka konceptualna). Wypracowana przez kuratora formuła wystawy oferowała pokierowanie widzami i ich sposobami widzenia celem lepszego zrozumienia współczesnych światów obrazowych; zrozumienia świata coraz bardziej zależnego od pośrednictwa (mass) mediów; świata, w którym coraz trudniej odróż-

nić rzeczywistość od wydarzenia zainscenizowanego (spektaklu). Ta edycja wystawy wyróżniała się znaczącym zróżnicowaniem prac. Szeemann wymyślił wówczas pojęcie „indywidualnej mitologii," gdzie kluczowa staje się postawa, nie styl. Był to postulat wobec historii sztuki, by podkreślać intencje, które mogą przyjmować różne formy.[63] Te „indywidualne mitologie" zostały zestawione z „równoległymi światami wizualnymi:" światami pobożności, propagandy politycznej, trywialnego realizmu (kicz), estetyki reklamy i produktu oraz „sztuki chorych psychicznie" (art brut). Prezentacja obrazów i rzeźb europejskiego i amerykańskiego fotorealizmu (która okazała się sensacją i sukcesem wystawy) dodatkowo dokumentowała najnowsze odniesienie sztuki do rzeczywistości. Nie zabrakło innych form reakcji na rzeczywistość, jak performance i sztuka akcji, które po raz pierwszy zyskały tak wielką przestrzeń dla prezentacji.[64]

Documenta 5 wzbudziły ogromne kontrowersje wśród widzów, krytyków i samych uczestniczących w nich twórców.[65] Jej kuratorowi zarzucano wykorzystanie sztuki i twórców w celu namaszczenia wystawy jako autonomicznego dzieła sztuki budującego nowe konteksty. Tak zresztą się stało: prace artystów zostały wyjęte z kontekstu, w którym powstały, i umieszczone w nowym, zaproponowanym przez kuratora. Był to przełom, dzięki czemu ta edycja wystawy zyskała trwałe uznanie, a być może i status kultowy. Do dziś stanowi ona wzór dla współczesnej praktyki wystawienniczej i roli organizatora wystawy.

Należy oczywiście zgodzić się z Jarecką, że Bogucki (polski Szeemann?), realizując swoją pierwszą kościelną wystawę, wzorował się na rozwiązaniach Szeemanna. *Znak krzyża* był przecież szesnastodniowym wydarzeniem – miejscem interdyscyplinarnych działań i interakcji z publicznością. „W późniejszych wystawach do Szeemanna zbliża Boguckiego także koncepcja »stref autorskich«. Jak na wystawie tematycznej pokazać artystyczne indywidualności, których nie można nagiąć do jej nadrzędnego, ogólnego przesłania? Dać im osobne przestrzenie, kapsuły, w których zrealizują swoją autonomię. Stąd koncepcja miniwystaw w ramach większej wystawy w takich projektach jak »Droga świateł – spotkania ekumeniczne« (...) oraz »Labirynt – przestrzeń podziemna«" – pisała krytyczka sztuki z *Gazety Wyborczej*.[66] Na pierwszy plan wysuwać się miał przecież całościowy pomysł przestrzenny.

Warto jednakże zwrócić uwagę na jedno kluczowe zagadnienie. Bogucki, jakkolwiek był zauroczony magią *documenta 5*, to jednocześnie postrzegał ją jako symboliczną wieżę Babel – „rojowisko obcych sobie wzajemnie języków wyobraźni." Doceniał ją za ukazanie sytuacji sztuki nie według poglądów artystycznych, tylko jako wielki pejzaż socjologiczny, by zarazem stwierdzić, że ta panorama zjawisk obejmuje różne języki i różne piętra kultury białego człowieka.[67] Polski galerzysta był przekonany, że funkcjonują one obok siebie, w swoim własnym świecie i nie ma między nimi porozumienia. Ta refleksja była dla niego szczególnie ważna – zastanawiał się, w jaki sposób można by „te rozdzielone kanały wyobraźni i rozbiegające się w różne strony języki sztuki na nowo ze sobą złączyć w całość niekoniecznie jednorodną, splecioną z różnych wątków i postaw, ale względnie spójną."[68] Wtedy to nabrał pewności, że to właśnie doświadczenie Boga i doświadczenie przestrzeni świętej, zarówno to pierwotne, jak i związane ze sztuką, może te wyobrażenia ludzkie powiązać w pewną jedność.

Pierwsza jego wystawa przykościelna, zorganizowana na Żytniej, jednoznacznie pokazuje te intencje i przemyślenia Boguckiego. Szczególna rola fotografii nie była tutaj przypadkowa. Stała się ona dla niego jednym z narzędzi do kształtowania układu przestrzenno-wizualnego jego przedsięwzięć. Tłumaczył: „fotografie przywoływały pamięć faktów odległych lub wczorajszych, a wraz z pamięcią – myśli i wzruszenia z tymi faktami związane. My zaś wprowadziliśmy te dokumentalne obrazy w przestrzeń nasyconą modlitwą i sztuką, w klimat architektury sakralnej. To znaczy w klimat miejsca, w którym życiowe konkrety widzi się w perspektywie wieczności."[69] Spójrzmy zatem jeszcze raz na wątki fotograficzne na omawianych tu wystawach.

Od dokumentu ku wieczności

W *Znaku krzyża* Rydet prezentowała swój wieloletni projekt zapoczątkowany na Podhalu, ale w żadnym wypadku to nie były błahe obrazki – artystka dobitnie wskazywała, że to ludzie tworzą historię i dopiero potem całe ich środowisko staje się opowiadaniem.[70] Chciała po prostu ocalić człowieka poprzez robienie zdjęć tam, gdzie żył, i z tego właśnie zrodziła się cała reszta – ten gigantyczny, dokumentalny projekt z pogranicza etnografii i socjologii, czyli właśnie *Zapis socjologiczny*. Było w tym też pragnienie zachowania świata, którego obraz każdego roku zmienia się z olbrzymią szybkością i który już odchodzi bezpowrotnie.[71] Dotyczyło to w szczególności polskiej wsi, w tym starych wnętrz chat z rzędami świętych obrazów.

Fakt, że zdjęcia Lokajskiego znalazły się na tej wystawie, to również nie był przypadek.[72] Jednym z bardziej charakterystycznych fragmentów odbudowywanego kościoła Miłosierdzia Bożego była tzw. Pieta Woli. Parafianie tak nazwali dwupiętrową ruinę o pustych otworach okiennych; przypominała ona wyglądem zamknięte ścianami z czterech stron i otwarte ku niebu jak studnia podwórko. Były to pozostałości po rozbudowanej kaplicy usytuowanej w kompleksie zakonnym Zgromadzenia Sióstr Matki Bożej Miłosierdzia, który został spalony przez Niemców w 1944 roku. Należy pamiętać, iż to wtedy i właśnie na Woli miały miejsce zorganizowane masowe egzekucje ludności – szacuje się, że w tej największej w historii jednostkowej zbrodni popełnionej na Polakach śmierć poniosło od 40 do 60 tysięcy osób. Zachowane fragmenty to Pieta – jako motyw kojarzony najczęściej z ikonografią chrześcijańską zawiera ona w sobie nie tylko elementy żałoby, opłakiwania, bólu i smutku po stracie, ale też element nadziei, że śmierć nie poszła na marne. Co ciekawe, słowo to oznaczające „miłosierdzie" wywodzi się z włoskiego *pietà* (a właściwie to z łacińskiego *pietas* – najwznioślejszej cnoty etyki rzymskiej). Termin ten został przyjęty przez chrześcijaństwo, a następnie zmodyfikowany, zinterpretowany i przetłumaczony jako „współczucie." Owo „współczucie," po grecku „empatia" (*empátheia*), znaczy tyle co „pasja", „przywiązanie," „emocje" i „uczucia" wobec kogoś lub czegoś, które zmieniają odczuwającego.[73] Wydaje się, że taka definicja tego słowa bardziej odpowiadała postrzeganiu tego miejsca przez parafian i okolicznych mieszkańców, podkreślając jego związek z historią oraz wywołując określone emocje.

W tym też kierunku podążyli organizatorzy *Znaku krzyża*. Z jednej strony, religijny motyw ofiary i męczeństwa reprezentował projekt Miry Żelechower-Aleksiun, ulokowany w pobliskim kanale drewnianych schodów łączących podziemie z parterem. Stworzyła ona swoisty pionowy ciąg malarski, zawieszając bezpośrednio jeden nad drugim kilkanaście swoich obrazów o tym samym formacie. Kolejne sekwencje *Drogi Krzyżowej* oglądało się, wstępując po stopniach.[74] Z drugiej strony, wspomniany motyw eksplorowała główna ekspozycja w Piecie Woli, czyli zdjęcia Lokajskiego. Tu również zastosowano narrację w formie uporządkowanego ciągu „obrazów." Rozpoczynała się ona – patrząc od dołu (wnętrza „podwórka") – od nekrologu powstańczego fotografa, gdzie stale płonęły światła. Następnie swoisty fryz tworzyły zdjęcia mniejszego formatu, pokazujące młodych powstańców i ich dzień powszedni w walczącej stolicy. Musiały to być ujęcia z początku powstania, bo bohaterowie fotografii patrzyli w obiektyw z nadzieją i entuzjazmem. Całą sekwencję kończyły zawieszone wysoko na ścianach wielkoformatowe zdjęcia, które można było oglądać z dołu i ze schodów. Była to już dokumentacja dramatu mieszkańców ginącej Warszawy: przejmujące kadry pokazujące przenoszenie trupów, wrzucanie ciał do wspólnych dołów, żałobne modlitwy kobiet nad grobami...[75]

Na wystawie na Żytniej pojawiły się również *Misteria* Bujaka. Sam autor wyjaśniał, że jego fotografia zrodziła się z potrzeby poznania i utrwalania wydarzeń, w których spotykał „relikty dawnych epok," spraw jego zdaniem nieznanych ogółowi, a będących jednocześnie koniecznym uzupełnieniem wiedzy o współczesnym człowieku. Bujaka najbardziej interesowały sama istota obrzędu (katolickiego i prawosławnego, często o genezie sięgającej średniowiecza) oraz jego psychiczne podłoże.[76] On jako fotograf chciał do tej „istoty" dotrzeć, zrozumieć fenomen przetrwania owych „reliktów", stąd też jego strategia fotografowania polegała na bliskim kontakcie. Tylko współudział w wydarzeniach i współpraca z fotografowanymi osobami zapewnić miały według niego szansę na poznanie i zarejestrowanie tego, co kryło się pod powierzchnią widzianych zja-

wisk. Nic więc dziwnego, że jego zdjęcia traktować można jako „niezwykłą sondę wysłaną w nietknięte nowoczesnością rejony życia społecznego, gdzie od wieków rozgrywa się ten sam określający szczególną mentalność rytuał."[77] Niektóre z nich przypominały wręcz opowieść wyciągniętą z mroków średniowiecza, ale wytworzoną za pomocą fotografii.

Bujak wykorzystywał tutaj formułę humanistycznego fotoreportażu i w kraju tysięcy kościołów opowiadał o doświadczeniu misteriów.[78] Traktował to jako misję, ponieważ dynamiczny rozwój społeczny i przemiany kulturowe powodowały zanikanie starych zwyczajów. Podobnie oceniała to Urszula Czartoryska. Postrzegała ona cykl *Misteriów* – obrzędy i ceremonie, które w ciągu jednej generacji zmienią formę lub znikną – jako coś więcej niż tylko reporterską obserwację. Sytuowała te zdjęcia w opozycji: historia – dzień dzisiejszy, duchowość – przyziemność, ruchy masowe – samotne przeżycie, splendor ceremoniału – zaparcie się siebie. Dla niej ważne były emocje, które postrzegała w dokumentalnej praktyce Bujaka, i jego zdolność do sprawienia, że fotografia przenikała cielesną powłokę człowieka (a nie zatrzymywała się jedynie na zewnętrzności).[79] W tym ujawnianiu zjawisk duchowych (mistycznych), o których mamy powierzchowną wiedzę, we wskazywaniu na gesty i rekwizyty pomagające zrozumieć psychikę bohaterów zdjęć Czartoryska widziała największą siłę i wyjątkowość krakowskiego fotografa.

Na „rekwizytach" skupił się z kolei Wieczorkowski, odkrywając krzyże w różnych formach rzeczywistości. Nic więc dziwnego, że łączy się go z pewnym określonym myśleniem o obrazie fotograficznym. W jego praktyce odnaleźć można bowiem przekraczanie mimetyzmu realistycznego obrazu na rzecz jego iluzji – ale jest to iluzja, jak pisał Krzysztof Jurecki, szczególnego rodzaju. Wiązała się ona według niego z zagadnieniem duchowości, w której widoczne są wpływy dziewiętnastowiecznego spirytyzmu. Idea ta była rzadko podejmowana przez polskich fotografów współczesnych, poza Wieczorkowskim autor *Oblicza fotografii* przypisywał do niej również Rydet, Jerzego Lewczyńskiego, Andrzeja Brzezińskiego, Andrzeja J. Lecha, a zupełnie współcześnie Marcina Sudzińskiego.[80] W przypadku Wieczorkowskiego i jego zdjęć w parafii na Żytniej poszukiwania magicznej aury fotografii współgrały z doświadczaniem nowych stanów ducha. Jurecki mówił: „być może jesteśmy na przedpolach procesu resakralizacji świata, gdzie dopiero coś miga i błyska, lecz to nie jest pełne słońce. Otóż w pewnym momencie na Żytniej zapaliło się Słońce, w tej ruinie ludzie odnaleźli miejsce święte. Tam sztuka nie była w ogóle potrzebna. Było tam natomiast głębokie przeżycie religijnej wspólnoty i autentycznej obecności sacrum."[81]

W podobnych kategoriach można myśleć w przypadku przejmującej instalacji w sali katakumbowej w kościele św. Krzyża w ramach wystawy *Apokalipsa – światło w ciemności*. Rzeźby Łukomskiego zestawione tam zostały przez Smolarz z konkretnymi fotografiami, tekstem i światłem. O ile Łukomski opowiadał o dramacie człowieka bez niego samego i jedynie za pomocą pozostawionych przez niego przedmiotów (ubrań), to Smolarz dodawała do tej formuły konkretne, namacalne ślady. Ślady apokalipsy rozumianej jako katastrofa historyczna, polityczna lub osobista. W efekcie ich wspólnych działań powstała magiczna w swym wyrazie przestrzeń, przywołująca atmosferę Święta Zmarłych. „Kompozycja przestrzenna oparta tam właśnie była na wymowie i sile fotografii. W półmroku, u stóp wysmukłych rzeźb-kostiumów, wydrążonych fantomów postaci ludzkich – płonące świece oświetlały kronikę polskich tragedii ostatnich kilkudziesięciu lat. Pochylanie się nad każdą fotografią w milczącej wędrówce pośród olbrzymich figur stawało się rodzajem modlitwy, litanii, drogi krzyżowej" – komentowała Krystyna Czerni.[82] Krytyczka doceniała właśnie język fotografii, który w połączeniu z „rzeźbiarskim kontekstem" wywoływał autentyczne według niej odczucia, wynikające z historii utrwalonej w pamięci i wyobraźni.

Efekt ten niejako w dramatycznej skali powielała tytułowa konstrukcja Klamana z setkami zdjęć wybranych przez Smolarz na wystawę *Labirynt – przestrzeń podziemna*. W tym przypadku, zgodnie z intencjami autorów wystawy, „czasoprzestrzenny labirynt fotografii nakładał się na labirynt z drewna i blachy." Wędrujący korytarzami widz dostrzegał bowiem zdjęcia z różnych epok i zdarzeń, publicznych i prywatnych, ciągnących się tematycznie przez wiele ścian, zakręcających lub nagle przerywanych. Doskonale oddają to ponownie słowa Boguckiego: „był więc Labirynt na prośbę naszą

obmyślony przez Klamana wyobrażeniem dwóch dopełniających się rzeczywistości: doświadczanej i wspominanej. Pierwsza z nich – tak jak każdy labirynt – to splot dróg, wśród których wędrując, wciąż na nowo dokonywać trzeba wyboru. Rzeczywistość druga przywoływana pospołu przez labiryntową topografię i fotografię oraz towarzyszące im teksty – to właśnie owo przepływanie wspomnień, podczas gdy myśl odpoczywa. To oddychanie przestrzenią pamięci zbiorowej."[83] Sytuację tę warunkowały zatem formuła labiryntu i wyobrażenia wywiedzione z Księgi Rodzaju (czy szerzej mówiąc – z Biblii), ale też motyw wędrówki. W każdej z trzech opisywanych tu wystaw można odnaleźć te tropy.

Swoistym labiryntem była przecież odbudowywana z ruiny wojennej świątynia na Żytniej. Dzieła plastyczne i fotograficzne montowane były z tego powodu w najróżniejszych zakamarkach kościoła, włączane w istniejący (i zmieniający się niemal każdego dnia) układ przestrzenny oraz obyczajowy (związany z życiem parafii). To zagospodarowanie przestrzeni uwzględniało zatem w konsekwencji choćby sławną „drogę taczek." Na wystawie w kościele św. Krzyża wędrowanie w poszukiwaniu sensu wymuszała kompozycja „figur ubraniowych" i połączonych z nimi fotografii. Ostatnie przedsięwzięcie, zrealizowane w nowo powstałym ceglanym molochu na Ursynowie, zapraszało do labiryntu rozumianego jak najbardziej dosłownie i namacalnie (i przytłaczająco). Autorzy *Labiryntu* stworzyli od podstaw strukturę, która z pomocą materiału fotograficznego określała przestrzeń wystawy, jej geografię, symbolikę, całą warstwę znaczeniową.

Wiązało się to wszystko jednocześnie z dość czytelną stylistyką biblijną. Otwarte niebo (w wielu miejscach nad wystawą *Znak krzyża*), światło i ciemność w podziemiach (czyśćcowych?) obu dolnych kościołów, Apokalipsa, wygnanie z raju. W tle zaś ciągle widniała wieża Babel. Dla Boguckiego stanowiła ona stały punkt odniesienia. Miała przecież sięgnąć nieba i poprowadzić ludzi do wielkości. Okazała się jednakże pomnikiem kreatywnej pychy człowieka, przyczyną pomieszania języków i upadku wielkiego projektu. Dziś wieżę traktować można również jako wyobrażenie obłędnych, choć pozornie racjonalnych systemów i konstrukcji cywilizacyjno-politycznych naszego czasu. Podjęte przez polskiego krytyka inicjatywy wystawiennicze miały w dużej mierze przeciwdziałać sytuacji w sztuce i kulturze, dostrzeżonej symbolicznie w niemieckim Kassel w 1972 roku. Bogucki, proponując swoje interdyscyplinarne przedsięwzięcia, często o rozbudowanej i różnorodnej strukturze i treści, wcale nie unikał owego „pomieszania języków wyobraźni". W przeciwieństwie do Szeemanna sugerował jednak pewną uniwersalną płaszczyznę porozumienia, którą stanowiła dla niego duchowość. W tym kierunku próbował odbudować poczucie wspólnoty. W praktyce artystycznej wyrażało się to w tworzeniu przedmiotów, pomysłów, sytuacji sprzyjających skupieniu psychicznemu i wnikaniu w ponadczasowy i pozamaterialny sens ludzkiej egzystencji. Z tego też powodu miejscem spotkania pokazywanej przez Boguckiego i Smolarz sztuki była przestrzeń dostępna dla wszystkich, jakby bez potrzeby wyjścia z obszaru codzienności. Interesowały ich jednocześnie takie miejsca, w których z powodu chęci i potrzeby duchowego współżycia (a nie z racji gromadzenia obiektów artystycznych) wyłoni się szczególnego rodzaju przestrzeń i że to dopiero z niej wynikną zjawiska, które będzie można zakwalifikować jako fakty twórcze.[84] To w dużym skrócie oznaczało hasło „powrotu do domu i do świątyni."

Fotografia w tej strategii odnajdywała się znakomicie – i myślę tu głównie o fotografii dokumentalnej, nastawionej na człowieka i jego wymiar duchowy. Wystawianie zdjęć dawnych i współczesnych, prywatnych i publicznych miało tutaj swoje dobre uzasadnienie. Pozwalało uzyskać zarówno plan indywidualny, jak i uniwersalny. A właśnie o uzyskanie tej perspektywy chodziło organizatorom owych wystaw. Nie chcieli oni robić publicystycznej manifestacji krzywd ani tylko po to przypominać apokalips zbiorowych i indywidualnych. Polityczne i społeczne fotodokumenty z chwilą wejścia w bezpośredni obszar *sacrum* traciły w znacznym stopniu „smak bieżącej publicystyki wizualnej." Choć nie pozbywały się one intensywności przeżycia, to o wiele ważniejszy stawał się fakt zaistnienia i przeżywania w przestrzeni duchowej większej i trwalszej niż doraźne (i przeszłe) namiętności. W ten właśnie sposób fotografia zmierzała od dokumentu ku wiecznej teraźniejszości.

Przypisy

[1] Zjawisko masowego zwrotu ku Kościołowi w Polsce i intensywny rozwój sztuki przykościelnej z interesującej perspektywy analizowała Anda Rottenberg. Będąc naocznym świadkiem tamtych wydarzeń, zaproponowała rozpatrywanie ich w kontekście „nowej kontrreformacji" i „powrotu do baroku." W działaniach podejmowanych w polskich kościołach po 1981 roku dostrzegała swoistą realizację zasady *persuasio*, która według włoskiego historyka sztuki Giulio Carlo Argana oznaczała dążenie do tego, by „ideał religijny zamienić w ideał obywatelski, a więc uczynić go normą życia społecznego i politycznego." Duża część realizacji artystycznych „w kruchcie" operowała bowiem czytelną symboliką o dużej mocy przekonywania, co przypominało jej typową dla baroku koncepcję dualizmu widza i dzieła („dzieło przestaje być elementem obiektywnym, a staje się środkiem działania"). Zob. Anda Rottenberg, „Polski barok," w *Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80*. (Warszawa: Open Art Projects, 2009), 138–155. O sztuce przykościelnej zob. też: Małgorzata Kurasiak, oprac. i red., *Cóż po artyście w czasie marnym? Sztuka niezależna lat 80*. (Warszawa: Wydawnictwo Galerii Zachęta, 1990). Kat. wyst.; Aleksander Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1992); Agnieszka Gralińska-Toborek, „Plastyka w Kościele w latach 1981–1989: trwałe przymierze czy epizod?," *Pamięć i Sprawiedliwość* tom 4, nr 4 (2005): 181–201; *Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej* 1–2 (2011) (specjalny numer poświęcony sztuce niezależnej rozwijającej się przy kościołach, z komentarzami historycznymi i wspomnieniami).

[2] Jakkolwiek w tekście dla klarowności wywodu używam słowo „wystawa" w kontekście kościelnych realizacji Boguckiego, to on sam unikał tego określenia, stosując takie sformułowania jak „spotkania ze sztuką," „przedsięwzięcie artystyczne," „urządzanie przestrzeni."

[3] Oczywiście rola Boguckiego jako organizatora wystaw przykościelnych (i właściwie inicjatora całego nurtu) jest w wielu publikacjach podkreślana, można znaleźć też krótkie opisy tych przedsięwzięć i wspomnienia świadków wydarzeń. Jedynym jednakże tekstem omawiającym w różnych kontekstach ową działalność Boguckiego jest artykuł: Dorota Jarecka, „Janusz Bogucki, polski Szeemann?," w *Odrzucone dziedzictwo. O sztuce polskiej lat 80*., red. Karol Sienkiewicz (Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2011), 8–28, dostępny 30.07.2021, https://artmuseum.pl/public/upload/files/Odrzucone_dziedzictwo.pdf. Autorka skrótowo podchodzi do roli fotografii w jego wystawach, skupiając większą uwagę na innych wątkach.

[4] Było to cennym dla Boguckiego doświadczeniem. Reakcja ludzi, którzy przedtem nie mieli ze sztuką żadnego kontaktu (znali ją jedynie z kościoła), na eksponaty muzealne wożone ciężarówkami po wsiach i miasteczkach umocniła go w przekonaniu, że „sztuki nie da się zamknąć w jednym rewirze," że „zamknięta w jednym obszarze, czy to popularnym, czy to hermetycznym, nie będzie się w pełni rozwijać." Zob. Janusz Bogucki, „O pobudzeniu faktów artystycznych i przewidywaniu tego, co się zdarzy. Wywiad z Januszem Boguckim." rozm. przepr. Wiesława Wierzchowska, w Wiesława Wierzchowska, *Sąd niecenzurowany, czyli 23 wywiady z krytykami sztuki* (Łódź: Film i Literatura, 1989), 4.

[5] Bogucki w katalogu wystawy podsumowującej trzy lata działalności Galerii Współczesnej tłumaczył: „zgodnie z programem Galerii, która zarówno w wystawach o charakterze problemowym, jak w pokazach grupowych czy indywidualnych stara się ujawnić wielość i różnorodność postaw twórczych i sposobów artystycznego działania (…). Intencją organizatorów (…) jest ukazanie poprzez układ poszczególnych dzieł – realnego obrazu dążeń, faktów, sprzeczności i przeobrażeń, które określają dziś w sposób niepełny oczywiście, lecz istotny sytuację szerszą, ogólną w naszej twórczości plastycznej" – *Galeria Współczesna 1965–1968* (Warszawa: Galeria Współczesna, 1968), brak numeracji stron. Por. Hasło: „Galeria Współczesna" w Jolanta Chrzanowska-Pieńkos, Andrzej Pieńkos, *Leksykon sztuki polskiej XX wieku* (Poznań: Wydawnictwo Kurpisz, 1996), 69–70.

[6] Bogucki, „O pobudzeniu faktów artystycznych," 5.

[7] Zob. Kazimierz Piotrowski, „Obywatel sentymentalny. Janusz Bogucki w totalnej niemożliwości," w *PRL-owskie re-sentymenty*, red. Alicja Kisielewska, Monika Kostaszuk-Romanowska, Andrzej Kisielewski (Gdańsk: Katedra Wydawnictwo Naukowe, 2017), 197–211.

[8] Janusz Bogucki, *Pop ezo sacrum* (Poznań: Pallottinum, 1990), 5. Książka ta jest zbiorem tekstów pisanych w latach 1976–1986, w których autor precyzuje swoje poglądy na tematy związane z *sacrum* i *sacrum* sztuki. Są tam: „O możliwościach wyjścia i pozostania" (1976), „Dewaluacja współczesnego układu artystycznego" (1977), „Trzy magnetyzmy, czyli mały traktat prognostyczny" (1978), „Pop – ezo – sacrum i sprawa polska" (1979), „Laicyzacja" (1981), „Pożegnanie nowożytności" (1981), „Świętość i kontrkultura" (1985), „Powrót do domu" (1985), „Postawa ekumeniczna. Przekroczenie siebie" (1986). Bogucki wielokrotnie powtarzał, że jego rozumienie *sacrum* bliskie było rozważaniom Mircei Eliadego, światowej sławy religioznawcy, historyka idei religijnych i badacza śladów *sacrum*. Eliade w swoich licznych pismach przekonywał, że człowiek współczesny, tak samo jak ludzie z dawnych kultur, nie może żyć bez mitu, „opowieści mitycznej," rytuału, symboli, wierzeń religijnych, bez całej tej „rzeczywistości sakralnej." Ona „żywiła" poprzednie cywilizacje, a dziś jest zakamuflowana czy też przetworzona przez kulturę popularną. Dla autora *Sacrum i profanum. O istocie religijności* ważne było przekonanie, że jesteśmy stworzeni do wspólnoty, do przeżywania wspólnotowego doświadczenia, które wykracza poza „zobiektywizowany obrazek" rzeczywistości medialnej. Stąd też był on przeciwnikiem wszelkich ideologii skrajnie racjonalistycznych, materializmu i scjentyzmu, które przyczyniły się jego zdaniem do zniknięcia *sacrum*, a tym samym zubożenia człowieka o istotny dla jego życia wymiar religijny. Stwierdzał wręcz, że bycie religijnym należy do natury człowieka (*homo religiosus*) i to właśnie odróżnia go od innych istot. Zob. *Teologia Polityczna Co Tydzień* 16 (2021), tytuł numeru „Eliade: mity człowieka nowoczesnego," dostępny 31.07.2021, https://teologiapolityczna.pl/tpct-264.

[9] Bogucki, *Pop ezo sacrum*, 19–20.

[10] Janusz Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych do Labiryntu* (Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej-Zamek Ujazdowski, 1991), 7.

[11] Trafnie relację współczesnej sztuki wobec „sfery ducha" opisał Zbigniew Warpechowski na konferencji *Sztuka w przestrzeni duchowej* w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku w 2006 roku. „Sztuka XX wieku (…) ze sferą »duchowości« niewiele miała wspólnego, a jeżeli już, to na marginesie, raczej wstydliwie bądź lekceważąco. Wiodącym nurtem modernizmu był racjonalizm, logiczność, przytomność, trzeźwość w ocenie świata i rzeczywistości, nawet kiedy mówiono o transcendencji, przywoływano

wartość irracjonalności w postępowaniu artystycznym. Naukowość, jako tęsknota za nieomylnością wiedzy i rozstrzygnięć poznawczych, używana była jako argument nawet w sytuacjach wymykających się definicjom" – Zbigniew Warpechowski, „Duch," *Rzeźba Polska* XII (2006): 24.

[12] Bogucki, *Pop ezo sacrum*, 24–25.

[13] Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 9.

[14] Były to m.in. spotkania organizowane przez Andrzeja Matuszewskiego w Dłusku i Jankowicach (1976–1978), Plenery Młodych w Warcinie i Świeszynie (1978–1981), spotkania w Domu Rekolekcyjnym w Laskach pod Warszawą (1979–1981), plener w Zameczku pod Opocznem (1981). Zob. Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 16–47.

[15] Bogucki wspominał: „pod wpływem tego pobudzenia stanem wojennym powstała myśl, żeby zrobić jakąś dużą manifestację artystyczną, już nie ograniczoną do kręgu przyjaciół, ale o szerszym zasięgu społecznym, Chodziło także i o to, że wybitni artyści, którzy nadawaliby rangę temu przedsięwzięciu, a którzy bardzo chcieli zamanifestować swoją obecność przy kościele, żeby mogli wziąć w tym udział" – Bogucki, „O pobudzeniu faktów artystycznych," 4.

[16] Zob. Janusz Bogucki, „Uwagi niefachowe," *Fotografia* 7 (1955): 7; Janusz Bogucki, „O fotografii martwej i żywej," *Życie Literackie* 236 (1956): 11. Por. Weronika Kobylińska-Bunsch, „X Ogólnopolska Wystawa Fotografiki," Zachęta, dostępny 28.07.2021, https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/x-ogolnopolska-wystawa-fotografiki; Kamila Leśniak, „Krytyka fotograficzna 1945–1970," *Studia i materiały lubelskie* 20 (2017): 50, dostępny 27.07.2021, https://www.mnwl.pl/images/media/file/SiML_20.pdf.

[17] Andrzej Różycki, „Moc sakralizacji. Z Andrzejem Różyckim, fotografem, członkiem Grupy Zero 61 i Warsztatu Formy Filmowej, rozmawia Krzysztof Jurecki," *ownetic magazine*, dostępny 28.07.2021, https://ownetic.com/magazyn/2016/andrzej-rozycki-krzysztof-jurecki-moc-sakralizacji.

[18] Kamila Leśniak, „25 lat PRL w fotografice," Zachęta, dostępny 20.07.2021, https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/25-lat-prl-w-fotografice. Por. Urszula Czartoryska, „Bardzo ważna wystawa," *Fotografia* 11 (1968): 244–246; Urszula Czartoryska, „Czego fotografowie poszukują?," *Fotografia* 6 (1971): 139; Zbigniew Łagocki, „Fotografia i dydaktyka. Rozmowa ze Zbigniewem Łagockim," rozm. przepr. Marek Grygiel, Adam Mazur, *Fototapeta*, dostępny 27.07.2021, http://fototapeta.art.pl/2001/lagocki.php.

[19] Marek Mak Gołowacz, cyt. za: „W czwartek 7 sierpnia 2014 zmarła w Warszawie Nina Smolarz-Bogucka," Związek Polskich Artystów Fotografików, dostępny 20.07.2021, https://zpaf.pl/aktualnosci/zmarla-nina-smolarz/.

[20] Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 51.

[21] Piotr Policht przytomnie zauważał, że choć u podłoża wystaw przykościelnych było wyrwanie ich z instytucjonalnych ograniczeń (czyli współczesnego układu artystycznego, jak powiedziałby Bogucki), to jak na ironię, ich „konsekracja" nastąpiła w warszawskiej Zachęcie, w najbardziej nobliwej publicznej galerii i świeckiej „świątyni sztuki" – Piotr Policht, „Krótka historia tęczy," *Culture.pl*, dostępny 20.07.2021, https://culture.pl/pl/artykul/krotka-historia-teczy.

[22] Jarecka, *Janusz Bogucki*, 8–28.

[23] Interdyscyplinarne przedsięwzięcie *Znak krzyża* w parafii Miłosierdzia Bożego w Warszawie trwało przez ponad dwa tygodnie, od 14 do 30 czerwca 1983 roku.

[24] Jerzy Kalina, „Przeciw złu i przemocy, fragmenty rozmowy z Anną Szynwelską," Artyści i naukowcy dla Solidarności 1980–1990, dostępny 28.07.2021, http://www.artin.gda.pl/text/text-pl-29.php. Por. Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 52.

[25] Krzysztof Findziński, „»Znak krzyża« – wystawa, której nie było," *Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej* 1–2 (2011): 142. Dopiero po ponad trzech dekadach od zakończenia wojny, w 1977 roku władze stolicy zgodziły się na odbudowę świątyni, przez co stała się ona najdłużej stojącą ruiną wojenną w Warszawie. Opiekunem powołanej w 1980 roku parafii został ks. Wojciech Czarnowski. Zob. Hugon Bukowski, „Żytnia. Kto o tym pamięta?," *Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej* 1–2 (2011): 73.

[26] Bukowski, „Żytnia," 75–76.

[27] Więcej o szczegółach samej wystawy zob. Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 54–74; Bukowski, „Żytnia," 73–81.

[28] Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 86. Na wystawie jako instalacje fotograficzne znalazły się też prace Pawła Kwieka i Janusza Bąkowskiego. Kwiek przy tzw. drodze taczek (służącej robotnikom do wywożenia na zewnątrz piachu i gruzu) ustawił naturalnej wielkości fotograficzny autoportret, a nad nim kartki z cytatami z Marii Dąbrowskiej, ułożone w kształt krzyża. Niedaleko tego miejsca, tam gdzie robotnicy ustawiali puste już taczki, ulokowana została duża kompozycja Bąkowskiego. Autor zmontował ją z trzech tysięcy zdjęć tej samej postaci, zróżnicowanych walorowo i naklejonych następnie na zawieszone płótno. Utworzona w ten sposób kompozycja przedstawiała postać męską z rozłożonymi szeroko ramionami (jak Jezus na krzyżu). Bąkowski opowiadał, że „ów gest rozłożonych ramion utrwalany później w znak krzyża wydaje mu się gestem pierwotnym otwarcia i pokoju, które wykonywał w najdawniejszych czasach człowiek, gdy spotykał drugiego człowieka" – cyt. za: Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 62. Bąkowski, będący jednym z inicjatorów i współtwórców słynnej Małej Galerii ZPAF w Warszawie, już od przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych tworzył prace, w których odbitki fotograficzne traktował jako punkt wyjścia do konstruowania zupełnie nowych kompozycji. Powstawały one na drodze opartego na matematyczno-logicznym rygorze zwielokrotnienia i przeorganizowania materiału fotograficznego. Te charakterystyczne dla siebie kompozycje nazywał płaszczyznami fotograficznymi. Zob. „Janusz Bąkowski. Twórczość", Fundacja Archeologia Fotografii, dostępny 28.07.2021, https://faf.org.pl/galleries/janusz-bakowski/tworczosc.

[29] Cyt. za: Anna Zawadzka, „Ja jedna przedłużam im życie," *Wysokie Obcasy* (dod. do *Gazety Wyborczej*) 18 (2008): 38–46.

[30] Adam Mazur, *Okaleczony świat: historie fotografii Europy Środkowej 1838–2018* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2019), 258–259. Por. Adam Mazur, *Historie fotografii w Polsce 1839–2009* (Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Kraków: Fundacja Sztuk Wizualnych, 2009), 247; „Zapis

socjologiczny" – nota redakcyjna, Fundacja im. Zofii Rydet, dostępny 27.07.2021, http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-records/editor-notes.

[31] Cyt. za: Andrzej Różycki, „Nieskończoność dalekich dróg. Podpatrzona i podsłuchana Zofia Rydet A.D. 1989," *Konteksty. Polska sztuka ludowa* 3–4 (1997): 184.

[32] Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 54, 57.

[33] „Eugeniusz Zenon Lokajski," Muzeum Powstania Warszawskiego, dostępny 20.07.2021, https://ww.1944.pl/powstancze-biogramy/eugeniusz-lokajski,27746.html. W opisie fotograficznych dokonań Lokajskiego wykorzystałam też inne teksty ze strony Muzeum: Joanna Lang, „Współczesny reporter," Chris Niedenthal, „Fotografie z duszą," Joanna Jastrzębska-Woźniak, „Fotografia w Powstaniu Warszawskim. Przypadek Broka;" Bożena Szwarc, „Nowa jakość powstańczych fotografii."

[34] Bożena Szwarc oceniała, że „dzięki jego pracy możemy zobaczyć kompletny obraz Powstania – od euforii wywołanej wybuchem Powstania, poprzez męstwo i walkę Powstańców oraz ludności Warszawy, aż do cierpienia, śmierci i zniszczeń. Zapadają w pamięć, nie pozostawiają obojętnym, wzruszają, skłaniają do refleksji i zadumy. Dzięki nim nie patrzymy na Powstanie jedynie przez pryzmat walki, ale również poprzez historie poszczególnych osób. Patrzymy w ich oczy, zastanawiamy się, co czuli, czy przeżyli, jak potoczyły się ich losy. Widzimy też groby i ludzi, którzy żegnali swoich najbliższych i przyjaciół. Doświadczamy spektrum emocji" – Bożena Szwarc, „Nowa jakość powstańczych fotografii," Muzeum Powstania Warszawskiego, dostępny 20.07.2021, https://www.1944.pl/artykul/nowa-jakosc-powstanczych-fotografii,5148.html.

[35] Bujak towarzyszył Karolowi Wojtyle od lat sześćdziesiątych. Mieszkali obok siebie w Krakowie, ich ojcowie – legioniści – znali się. Gdy zaczął pracować jako fotograf w *Tygodniku Powszechnym*, w środowisku bardzo bliskim Wojtyle, te związki zacieśniły się. Bujak dokumentował działania przyszłego papieża, gdy był on jeszcze biskupem i kardynałem. Towarzyszył mu w latach pontyfikatu aż do jego śmierci w 2005 roku. Ta bliska relacja zaowocowała wieloma albumami z fotografiami Jana Pawła II, stąd też niekiedy traktuje się Bujaka jako osobistego fotografa papieża (choć oficjalnie takiej funkcji nigdy nie pełnił). Niewątpliwie osoba papieża rodaka stała się najważniejszym tematem jego twórczości. Por. Adam Bujak, „Przylgnąłem do mistyki," rozm. przepr. Łukasz Kaźmierczak, *Przewodnik Katolicki* 3 (2015), dostępny 27.07.2021, https://www.przewodnik-katolicki.pl/Archiwum/2015/Przewodnik-Katolicki-3-2015/Kultura/Przylgnalem-do-mistyki; Adam Bujak, „Adam Bujak przez 43 lata fotografował Karola Wojtyłę. »Był dla mnie jak ojciec«," rozm. przepr. Marzena Devoud, *Aleteia*, dostępny 28.07.2021, https://pl.aleteia.org/2020/06/21/adam-bujak-przez-43-lata-fotografowal-karola-wojtyle-byl-dla-mnie-jak-ojciec-rozmowa-i-zdjecia.

[36] Adam Bujak, „Przylgnąłem do mistyki". Bujak zasłynął m.in. klasycznym już albumem *Tajemnica Kamedułów* (2000).

[37] Bujak swoje *Misteria* pokazał wcześniej na indywidualnych wystawach w krakowskiej Galerii Krzysztofory (1971), warszawskiej Galerii Współczesnej (1972), łódzkim Muzeum Sztuki (1972), wrocławskiej Galerii Fotografii (1973), warszawskiej Starej Galerii (1975), a także we Francji – w Musée Lorrain w Nancy (1975).

[38] Mazur, *Historie fotografii w Polsce*, 261.

[39] Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 52.

[40] Krzysztof Jurecki, „Fotografia polska lat 80.," *Kultura Niezależna*, dostępny 20.07.2021, https://kultura-niezalezna.pl/rkn/fotografia/8567,Fotografia-polska-lat-80.html.

[41] Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 63.

[42] Znalazły się w niej fotografie Piotra Barącza, Anny Beaty Bohdziewicz, Jerzego Borowskiego, Maurizio Buscarina, Piotra Cieśli, Waldemara Czechowskiego, Erazma Ciołka, Leszka Fidusiewicza, Zbigniewa Furmana, Romana Goetla, Marka Gołowacza, Aleksandra Górskiego, Marka Grygiela, Christosa Guliamakisa, Jana Hausbranta, Mariusza Hermanowicza, Mirosława Krajewskiego, Andrzeja Kryńskiego, Włodzimierza Krzemińskiego, Jacka Kucharczyka, Witolda Kulińskiego, Jana Kupsia, J. Sergo Kuruliszwilego, Jerzego Lewczyńskiego, Janusza Lirskiego, Zbigniewa Markiewicza, Zenona Miroty, Bogusława Nieznalskiego, Macieja Osieckiego, Krzysztofa Paweli, Leszka Pękalskiego, Wojciecha Plewińskiego, Włodzimierza Pniewskiego, Grzegorza Podgórskiego, Wojciecha Prażmowskiego, Janusza Rydzewskiego, Jerzego Sabary, Bogdana Sarwińskiego, Stanisława Składanowskiego, Witolda Szuleckiego, Grzegorza Zygiera. Zob. Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 156.

[43] Ibidem, 57.

[44] Rottenberg, „Polski barok," 147, 151.

[45] Agnieszka Sabor, Maciej Szklarczyk, „Barbarzyńcy w kościele," *Tygodnik Powszechny*, 25.04.2004, dostępny 25.07.2021, https://www.tygodnikpowszechny.pl/barbarzyncy-w-kosciele-124302.

[46] Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 94.

[47] Swoje fotografie pokazali: Adam Bujak, Erazm Ciołek, Mariusz Hermanowicz, Zbigniew Markiewicz, Janusz Rydzewski, Tomasz Tuszko, Mariusz Wieczorkowski. Po raz kolejny wykorzystano też zdjęcia Eugeniusza Lokajskiego. Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 159.

[48] Zob. Bożena Kowalska, „Rzeźbiarz ludzkiej nieobecności," w *Józef Łukomski. Rzeźba* (Orońsko: Centrum Rzeźby Polskiej, 1996), 10. Kat. wyst. Krytyczka pisała: „O sile wyrazu tego teatrum nie decyduje bowiem ukształtowanie stroju czy jego wymiary, ale jego cisza: znieruchomienie w bezpretensjonalnej i obojętnej postawie, zamrożone i może zbędne trwanie śladów po nieistniejącej już egzystencji. Teatrum wyzbyte człowieka. Bezgłośnie, więc tym bardziej przejmująco, mówiące o jego dramacie."

[49] Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 94.

[50] Był to kolejny kościół w budowie, choć właściwie miało go w ogóle nie być. Plany zabudowy osiedla Ursynów, tworzonego jako sypialnia stolicy, nie zwierały obiektów sakralnych. Dopiero sprzyjający czas 1980 roku sprawił, że zapadła decyzja o budowie

świątyni. Kościół oddano do użytku w stanie surowym na kilka miesięcy przed rozpoczęciem wystawy *Labirynt – przestrzeń podziemna* (wcześniej na podobnej zasadzie użytkowano kościół dolny) i był to jeden z pierwszych ceglanych molochów. Jego wykańczanie trwało do końca dwudziestego wieku. Bogucki ze swoją wystawą wkroczył więc do przestrzeni sakralnej, ale jednocześnie jeszcze nie sakralnej, do przestrzeni kościoła w budowie.

[51] Otwarcie wystawy nastąpiło 14 października 1989 roku, a trwała ona do 2 grudnia tego roku.

[52] Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 123.

[53] Ibidem, 124.

[54] Ibidem, 124–126.

[55] Ibidem, 141.

[56] Takich wielkich konstrukcji Klamana powstało wówczas więcej. Poza „obeliskami" i „labiryntem" (1989) były też „rotundy," „tunele," „rampy," „bramy" na wystawie *Raj utracony. Sztuka polska w roku 1949 i 1989* (kurator Ryszard Ziarkiewicz, CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, 1990) oraz „góry" na wystawie *Epitafium i siedem przestrzeni* (kurator Janusz Bogucki i Nina Smolarz, Zachęta, Warszawa 1991).

[57] Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 141.

[58] Swoje zbiory fotograficzne udostępniły: archiwa (Archiwum Dokumentacji Mechanicznej w Warszawie, Centralne Archiwum PZPR), muzea (Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Muzeum w Grudziądzu, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, Muzeum Historii Miasta Warszawy, Muzeum Historii Polskiego Ruchu Rewolucyjnego w Warszawie, Muzeum Lenina w Warszawie, Muzeum Literatury w Warszawie), agencje prasowe (CAF, PAP Interpress, Niezależna Agencja Fotograficzna Dementi), biblioteka (Biblioteka Narodowa w Warszawie).

[59] Znaleźli się tam autorzy należący do wcześniejszych pokoleń, jak Karol Beyer (pierwszy zawodowy fotograf w Polsce, zwany „ojcem polskiej fotografii"), Karol Brandel (twórca unikatowej dokumentacji fotograficznej Warszawy końca dziewiętnastego wieku), Ignacy Krieger (fotograf znany ze zdjęć Krakowa i jego zabytków, tzw. krajowidoków), Walerian Twardzicki (autor portretów typów społecznych), Awit Szubert (autor portretów i fotografii naukowej, jeden z pierwszych fotografów Tatr), Walery Rzewuski (autor licznych zdjęć portretowych postaci świata kultury, nauki oraz reprezentantów arystokracji i szlachty), Jan Bułhak (wybitny artysta fotografik, teoretyk, krytyk i publicysta, również nazywany „ojcem polskiej fotografii"), Stanisław Ignacy Witkiewicz, Eugeniusz Lokajski. Towarzyszyli im fotografowie współcześni: Piotr Barącz, Andrzej Bednarczuk, Zbigniew Bieńkowski, Anna Beata Bohdziewicz, Adam Bujak, Stanisław Ciok, Erazm Ciołek, Jacek Domiński, Leszek Fidusiewicz, Stefan Figlarowicz, Mariusz Forecki, Jarosław Goliszewski, Marek Grotowski, Christos Guliamakis, Jerzy Gumowski, Jan Hausbrant, Mariusz Hermanowicz, Witold Jurkiewicz, Edward Kawecki, Tomasz Kizny, Zbigniew Kosycarz, Mirosław Krajewski, Robert Król, Włodzimierz Krzemiński, Jacek Kucharczyk, Bogdan Kułakowski, Maciej Laprus, Katarzyna Lasek, Bogdan Łopieński, Marcin Łukasiewicz, Zbigniew Markiewicz, Stanisław Markowski, Krzysztof Miller, Romuald Mioduszewski, Bogusław Nieznalski, Maciej Osiecki, Jakub Ostałowski, Krzysztof Pawela, Edmund Pepliński, Leszek Pękalski, Piotr Płaczkowski, Włodzimierz Pniewski, Janusz Pokorski, Krzysztof Raczkowski, Zygmunt Reszke, Marek Rokoszewski, Zofia Rydet, Zygmunt Rytka, Jarosław Rzepkowski, Jerzy Sabara, Jerzy Saletowski, Bogdan Sarwiński, Stanisław Składanowski, Mariusz Stachowiak, Mirosław Stępniak, Andrzej Szafran, Piotr Szalowski, Jerzy Szczęsny, Stanisław Szczygłowski, Witold Szulecki, Zbigniew Trybek, Jacek Wcisło, Ryszard Wesołowski, Mariusz Wieczorkowski, Tomasz Wierzejski, Antoni Zdebiak. Zob. Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 171–172.

[60] Ibidem, 141.

[61] Ibidem.

[62] Bogucki, „O pobudzeniu faktów artystycznych," 6.

[63] Hans Obrist, *Krótka historia kuratorstwa*, tłum. Martyna Nowicka (Kraków: Korporacja Ha!art, 2009), 95–97.

[64] *documenta 5. 30 June – 8 October 1972*, dostępny 28.07.2021, https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_5.

[65] Por. Beatrice von Bismarck, „The Master of the Works: Daniel Buren's Contribution to documenta 5 in Kassel, 1972," *Oncurating* 33 (2017): 54–60.

[66] Jarecka, *Janusz Bogucki*, 18.

[67] Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 14, 107.

[68] Bogucki, „O pobudzeniu faktów artystycznych," 6–7.

[69] Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 86.

[70] Swoją metodę Rydet dokładnie zaprezentowała w rozmowie z Krystyną Łyczywek. Mówiła: „wchodząc do mieszkania, bacznie rozglądam się i od razu widzę coś pięknego, coś szczególnego, i to chwalę. Właściciel jest tym ujęty, że mnie się to podoba, ja wtedy robię pierwsze zdjęcie. Każdy ma w swym mieszkaniu coś, co jest dla niego najdroższe. (…) Proszę, by usiedli (bardzo często są to małżeństwa) przed główną ścianą, tą najciekawszą, najbardziej zdobioną obrazami, makatkami… I fotografuję. (…) ja naprawdę w każdym człowieku widzę coś interesującego, pięknego, urzeka mnie w nim coś, co warte jest ocalenia – zwłaszcza te cudowne opowieści ludzkie, których wysłuchuję w czasie tych wizyt. Każdy człowiek to osobna historia, niektóre są bardzo ciekawe, niektóre pouczające, czasem przejmujące…" – Krystyna Łyczywek, *Rozmowy o fotografii 1970–1990* (Szczecin: Szczecińskie Wydawnictwo Diecezjalne, 1990), 33–37.

[71] Artystka tłumaczyła: „w swoich fotografiach, które są częściami »Zapisu«, starałam się zawsze pokazać nie tylko to, co stanowi wartość etnograficzną czy choćby socjologiczną. Zależało mi także na przedstawieniu wartości, świata prostoty, świata, który odchodzi już chyba bezpowrotnie" – cyt. za: http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-record/discussions/foto [jest to fragment nieopublikowanej rozmowy przeprowadzonej z Zofią Rydet przez Joannę Kubicę z miesięcznika *FOTO*, 1987].

[72] Oczywiście zdjęcia powstańcze Lokajskiego nie były prezentowane pierwszy raz. Ukazywały się one w różnych publikacjach i przy różnych okazjach. Warto tu wymienić niektóre z ważniejszych albumów: praca zbiorowa *Powstanie Warszawskie w ilustracji* (1957, wydanie specjalne *Stolicy. Warszawskiego Tygodnika Ilustrowanego*); *Eugeniusz Lokajski ppor. „Brok". Powstanie Warszawskie* (1986); *Fotografie z Powstania Warszawskiego. Eugeniusz Lokajski „Brok"* (1994, książka wydana z okazji 50. rocznicy powstania); *Eugeniusz Lokajski „Brok" 1908–1944. Fotoreporter* (2007, album przygotowany na setną rocznicę urodzin Lokajskiego zawierał cały zachowany do dziś i liczący 840 zdjęć jego materiał fotograficzny z powstania); *Eugeniusz Lokajski „Brok"* (2021, album z 300 fotografiami, poddanymi zaawansowanej obróbce graficznej, będąca poprawionym wydaniem pozycji z 2007 roku).
Tytuły i rok wydania za: https://www.1944.pl/artykul/nowosc-album-fotograficzny-eugeniusz-lokaj,5131.html.

[73] Luigi Marinelli, „Tłumacz jako »medium« (rzecz o literackości tłumaczenia teatralnego i teatralności tłumaczenia literackiego): przywoływanie duchów Kantora," *Przekładaniec* 31 (2015): 146.

[74] Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 64.

[75] Ibidem.

[76] *Adam Bujak. Misteria* (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 1972), brak numeracji stron. Kat. wyst.

[77] Mazur, *Historie fotografii w Polsce*, 261.

[78] Podobną metodę stosował przy fotografowaniu pielgrzymek i pontyfikatu Jana Pawła II. Wydaje się, że taki „misteryjny", uduchowiony, impresyjny charakter mają papieskie fotografie Bujaka.

[79] *Adam Bujak. Misteria.*

[80] Krzysztof Jurecki, „Czym jest magiczność?," *Exit. Nowa sztuka w Polsce* 3 (2014).

[81] „Dobre miejsce?" (dyskusja o sztuce z udziałem Boguckiego, Wieczorkowskiego, Smolarz, Bogdana Kraśniewskiego, Jerzego Puciaty), oprac. Krzysztof Kłopotowski, *Przegląd Katolicki* 1 (1985); cyt. za: Jurecki, „Fotografia polska lat 80."

[82] Cyt. za: Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 94. Był to fragment tekstu, który otrzymał on od autorki w formie maszynopisu, a który z kolei nie pojawił się – po interwencji cenzury – w oryginalnym artykule „Kryzys sztuki zaangażowanej? Notatki na marginesie kilku wystaw," opublikowanym w miesięczniku *Znak* 2–3 (1986): 4–13. Numer ten w większości poświęcony był tematyce sztuki zaangażowanej w odniesieniu do wystaw przykościelnych. Czerni pisała o dylematach współczesnej sztuki polskiej, niebezpieczeństwie artystyczno-intelektualnej łatwizny, płynącym ze zbyt dosłownie rozumianego zaangażowania, i „potrzebie dystansu." Tezy jej artykułu podjęli polemicznie lub aprobująco inni autorzy, do których redakcja rozesłała tekst Czerni. Byli to: Jacek Woźniakowski („Konteksty"), Mieczysław Porębski, Andrzej Osęka („Trochę cierpliwości"), Janusz Bogucki („Dystans"), Andrzej Kostołowski („Strzałki"), Jacek Waltoś („Rodzaj dystansu"), Stanisław Rodziński („Być normalnym"), Anda Rottenberg („O stereotypach i wzlotach"), Elżbieta Wolicka („Sztuka świadectwa i wierność sztuce"), Nawojka Cieślińska („Ziarno i plewy"). Polemika z tekstem Czerni wyszła następnie poza łamy *Znaku*. Por. Jakub Bem, „Kościół i my," *Szkice. Pismo poświęcone problemom artystycznym i społecznym* 5 (1987): 23–29; Hanna Solway, „Cóż jest artysta?," *Szkice. Pismo poświęcone problemom artystycznym i społecznym* 6 (1987): 72–75; Nawojka Cieślińska, „Nie chcę być Kasandrą," *Przegląd Powszechny. Miesięcznik poświęcony sprawom religijnym, kulturalnym i społecznym* 3 (1987): 431–439.

[83] Bogucki, *Od rozmów ekumenicznych*, 136.

[84] Bogucki, *Pop ezo sacrum*, 66.

Bibliografia

Adam Bujak. Misteria. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 1972. Kat. wyst.

Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej 1-2 (2011).

Bismarck, Beatrice von. „The Master of the Works: Daniel Buren's Contribution to documenta 5 in Kassel, 1972." *Oncurating* 33 (2017): 54-60.

Bogucki, Janusz. *Od rozmów ekumenicznych do Labiryntu*. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej - Zamek Ujazdowski, 1991.

Bogucki, Janusz. *Pop ezo sacrum*. Poznań: Pallottinum, 1990.

Bujak, Adam. „Przylgnąłem do mistyki." Rozm. przepr. Łukasz Kaźmierczak. *Przewodnik Katolicki* nr 3 (2015). Dostępny 27.07.2021. https://www.przewodnik-katolicki.pl/Archiwum/2015/Przewodnik-Katolicki-3-2015/Kultura/Przylgnalem-do-mistyki.

Cieślińska, Nawojka. „Nie chcę być Kasandrą." *Przegląd Powszechny. Miesięcznik poświęcony sprawom religijnym, kulturalnym i społecznym* 3 (1987): 431-439.

Cóż po artyście w czasie marnym? Sztuka niezależna lat 80. Oprac. i red. Małgorzata Kurasiak. Warszawa: Wydawnictwo Galerii Zachęta, 1990. Kat. wyst.

Gralińska-Toborek, Agnieszka. „Plastyka w Kościele w latach 1981-1989: trwałe przymierze czy epizod?" *Pamięć i Sprawiedliwość* tom 4, nr 4 (2005): 181-201.

Grygiel, Marek i Adam Mazur. „Fotografia i dydaktyka. Rozmowa ze Zbigniewem Łagockim." *Fototapeta*. Dostępny 27.07.2021. http://fototapeta.art.pl/2001/lagocki.php.

„Janusz Bąkowski. Twórczość." *Fundacja Archeologia Fotografii*. Dostępny 28.07.2021. https://faf.org.pl/galleries/janusz-bakowski/tworczosc.

Jurecki, Krzysztof. „Fotografia polska lat 80." *Kultura Niezależna*. Dostępny 20.07.2021. https://kultura-niezalezna.pl/rkn/fotografia/8567,Fotografia-polska-lat-80.html.

Józef Łukomski. Rzeźba. Orońsko: Centrum Rzeźby Polskiej, 1996. Kat. wyst.

Kalina, Jerzy. „Przeciw złu i przemocy, fragmenty rozmowy z Anną Szynwelską." Artyści i naukowcy dla Solidarności 1980-1990. Dostępny 28.07.2021. http://www.artin.gda.pl/text/text-pl-29.php.

Leśniak, Kamila „25 lat PRL w fotografice." Zachęta. Dostępny 20.07.2021. https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/25-lat-prl-w-fotografice.

Leśniak, Kamila. „Krytyka fotograficzna 1945-1970." *Studia i materiały lubelskie* nr 20 (2017), 50. Dostępny 27.07.2021. https://www.mnwl.pl/images/media/file/SiML_20.pdf.

Łyczywek, Krystyna. *Rozmowy o fotografii 1970-1990*. Szczecin: Szczecińskie Wydawnictwo Diecezjalne, 1990.

Mazur, Adam. *Historie fotografii w Polsce 1839-2009*. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Kraków: Fundacja Sztuk Wizualnych, 2009.

Mazur, Adam. *Okaleczony świat: historie fotografii Europy Środkowej 1838-2018*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2019.

„Moc sakralizacji. Z Andrzejem Różyckim, fotografem, członkiem Grupy Zero 61 i Warsztatu Formy Filmowej, rozmawia Krzysztof Jurecki." *ownetic magazine*. Dostępny 28.07.2021. https://ownetic.com/magazyn/2016/andrzej-rozycki-krzysztof-jurecki-moc-sakralizacji.

Obrist, Hans. *Krótka historia kuratorstwa*. Tłum. Martyna Nowicka. Kraków: Korporacja Ha!art, 2009.

Odrzucone dziedzictwo. O sztuce polskiej lat 80. Red. Karol Sienkiewicz. Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2011.

PRL-owskie re-sentymenty. Red. Alicja Kisielewska, Monika Kostaszuk-Romanowska i Andrzej Kisielewski. Gdańsk: Katedra Wydawnictwo Naukowe, 2017.

Rottenberg, Anda. *Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80*. Warszawa: Open Art Projects, 2009.

Różycki, Andrzej. „Nieskończoność dalekich dróg. Podpatrzona i podsłuchana Zofia Rydet A.D. 1989." *Konteksty. Polska sztuka ludowa* 3-4 (1997): 183-187.

Sabor, Agnieszka i Maciej Szklarczyk. „Barbarzyńcy w kościele." *Tygodnik Powszechny*. Dostępny 25.07.2021, https://www.tygodnikpowszechny.pl/barbarzyncy-w-kosciele-124302.

Szwarc, Bożena. „Nowa jakość powstańczych fotografii." Muzeum Powstania Warszawskiego. Dostępny 20.07.2021. https://www.1944.pl/artykul/nowa-jakosc-powstanczych-fotografii,5148.html.

Warpechowski, Zbigniew. „Duch." *Rzeźba Polska* t. XII (2006): 23-27.

Teologia Polityczna Co Tydzień nr 16 (2021). Dostępny 31.07.2021. https://teologiapolityczna.pl/tpct-264.

Wierzchowska, Wiesława. *Sąd niecenzurowany, czyli 23 wywiady z krytykami sztuki*. Łódź: Film i Literatura, 1989.

Wojciechowski, Aleksander. *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1992.

„Zapis socjologiczny." Dostępny 27.07.2021. http://zofiarydet.com/zapis/pl/pages/sociological-records/editor-notes.

Zawadzka, Anna. „Ja jedna przedłużam im życie." *Wysokie Obcasy* (dod. do *Gazety Wyborczej*) nr 18 (2008): 38-46.

doi:10.32020/ARTandDOC/25/2021/11

Kamila DWORNICZAK
Uniwersytet Warszawski

FOTOGRAFIA REPORTAZOWA A STRATEGIE OPORU. I OGÓLNOPOLSKI PRZEGLĄD FOTOGRAFII SOCJOLOGICZNEJ (1980)

I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej (I OPFS), otwarty w listopadzie 1980 roku w Bielsku-Białej, w opracowaniach na temat historii fotografii w Polsce pojawia się stosunkowo rzadko, chociaż to tutaj starano się ustalić pozycję i charakter rodzimej fotografii dokumentalnej o profilu społecznym.[1] Sytuując się w samym „oku historii" – w czasie debat „karnawału Solidarności," przegląd był podsumowaniem zjawisk w fotografii reportażowej okresu powojennego. Jednak to raczej jego zamknięcie przez cenzurę po zaledwie pięciu dniach trwania wyraźnie wpisało się w świadomość badaczy.[2] I OPFS ma zatem w historiografii tożsamość opozycyjną.[3] Dotychczas nie podjęto głębszego namysłu nad rodzajem owej „opozycyjności," zwłaszcza tego rodzaju refleksji, który uwzględniałby kontekst ideowy wydarzenia oraz złożoność sytuacji, także instytucjonalnej, w jakiej znalazła się wówczas fotografia.[4] Niniejszy tekst jest próbą takiej inicjatywy – zmierza w kierunku rozpoznania gruntu dla dalszych badawczych kroków, które wydają się bardzo potrzebne. Trzeba bowiem przyznać, że nie tylko I OPFS nie doczekał się kompleksowego omówienia, sytuacja ta dotyczy wielu zjawisk z obszaru fotografii okresu powojennego, w tym chyba szczególnie fotografii reportażowej.

I OPFS zorganizowany został przez Związek Polskich Artystów Fotografików, Ministerstwo Kultury i Sztuki oraz Urząd Wojewódzki Bielsko-Biała.[5] Komisarzem generalnym wydarzenia był Andrzej Baturo, jako konsultant artystyczny figurował Krzysztof Barański; byli to młodzi fotoreporterzy związani ze stołecznymi magazynami, zwłaszcza *itd*. Na przegląd złożyły się trzy wystawy główne, *Z perspektywy lat* (komisarz Jan Kosidowski), *Dokument Czasu* (komisarz Mariusz Hermanowicz) oraz *Nowe aspekty fotografii socjologicznej* (komisarz Anna Skowronek), a także kilka wystaw towarzyszących.[6] Przegląd otworzyło czterodniowe sympozjum, podczas którego referaty wygłosiło dziesięciu prelegentów.[7]

Neutralizacja. Fotografia i socjologia

Wspomniane sympozjum wydaje się być pierwszą tak dużą, międzyśrodowiskową platformą wymiany zdań na temat definicji pojęcia „fotografia socjologiczna."[8] Termin ten wydawał się na tyle pojemny, by pomieścić wszystkie zjawiska foto-

graficzne, które przeprowadzane były z intencją analizy i skomentowania rzeczywistości społecznej, był zatem w zasadzie tożsamy z pojęciem „fotografia społeczna." Jak przyznawała jednak recenzentka wydarzenia, Barbara Kosińska: „organizatorom chodziło oczywiście o szeroko rozumianą fotografię społeczną, natomiast »socjologiczna« brzmiało bardziej neutralnie."[9] „Socjologiczny" oznaczał więc bardziej naukowy, analityczny, wskazywało raczej na opis świata niż jego zaangażowany komentarz.[10] Wystawy miały być natomiast, w założeniu, „przeglądem tego, co w zaangażowanej społecznie fotografii najcenniejsze i najdonioślejsze."[11] Widać zatem, że fotografia reportażowa, która stanowiła znaczną część prezentowanego podczas I OPFS materiału („przeważał głównie reportaż"), zorientowania publicystycznie, wymagająca komentarza towarzyszącego, narracyjna, była w ten sposób strategicznie zneutralizowana.[12]

Dla Juliusza Garzteckiego, którego tekst otwierał poświęcony zjawiskom fotografii społecznej numer kwartalnika *Fotografia* (2/1981), fotografia społeczna i fotografia socjologiczna to dwa określenia tego samego zjawiska, które ma przede wszystkim wymiar interwencyjny: „(...) fotografia, dziś nazywana społeczną, nie była tylko beznamiętnym rejestratorem. Była fotografią krytyki społecznej, prawdomównym demaskatorem zjawisk ujemnych w celu ich naprawy bądź likwidacji."[13] Taka definicja fotografii społecznej – czy właśnie socjologicznej – stawiająca w centrum postawę światopoglądową fotografa, pozwalała umieścić w jej ramach szeroko pojętą aktywność fotoreporterów. Nic zatem dziwnego, że Garztecki, referując genealogię fotografii społecznej, odwoływał się do wystawy *The Family of Man*, skonstruowanej w dużej mierze z fotografii archiwów magazynu ilustrowanego *Life*, a także – do jej specyficznego powtórzenia, jakim były światowe wystawy fotografii Karla Pawka: „Wystawa »Rodzina człowieczа« Steichena była z całą pewnością w ogromnej mierze pokazem fotografii socjologicznej (...)."[14] W tym kontekście należałoby widzieć ujętą w ramach I OPFS wystawę *Z perspektywy lat*, której komisarzem był Jan Kosidowski, jeden z czołowych fotoreporterów magazynu *Świat*, stworzonego jako swego rodzaju analogia do *Life* czy *Paris Match*.[15]

Podczas sympozjum na temat tego, „co mogłoby oznaczać nazwanie fotografii – socjologiczną" wypowiadał się we wnikliwym referacie socjolog i dziennikarz Andrzej Ziemilski, a głos ten został następnie opublikowany we wspomnianym wyżej numerze kwartalnika *Fotografia*. Punktem wyjścia było tu rozważenie problemu obserwacji w praktyce fotograficznej, ponieważ, jako metoda badań socjologicznych, „obserwacja jest jedną z technik poznania świata społecznego."[16] Obserwacja w fotografii wiązała się ściśle – według Ziemilskiego – z intencją autora. Proces fotografowania byłby zatem zawsze związany z uprzednim przekonaniem co do sensu utrwalanego wydarzenia: „Trzeba mieć ideę, aby obserwować."[17] Autor uważał, że przekonania fotografującego co do mającej zostać utrwaloną rzeczywistości, mają charakter socjologicznej „wstępnej hipotezy badawczej," która powinna spełniać kilka warunków, takich jak: mieć charakter ogólny („nie odnosić się do pojedynczego wydarzenia"), niesprzeczny wewnętrznie, publiczny („nie stanowić jedynie prywatnej własności socjologa X"), nowatorski („byle obserwowany banał nie stanie się hipotezą badawczą"), winna także być sprawdzalna.[18] Zatem „każdy zapis utrwalony może być hipotezą" („fotografia może być inspiracją hipotezy badawczej i stanowić punkt wyjścia badania społecznego"), o ile, oczywiście, nie zakłada kreacji świata przedstawionego. Co – w przypadku fotografii, będącej przecież także praktyką artystyczną – staje się problematyczne.[19]

Głos Ziemilskiego zdaje się współgrać z tonem dyskusji przełomu 1980 i 1981 roku. Podnoszono wówczas często problem zafałszowania obrazu rzeczywistości, nieadekwatnych sądów na jej temat, bardziej lub mniej bezpośrednio odwołując się do kwestii propagandy i cenzury.[20] Kosińska, odnosząc się do zarzutu formułowanego pod adresem I OPFS, jakoby przedstawiał on rzeczywistość jako zbyt ponurą, pesymistyczną, beznadziejną, pisała:

> Takie widzenie przez fotografów życia społecznego jest w dużej mierze reakcją na retusz i kolorowanie tego, co pokazywano w prasie i na nielicznych wystawach o tej tematyce dotychczas, szczególnie zaś w ostatnich zakłamanych latach.[21]

Ziemilski w nieopublikowanej dyskusji po wygłoszonym referacie, odnosząc się do prezentowanego na I OPFS „niezobiektywizowanego obrazu naszego kraju," wyraził to bardziej dobitnie:

> Tu są obłąkani, pijacy, biedne dzieci, rudery, tu są najbiedniejsze gromady chłopskie (...). Ja nie wiem, czy to jest reprezentatywne i typowe, ja wiem, że tego nie pokazywano dostatecznie. I myślę, że ten gwałt się gwałtem odciska. Tutaj to jest rewanż fotografii za ulizanie, za wygładzenie, za dziennik telewizyjny; i to pełni funkcję ekspresyjną i poznawczą zarazem, ale to nie jest dowód naukowy i tego nie należy oczekiwać.[22]

Jak zatem, definiując fotografię socjologiczną, widzieć – istotny także z punktu widzenia powojennej debaty krytycznej – problem artystycznego statusu fotografii dokumentalnej?[23] Garztecki zauważał, że:

> (...) ilość, jakość i wiarygodność przekazywanych przez nią (fotografię dokumentalną – dop. K. D.) informacji jest sprawą nadrzędną wobec formy artystycznej i użytych środków wyrazu. (...) Środki wyrazowe nie przeważają nad przekazywaną informacją – służą jej one wiernie, uwypuklają ją (...).[24]

W centrum praktyki fotograficznej stoi – jak przekonywał także Zemilski – sytuacja obserwacji, to w jaki sposób fotograf interpretuje rzeczywistość, bowiem „niestety widzimy tylko to, w co wierzymy."[25]

Fotografia była więc widziana jako uwikłana w subiektywność. Z tego powodu świat przedstawiony na fotografii może być zarówno efektem uprzednio przyjętego stanowiska ideologicznego, jak i – co dostrzegał socjolog – pracy podświadomości. Odróżniał on zatem dwie funkcje jakiegokolwiek zapisu obserwacji – ekspresywną i informacyjną, które trudno jest precyzyjnie od siebie oddzielić. Utrwalanie rzeczywistości skazane jest na deformacje, choć w przypadku medium fotografii największym problemem wydaje się kwestia niezależności obserwatora-fotografa, stopnia jego uwikłania w świat, który utrwala na kliszy, a także kwestie „filtrów" społecznych i kulturowych.[26] W konkluzji stwierdził:

> To, co jest selektywnym wyborem teorii interpretacyjnej u socjologa, u fotografa może polegać na ukierunkowaniu kamery, operowaniu światłem, wyborze obiektu. Ale przynajmniej jest tu szansa zmieszczenia czegoś na kliszy, co nie jest tym wyborem do końca podyktowane, podczas gdy w notesie socjologa może się już niewiele więcej zmieścić.[27]

Chociaż „fotografia socjologiczna" miała być pojęciem neutralizującym polityczną nośność medium, w istocie znamionującym rosnącą świadomość szans i ryzyka, płynących z możliwości jego wykorzystania jako narzędzia interpretacji świata.

Interwencja. Rekonstrukcja „polskiej drogi do dokumentu"

Wspomniane dylematy dotyczące relacji fotografii i socjologii pod postacią refleksji nad realizmem i dokumentalnością, były obecne już w okresie kształtowania się podstawowych kategorii estetycznych nowoczesnej fotografii tuż po 1945 roku. Jan Kosidowski, we wprowadzeniu do katalogu wystawy *Z perspektywy lat*, pisał o powojennym polskim fotoreportażu następująco:

> Rozpoczął się okres nowatorskiej i dynamicznej fotografii fotoreportażowej, która starała się uchwycić i utrwalić rzeczywisty obraz kraju. Wykształcił się specyficzny polski styl fotoreportażu, wychwytujący sceny z życia szczerze i na gorąco, który nie pokazywał sensacyjnych wydarzeń, lecz mówił o ludziach: jak się zachowują, ubierają, co robią, jak pracują, a zwłaszcza jacy są. Fotografię te uprawiali zresztą nie tylko fotoreporterzy prasowi, lecz i wielu innych

wybitnych artystów fotografików, niezwiązanych z prasą.[28]

Fotograf pisał oczywiście o zjawisku, które w dużej mierze było efektem recepcji zachodniej fotografii humanistycznej.[29] Koncepcja „decydującego momentu" Henri Cartier-Bressona mówi o tym, iż obserwacja rzeczywistości jest w istocie jej interpretacją.[30] W ujęciu Cartier-Bressona fotografowi dostępna miała być, słowami Pierre'a Bourdieu, „dyspozycja estetyczna," a zarazem pozycja profesjonalisty, autorytetu.[31] Z drugiej jednak strony momentalność procesu fotografowania, orientacja na esencję wydarzenia, skłaniała go do zawieszenia zdystansowanego widzenia na rzecz zawierzenia spontanicznemu odruchowi rejestracji. Fotografia miała zachęcać do formułowania sądu o charakterze moralnym, zajęcia stanowiska, a dopiero w drugiej kolejności – do ewentualnego dostrzeżenia walorów formalnych obrazu. Potencjalnie realizować mogła się zatem nowa, społeczna dyspozycja, oparta na estetyce ludowej, wychodząca od buntu wobec nadawania formy, wprowadzania form, wobec „cenzury treści ekspresywnej."[32] W tym sensie – w kategoriach socjologicznych właśnie – fotografia humanistyczna była projektem emancypacyjnym, nie tylko, jak często stwierdzają badacze, stylem czy ideologią.[33] Zawierała w sobie potencjał rewolucyjny, który miał charakter niejasno zdefiniowany i rozproszony, wywiedziony z rozmaitych definicji humanizmu i postaw społecznego zaangażowania, także tych charakterystycznych dla refleksji awangardy, w ramach której ukształtowała się intelektualna postawa Cartier-Bressona i wielu fotoreporterów.[34]

Znaczenie dla społecznej wymowy fotografii humanistycznej miał także kontekst historyczny – kształtowanie się refleksji o fotoreportażu przypadło na okres kryzysu pierwszych powojennych lat, głębokich podziałów ekonomicznych i politycznych, co dotyczyło oczywiście nie tylko Francji. Fotografia reportażowa miała pomagać w diagnozowaniu problemów społecznych, stała się także językiem porozumienia, uwikłanym w proces rekonstruowania tożsamości narodowej.[35] Znalazła się więc na przecięciu politycznej potrzeby kontroli i psychologicznej kondycji jednostek.

Pokazanie w ramach I OPFS wystaw prezentujących ten typ fotografii, odwoływanie się (np. przez Garzteckiego), do szczególnego znaczenia impulsu płynącego z kręgów zachodniej fotografii reportażowej do Polski w okresie odwilży, miało więc istotny sens społeczny.[36] Warto w tym świetle zastanowić się nad konkluzją tekstu krytyka, którą było zwrócenie uwagi na kontynuację, odrodzenie fotografii społecznej w Polsce na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych z ducha minionych zjawisk fotoreportażowych. Renesans ten miał według Garzteckiego dwa powody: wyczerpanie możliwości awangardy i zmęczenie zakłamaną propagandą sukcesu, skutkujące chęcią ukazania niedostatków polityki społecznej i gospodarczej.[37] Pojęcie „fotografii socjologicznej" w dużej mierze określało zatem operację pewnej selekcji, dokonaną na materii fotografii dokumentalnej lat powojennych. Oprócz wystaw głównych, w szeregu wydarzeń towarzyszących I OPFS znalazły się m.in. ekspozycje *Sztuka reportażu* (z *Historii fotografii polskiej*), prezentująca fotografie z lat 1861–1979, eksponowana wcześniej w Muzeum Narodowym we Wrocławiu oraz pokazana w Wielkiej Brytanii i USA wystawa *Fotografia polska 1839–1979*.

Pojęciu „fotografia socjologiczna" można nadać więc także charakter postulatywny: pojawiło się z potrzeby chwili, dowartościowania analitycznych możliwości fotografii w momencie, gdy wydawała się szczególnie istotnym narzędziem inwentaryzacji i komentowania rzeczywistości pogrążonej w kryzysie. Z tego zapewne powodu zjawiska z obszaru fotografii socjologicznej związane były także z działaniami eksperymentalnymi i kontestatorskimi, plasującymi się w kategoriach „fotografii artystów" i „sztuki fotografów" (patrz np. Jaszczurowa Galeria Fotografii).[38] Z drugiej jednak strony fotografia socjologiczna znamionować miała pewną światopoglądową neutralność, sugerując, że nie stoi w sprzeczności z oficjalnym językiem fotografii, ale jest jego korektą w imię społecznej reformy czy prawdy naukowej.

Drugą z wystaw głównych I OPFS był pokaz zatytułowany *Dokument czasu*, stanowiący chronologiczną kontynuację ekspozycji *Z perspektywy lat*, na którym zaprezentowano wybór fotografii socjologicznej z dekady 1970–1979,[39] a jego przedłużeniem – przegląd pokonkursowy

Nowe aspekty fotografii socjologicznej.[40] Szczególnie ta ostatnia wystawa, ze względu na specyfikę selekcji, miała charakter postulatywny – za wybór odpowiadało jury, złożone z ośmiu członków ZPAF oraz reprezentanta Departamentu Plastyki MKiS.[41] Sławomir Magala – w zapisie referatu wygłoszonego podczas sympozjum I OPFS – stwierdził:

> Podstawową datą dla polskiej fotografii dokumentalnej jest rok 1980 i poważne przemiany w mechanizmach życia społecznego w Polsce. Bez względu na to, jak się potoczy dalszy rozwój wypadków, świat dostrzegł w nas podmiot historii, przestał traktować nasze społeczeństwo jako przedmiot oddziaływań i przetargów.[42]

Operacje na materii historii fotografii – by nie powiedzieć interwencje – w tak istotnym momencie politycznym, to zatem także wyraz wiary w rewolucyjny potencjał fotografii. Z tego powodu znaczenie miało podkreślenie zarówno artystycznej rangi medium, jak i walorów rodzimej praktyki fotograficznej „wczoraj i dziś:"

> Dokument natychmiast zaczął pełnić rolę, jakiej od dawna nie pełnił. Pojawiły się wystawy poświęcone zarówno tragedii z grudnia 1970 roku, jak i zakończonemu powodzeniem strajkowi z sierpnia 1980 roku, pojawiły się zespoły opracowujące materiały z czerwca 1956 roku w Poznaniu, fotografia zaczęła być przedmiotem zainteresowania wszystkich jako jeden z elementów kształtujących nasze myślenie o powojennych losach naszego społeczeństwa.[43]

Strategia opracowania nowej narracji o historii fotografii w Polsce, której najlepszym przykładem był dobór wystaw skonstruowanych z materiału archiwalnego na I OPFS, miała znamiona kulturowego oporu.[44] Fotografia – jak chciałby Magala – dokumentalna utożsamiona została z narzędziem praktyk interwencyjnych, dystansując inne obszary sztuk plastycznych: nowa fala dokumentalizmu zyskała na znaczeniu, ponieważ nie tylko umożliwiła wprowadzenie nowych stylistyk, ale także: „możliwość projektowania społecznego kontekstu dzieła, wpływania na sposób, w jaki odbiorca uzyskuje swobodny i systematyczny dostęp do informacji zawartej w dokumencie."[45] Wizja odzyskanej historii fotografii dokumentalnej w Polsce miała być odzwierciedleniem nowych sposobów rozumienia rodzimej historii ostatnich dekad:

> Polska fotografia dokumentalna może być zrekonstruowana dla okresu 1945–1980. Taka rekonstrukcja zakładałaby znaczne udostępnienie tych archiwów zgodnie z zasadą, że 30 lat to czas dostatecznie długi, by przedawnieniu uległy dawne tajemnice wojskowe, których rąbka zgromadzone zdjęcia mogłyby uchylić. Rekonstrukcja ta stałaby się ilustracją powojennej historii Polski.[46]

Magala proponował także konstruowanie z materii wspomnianych otwartych archiwów, należących do różnych instytucjonalnych porządków, równoległych wystaw na te same tematy: np. marzec 1968: „jedną z nich (wystawę – dop. K.D.) urządzono by w sali lokalnego przywódcy partyjnego, a drugą – w sali związkowej."[47] Publikowanie tekstu wiosną 1981 roku – gdy doskonale wiedziano już o zamknięciu przez cenzurę I OPFS (w dużej mierze wychodzącego naprzeciw tym postulatom) – było z pewnością przedłużeniem strategii oporu. W tekście znalazły się, zrozumiałe w kategoriach politycznych, paradoksalne stwierdzenia:

> Oficjalna propaganda może tylko skorzystać na stopniowej eliminacji cenzury. (...) Musimy dążyć do tego, by propagandowa fotografia stawała się coraz lepsza, by propaganda zmuszona była dorastać do poziomu świadomości politycznej społeczeństwa zorganizowanego już nie tylko w zetatyzowanych ramach, ale także w ramach instytucjonalnie od mechanizmów zetatyzowanych niezależnych.[48]

W następnym, podwójnym numerze kwartalnika *Fotografia* – z drugiej połowy 1981 roku – znalazły się teksty raczej neutralne, dotyczące

zagadnień teoretycznych i artystycznych, a w cyklu poświęconym instytucjonalnym archiwom fotograficznym w Polsce charakteryzowano zbiory Centralnego Archiwum KC PZPR.[49]

Losy terminu „fotografia socjologiczna" – ściśle związanego z powyżej zarysowanym momentem erupcji zjawisk dokumentalnych około 1980 roku – mogą być zatem widziane w bardzo bliskiej analogii do pojęcia stosowanego przez krytykę w okresie odwilży październikowej: „artystyczny reportaż".[50] Nowoczesna fotografia reportażowa miała poprzedzać (w ramach historycznej narracji) zjawiska fotografii socjologicznej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Dziedziczyły one podobne teoretyczne paradoksy: potrzebę dowartościowania fotografii jako sztuki oraz ponownego zdefiniowania jej realizmu. Kontynuacja, dokonująca się w obliczu istotnych wydarzeń społecznych i politycznych, miała jednak znamiona korekty. Postulując otworzenie archiwów dobitnie ujawniono bowiem dwa porządki funkcjonowania fotografii – oficjalny i prywatny.

Integracja. O humanizmie raz jeszcze

Pod koniec lat siedemdziesiątych w środowisku fotograficznym popularne stały się inicjatywy zmierzające do pokazania przekrojowego obrazu społeczeństwa. Jedną z nich była zaprezentowana także w ramach wystaw towarzyszących I OPFS ekspozycja dokumentalnej fotografii socjologicznej *Huta – Dom – Rodzina*, otwarta w maju 1979 roku w Muzeum Ruchu Robotniczego Kielecczyzny w Ostrowcu Świętokrzyskim, mająca być pierwszą w cyklu wystaw *Rodzina robotnicza*.[51] Prezentowane na wystawie zdjęcia, stanowiące zapis życia dwunastu hutników, zostały wykonane przez fotografów zrzeszonych w grupie 10x10 założonej przez Pawła Pierścińskiego, ale także przez fotoamatorów – pracowników Huty im. Marcelego Nowotki w Ostrowcu Świętokrzyskim. W rozmowie z Barbarą Dubińską, sekretarzem KW PZPR w Kielcach, opublikowanej na łamach *Fotografii* w 1980 roku, pada stwierdzenie, że wystawa wskazała, iż fotografia może odegrać istotną rolę w procesie badań socjologicznych, a w kolejnych latach projekt ten miałby stać się zalążkiem współpracy pomiędzy środowiskiem akademickim a zakładami pracy.[52] W dalszej perspektywie miało chodzić o „proces kształtowania aktywnego, twórczego obywatela socjalistycznego państwa".[53] Na fotografiach – pomimo sugerowanego zacofania kulturalnego rejestrowanej grupy społecznej – uchwycono zdaniem Dubińskiej:

> przywiązanie do pracy, do swojego zakładu, do jego tradycji, trwałe autentyczne więzi życia rodzinnego, aktywność społeczną robotników, a także miłość do swojej ziemi i miejsca zamieszkania (...).[54]

Tymczasem jednak recenzenci podkreślali raczej „brak estetyki" tych fotografii.[55]

Podobny zamysł kierował drugą z wystaw towarzyszących, *Rodziną szczecińską*, której komisarzem była Krystyna Łyczywek. Tym razem jednak koncept opierał się na pracy fotografów z 28 rodzinami, które udostępniły im swoje pamiątki, albumy i opowieści. Efektem końcowym, jak można się domyślić, miał być portret społeczności szczecinian.[56] Socjologiczny wymiar fotografii wiązał się zatem nierozerwalnie z dwoma spojrzeniami na medium, charakterystycznymi także dla fotografii reportażowej rozwijającej się około 1956 roku: wyrażaną przez środowisko fotograficzne potrzebą otwarcia na nowe zjawiska społeczne i nadania ich rejestracji roli krytycznej w stosunku do *status quo*. Był także związany z potrzebami władz, które dostrzegały w fotografii język uniwersalny, pozwalający skutecznie komunikować się z szerokim gronem odbiorców w poprzek podziałów klasowych.

W związku z powyższymi inicjatywami warto zwrócić uwagę na fakt, że istotny punkt odniesienia w ramach rekonstrukcji „polskiej drogi do dokumentu" zajmowała wystawa *Rodzina człowiecza* stworzona przez Edwarda Steichena w nowojorskim Museum of Modern Art. Pokazywana w Polsce pod koniec 1959 roku i w pierwszej połowie 1960 roku, eksponowana była w kilku miastach, także robotniczych – Wałbrzychu i Dąbrowie Górniczej.[57] Wydaje się, że odwoływano się

do tego wydarzenia i krytycznych debat wokół niego świadomie – nawet jeśli nie bezpośrednio. We wstępie do katalogu wystawy *Z perspektywy lat* Kosidowski zastrzegał:

> Czy obraz Polski i Polaków przedstawiony na tej wystawie jest prawdziwy i kompletny? Na pewno nie. Powstaje zresztą pytanie, czy fotografia w ogóle jest w stanie taki obraz stworzyć i pokazać. Można wprawdzie pokusić się o wyszukanie odpowiednich zdjęć, o ułożenie ich w systematyczny i logiczny ciąg, tak aby całość oddawała choćby w przybliżeniu obraz i nastrój tego okresu. Taka wystawa byłaby jednak bardziej tworem organizatora i reżysera, niż fotografujących świadków. Zdecydowano się więc na pokazanie wystawy (...) w pewnym sensie eksperymentalnej. Zaproszono pewną liczbę autorów działających i tworzących w tych latach, dając im pełną swobodę w doborze zdjęć. Nie ograniczono liczby ani wielkości odbitek, nie sugerowano tematyki ani charakteru prac.[58]

Zatem nawet jeśli w różnych miejscach toczących się wokół I OPFS debat sugerowano, że fotografia socjologiczna obarczona jest dziedzictwem *Rodziny człowieczej* Steichena, to zdawano sobie sprawę z krytykowanego w tamtym przypadku ograniczenia projektu do wyboru „reżysera" – kuratora. Wystawa nowojorska została skonstruowana według ustalonego scenariusza, z fotografii w dużej mierze pochodzących z archiwów pisma *Life*, nawet jeśli mozaikowy charakter aranżacji uwzględniał rozmaite skojarzenia interpretacyjne, płynące z konfrontowania ze sobą różnych obrazów, także tych prywatnych.[59] Koncepcja organizatorów *Z perspektywy lat* była przy tym wyraźnym opowiedzeniem się przeciwko odwołującemu się do *Rodziny człowieczej* modelowi tzw. wystawy problemowej, istotnemu w latach sześćdziesiątych i mającemu w dużej mierze charakter propagandowy.[60] Znamionowała to inicjatywa otwarcia prywatnych archiwów fotoreporterów, którzy, co wiadomo na podstawie indywidualnych relacji, zwykle fotografowali na potrzeby realizacji zamówionych publikacji, ale jednocześnie – dla siebie.[61] Wstęp do katalogu wystawy *Dokument czasu* autorstwa Mariusza Hermanowicza pozwala sądzić, że była ona pomyślana podobnie jak ekspozycja *Z perspektywy lat* – zaproszeni fotografowie otrzymali określoną przestrzeń na prezentację wybranych już przez siebie zdjęć z lat 1970–1979. Można było więc wykroczyć poza fotografie oficjalne: „Prasa wykorzystuje głównie zdjęcia wykonywane dla potrzeb doraźnych, bez próby głębszego dotarcia do problemów społeczeństwa (...)."[62] Działania na archiwach – historycznych i prywatnych – zdawały się być więc istotnym elementem strategii oporu wobec ideologicznego zawłaszczenia fotografii. Nawet jeśli impulsem do ich uwzględnienia była świadomość działania fotoreportażowych agencji fotograficznych, już od lat czterdziestych dbających o stosunkową niezależność fotoreporterów, czy też idea wystawy Steichena (który mimo że arbitralnie, ale uwzględnił różne poziomy praktyk fotograficznych), to jednak teraz, również za pomocą wprowadzenia odniesienia do socjologii, udało się uzasadnić sens gestu wyboru. I to zarówno w związku z teoretycznym problemem obserwacji, jak i potrzebą komentowania rzeczywistości społecznej.

Natura tego komentowania pozwala spojrzeć na jeszcze jeden aspekt recepcji wystawy *Rodzina człowiecza*. W ujęciu Arielli Azoulay ekspozycja ta, widziana na ogół jako narzędzie amerykanizacji i element postkolonialnego porządku, może być rozumiana jako wizualna deklaracja praw człowieka. Jej sens bowiem nie wyczerpuje się w interesie nadawcy, tj. amerykańskiej polityki kulturalnej czy modernistycznej instytucji – Museum of Modern Art:

> Wprowadzone (poprzez narracyjną strukturę wystawy – dop. K.D.) kategorie, takie jak »praca« czy »rodzina« nie mogą wymazać heterogeniczności ujętych na fotografiach sytuacji, rozgrywających się w różnych geopolitycznych kontekstach.[63]

Przestrzeń wystawy jest przestrzenią dialogu – spotkania pomiędzy fotografowanym podmiotem a odbiorcą. Medium fotografii jest więc osadzone w samoświadomości jednostek, których pozycje społeczne i obywatelska sprawczość spo-

tykają się ze sobą w doświadczeniu wykonywania i odbioru zdjęć:

> Obywatelskość to nie tylko status, dobro czy część prywatnej własności, (...), ale narzędzie walki lub obowiązek sprzeciwu wobec ran zadanych innym, zarówno obywatelom, jak i tym pozbawionym obywatelstwa (...).[64]

Fotografia dokumentalna rejestruje przesuwanie akcentów w dynamice procesów społecznych, co więcej – współkształtuje te procesy. Podkreślanie zawłaszczania faktu spotkania pomiędzy fotografem, fotografowanym i odbiorcą przez oficjalny dyskurs przestrzega przed odbieraniem medium jej więziotwórczego, obywatelskiego potencjału. Jedną z podstawowych funkcji fotografii jest przy tym – jak zauważył z kolei Bourdieu – funkcja rodzinna, zorientowana na upamiętnianie, unieśmiertelnianie członków rodziny oraz wzmacnianie rodzinnych więzi:

> Potrzeba posiadania fotografii i ich wykonywania (uwewnętrznienie społecznej funkcji tej praktyki) jest odczuwana tym silniej, im bardziej grupa jest zintegrowana i uchwycona w momencie jej największej integracji.[65]

Trudno odmówić walorów takiego momentu zarówno październikowi 1956 roku, jak i sierpniowi 1980 roku. Ziemilski w dyskusji po swoim referacie komentował jednak nie tylko nieodzowność zdjęć ze strajków w Gdańsku w jakiejkolwiek publikacji na ten temat, ale także odniósł się do zastanawiająco dla niego optymistycznych twarzy przodowników pracy z lat 1950–1953, które zobaczył na I OPFS:

> Ja mam wrażenie, (...) że cała polska wspólnota jest głęboko posunięta we frustrację. I że to nie jest zjawisko, które nam towarzyszy na przestrzeni dziejów stale i zawsze, i w każdej sytuacji, i że to paradoksalnie nie zawsze jest czysto polityczne. To ma różne podłoże.[66]

Wystawa *The Family of Man* i inne narracje o „rodzinie człowieczej," takie jak *Rodzina robotnicza* czy *Rodzina szczecińska*, trafiały zatem również w pozainstytucjonalny, oddolny czy też wernakularny porządek rozumienia fotografii. Była ona widziana jako medium integrujące, które jest zarazem – paradoksalnie – szczególnie politycznie niebezpieczne i godne zaufania. Jeśli zatem projekt fotografii socjologicznej był także rewanżem fotografii za dziennik telewizyjny, to był on szczególnie niewygodny dla cenzury, ponieważ dokonywał się w ramach języka, który przez długi czas współkształtował rzeczywistość PRL.

Sztuka i Dokumentacja nr 25 (2021) | *Art and Documentation* no. 25 (2021) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050

Przypisy

[1] Aktualne refleksje o I OPFS: Paweł Adamus, „I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej, listopad 1980," w *Fotografie a sociologie*, red. Jiří Siostrzonek (Opava: Slezská univerzita v Opavě, 2010), 21–32, a także Krzysztof Jurecki, „Kultura Niezależna. Fotografia polska lat 80.," Instytut Pamięci Narodowej, 2009, dostępny 05.07.2021, https://kultura-niezalezna.pl/rkn/fotografia/8567,Fotografia-polska-lat-80.html. Na temat fotografii społecznej w Polsce lat powojennych pisał Adam Sobota: Adam Sobota, „Fotograficzny obraz społeczeństwa PRL-u," w *Polska fotografia dokumentalna na skrzyżowaniu dyskursów. Materiały z sesji zorganizowanej w dniu 2 IV 2005 z okazji wystawy Leonarda Sempolińskiego, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki* (Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 2006), 75–81, a także – najobszerniej – Adam Mazur: Adam Mazur, „Krytyczny fotoreportaż i dokument w okresie PRL-u," w Adam Mazur, *Historie fotografii w Polsce 1839–2009* (Warszawa: Fundacja Sztuk Wizualnych, CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, 2009), 245–253.

[2] Dotychczas nie udało się odnaleźć archiwaliów pozwalających w pełni zrekonstruować okoliczności interwencji cenzorskiej.

[3] Zob. zwłaszcza wspomniany wyżej tekst Jureckiego.

[4] W pewnej mierze refleksję na ten temat podjął Mazur, dostrzegając, że zwrot ku fotografii społecznej w latach 70. był związany także ze zjawiskiem, które można określić „ruchem poziomym" w partii, zmierzającym do przemyślenia założeń systemu politycznego; zob. Mazur, „Krytyczny fotoreportaż," 248.

[5] Informacje na temat organizacji wydarzenia, zarówno w odniesieniu do czasu, jak i miejsca pokazu, są nieprecyzyjne: w tekstach prasowych pojawiały się wzmianki, że przegląd organizowano z ponad rocznym wyprzedzeniem, brak jednak dokładnych dat; Barbara Kosińska, „Pierwszy Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej w Bielsku-Białej," *Fotografia* 2 (1981), 29. Według Inez Baturo wydarzenie miało odbyć się początkowo w salach warszawskiej Zachęty, do czego ostatecznie nie doszło. Trudno jednak potwierdzić te informacje na podstawie źródeł archiwalnych; w planach wystawowych i sprawozdaniach CBWA w planach na 1980 rok przegląd w ogóle nie występuje, informacje na jego temat pojawiają się dopiero w sprawozdaniu finansowym z 1980 roku, gdzie wydarzenie figuruje jako „I Ogólnopolski Przegląd Socjologiczny – Bielsko Biała"; *Sprawozdanie finansowe z realizacji Centralnego Planu Wystaw w 1980 roku*, 130; *Roczne Sprawozdanie finansowe Centralnego Biura Wystaw Artystycznych. Bilans z załącznikami oraz sprawozdanie opisowo-analityczne za rok 1980, 1980–1981, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych C.B.W.A., kat. A, teczka nr 135,* Archiwum Zakładowe Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki. Niejednoznaczna jest informacja zachowana w archiwum Zachęty: „nie wypłacono nagrody wyst. socjologicznej"; dotyczy ona środków pozabudżetowych z Funduszu Rozwoju Twórczości Plastycznej, które nie zostały wydane do końca 1980 roku, być może miało to związek z zamknięciem przeglądu na skutek interwencji cenzury; *Sprawozdanie opisowo-analityczne za 1980 r., 79, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych C.B.W.A., kat. A, teczka nr 135*, Archiwum Zakładowe Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki.

[6] Wystawy towarzyszące przytaczam na podstawie katalogu; były to kolejno: *Fotografia polska lat 1839–1979 (część historyczna)*, przygotowana jako wystawa międzynarodowa (Stany Zjednoczone, Wielka Brytania), *Sztuka reportażu (z historii fotografii polskiej)*, przygotowana przez Muzeum Narodowe we Wrocławiu, wystawa pokonkursowa XXII Ogólnopolskiego Konkursu Fotografii Prasowej, zorganizowanego przez Stowarzyszenie Dziennikarzy Polskich, CAF, RSW Prasa–Książka–Ruch, wystawa pokonkursowa Konkursu Fotografii Polskiej: Złocisty Jantar'79, organizowanego przez Zarząd Główny ZPAF, Gdańskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuki i Wydział Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Gdańsku, wystawa *Huta – Dom – Rodzina*, zorganizowana przez Okręg Kielecki ZPAF, i wystawa *Rodzina szczecińska*, zorganizowana przez Szczecińskie Towarzystwo Kultury i Delegaturę Szczecińską ZPAF. Komisarzem wystaw towarzyszących był Andrzej Świetlik. Na temat charakterystyki zaprezentowanych fotografii zob. Adamus, „I Ogólnopolski Przegląd." Katalogi oraz identyfikację wizualną I OPFS zaprojektował Stefan Szczypka.

[7] Kosińska, „Pierwszy Ogólnopolski Przegląd," 29. Na taśmach magnetofonowych zachowanych w archiwum Andrzeja i Inez Baturo znajduje się zapis audio dwóch referatów: Andrzeja Ziemilskiego i Sławomira Magali (wraz z dyskusją), a także zapis audio autoprezentacji fotografów przygotowanej na potrzeby materiału radiowego lub telewizyjnego. W kontekście sympozjum Kosińska wspominała jeszcze o wystąpieniach Zbigniewa Dłubaka, Juliusza Garzteckiego i Urszuli Czartoryskiej. Można zatem sądzić, że artykuły opublikowane w tym samym numerze *Fotografii* co tekst Kosińskiej, to przygotowane do druku referaty wygłoszone przez Ziemilskiego, Magalę i Garzteckiego, a tekst-ankieta *Zwierciadło życia społecznego* był być może zapisem autoprezentacji twórców właśnie na potrzeby radia i telewizji. Będę się odwoływała do powyższych tekstów w dalszej części artykułu, wprowadzając także informacje ujawnione w dyskusji, które nie znalazły się w opublikowanych wersjach.

[8] Terminem „fotografia socjologiczna" posługiwano się już wcześniej, od końca lat siedemdziesiatych. Za twórczynię pojęcia uchodzi Urszula Czartoryska, którą miała zainspirować teoria Pierre'a Bourdieu. Zob. Mazur, „Krytyczny fotoreportaż," 248.

[9] Kosińska, „Pierwszy Ogólnopolski Przegląd," 29.

[10] Na taki sens użycia terminu „fotografia socjologiczna" zamiast „fotografia społeczna" w nazwie przeglądu wskazywała także Inez Baturo w rozmowie przeprowadzonej przez autorkę w lipcu 2021 roku.

[11] Kosińska, „Pierwszy Ogólnopolski Przegląd," 29.

[12] Ibidem.

[13] Juliusz Garztecki, „Zarys dziejów fotografii społecznej," *Fotografia* 2 (1981): 1.

[14] Ibidem, 1–2.

[15] Uczestnicy wystawy: Stanisław Dąbrowiecki, Stefan Arczyński, Marek Czudowski, Bogdan Łopieński, Harry Weinberg, Wiesław Prażuch, Jan Michlewski, Konstanty Jarochowski, Irena Jarosińska, Zbigniew Dłubak, Bogusław Biegański, Zofia Rydet, Romuald Pieńkowski, Jerzy Lewczyński, Wojciech Plewiński, Piotr Barącz, Jan Kosidowski, Tadeusz Rolke, Marek Holzman, Władysław Sławny, Kazimierz Gargul. Na temat magazynu *Świat* zob. Katarzyna Madoń-Mitzner i Krzysztof Wójcik, red., *Świat na zdjęciach Władysława Sławnego, Warszawa, Polska, Europa w latach 50*. (Warszawa: Dom Spotkań

z Historią, 2012). Jan Kosidowski był autorem jednej z nielicznych książek na temat fotografii reportażowej powojnia: Jan Kosidowski, *Zawód: fotoreporterzy* (Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1984).

[16] Andrzej Ziemilski, „Fotografia a warsztat socjologa," *Fotografia* 2 (1981): 31.

[17] Ibidem, 31.

[18] Ibidem.

[19] Ibidem.

[20] Zob. m.in. teksty na łamach wrocławskiej *Odry*; np. Mirosław Ratajczak, oprac., „Jacy nie jesteśmy. Dyskusja młodych," *Odra* 10 (1980): 11–16, Mirosław Ratajczak, „Mało czasu na życie," *Odra* 11 (1980): 80–81.

[21] Kosińska, „Pierwszy Ogólnopolski Przegląd," 29.

[22] Andrzej Ziemilski, dyskusja po referacie wygłoszonym podczas I OPFS; zapis audio na taśmie magnetofonowej z archiwum Andrzeja i Inez Baturo, transkrypcja w archiwum autorki.

[23] Na ten problem zwrócono uwagę w: Alfred Ligocki, *Fotografia i sztuka* (Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1962), Karolina Ziębińska-Lewandowska, *Między dokumentalnością a eksperymentem. Krytyka fotograficzna w Polsce w latach 1946–1989* (Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2014).

[24] Garztecki, „Zarys dziejów fotografii," 2.

[25] Ziemilski, „Fotografia a warsztat," 31.

[26] Ziemilski wymieniał powody deformacji obserwacji, takie jak m.in.: potrzeba ładu, radość z wyrazu estetycznego, *katharsis*, dążenie do zysku, interes naukowy, potrzeba nieśmiertelności.

[27] Ziemilski, „Fotografia a warsztat," 33.

[28] *Z perspektywy lat. I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej Bielsko-Biała* (Bielsko-Biała: brak danych wyd., 1980), brak numeracji stron. Kat. wyst.

[29] Na temat fotografii humanistycznej zob. Marie de Thézy, Claude Nori, *La photographie humaniste 1930–1960: histoire d'un mouvement en France* (Paris: Contrejour, 1992).

[30] Henri Cartier-Bresson, „Decydujący moment," tłum. Krystyna Łyczywek, *Format* 1–2 (2005): 2–4.

[31] Warto podkreślić, że ta cecha fotografii humanistycznej stoi w sprzeczności z podstawową według Bourdieu definicją fotografii jako aktywności „nieprofesjonalnej", zob. Pierre Bourdieu, „Introduction," w Pierre Bourdieu et al., *Photography. A Middle-brow Art*, tłum. Shaun Whiteside (Cambridge: Stanford University Press, 1998), 5.

[32] Pierre Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, tłum. Piotr Biłos (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2005), 48.

[33] Zob. Tomasz Szerszeń, „Czy istniała fotografia neorealistyczna?," Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, 21 stycznia 2019, dostępny 05.07.2021, https://fotomuzeum.faf.org.pl/article/41.

[34] Mam na myśli przede wszystkim ich związki z francuskim surrealizmem. Zob. Peter Galassi, *Henri Cartier-Bresson. The Early Work* (New York: The Museum of Modern Art, 1987); Clement Cheroux, *Henri Cartier-Bresson. Here and Now* (New York: Thames & Hudson, 2014).

[35] Zob. m.in. Nina Lager Vestberg, „Photography as Cultural Memory. Imag(in)ing France in the 1950s," *Journal of Romance Studies* 2 (2005): 75–90, a także Douglas Smith, „Funny Face. Humanism in Post-War French Photography and Philosophy," *French Cultural Studies* 1 (2005): 41–53.

[36] „Nastąpił generalny zwrot ku neopiktorializmowi (...). Przełamał go w znacznej mierze dopiero wpływ nowej fotografii zachodniej, głównie pokazanie w Polsce wystawy »Rodzina człowiecza« oraz wielkiej ekspozycji zbiorowej grupy »Magnum«," Garztecki, „Zarys dziejów fotografii," 7.

[37] Ibidem.

[38] Prowadzona była od stycznia 1978 roku przez Adama Rzepeckiego, wyłoniła się z Grupy Twórczej „SEM;" miały tam miejsce eksperymentalne, zorientowane na „sztukę faktu," działania; Jerzy Busza, „Jaszczurowa Galeria Fotografii," *Fotografia* 1 (1981): 33-34. Zob. m.in.: *Fotografia socjologiczna. Mariusz Hermanowicz, Jaszczurowa Galeria Fotografii, listopad 1979* (Kraków: Jaszczurowa Galeria Fotografii, 1979). Kat wyst.; *Fotografia socjologiczna. Maciej Osiecki, Jaszczurowa Galeria Fotografii, grudzień 1979* (Kraków: Jaszczurowa Galeria Fotografii, 1979). Kat. wyst.

[39] Uczestnicy wystawy: Kazimierz Czapiński, Jerzy Leszek Pękalski, Janusz Rosikoń, Mariusz Hermanowicz, Jan Morek, Bolesław Kubica, Jerzy Szymanek, Andrzej Świetlik, Ryszard Dąbrowski, Andrzej Kiełbowicz, Aleksander Jałosiński, Bogusław Biegański, Tomasz Kaiser, Krzysztof Pawela, Tomasz Olszewski, Włodzimierz Ochnio, Irena Jurkiewicz, Dorota Bilska, Zdzisław Pacholski, grupa SEM, Andrzej Baturo, Krzysztof Barański, Zofia Rydet, Witold Kuliński, Anna Musiałówna, Witold Jurkiewicz, Władysław Lemm, Andrzej Borys, Adam Hayder, Maciej Osiecki, Jan Michlewski.

[40] Uczestnicy wystawy: Waldemar Bajsert, Piotr Borowicz, Kazimierz Czapiński, Ryszard Dąbrowski, Jarosław Denysenko, Zbigniew Dutkiewicz, Jerzy Fedak, Jakub Grelowski, Zenon Harasym, Mariusz Hermanowicz, Irena Jurkiewicz, Juliusz Kleeberg, Stanisław Kolasiński, Kazimierz Komorowski, Bolesław Kubica, Stanisław Kulawiak, Witold Kuliński, Józef Ligęza, Krzysztof Niemiec, Bogusław Nieznalski, Maciej Osiecki, Krzysztof Pawela, Piotr Płaczkowski, Janusz Pokorski, Andrzej Polec, Wiesław Poskrobko, Zygmunt Rytka, Piotr Sawicki, Zbigniew Sawicz, Jacek Sielski, Wojciech Sobociński, Mariusz Stachowiak, Andrzej Stawicki, Stanisław Szczyglewski, Włodzimierz Tomasz Wasyluk, Stefania Zielińska.

[41] Jako organizator wydarzenia figuruje ZPAF, natomiast jako fundator nagród – MKiS. Członkowie jury: Tadeusz Sumiński (ZPAF; przewodniczący jury), Stefan Liszewski (MKiS), Krzysztof Barański, Andrzej Baturo, Bogusław Biegański, Zbigniew Dłubak, Jerzy Lewczyński, Jadwiga Przybylak, Wiesław Prażuch.

[42] Sławomir Magala, „Polska droga do dokumentu," *Fotografia* 2 (1981): 34.

[43] Ibidem, 34.

[44] Na temat koncepcji „kulturowego oporu" zob.: Stephen Duncombe, red., *Cultural Resistance Reader* (London: Verso, 2002).

[45] Magala, „Polska droga do dokumentu," 34.

[46] Ibidem.

[47] Ibidem.

[48] Ibidem, 34.

[49] Leonard Dubacki, „Zbiory fotograficzne w Polsce (12). Zbiory fotograficzne Centralnego Archiwum KC PZPR," *Fotografia* 3–4 (1981): 62–65.

[50] Na ten temat zob. m.in. Lech Grabowski, „Nowoczesność pilnie poszukiwana," *Fotografia* 10 (1956): 2–3.

[51] Barbara Dubińska, „Fotografia społecznie zaangażowana. Rozmowa z sekretarzem KW PZPR w Kielcach, Barbarą Dubińską," rozm. przep. redakcja pisma *Fotografia*, 1 (1980): 8; Wojciech Kotasiak, „Huta. Dom. Rodzina," *Fotografia* 3 (1979): 15–16.

[52] Ibidem, 8.

[53] Ibidem, 9.

[54] Ibidem.

[55] Kotasiak, „Huta. Dom. Rodzina," 15.

[56] Zob. „Rodzina szczecińska," w *Wystawy towarzyszące. I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej* (Bielsko-Biała: brak danych wyd., 1980), brak numeracji stron. Kat. wyst.

[57] Wystawa miała być także eksponowana w Zakładach Chemicznych „Rokita" w Brzegu Dolnym, jednak, według ustaleń, nie doszło to do skutku, zob.: U. Z., „Wystawa »Rodzina człowiecza« przedłużona do 27 grudnia," *Gazeta Robotnicza* [Wrocław] 298 (1959): 5.

[58] Jan Kosidowski, „Wstęp," w *Z perspektywy lat. I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej Bielsko-Biała* (Bielsko-Biała: brak danych wyd., 1980), brak numeracji stron. Kat. wyst.

[59] Na temat konstrukcji ekspozycji i jej wymowy ideowej zob. Fred Turner, „The Family of Man and the Politics of Attention in Cold War America," *Public Culture* 1 (2012): 55–84.

[60] Zob. Zbigniew Łagocki, „Nowoczesność – problem stale aktualny (uwagi o wystawach)," *Fotografia* 3 (1960): 75–76.

[61] Np. na podstawie rozmowy przeprowadzonej z Harrym Weinbergiem w maju 2021 roku.

[62] Mariusz Hermanowicz, „Wstęp," w *Dokument czasu. I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej Bielsko-Biała* (Bielsko-Biała: brak danych wyd., 1980), brak numeracji stron. Kat. wyst.

[63] Ariella Azoulay, „»The Family of Man«. A Visual Universal Declaration of Human Rights," w *The Human Snapshot*, red. Thomas Keenan, Tirdad Zolghadr (Berlin: Sternberg Press, The LUMA Foundation, The Center for Curatorial Studies at Bard College, 2013), 21.

[64] Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography* (New York: Princeton University Press, 2008), 14.

[65] Pierre Bourdieu, „The Cult of Unity and Cultivated Differences," w Pierre Bourdieu et al., *Photography. A Middle-brow Art*, tłum. Shaun Whiteside (Cambridge: Stanford University Press, 1998), 19. Choć Bourdieu identyfikuje tę potrzebę zwłaszcza wśród społeczności wiejskiej, podkreślającej znaczenie rodzinnych rytuałów – ceremonii, wydaje się być ona stosunkowo słabo powiązana z porządkiem klasowych dystynkcji.

[66] Andrzej Ziemilski, dyskusja po referacie wygłoszonym podczas I OPFS; zapis audio na taśmie magnetofonowej z archiwum Andrzeja i Inez Baturo, transkrypcja w archiwum autorki.

Bibliografia

Adamus, Paweł. „I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej, listopad 1980." W *Fotografie a sociologie*, red. Jiří Siostrzonek, 21–32. Opava: Slezská univerzita v Opavě, 2010.

Azoulay, Ariella. „«The Family of Man». A Visual Universal Declaration of Human Rights." W *The Human Snapshot*, red. Thomas Keenan, Tirdad Zolghadr, 19–48. Berlin: Sternberg Press, The LUMA Foundation, The Center for Curatorial Studies at Bard College, 2013.

Azoulay, Ariella. *The Civil Contract of Photography*. New York: Princeton University Press, 2008.

Bourdieu, Pierre et al., *Photography. A Middle-brow Art*. Tłum. Shaun Whiteside. Cambridge: Stanford University Press, 1998.

Bourdieu, Pierre. *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*. Tłum. Piotr Biłos. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2005.

Cartier-Bresson, Henri. „Decydujący moment." Tłum. Krystyna Łyczywek. *Format* 1–2 (2005): 2–4.

Cheroux, Clement. *Henri Cartier-Bresson. Here and Now*. New York: Thames & Hudson, 2014.

Dokument czasu. I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej Bielsko-Biała. Bielsko-Biała: brak danych wyd., 1980. Kat. wyst.

Dubacki, Leonard. „Zbiory fotograficzne w Polsce (12). Zbiory fotograficzne Centralnego Archiwum KC PZPR." *Fotografia* 3–4 (1981): 62–65.

Dubińska, Barbara. „Fotografia społecznie zaangażowana. Rozmowa z sekretarzem KW PZPR w Kielcach Barbarą Dubińską." *Fotografia* 1 (1980): 8–9.

Duncombe, Stephen, red. *Cultural Resistance Reader*. London: Verso, 2002.

Fotografia socjologiczna. Mariusz Hermanowicz, Jaszczurowa Galeria Fotografii, listopad 1979. Kraków: Jaszczurowa Galeria Fotografii, 1979. Kat. wyst. *Fotografia socjologiczna. Maciej Osiecki, Jaszczurowa Galeria Fotografii, grudzień 1979*. Kraków: Jaszczurowa Galeria Fotografii, 1979. Kat. wyst.

Galassi, Peter. *Henri Cartier-Bresson. The Early Work*. New York: The Museum of Modern Art, 1987.

Garztecki, Juliusz. „Zarys dziejów fotografii społecznej." *Fotografia* 2 (1981): 1–7.

Grabowski, Lech. „Nowoczesność pilnie poszukiwana." *Fotografia* 10 (1956): 2–3.

Jurecki, Krzysztof. „Kultura Niezależna. Fotografia polska lat 80." Instytut Pamięci Narodowej. Dostępny 05.07.2021. https://kultura-niezalezna.pl/rkn/fotografia/8567,Fotografia-polska-lat-80.html.

Kosidowski, Jan. *Zawód: fotoreporterzy*. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1984.

Kosińska, Barbara. „Pierwszy Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej w Bielsku-Białej." *Fotografia* 2 (1981): 29–30.

Kotasiak, Wojciech. „Huta. Dom. Rodzina." *Fotografia* 3 (1979): 15–16.

Lager Vestberg, Nina. „Photography as Cultural Memory. Imag(in)ing France in the 1950s." *Journal of Romance Studies* 2 (2005): 75–90.

Ligocki, Alfred. *Fotografia i sztuka*. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1962.

Łagocki, Zbigniew. „Nowoczesność – problem stale aktualny (uwagi o wystawach)." *Fotografia* 3 (1960): 75–76.

Madoń-Mitzner, Katarzyna i Krzysztof Wójcik, red. *Świat na zdjęciach Władysława Sławnego, Warszawa, Polska, Europa w latach 50*. Warszawa: Dom Spotkań z Historią, 2012.

Magala, Sławomir. „Polska droga do dokumentu." *Fotografia* 2 (1981): 34–35.

Mazur, Adam. „Krytyczny fotoreportaż i dokument w okresie PRL-u." W Adam Mazur, *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*, 245–253. Warszawa: Fundacja Sztuk Wizualnych, CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, 2009.

Nowe aspekty fotografii socjologicznej. I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej Bielsko-Biała. Bielsko-Biała: brak danych wyd., 1980. Kat. wyst.

Ratajczak, Mirosław. „Mało czasu na życie." *Odra* 11 (1980): 80–81.

Ratajczak, Mirosław, oprac. „Jacy nie jesteśmy. Dyskusja młodych." *Odra* 10 (1980): 11–16.

Smith, Douglas. „Funny Face. Humanism in Post-War French Photography and Philosophy." *French Cultural Studies* 1 (2005): 41–53.

Sobota, Adam. „Fotograficzny obraz społeczeństwa PRL-u." W *Polska fotografia dokumentalna na skrzyżowaniu dyskursów. Materiały z sesji zorganizowanej w dniu 2 IV 2005 z okazji wystawy Leonarda Sempolińskiego, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki*, 75–81. Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 2006.

Szerszeń, Tomasz. „Czy istniała fotografia neorealistyczna?" Muzeum Historii Fotografii w Krakowie. 21 stycznia 2019. Dostępny 05.07.2021. https://fotomuzeum.faf.org.pl/article/41.

Thézy, Marie de i Claude Nori. *La photographie humaniste 1930–1960: histoire d'un mouvement en France*. Paris: Contrejour, 1992.

Turner, Fred. „The Family of Man and the Politics of Attention in Cold War America." *Public Culture* 1 (2012): 55–84.

U. Z. „Wystawa »Rodzina człowiecza« przedłużona do 27 grudnia." *Gazeta Robotnicza* [Wrocław] 298 (1959): 5.

Wystawy towarzyszące. I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej. Bielsko-Biała: brak danych wyd., 1980. Kat. wyst.

Ziemilski, Andrzej. „Fotografia a warsztat socjologa." *Fotografia* 2 (1981): 31–33.

Ziębińska-Lewandowska, Karolina. *Między dokumentalnością a eksperymentem. Krytyka fotograficzna w Polsce w latach 1946–1989*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2014.

Z perspektywy lat. I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej Bielsko-Biała. Bielsko-Biała: brak danych wyd., 1980. Kat. wyst.

doi:10.32020/ARTandDOC/25/2021/12

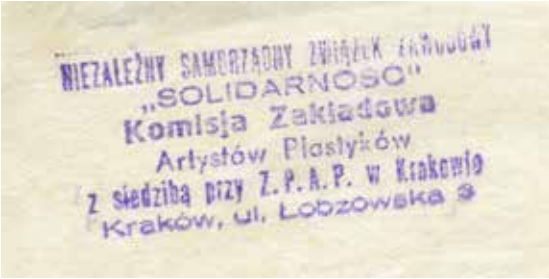
Artur TAJBER
Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie

WPŁYW APARATU REPRESJI I ŚRODOWISK DYSYDENCKICH NA UPADEK KULTURY ORAZ REGRES SZTUKI W POLSCE LAT OSIEMDZIESIĄTYCH DWUDZIESTEGO WIEKU

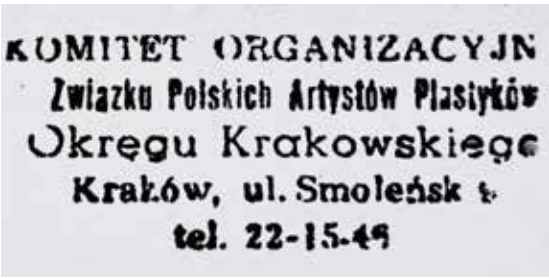
Podjąłem temat lat osiemdziesiątych spontanicznie i z przekory, jako że od dłuższego czasu powraca do mnie myśl o konieczności rewizji ich oceny. Tytuł tekstu jest wynikiem nieodpartej pokusy odwrócenia biegunów tematu numeru *Sztuki i Dokumentacji* („Opozycyjna Kultura Wizualna w Polsce Lat Osiemdziesiątych Dwudziestego Wieku") i tezą-diagnozą, którą chcę poddać przynajmniej częściowej weryfikacji. Nie opuszcza mnie bowiem – może nie w pełni jeszcze udokumentowana – intuicja, że obserwowany przeze mnie dzisiaj – po przeszło trzydziestu latach – stan rzeczy ma swoje źródła gdzieś w tym właśnie przedziale czasu. Temat podejmuję z pozycji świadka lat osiemdziesiątych i uczestnika zachodzących wtedy procesów.

Po pierwsze – „opozycyjna kultura" pobrzmiewa wartościująco i melioratywnie. A więc sugeruje wektor oceny tego czasu. Po drugie – kultura wizualna. Dla hołdującego od kilkudziesięciu lat doświadczeniu polisensorycznemu, dla autora i akademika zaangażowanego w intermedia określenie „kultura wizualna" jest krokiem wstecz, rodzajem powrotu do apartheidu. Po trzecie – „kultura opozycyjna" i „lata osiemdziesiąte" w jednym zdaniu; znów sugestia zbieżności, którą łatwo przyjmujemy bez weryfikacji. To wystarczający dla mnie powód takiej reakcji.

Mam pełną świadomość diametralnej zmiany, jaka nastąpiła w mojej ocenie tej dekady; zmiany, która jest nie tylko wynikiem upływu czasu i oddalania się od przedmiotu, lecz przede wszystkim wynikiem wyboru innej miary wagi, innej strategii oceny. Ta z kolei decyzja jest podyktowana diagnozą stanu nadzwyczajnej zapaści, który obecnie dostrzegam w niemal wszystkich warstwach publicznych funkcji – zapaści, z której nie można się chyba wydostać bez odnalezienia przyczyn. Wiem, że wychodząc z takiej pozycji, kuszę los i wkraczam na teren grząski, gdzie łatwo o nadużycie władzy sądzenia, niesprawiedliwe, mechaniczne żonglowanie lustrem. I już trzeci raz zabieram się za pisanie tego tekstu od nowa – powodowany nie tyle brakiem argumentów, co dylematem etycznym.



Odcisk pieczęci Komitetu Zakładowego NSZZ "S" Artystów Plastyków, z okresu 1981–88, którego autor był członkiem Prezydium i Skarbnikiem



Odcisk pieczęci Komitetu Organizacyjnego ZPAP w Krakowie z okresu 1988–89, którego autor był członkiem

Pierwsza wersja tekstu, rozpoczęta na przełomie maja i czerwca, ugrzęzła w nadmiarze szczegółów i faktów. Zagłębiłem się nadmiernie w zawodnej pamięci, w notatkach i wciąż odnajdywanych dokumentach. Już na początku lipca zrozumiałem, że cofam się w nieskończoność, że taka praca będzie trwać miesiące, a jej owocem powinna być monografia, której nie chcę dzisiaj ani rozpoczynać, ani kończyć. W lipcu rozpocząłem więc komponować tekst przyczynkowy, obejmujący wyłącznie obszar osobistego doświadczenia i obserwacji. Postanowiłem dokonać wglądu w swą pamięć tylko z dzisiejszej perspektywy, szacując relacjonowane wydarzenia i fakty zarówno w ich ówczesnym kontekście, jak i po skutkach, tych, które ujawniły się po latach, w kolejnych dekadach. Już wtedy jednak odczuwałem rosnący poziom irytacji, który bardzo przeszkadzał w uważnym prowadzeniu narracji. Nie wynikała ona wprost z poruszanych treści, lecz przychodziła zza okna, z ulicy, z mediów i rykoszetem wracała do punktu wyjścia, do motywacji tekstu, do przekonania, że fatalna kondycja dzisiejszego dnia nie ma wyłącznie fundamentu społeczno-politycznego, lecz tkwi w „kulturze" i ma źródła w przeszłości. Doszedłem do wniosku, że w obecnej sytuacji konieczna jest rewizja niezadawalających metod i bardziej od wyważonej analizy potrzebna jest prowokacja, może nawet paszkwil – o ile celny i zdolny do wywołania reakcji.

Kłamstwo życiorysowe...

W lata osiemdziesiąte wszedłem jako ponadprzeciętnie aktywny przedstawiciel młodej generacji artystów – absolwentów wyższego szkolnictwa artystycznego. Publiczną działalność rozpocząłem w roku 1974, studia ukończyłem w roku 1978. Miałem już za sobą kilka wystaw indywidualnych, wiele zbiorowych, działalność w Kole Młodych ZPAP, doświadczenie kuratorskie i organizacyjne. Strajki roku 1980 zastały mnie w drodze – autostopem – z Calais do Prowansji, do Antibes. Aby po długiej przerwie w korzystaniu z prasy i telewizji zrozumieć, co naprawdę wydarzyło się w Kraju, spędziłem przeszło tydzień na przebijaniu się przez bariery komunikacyjne i rekonstrukcję zdarzeń wstecz, studiując i porównując jednostronne, abstrakcyjne komentarze francuskiej telewizji, monitorując blokadę informacyjną, wyłączone telefony, milczenie i bierność ambasady PRL w Paryżu. Do Polski – i do Krakowa – wróciłem już po podpisaniu porozumień, w listopadzie. Pierwsze kroki skierowałem do siedziby małopolskiej Solidarności – wówczas jeszcze przy ul. Karmelickiej. Rozpocząłem stałą, trwającą przeszło rok współpracę z Komisją Kultury i Propagandy Zarządu Regionu. Po utworzeniu pierwszej w Polsce Komisji Zakładowej Artystów Plastyków NSZZ Solidarność przy ZO ZPAP w Krakowie zostałem wybrany na członka jej zarządu i skarbnika. W styczniu 1981 roku podjąłem pracę w redakcji dwutygodnika *Student* i rozpocząłem prace organizacyjne nad nowymi inicjatywami artystycznymi: festiwalem *Manifestacje / Performance*,

LEGITYMACJA

Nr 152

podpis posiadacza

Nazwisko TAJBER

Imiona ARTUR

Imię ojca

Data urodzenia 5. I. 1953

Jest Członkiem
Niezależnego Samorządnego
Związku Zawodowego

SOLIDARNOŚĆ

od LISTOPADA 1980 r.

Przewodniczący

KRAKÓW
miejscowość

12. XI. 1990
data

Legitymacja z 1990

X Spotkaniami Krakowskimi... Poranek 13 grudnia definitywnie przekreślił wszystkie życiowe i artystyczne plany, pozostawił mnie bez pracy, dochodu i szans na jakąkolwiek możliwość publicznego funkcjonowania, w stałym zagrożeniu utraty wolności osobistej. Do połowy lat osiemdziesiątych kontynuowałem część aktywności – związkowej i artystycznej – w podziemiu. Z życiowej konieczności, po wyprzedaniu najcenniejszych książek i winylowych płyt, pod presją alimentów rozpocząłem pracę na uczelni, podejmowałem wiele prób odbudowy życia i praktyki artystycznej, angażowałem się w reaktywację działalności związkowej, w tworzenie nowych, alternatywnych „miejsc dla sztuki." W roku 1989 wydano mi – po wieloletniej przerwie – paszport. W roku 1994 wystąpiłem z Solidarności. W uczelni – Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie – pracuję do dzisiaj.[1]

Kłamstwo życiorysowe to termin, z którym się oswajam po lekturze facebookowych postów Krzysztofa Łozińskiego, traktujących o korektach informacji biograficznych braci Kaczyńskich.[2] Oczywiście, wcześniej wielokrotnie stykałem się z ubarwianiem życiorysów, co w środowisku artystów zdarza się często. Zajmując się od lat – profesjonalnie – problematyką czasu, analizowałem też procesy utrwalania fałszywych wspomnień, konfabulacji i nieświadomych lub półświadomych deformacji, które przedostają się do naszej pamięci drogą powtórzeń, klisz i autoryzowania cudzych doświadczeń. Jednak termin „kłamstwo życiorysowe" ogniskuje się na świadomej korekcie nie tylko historii osobniczej, lecz także na reinterpretacji szerszego fragmentu historii, na podważaniu faktów, na ingerencji – często krzywdzącej – w życiorysy innych osób. Gdy w roku 2021 wracam do lat osiemdziesiątych zeszłego stulecia, mam przede wszystkim poczucie procesu postę-

pującej izolacji, schematyzacji, nadinterpretacji i przeceniania tego okresu, który zachodził przez kolejne trzy dekady niemal niezauważony. Skutkiem tego nawet pamiętający te czasy przyjmują bez zastrzeżeń wizję przełomu, przewartościowania, dekady heroicznego buntu, wręcz rewolucji łączącej magicznie okres Gierka z pookrągłostołowym państwem. Biograficzna obecność w tym czasie nadal może nobilitować lub niszczyć, ale w praktyce, jeżeli się nie ma skrupułów, to każdą pozycję i rolę można zdyskontować z korzyścią. Od początku lat dziewięćdziesiątych nieustannie odkrywam wokół siebie coraz to nowych posolidarnościowych opozycjonistów o niejasnej przeszłości, kupczących krzywdą i zasługami. Jest tak, gdyż zachodzące w tym czasie procesy – zwłaszcza w kulturze, zwłaszcza w sztuce – nigdy nie zostały dokładnie zbadane, utrwalone, przedyskutowane.

Regres

Debiut, progres i regres są na stałe wpisane w model artystycznych karier i wszystkich znanych mi z autopsji systemów artystycznego obiegu. Ocena stanu – wektorów wzrostu i upadku, poziomu inercji – zawsze zależy od zajmowanego przez oceniającego miejsca oraz dystansu wobec własnej roli i kondycji. Zależy też od momentu, w którym następuje debiut czy też rozpoczynamy badanie. Pisząc o regresie w odniesieniu do przedmiotowej dekady, mam na myśli nie tyle procesy w niej zawarte, jej kulminację czy efekt w jej obrębie końcowy, ile wpływ zdarzeń tego czasu na bieg i ewolucję czynników, które doprowadziły nas do dzisiaj.

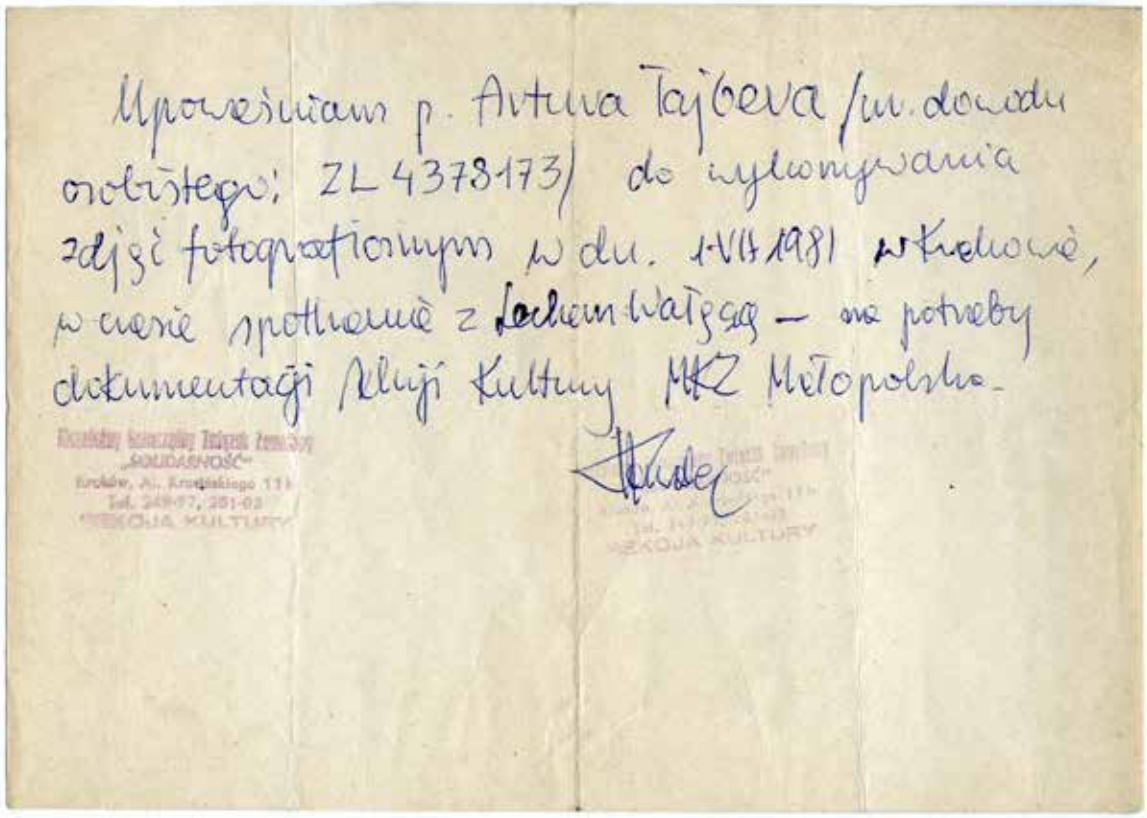
Debiutom zawsze towarzyszy znaczny stopień naiwności, nawet gdy podejmujemy je z wyrachowaniem, premedytacją i dobrym rozeznaniem realiów. Wchodzimy bowiem w świat ukształtowany bez naszego udziału i aspirując do udziału w nim – idealizujemy. Mój debiut artystyczny w połowie lat siedemdziesiątych był podparty dobrą znajomością artystycznego środowiska, w którym – jako syn artystki-malarki – się wychowywałem, niezłą znajomością historii sztuki, powierzchownym, pochodzącym z drugiej ręki rozeznaniem w realiach Zachodu oraz emocjonalnym, mocnym zaangażowaniem w kontrkulturowy bunt. Debiut ten, jako czynne wejście w instytucjonalny obieg sztuki, wyznaczył też moment dokonania pierwszego pomiaru, oceny kondycji świata sztuki. Kontestacja – w tym, określonym przypadku – obejmowała oba dominujące i konkurujące systemy społeczno-polityczne, struktury społeczne i tradycyjne formy profesjonalnego uprawiania twórczości, z których jednak tylko „świat wschodni" był mi znany z osobistego doświadczenia. Pierwsze wyprawy na Zachód nastąpiły później, już w drugiej połowie lat siedemdziesiątych, i – poprzez percepcyjnie potwierdzony kontrast – utrwaliły przekonanie o asymetrii i głębokim zacofaniu Wschodu. Zachód poznawałem z żabiej perspektywy, mając tam – po części z wyboru – znacznie niższy status, który wymagał pokonania wielu barier, od językowej, klasowej, ekonomicznej, po budowę od podstaw całej sieci znajomości i kontaktów. Sądzę, że są to problemy znane dość powszechnie mojej i starszym generacjom polskich artystów, skąd częste uwikłania w nomenklaturowe instytucje pośredniczące oraz polonijne koterie i hierarchie (czego udało mi się sobie oszczędzić). Doświadczenia tego rodzaju mają walor remedium – ostre krawędzie inicjacji i towarzyszących jej rozczarowań łagodzi entuzjazm wchodzenia w bardziej atrakcyjny świat, dzięki czemu uczymy się postrzegać otoczenie wyraziściej, bez popadania w kompleksy, bliżej jego faktycznej postaci, autentyczne i odarte ze złudzeń – realia w rzeczy samej. Równolegle zachodziły coraz mocniejsze wstrząsy w rodzimym otoczeniu – od różowego gazu na krakowskim Rynku i oblężenia Collegium Novum (obserwowanego z dachu szkoły nr 4 – moja polityczna inicjacja), przez ścieżki zdrowia w Radomiu (zawiózł mnie tam proboszcz z Makowisk, gdzie w tym czasie malowałem kościół!). Naprzemienne zderzenia z realiami obu światów wzmocniły mój sceptycyzm, uświadomiły mi jednak również cechy i charakter mojego własnego zaplecza kulturowego, które pomimo konfrontacji ze światem lepiej zorganizowanym i bogatszym okazało się fundamentem znacznie mocniejszym, aniżeli pierwotnie sądziłem. Oparcie w echach międzywojennych ruchów awangardowych, na ubogim

Zdjęcie z krakowskiego Rynku, pierwsze publiczne wystąpienie Lecha Wałęsy w Krakowie, 1981, fot. Artur Tajber

gruncie Grupy Krakowskiej, w zaledwie kilku pomostowych, podtrzymujących kontakty z resztą świata artystycznych i intelektualnych indywidualnościach (Adam Marczyński, Jonasz Stern, Tadeusz Kantor, Jan Świdziński, Jerzy Ludwiński, Andrzej Lachowicz, Andrzej Kostołowski, ale też – z innej strony – Richard Demarco i odwiedzający wtedy – również z nim – Europę Wschodnią artyści zza żelaznej kurtyny) dawało mocne i wyraziste argumenty. Regres, na który chcę zwrócić uwagę i którego kontur zamierzam naszkicować, dokonał się wobec tej właśnie oceny – oceny stanu świadomościowego, samooceny i funkcjonowania w moim bezpośrednim otoczeniu efektów twórczości artystycznej pod koniec lat siedemdziesiątych.

Emocja w akcie

Kalendarzowo lata osiemdziesiąte rozpoczęły miesiące poprzedzające euforyczny bunt Solidarności – gwałtowną polaryzację, pobudzający wyobraźnię konflikt. Nie było czasu na refleksję ani rozważanie skutków, odczuwało się konieczność działania. Dla mnie był to tylko jeden rok – od powrotu do Polski późną jesienią 1980 roku do 13 grudnia następnego roku. Ogromny wysiłek, praca na kilku frontach. Pamiętam pierwsze publiczne wystąpienie Lecha Wałęsy na krakowskim Rynku, które obsługiwałem – stojąc na podwyższeniu koło Wałęsy – jako fotograf z upoważnienia Zarządu Regionu NSZZ Solidarność. Pamiętam gorączkowe dyskusje i spory, wciąż zdominowane przez influencerów starszych ode mnie generacji, wizyty w Krakowie Janusza Boguckiego, Andrzeja Osęki, Marcelego Bacciarellego, zjadliwe polemiki prasowe Jerzego Madejskiego czy intelektualizujące i dyskontujące bardziej wyrafinowany pro-


Upoważniam p. Artura Tajbera (nr dowodu osobistego: ZL 4378173) do wykonywania zdjęć fotograficznych w dn. 1-VII-1981 w Krakowie, w czasie spotkania z Lechem Wałęsą – na potrzeby dokumentacji Klubu Kultury MKZ Małopolska.

„SOLIDARNOŚĆ"
Kraków, Al. Krasińskiego 11b
tel. 249-17, 251-03
SEKCJA KULTURY

Upoważnienie do dokumentowania pierwszego wystąpienia Lecha Wałęsy w Krakowie w roku 1981

fil wykształcenia syntezy Andrzeja Sawickiego. Treść tych dyskusji z dzisiejszej perspektywy wydaje mi się miałka, lecz poziom emocji jest obecnie wręcz trudny do wyobrażenia. Do dziś wrył mi się w pamięć obraz salki późniejszego baru galerii Bunkier Sztuki (wtedy BWA; być może była to sesja teoretyczna *Nowa Przestrzeń* w 1979 roku), gdy w dyskusji po wykładzie optymistycznej wizji mieszania kultur i otwierania się świata w wydaniu Boguckiego wszedłem z nim w spór, wskazując na schemat i rutynę codziennej jajecznicy – rozbijania idealnie ukształtowanych struktur i mieszania ich w amorficzną masę na powierzchni otoczonej żelazną krawędzią patelni.

W gruncie rzeczy czas do grudnia 1981 roku był gatunkowo wciąż kulminacją lat siedemdziesiątych, ich zwieńczeniem i przesileniem. Potem świat w jednej chwili zwalił się nam na ramiona i wgniótł nas w glebę. Widziałem wokół znajomych, koleżanki i kolegów pogrążonych w metafizycznej depresji, ale i takich, którzy deklarowali radość z pozyskania czasu wolnego od wszelkiej presji i wymagań. Otaczali mnie zarówno ludzie pozbawiani prawa głosu, paszportu i możliwości podróżowania, jak i korzystający z różnych przejawów reżymowego wsparcia lub zapomnienia, swobodnie podróżujący po świecie pomimo braku jednoznacznie kolaboracyjnej deklaracji. Widziałem tragedie będące skutkiem uwięzienia, pobicia, internowania, pozbawienia pracy. Reakcje były różne i często nieszczere, podejrzewam, że wielu uciekało od nazwania swojej sytuacji wprost. Zrozumiałe było zaangażowanie się niektórych z nas w działania podziemnej opozycji – lecz jako członek KZ NSZZ Artystów Plastyków wiem, że zaryzykowała taką działalność bardzo nieliczna grupa artystów. Zrozumiałe były decyzje i udział w bojkocie instytucji (przynajmniej przez pierwsze dwa lata). Jednak trwanie w tym stanie pogrążało w intelektualnej inercji. Z dystansem przyglądałem się organizowanym w kościołach wystawom – na pierwsze

zaproszenia do udziału, które przyszły do mnie z Nowej Huty i Wrocławia, odpowiedziałem negatywnie. Terminując od dziecka przy sakralnych polichromiach, wiedziałem, że nie jest to miejsce dla sztuki takiej, jak ją rozumiałem i jaką postulowałem. Potwierdziły to same wystawy – pod opozycyjnymi hasłami wystawiano ekstremalnie nieskładną mieszankę dobrych intencji, dewocji i kiczu. Potwierdziły to też przypadki odrzucenia lub cenzury, które spotkały artystów-opozycjonistów decydujących się na współpracę z kruchtą (np. prezentacja Jerzego Beresia w Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie, w kościele św. Katarzyny w roku 1984).[3] Sam, projektując i kolportując w podziemiu ulotki, daleki byłem od utożsamiania propagandy z artystyczną twórczością. Tak rosło ciśnienie wymuszające poszukiwanie sposobu i podjęcie ryzyka upublicznienia własnego rozdarcia i własnej rozpaczy.

Gdy na przełomie lat 1983–84 postanowiliśmy wreszcie przedstawić publicznie pierwszą grupową manifestację naszej artystycznej frustracji – performance formuły KONGER – stanęliśmy przed dylematem miejsca, czasu i publiczności.[4] W dniu 28 marca 1984 roku w Galerii Krzysztofory odbył się na wpół otwarty publicznie (za zaproszeniami) pokaz, który pociągnął za sobą (obok dowodów uznania i wsparcia) zarzuty ze wszystkich możliwych stron – o działania antypaństwowe, o przedstawianie „naszej" rzeczywistości w niewłaściwym świetle, o anarchizację, o łamanie bojkotu instytucji i kolaborację... Podobne doświadczenia ciągnęły się za mną aż do początku lat dziewięćdziesiątych, skutkowały obwiązywaniem przez kilka lat zakazu wystawiania w Krakowie (autoryzowanego przez Komisję Kultury Komitetu Krakowskiego PZPR), ale i oskarżeniami ze strony kościelnych frakcji – o kolaborację. Są bardzo charakterystyczne dla realiów opartych na światopoglądowej polaryzacji, gdzie decydują etykiety, werbalne deklaracje amplifikowane niechęcią i zawiścią, a pomija się głębszą strukturę i materię aktów komunikacji.

Jogin i Komisarz 3.0

Do wyodrębnienia tego okresu i poddania go ocenie sprowokowano mnie po raz pierwszy przy okazji Ogólnopolskiego Spotkania Artystów i Krytyków w Krakowie, w dniach 23 i 24 lutego 1991 roku, odbywającego się równolegle do trwających w tym czasie dwóch wystaw: *Cóż po artyście w czasie marnym?* w Muzeum Narodowym i *Dotyk – Ikonografia lat osiemdziesiątych* w BWA. W drugiej z tych wystaw dodatkowo – w formule KONGER – brałem udział. Najbardziej zapadła mi w pamięć fantastyczna scena jednej z burzliwych dyskusji, gdy siedzący za centralnie ustawionym stołem Osęka tak mocno uderzył w blat dłonią, że z trzymanych w niej okularów wypadły oba szkła, potoczyły się po jego powierzchni i spadły – z głośnym brzękiem – na parkiet. Bardzo żałuję, że nie udało mi się uchwycić tego wydarzenia w obiektywie, zwłaszcza że akurat siedziałem w pierwszych rzędach i trzymałem w rękach kamerę. W mojej pamięci było to znaczące podsumowanie klimatu tej dyskusji, wręcz jej metafora. Podobnych wystaw i spotkań było w Polsce w tym czasie kilka – nie śledziłem ich przesadnie uważnie, lecz pamiętam ich główne konkluzje.

Pierwszą było dość powszechnie wyrażane przekonanie, że sztukę lat osiemdziesiątych można wyodrębnić poprzez obiektywne cechy, wykraczające poza deklarację niezgody na wojskową dyktaturę. Następnie, że manifestacje artystyczne tego okresu łączyły również estetyczne lub etyczne roszczenia, że są one zwrotem ku chrześcijaństwu bądź szerzej pojmowanej religijności oraz że – jak później pisała Anda Rottenberg – nastąpiło „przesunięcie kryteriów" z artystycznych na etyczne.[5] I chociaż w tym czasie zazwyczaj polemizowałem z apodyktycznymi wypowiedziami Osęki czy wręcz starałem się jego pewność sądów ośmieszać, ponieważ uważałem jego diagnozy za powierzchowne, schematyczne, to muszę przyznać mu rację w kwestionowaniu tych przekonań. Przypominam sobie, że na krakowskim spotkaniu rozważał interesującą kwestię wymienności ideologii, cytując Andrzeja Bonarskiego, który w katalogu zorganizowanej przez siebie wystawy *Polski szyk* ponoć napisał (cytuję z pamięci): „Gdy obejrzałem wystawę *Droga i Prawda* w kościele

św. Krzyża we Wrocławiu, miałem wrażenie, że zorganizował ją wydział kultury PeZetPeeRu po gwałtownym przejściu na polski katolicyzm."[6] Choć nie kwestionował w pełni tego porównania, to zarzucił ocenom tego rodzaju fałsz. Wskazał na fakt, że socrealizm głosił pochwałę świata narzuconego przemocą, podczas gdy po 13 grudnia podział ludzi na bitych i bijących przebiegał dokładnie odwrotnie, a poszkodowani, w tym i artyści, musieli dokonywać wyborów dla siebie ważnych i w pewnym stopniu niebezpiecznych. Pomijając dokładne rozróżnienie i argumenty, które można odnaleźć w zapisie konferencji, nie można jednak nie uwzględnić jednego aspektu tej obserwacji, a mianowicie, że inne rozłożenie traumy, inna sytuacja psychologiczna czy balans moralnej satysfakcji nie przysłaniają charakteru i jakości powstałych na ich gruncie komunikatów… Odnosiłem wtedy nieodparte wrażenie, że spory o ich wartość toczyli głównie przedstawiciele generacji słabo orientującej się w zajmujących mnie niuansach twórczości, ignorujący lub lekceważący ideowy i światopoglądowy ferment cennych dla mnie – jako punkty odniesienia – dziedzictwa kontrkultury i inicjatyw ruchu Fluxus. Aleksander Wojciechowski oskarżał o fiasko zaangażowanego politycznie kiczu niemal wszystkich, żaląc się, że nikt nie chciał krytykować podobnie politycznego zaangażowania lewicowych awangard – tak, jak gdyby miałkość dzieł była skutkiem zaangażowania.[7]

Bogucki tęsknił za resakralizacją sztuki, a podobna tęsknota udzielała się też we wcześniejszym okresie jej działalności Rottenberg, która w latach osiemdziesiątych poszukiwała w środowiskach dysydenckich uduchowionej samoświadomości i niezależności od światowych mód. O przemianie, jaka zaszła w orientacji tej tak później wpływowej osobistości, świadczą moje z nią dwa spotkania – pierwsze, konspiracyjne, w Krakowie, gdy w latach osiemdziesiątych zbierała informacje o lokalnym środowisku dysydenckich artystów, i drugie w przeddzień wystawy *Europa nieznana*, gdy była już osobiście zaangażowana w projekt powołania nowej, skomponowanej na wzór międzynarodowego obiegu artystycznej „reprezentacji państwa," który przez kolejne lata konsekwentnie realizowała.

Osęka powód klęski dekady sztuki niezależnej upatrywał w słabości „tej sztuki," która „nadmiernie idealizowała człowieka," ale też w znużeniu i buncie przeciw szukaniu ładu – redukowaniu twórczości deklaracją polityczną z jednej strony, a porządkowaniu życia „według naturalnego nurtu," z odniesieniem do tradycyjnie pojmowanej sfery sacrum – z drugiej. Z jednej strony oskarżał krytyków-estetów o odrzucanie słabej monety pomimo roli, którą odegrała w etycznie słusznej transakcji, z drugiej – prześmiewczych, anarchizujących i stroniących od moralizatorstwa buntowników za ich rzekomą ucieczkę od odpowiedzialności. Mówił: „młodzi mają dość cierpiętniczej, żałobnej atmosfery lat osiemdziesiątych – chcą się bawić."[8]

Nie było we mnie wtedy zgody na takie stawianie sprawy. Nie ma jej i dzisiaj pomimo zmiany perspektywy oceny. Swoje stanowisko przedstawiałem wielokrotnie, choć – co teraz widzę – niedostatecznie jasno i dobitnie. W 1991 roku pisałem:

> Sąd mój jest surowy, gdyż niezauważalnie nastąpiło przesunięcie odczuwane przeze mnie jako poważne wykroczenie. Jest ono podobne do przesunięć mających miejsce w „wielkiej polityce". Ale chociaż *homo politicus* i artysta mogą pomieścić się w jednym ciele, to coś ich jednak odróżnia, i co jednemu ujdzie, dla drugiego jest ciężkim grzechem. Przesunięcie to w sztuce polega na trwałym – co można już dzisiaj stwierdzić – zastąpieniu motywacji artystycznych względami o naturze socjologicznej, ekonomicznej, wreszcie – by nasze było „na wierzchu". (…) Połączyła nas Solidarność w walce z przykrym i pozbawionym perspektyw systemem sprawowania władzy. Dzisiaj dyskutujemy jej przyszłość. Jeżeli artyści rzeczywiście połączyli się w oporze przeciw byłej władzy, to przecież nie zuniformizowali swego stosunku do sztuki. Stało się tak tylko w przypadku słabych i nieodpowiedzialnych. Zatem prezentowanie tego wszystkiego na jednym talerzu nie jest wyborem artystycznym, więzi tego rodzaju pomiędzy nami nie są więziami artystycznymi – i wyraźnie to widać. To, co

było chlubą jako akt polityczny, moralnym zwycięstwem – dzisiaj staje się grzechem przeciw Sztuce. Czas najwyższy uzmysłowić sobie zmianę sytuacji i powiedzieć jasno: lubię Cię i szanuję Twą niezłomną postawę wobec ZŁA, lecz nie jesteś dla mnie Artystą; Twoje wybory mnie nie przekonują. Stanę obok Ciebie w obronie wspólnych nam racji, lecz wystawiać z Tobą nie będę, nie chcąc Ciebie i siebie ośmieszać!

Cóż więc pozostało po latach osiemdziesiątych? Czy możemy mówić o sztuce tego okresu? Czy wystawy jak „Dotyk" i „Cóż po artyście..." dają nam prawdziwy i reprezentatywny obraz tego czasu? Odpowiedź jest jeszcze wciąż trudna. Rozmaite osoby z różnych powodów forsują swoje opinie, chcą na nich budować autorytety, gdyż czas ten – z wielu oczywistych powodów – staje się obiektem spektakularnego przetargu. Jeżeli dzisiaj niektórzy artyści i krytycy – w tym i ci, którzy w ruchu kościelnych wystaw brali udział – krytycznie oceniają imprezy będące w znacznym stopniu tego ruchu podsumowaniem, to dlatego, że działania takie i wybory usprawiedliwione były ryzykiem politycznej demonstracji i swoistą dialektyką protestu – akt protestu ważniejszy od aktu kreacji. Gdy ta emocjonalna i często religijna motywacja prysła, pozostał nagi fakt, który w płaszczyźnie czysto artystycznej rozmija się z ich aspiracjami. To nie moda się zmieniła, to nie ludzie zawistni krytykują „sztukę niezależną". Po prostu upłynęło trochę czasu, a zjawisko to od czasu ewidentnie było zależne. Paradoksalnie sztuka środka, na ogół określana przez tradycyjne eksploatowanie własnych mediów, przejęła coś z efemeryczności ostatnich fal awangardy i sama się na to nabrała. Ogromna ilość zamalowanych płócien pozostaje już tylko jako dokument czasu, tak jak rekwizyty i zdjęcia po happeningu czy performance. (...)

W badaniu sytuacji, stanu sztuki – podobnie jak w antropologii czy badaniach nad folklorem – porównanie jest środkiem mającym na celu wprowadzenie elementu uniwersalnego do analizy „lokalnej" czy „prowincjonalnej", zaś sytuacja lokalna czy narodowa objawiają swój prawdziwy sens dopiero w kontekście sytuacji ogólnej, uniwersalnej. Propagatorzy rzekomej sztuki niezależnej chcą się wciąż porównywać tylko ze zwyciężonym przeciwnikiem i wydają się uzurpować sobie dostąpienia stanu łaski. Chciałbym im przypomnieć – za znawcą przedmiotu, Mirceą Eliade – że „sacrum to element struktury pojedynczej świadomości, a nie moment historii świadomości" i że „przeżycie sacrum jest związane z wysiłkiem człowieka, by skonstruować ŚWIAT, który posiadałby SENS". Aktywność, która do tego celu nie zmierza, nie zmierza również do świętości. Owocem jej może być wyłącznie BEZ-SENS i sentymentalizm.

W każdym przypadku ten, kto nie wierzy w przemianę sztuki samej, kto nie konstruuje autonomicznego świata, kto nie dąży do sensu – jest ESKAPISTĄ. (...)

Krytycy – apologeci „sztuki lat osiemdziesiątych" – operują tytułami dzieł, metaforami, symbolami (dzisiaj już często pretensjonalnymi), odwołują się do ikon i hierofanii, używają języka przedrefleksyjnego. Opisują zjawisko, nie dbając o mogący temu sprostać aparat pojęciowy. Wywodząc się z inteligenckiego establishmentu lat pięćdziesiątych, sześćdziesiątych, siedemdziesiątych, a zatem z warstwy społecznej zwanej w sferze anglojęzycznej *middle-class*, reprezentują gust mieszczański. Ich wrażliwość i zakres zainteresowań wyznacza właśnie ten gust. Nie zastanawiając się, co stoi za dziełem, ograniczają się do – co najwyżej – zewnętrznego, literackiego, „fenomenologicznego" opisu powierzchni, gdy jedynym pozytywnym i – tym samym uczciwym – zachowaniem może być tylko próba konstruowania właściwej hermeneutyki.

Nie jest się w sztuce tym, kim się jest z temperamentu, wiary czy przekonań. W sztuce jest się tym, co się tworzy.

Nurt kultury niezależnej we wszystkich swych odmianach czy, inaczej mó-

KONGER, Krzysztofory 1984 - kadr z manifestacji formuły KONGER w Krzysztoforach w roku 1984, na zdjęciu Władek Kaźmierczak i Artur Tajber. Fot. Jacek Szmuc

wiąc, kultura i sztuka dysydencka były definiowane przez niezależność od władzy – komunistycznej partii i jej aparatu przemocy i kontroli. Każda forma niezależności określa się wobec tego, przed czym się broni lub z czym walczy. Niezależność jest formą opozycji, a nie ma opozycji bez zdefiniowanego przeciwnika. Szerokie rozumienie niezależności jest zbudowane na fundamencie samodzielności – intelektualnej, emocjonalnej, estetycznej i ekonomicznej. A ponieważ żyjemy w głębokim uwikłaniu, ponieważ nie istniejemy bez innych, bez społeczeństwa – faktyczna niezależność jest zawsze względna.

Niezależność sądów i opinii to sztuka nieulegania dominującym przekonaniom i ogólnej presji większości, to sztuka samodzielnego dochodzenia racji. Niezależność to zdolność do Sztuki.[9]

Niestety, początki lat dziewięćdziesiątych pomimo entuzjazmu i krótkotrwałego poczucia zwycięstwa potoczyły się utartym torem. W roku 1990 lub 1991 zostałem zaproszony przez panią minister Izabellę Cywińską. Było to spotkanie przedstawicieli uczelni artystycznych, zwołane w celu – o ile dokładnie pamiętam – przedyskutowania nastrojów na uczelniach w nowych realiach politycznych. Zaproszono przedstawicieli młodszej czy też średniej w wieku kadry. Akademię krakowską reprezentowaliśmy Piotr Kunce i ja. W trakcie dyskusji podjąłem temat archaicznej struktury i archaicznych programów kształcenia, ugruntowanego przez lata oportunizmu środowisk akademickich i wynikających z niego trudności w przeprowadzaniu reform od wewnątrz, sugerując konieczność ich uruchomienia we współdziałaniu z ministerstwem. Argumentowałem, że w tamtym momencie, w okresie chwilowej stabilizacji, w poczuciu konieczności szybkiej przebudowy fundamentów państwa jest najlepszy czas na dokonanie podstawowych korekt, na aktualizację, liberalizację i modernizację uczelni artystycznych. Pamiętam konsternację zebranych i spojrzenie pani minister, stopniowo twardniejące, koncentrujące się na

mojej twarzy. Cywińska wygłosiła krótki, dobitny pean na cześć akademickiej kadry, która w ciężkich czasach obroniła samorządność uniwersytetów, jednym tchem wychwalając też mistrzów, rektorów i wielkość gwarantowanej przez nich misji. Nie omieszkała użyć porównań mojej wypowiedzi z terroryzmem (a może anarchizmem?, pamięć jest zawodna), niezbyt zgrabnie obracając swą tyradę w półżart – aby mnie nadmiernie nie dotknąć, lecz temat uciąć. Nikt z zebranych go nie podjął – poczułem się jak przybysz z obcej planety. Przypomniałem sobie to starcie po upływie ćwierci wieku, w czasie beznadziejnych prób garstki pracowników akademickich sprzeciwienia się reformie Gowina. Przypominam sobie i teraz, gdy demonstracje przeciw polityce obecnego następcy pani minister, Piora Glińskiego, gromadzą po kilkanaście, kilkadziesiąt osób.

Pierwszych kilka lat po Okrągłym Stole obfitowało w sztuce w inicjatywy samorządowe, samoorganizacyjne, w pomysły i eksperymenty napędzane entuzjazmem. Miały miejsce zakończone fiaskiem próby ratowania i reformy ZPAP (zmiana statutu i struktury).[10] Część inicjatyw otrzymywała incydentalne dotacje lokalnych samorządów, fundacji, firm prywatnych i państwowej administracji, lecz wsparcie to przez długie lata nie przekładało się na działanie systemowe. Nowe elementy szerszej polityki wobec kultury pojawiły się na etapie integracji z Unią Europejską, lecz w niewielkim stopniu odpowiadały na faktyczne potrzeby środowisk i instytucji rodzimych, dominowały kalki rozwiązań zewnętrznych. Procesy zachodzące w kulturze artystycznej z końcem lat dziewięćdziesiątych i na przełomie wieków, które ułatwiły późniejszą antyoświeceniową kampanię, postrzegam jako bezpośrednią konsekwencję zaniechania głębokiej, opartej na własnych doświadczeniach i szerokiej dyskusji reformy edukacji oraz instytucji kultury i nauki w pierwszych latach po Okrągłym Stole.

Okiem wstecz – anachronizm

Zaczynając próbę szkicu związków przyczynowych, które zmuszają do spojrzenia wstecz i poszukiwania źródeł, pokusiłem się o eksperyment – sięgnąłem do swoich artykułów opublikowanych w połowie pierwszej dekady dwudziestego pierwszego wieku w magazynie *Fort Sztuki*,[11] takich jak „Biurokracja sztuki"[12] i „East-etyka (ewolucja pojęcia sztuki niezależnej w »wolnej Polsce«)."[13] Wyjąłem z nich akapity, które odnoszą się wprost do tego ciągu zdarzeń, uznając za ważne, że pisane były w połowie dystansu zajmującej nas linii czasu i że możemy ocenić ich trafność – przyległość do innych elementów układanki – z pozycji ujawniających się dzisiaj skutków.

> Indywidualne anachronizmy generacji wkraczających masowo w sztukę od drugiej połowy lat osiemdziesiątych, na fali wyczerpywania się „nowego ekspresjonizmu" (który był bez wątpienia anachronizmem pierwszym z serii, tyle że zbudowanym jeszcze na kształt chronicznych izmów), polegały na wyjmowaniu gotowych, modelowych rozwiązań formalnych lub sprawdzonych zbitek semantycznych z wcześniejszych okresów (głównie awangard, kontrkultury i modernizmu w ogólności) i swobodnym aplikowaniu ich wobec współczesnych im realiów.[14]

Nigdy nie lubiłem opisywać zdarzeń polskiej sceny artystycznej w kontekście postmodernizmu. Sztuka indywidualnych anachronizmów (jak ją wtedy nazywałem) łatwo przysłoniła „nurt kultury niezależnej," słaby swym etycznym niedopowiedzeniem i epigońską formą.

> Pionierami sztuki indywidualnych anachronizmów w Polsce są artyści i krytycy usiłujący przyspieszyć włączanie się polskiej sceny artystycznej w nurt światowy. Państwo funkcjonujące w nowym otoczeniu musiało mieć swoją reprezentację artystyczną – intratną okazję musiał ktoś wykorzystać. Szczególnie zasłużonym zawodnikiem w tej konkurencji była i jest Anda Rottenberg, która włożyła wiele energii w redukcję obrazu sztuki nowoczesnej w Polsce do rozmiarów wyselekcjonowanej na swój użytek ekipy. Podobnie realizowali swoje cele również inni – Piotr Piotrowski ze spłaszczoną do teorii konfliktu formułą historii sztuki

najnowszej, Maria Anna Potocka kierująca się sławnym (...) instynktem i koniunkturalnym zainteresowaniem artystycznym otoczeniem, wielu kuratorów Zamku Ujazdowskiego, wyczynowcy z Fundacji Foksal czy symulujące anarchię środowisko Rastra... Można dopisać do tej listy jeszcze wiele osób – krytyków, dziennikarzy, kierowników średnich i małych galerii, gremia realizujące tzw. „Znaki czasu" – stosujących podobne praktyki lub po prostu zazdrośnie kopiujących skuteczniejszych liderów. Artyści zagospodarowani przez ten koniunkturalny twór są lansowani skutecznie, wprost proporcjonalnie do przyjmowania obowiązku krótkiej pamięci i odcięcia się od genealogicznych czy środowiskowych zobowiązań. Obowiązujący od połowy lat dziewięćdziesiątych kuratorski system zarządzania sztuką pozwala na pominięcie nazwisk artystów – to autorzy wystaw, kolekcji i dyrektorzy galerii są w tym systemie twórcami, to oni w końcu stwarzają nawet swoje gwiazdy, to oni też głównie grzeją się w ich blasku. Oczywiście dziwi skuteczność i trwałość mechanizmu tak oportunistycznego i nieopartego na organizacyjnie mocnych podstawach. Jest to kwestia interesująca i wymagająca osobnej analizy (wyrywkowo pisałem o tym już wcześniej, analizując biurokrację sztuki i płytką infrastrukturę polskiej sceny artystycznej), jednak wymaga wspomnienia jeden powód krzepnięcia i umacniania się tej fikcji. Był nim bez wątpienia konflikt z antyunijnymi, prawicowo-nacjonalistycznymi aktywistami spod sztandarów LPR i rubieży PiS-u oraz z radiomaryjnymi fanatykami. Im bardziej był on widoczny, im więcej generował obaw, tym trudniej było polemizować na bardziej subtelnej płaszczyźnie – polityzacja dyskursu artystycznego doprowadziła do jego zaniku i marginalizacji. Polaryzacja poglądów na akty (...) prowokacji, bezsensownych (acz groźnych, gdy zobaczyć je w szerszej perspektywie) procesów sądowych redukuje dyskusję do poziomu oprawy sportowych meczów, uprawomocnia uproszczone sądy i opinie. (...)

Polityzacja świata sztuki i światopoglądowo-ideologiczny konflikt likwidują otwartą dyskusję wewnątrz zamykających się na siebie obozów i sterylizują wszystkich pozostających poza jego epicentrum. W ten sposób następuje proces oligarchizacji po obu stronach muru. Potencjalne zwycięstwo którejś z formacji przestaje budzić nadzieję.[15]

Dzisiaj, w roku 2021, aktualizując wybrane cytaty tekstów „Biurokracja sztuki" i „East-etyka" (napisanych w latach 2004 i 2006), z ciężkim sercem zastanawiam się nad logiką historii i nad ludzką zdolnością przewidywania.

Okiem wstecz – bezkrytycyzm

Sztandarową formacją przełomu wieków jest w Polsce sztuka krytyczna – cokolwiek przez ten termin rozumiemy. Chcąc ją uczciwie opisać, nie sposób nie nawiązać do zapisanych przez jej apologetów i krytyków tekstów. Aby uniknąć oderwanych polemik w objętości przekraczającej możliwość wypowiedzi na ogólnie inny temat, wspomnę tylko nasuwającą się analogię pomiędzy podejściem krytycznym a niezależnością. Postulat krytycznej oceny realiów i postulat niezależności łączy opozycja wobec tego, co dominuje, wobec władzy i mainstreamu. Są one możliwe do zrealizowania, gdy potrafimy wyraźnie określić przedmiot naszego uzależnienia lub sprzeciwu. Brak określonego „celu" nie daje podstaw do zajęcia postawy krytycznej. Niezadowolenie, kontestacja, brak zgody na dzielenie z innymi wiary czy wartości nie są jeszcze stanowiskiem „krytycznym". A nade wszystko sam akt krytyki, nawet dobrze skierowanej, nie jest jeszcze aktem artystycznym. Znaczna część aktywności kojarzonej ze sztuką krytyczną pozostała na poziomie publicystyki lub demonstracji niesprecyzowanego niezadowolenia różnymi przejawami życia społecznego lub polityki. Autorzy łączeni z tą formacją nader często – i zbyt często –

nie są skłonni do ponoszenia konsekwencji kreowanych konfliktów. Oskarżani o kwestionowanie drogich innym wartości (lub pseudowartości) wycofują się w obawie utraty eksponowanej pozycji czy statusu. Mówiąc prościej – nie grzeszą odwagą cywilną. Czy można być krytykiem bez gotowości zapłaty ceny aktu sprzeciwu? Można, lecz co warta jest krytyka, za którą nie idzie poświadczona pewność racji?

Cechą charakteryzującą obraz sztuki w Polsce na początku XXI wieku jest powszechny brak wiedzy w kwestii tego, czym zajmuje się większość praktykujących artystów oraz co inspiruje najmłodszych adeptów sztuki. Przedmiotem zainteresowania instytucji artystycznych, wpływowych kuratorów i krytyków jest z jednej strony wykreowana już niewielka grupa „reprezentantów państwa", z drugiej zaś wyłącznie wymyślone czy też importowane pomysły na sztukę, dla których poszukuje się przedstawicieli i przykładów. Praktycznie biorąc, nikt nie zajmuje się rzetelnymi badaniami faktycznego stanu rzeczy, mało kto wie, czym zajmują się choćby znani z nazwiska twórcy, wystawia się bowiem autorów z rankingu, a nie z dzieła. Badaniem stanu sztuki nie zajmują się poważnie ani Uniwersytety, ani Akademie, ani finansowane z budżetu galerie i centra sztuki. Nie ma w Polsce ośrodka, który by chciał czy też mógł zainwestować w takie badania znaczące środki. Zadaniem takim nie interesuje się żaden ośrodek państwowy, rząd, politycy.[16]

Po dwudziestu latach mogę dodać, że monitoringiem lokalnej aktywności na polu sztuki nadal zajmują się tylko nieliczne, niedofinansowane zespoły i jednostki, że brak systematycznych badań nad zachodzącymi na bieżąco zmianami przekłada się wprost na misyjny uwiąd instytucji sztuki, w tym Akademii, które tracą zdolność przekazywania artystycznego doświadczenia. Słabość ta jest wykorzystywana przez inżynierów społecznych, którzy łatwo i bez większego oporu ingerują w sferę edukacji, likwidując samorządność, narzucając fałszywą taksonomię, nieadekwatne mechanizmy ewaluacji i finansowania. Cechą szczególnie negatywną administracyjnych reform jest ich schematyzm, który prowadzi do unifikacji i redukcji, na czym szczególnie cierpią oddolnie wypracowane przestrzenie eksperymentów.

Okiem wstecz – biurokracja sztuki...

W lata dziewięćdziesiąte weszliśmy ze sceną artystyczną ukształtowaną przez instytucje realnego socjalizmu. Sieć Biur Wystaw Artystycznych rozciągnięta na całą Polskę, kilka galerii firmowanych przez ZPAP (przy oczywistych problemach własnościowych związanych z reaktywacją związku) i inne instytucje publiczne (np. galerie pod auspicjami uczelni wyższych). Obok – dosłownie – tylko kilka innych instytucji regionalnych i parę galerii (pół)prywatnych, prowadzonych przez osoby lub politycznie uwarunkowane stowarzyszenia i środowiska. Zdecydowana większość inicjatyw artystycznych (również tych, które realizowane były przez programy BWA) pochodziła od środowisk przyznających się do korzeni związkowych (ZPAP). Galerie typu Zachęta i muzea (wyjątek stanowi *casus* Muzeum Sztuki w Łodzi) nie miały tradycji systematycznego zajmowania się sztuką współczesną, natomiast większość środowiskowych galerii (w tym inicjatywy prywatne) podzielona była dość wyraziście na dwie orientacje – (po)awangardową (często mocno związaną z ruchem studenckim z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych) i tzw. „niezależną", pochodną od dysydenckiego ruchu wystaw przykościelnych w okresie stanu wojennego. Na początku lat dziewięćdziesiątych w Krakowie, obok stopniowo przejmowanej przez miejski samorząd Galerii BWA (dzisiejszy Bunkier Sztuki) i objętych już wtedy stagnacją sal Pałacu Sztuki (TPSA), widoczne były na pewno takie ośrodki, jak Galeria Krzysztofory (z długą tradycją Grupy Krakowskiej i teatru Tadeusza Kantora), Ośrodek Cricot 2, Galeria M.A. Potockiej (z historią się-

gającą lat sześćdziesiątych, zorientowana na sztukę po-Fluxusu i postkonceptualną), Galeria QQ (działająca od 1988 i zaangażowana wówczas w sztukę instalacji i performance), rozpoczynająca ekspansję Galeria Zderzak (bazująca na tzw. Nowej Ekspresji rodem głównie z Warszawy) oraz reaktywowana Galeria Pryzmat (ZPAP), do której przeniosłem częściowo program zamkniętej w 1989 roku Galerii gt (Pryzmat koncentrował się na organizowaniu problemowych wystaw związanych z aktywnością młodszego i średniego pokolenia oraz na wymianie zagranicznej – instalacja, performance, obiekt, *site-specific*, sztuka mediów). Ponadto pojawiały się nadal inicjatywy wystawiennicze przy niektórych kościołach (krypta oo. pijarów) i wyznaniowych stowarzyszeniach (np. KIK).

W innych większych ośrodkach polskich sytuacja wyglądała podobnie, choć różna była ich aktywność i różne zagęszczenie inicjatyw. (...)

Pierwsza połowa lat dziewięćdziesiątych to gwałtowna erupcja galerii komercyjnych i półkomercyjnych. Większość z nich szybko przekształciła się w sklepy z pamiątkami – choć nie jest to regułą. W Krakowie karierę robią ewoluujący Zderzak i Galeria Starmach. Jest to okres rodzącej się w kraju namiastki rynku sztuki. Powstaje CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie i zmienia profil Zachęta – mają się stać wizytówkami sztuki nowego państwa. Po-BWA-owskie galerie w większości przechodzą w zarząd gmin i stają się galeriami miejskimi (krakowskie BWA w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych zmienia nazwę na Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki).

Lata dziewięćdziesiąte to również czas wielu międzynarodowych inicjatyw i nadzwyczajnych okazji – otwarcie Polski na resztę świata i panujący w tym czasie optymizm pozwala na różne „tygodnie" i „miesiące" europejskie, przy których znajdują się środki na aktywność artystyczną ponad dotychczasową miarę. W Krakowie są to pierwsze festiwale Fort Sztuki, kolejne edycje Audio Artu, „Europa nieznana" (pierwszy desant Andy Rottenberg), największa do dzisiaj wystawa i festiwal sztuki nowoczesnej *X Spotkania Krakowskie – Wolne Miasto Kraków*, założenie Centrum Kultury Europejskiej etc.

Następny etap charakteryzuje się polaryzacją energii i zaostrzającą się rywalizacją o pojazdy i paliwo. Wprowadzane nieśmiało przez samorządy konkursowe systemy wspierania kultury osiągają poziom pierwszego poważnego kryzysu (coraz więcej podań i coraz mniejsze środki do podziału, zacieranie kryteriów przyznawania wsparcia, rodzące się naciski grup politycznych i światopoglądowych). Ambitniejsza działalność artystyczna wraca na poprzednie półprywatne pozycje lub instytucjonalizuje się, konkurując z zakładami budżetowymi (CSW Łaźnia w Gdańsku wręcz staje się zakładem budżetowym, co jest też początkiem jej pierwszego kryzysu). Zachodzi to równolegle do zaostrzania się sytuacji politycznej, do rozpadu i przekształceń partii o rodowodzie opozycyjnym. Zaczyna się uwidaczniać zjawisko monopolizacji energii – mam na myśli wszelkie środki, które pozwalają na upublicznienie sztuki: pieniądze, kontakty, etaty, sprzęt i resztę infrastruktury oraz pieniądze, pieniądze, pieniądze...

Zwiększający się nacisk „elit" politycznych na wszelkie przejawy działalności publicznej to skutek konfiguracji złożonych, choć powszechnie znanych przyczyn – wyścigu o rząd dusz i populistycznej licytacji.

Jego przyczyną jest festiwal zmian dekoracji na scenie politycznej, konflikty pomiędzy środowiskami poopozycyjnymi, stopniowe eliminowanie politycznego „środka" i wzmacnianie się grup interesów. (Za odpowiednik tych gier na lokalnej i międzynarodowej scenie można uznać nigdy do końca nieujawniony skandal programowy i porażkę Festiwalu Kraków 2000 jako „szansy dla krakowskiej kultury").

Sztuka i Dokumentacja nr 25 (2021) | *Art and Documentation* no. 25 (2021) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050

Inną przyczyną jest zaogniająca się i uzyskująca nową, nieznaną wcześniej postać walka pomiędzy szermującą pseudoreligijnymi i nacjonalistycznymi hasłami nową prawicą a liberalizującą się i kapitalizującą postkomuną. Jej najbardziej społecznie negatywnym skutkiem jest naprzemienne wydzieranie sobie władzy i wpływów, rabunkowa polityka i traktowanie czasu sprawowania władzy jako okazji do podziału łupów. (...)

Pozostając przy tych głównych czynnikach, można powiedzieć, że scena artystyczna przełomu wieków nie powtarza rozkładu, konfiguracji i ewolucji sceny politycznej, lecz budowana jest w bezpośredniej od niej zależności. Polska scena artystyczna rysuje się wprost na wzór biurokratycznego zaplecza sceny politycznej. (...)

Na szczególną uwagę zasługuje ewolucja funkcji instytucji artystycznych i postaw kierujących nimi osób. Jest to o tyle istotne, że – jak wcześniej wspomniałem – scena polska jest krótka i wąska. Wszystkie instytucje, które posiadają choć ograniczoną gwarancję materialnej egzystencji, są siłą rzeczy zależne od czynników administracyjnych, politycznych lub innych, nielicznych fundatorów – to dość oczywiste. Jest to szczególny rodzaj odpowiedzialności, który wydaje się zastępować wcześniejsze formy regulacji i kontroli (Urząd Kontroli Prasy i Widowisk). Ma on znaczący wpływ na widoczną zmianę relacji pomiędzy instytucjonalnym organizatorem sceny a autorem dzieła, artystą. I nie to jest tu ważne, że środki na wspomaganie sztuki pochodzą w znacznej części z podatków – lecz to, jaka jest ich dystrybucja. O ile wcześniej autorzy wystaw, prezentacji etc. zazwyczaj sami byli organizacyjnymi amatorami – artystami lub pozostawali w ścisłym kontakcie ze środowiskiem i do pewnego stopnia reprezentowali je wobec cenzury, administracji i politruków, o tyle od końca lat dziewięćdziesiątych stają się profesjonalistami i – zależni od konkursów, nominacji i koneksji – przechodzą na drugą stronę (często nie uświadamiając sobie granicy). Stają się nie tylko administratorami sztuki, lecz też autorami, kreatorami selekcji, przejmując większość funkcji sprawczych i kontrolnych. Bliski, wzajemny kontakt pomiędzy politykami, dyrektorami i kuratorami, ich wzajemne zobowiązania i zależności w znacznie większym stopniu determinują widoczny kształt sceny aniżeli intencje i przekaz prezentowanych w ramach ich przedsięwzięć dzieł. Przeważają imprezy oparte na zgrabnych, nośnych, lecz niewiele znaczących hasłach, do których dobiera się artystów pod kątem powierzchownej przyległości. Trochę tak, jak gdyby administracja sztuki projektowała i planowała matrycę, do której przycina się artystów. Tak, jak z naszym prawodawstwem i przepisami – zamiast dostosować je do potrzeb ludzi i form ich samorealizacji, nasi przedstawiciele projektują nam klatkę, w której powinniśmy się wedle nich zmieścić.[17]

Przełom stuleci to widoczny zmierzch inicjatyw powoływanych oddolnie, ich kryzys finansowy, utrata źródeł finansowania, uzależnianie się od kontraktów z administracją. W przypadku kierowanego przeze mnie Stowarzyszenia Fort Sztuki ratowaliśmy się jeszcze przez kilka lat współpracą z partnerami zagranicznymi, próbą wylansowania kwartalnika *Fort Sztuki* (wydaliśmy cztery numery), lecz poddaliśmy się i zawiesiliśmy działalność, gdy w roku 2006, po dziesięciu latach intensywnej aktywności, nie udało się nam uzyskać żadnej dotacji lub wsparcia na organizację rocznicowej wystawy i festiwalu – ani od miasta Kraków, ani od ministerstw, ani prywatnych sponsorów, ani Muzeum Narodowego w Krakowie. I nadal są to zdania przeniesione z tekstu napisanego w połowie pierwszej dekady dwudziestego pierwszego wieku:

Politycy sterujący kulturą, media komentujące i biurokracja kultury działają na ślepo – są tak zajęte grą na giełdzie politycznej korzyści, że zatraciły zdolność obserwowania rzeczywistości. Ich aktywność ma coraz bardziej wirtualny charakter

> i sprowadza się do kreowania fikcji, sterowania opinią publiczną. Nic dziwnego, że rola mediów, zwłaszcza telewizji, jest tu przemożna i wydaje się ciągle rosnąć.
>
> Instytucje wystawiennicze stają się w coraz większym stopniu kontrolerem i dystrybutorem dostępu do sfery publicznej. A efektowna infrastruktura kultury artystycznej – pomnikami władzy.[18]

Dzisiaj już władzy stawiającej sobie na celu projektowanie społeczeństwa.

> Druga strona to ci z nas, którzy uważają się za artystów, autorów, twórców. Pierwsze wrażenie, jakie mam, spoglądając w tę stronę, to wrażenie spolegliwego, pełnego poddania się. W prywatnych rozmowach większość autorów narzeka na otaczające ich realia, w praktyce zaś zazwyczaj bierze udział w dyktowanych im grach i realia te mimowolnie lub w ukryciu wspiera. Buntują się prawie wyłącznie jednostki wykluczane z gry, bezpośrednio pokrzywdzone, zwalniane z posad, zazwyczaj jednak po kolejnym podpięciu do zasilania bunt i refleksja nad systemową naturą opresji słabną.
>
> (Często się zdarza, że przedstawiciele naszego gatunku idą na kontrakt polityczny, korzystają ze znajomości i koneksji, by uzyskać stanowisko, pozycję, władzę lub pieniądze, czasem – by zrealizować jakieś marzenie. Można to zrozumieć – ale czy równie zrozumiały jest lament tych osób, gdy „elita polityczna" wymawia im kontrakt i pozbawia przywilejów? Hipokryzja czy naiwność?). (...)
>
> Czy tak ukształtowana zbiorowość nie jest wymarzonym polem manipulacji?[19]

Często powołujemy się na podobieństwa naszej lokalnej sytuacji do procesów globalnych, i na pewno jest ich wiele, na pewno działa tu też prawo naczyń połączonych. Mnie jednak w tym przypadku interesują różnice, które decydują o odrębności badanego przypadku i dają nie tylko możliwość precyzyjnej diagnozy, lecz mogą być też szansą na właściwe remedium.

> W filmie *Nora* na pytanie postaci odgrywającej Jamesa Joyce'a po urodzeniu się syna: „do kogo jest podobny?" Nora odpowiada: „...biedactwo – dopiero się urodził, do nikogo nie zdążył stać się podobnym..."[20]

Jest dla mnie osobistym dramatem, że pomimo iż od dawna nie mam większości popularnych, systemowo-politycznych złudzeń, to jednak bardzo się na swym szerszym otoczeniu zawiodłem. Wydawało mi się kiedyś, że sztuka i kultura w „wolnym kraju" będą miały wartość same w sobie, miejsce znaczące i wpływ na kształt, na funkcje państwa. Że Uniwersytet będzie przynajmniej w ograniczonym stopniu kształtować Państwo (a nie odwrotnie). I nie była to nadzieja w pełni nieuzasadniona, jako że znam z autopsji społeczeństwa, gdzie pod tym względem jest jednak trochę lepiej (albo znacznie lepiej – przy zachowaniu względności tych mało precyzyjnych określeń).

Hermafrodyta poczęta *in vitro*

Podtytuł ten również jest kalką, tym razem tytułu tekstu „Sztuka performance jest hermafrodytą poczętą *in vitro,*"[21] który napisałem w kwietniu 2015 roku, opublikowanego w katalogu festiwalu i sympozjum *Klasycy i adepci polskiej sztuki performance* w Katowicach. Tym razem nie będę cytował jego treści – poprzestanę na przypomnieniu, że tytuł i ton tego eseju był wynikiem konstatacji, że znaczna i dla mnie istotna część sztuki współczesnej, wraz z całym jej zapleczem ideowym, bagażem teoretycznym, naukowym, akademickim, jest z premedytacją i wsparciem aparatu państwa przesuwana w kierunku zbieżnym z wcześniej rozpoczętą kampanią przeciw obyczajowej różnorodności; kampanią przeciw dostępowi do zapłodnienia *in vitro*, przeciw tzw. ideologii *gender*, emigrantom, mniejszościom, legalnej aborcji, przeciw środowiskom LGBT... Od czasu publikacji tego tekstu (2015) kampania ta nie tylko się rozkręciła i poszerzyła front ideologicznego zwarcia o „wszelkie lewactwo," marksizm, wielokulturowość, lecz stała się przewodnią strategią rządzącej klasy politycznej i państwowej administracji. Wkroczyła na uni-

wersytety, do szkół, sądownictwa, polityki zagranicznej, stopniowo pochłania media. Dla wielu obserwatorów jest to katastrofa spowodowana objęciem władzy przez partię Prawo i Sprawiedliwość *et consortes*. Im dłużej i wnikliwiej spoglądam wstecz, to widzę to jako wodospad kończący bieg strumienia wypływającego z solidarnościowego buntu i nocy lat osiemdziesiątych.

Wspominałem już o różnych próbach oceny tej dekady i moim zmieniającym się w czasie wobec tych prób stanowisku. Chcąc wspomóc pamięć, sięgnąłem do jeszcze jednego, dotąd niewspomnianego, a zapamiętanego źródła – do zapisu konferencji *Odrzucone dziedzictwo. O sztuce polskiej lat 80.*,[22] wydarzenia, w którym nie brałem udziału, lecz które uważnie swego czasu obserwowałem. I od razu pojawiła się niejako przeczuwana wątpliwość – miałem poważny problem ze znalezieniem śladów tej konferencji. Mój kłopot potwierdza już wstęp publikacji (nie cytuję wprost, gdyż w publikacji cyfrowej jest zapis zakazujący powielania i rozpowszechniania jakichkolwiek fragmentów tekstów z tego zbioru bez zgody Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, pomimo, że standardem jest dziś publikowanie tekstów naukowych na licencji otwartej), a w którym anonimowy autor/anonimowa autorka zwierza się, że pracującym nad projektem wciąż mylił się jego tytuł – odrzucone, zapomniane czy odzyskane dziedzictwo? Tak, jak gdyby od początku nie mogli się zdecydować na właściwy stosunek do tematu.

Zapamiętałem tę konferencję głównie dzięki jej uczestnikom – była to pierwsza okazja śledzenia argumentów grupy osób, które są ode mnie znacznie młodsze, a w większości znają lata osiemdziesiąte z wczesnego dzieciństwa. Najstarsi – Wojciech Kozłowski i Dorota Jarecka – przyszli na świat w latach sześćdziesiątych, Łukasz Gorczyca to rocznik 1972, pozostali urodzili się pomiędzy 1976 a 1983 rokiem. Z aktywności w latach osiemdziesiątych pamiętam tylko najstarszego, Kozłowskiego, młodszego ode mnie zaledwie o lat siedem lub osiem, z którym zetknąłem się w Zielonej Górze podczas Biennale Sztuki Nowej. Może się to wyliczanie wydawać mało istotne, lecz moje doświadczenie życiowe podpowiada mi, że stosunek do minionych wydarzeń w znacznym stopniu zależy od pamięci, od partycypacji i źródeł, z których czerpiemy o nich wiedzę. Nie znaczy to, że wiek, udział czy doświadczenie z autopsji są gwarancją „lepszej wiedzy," lecz że wiedza z własnej obserwacji, z udziału, z osobistego doświadczenia różni się od wiedzy z drugiej czy trzeciej ręki niejako gatunkowo oraz że kolejne generacje, ze swą wiedzą o przeszłości coraz to bardziej zapośredniczoną, mają możliwość weryfikacji faktów i ocen z większego dystansu, mają inne narzędzia obiektywizacji.

Przypomnę, konferencja *Odrzucone dziedzictwo. O sztuce polskiej lat 80.* odbyła się pod auspicjami Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie w roku 2011. O ile dziesięć lat temu – jak już wspomniałem – śledziłem to wydarzenie z uwagą, to dzisiaj, czytając wystąpienia uczestników, ze zdziwieniem stwierdzam, że nie ma w nich żadnej próby objęcia „polskiej sztuki lat osiemdziesiątych" szerszym spojrzeniem, ujęcia jej z perspektywy czasu, który upłynął. Wszystkie teksty są przyczynkowe: w niewielkim stopniu kronikarskie (Piotr Stasiowski o środowisku wrocławskim, Dominik Kuryłek o krakowskim *Tumulcie,* Kuryłek i Ewa Tatar o gdańskiej Wyspie, Wojciech Kozłowski o Zielonej Górze, Karol Sienkiewicz trochę o ZPAP, trochę o początkach CSW, odbudowie Zamku Ujazdowskiego, Aleksandra Jach o *Konstrukcji w procesie*), w znacznym – analityczno-spekulatywne, dotyczą wybranych, odległych od siebie wątków lub osób (Dorota Jarecka porównująca Boguckiego z Szeemanem, Łukasz Gorczyca o polskiej klasie średniej i Bonarskim, Luiza Nader o dziedzictwie socrealizmu). Jeszcze większe ogarnęło mnie zdziwienie, gdy przeczytałem kolofon, gdzie publikacja została opisana jako zbiór materiałów konferencyjnych i wywiadów z postaciami polskiej sceny artystycznej lat osiemdziesiątych. Być może redaktorom chodziło o cytaty zawarte w omówieniu dość osobliwych ankiet Stowarzyszenia Historyków Sztuki „Artyści – Plastycy 84–86" w tekście Aleksandry Ściegiennej? Gdy za kolejnych kilka lat teoretycy i krytycy urodzeni w wieku dwudziestym pierwszym deliberować będą nad sztuką lat osiemdziesiątych wieku dwudziestego, zapewne podejmą z takimi referatami polemikę z pozycji własnego doświadczenia, jako że kontakt ze świadkami

KONGER, Galeria BWA w Krakowie, 1991. Kadr z trzydniowej manifestacji formuły KONGER - na pierwszym planie Artur Tajber. Fot. Paweł Chawiński

i uczestnikami wydarzeń z tego czasu będzie już nazbyt trudny. Na razie minęło od konferencji tylko lat dziesięć i już teraz widzimy, że historia zarówno solidarnościowego buntu, jak i tzw. niezależnej kultury, pomimo że wielu z nas powinno czas ten jeszcze pamiętać, może zostać napisana z wyobraźni. Jeżeli bracia Kaczyńscy przewodzili strajkom w Stoczni Gdańskiej, jeżeli mały Morawiecki rzucał koktajlami Mołotowa w ZOMO, to kto jutro położy nowy fundament pod sztukę, której dzisiaj miejsce jest w Zamku Ujazdowskim, w Muzeum Narodowym, w regionalnych muzeach starych i nowych i w Zachęcie – we wszystkich wspaniałych, już zbudowanych lub dopiero projektowanych pomnikach Rzeczpospolitej? Czy ktoś zaryzykuje odpowiedź?

Warto się zreflektować i – niezwłocznie – zapytać raz jeszcze o granice niezależności kultury i wolności sztuki, o rodowód opozycyjnej kultury artystycznej, o role odgrywane w jej polu przez kolejne generacje artystów urodzonych przed drugą wojną światową, w PRL, w czasach reżymu wojskowego i RP, po roku 1990 i w wieku dwudziestym pierwszym. Nie ograniczając się do jednej, izolowanej dekady, w świadomości ciągłości sporów, procesów przekazywania sobie doświadczeń i warunkowania się odmienności, z szacunkiem wobec tego, co autentyczne, oryginalne, z dystansem wobec utrwalonych hierarchii i samozwańczych demiurgów. Bez drżenia w konfrontacji z ogarniętymi obsesją nieprawomyślności i zboczeń, uprzedzeń rasowych i lękiem przed „obcym." Warto rozpocząć walkę o radykalną odnowę Uniwersytetu i Akademii jako instytucji ideowo, programowo i administracyjnie niezależnych od ministerstw, rządów i aktualnych politycznych koterii, jako instytucji, które deponują, gromadzą doświadczenie i wiedzę, które mają misję przekazywania swego dorobku kolejnym pokoleniom bez ingerencji ignorantów. I, na koniec, może być przy tej okazji ważne przypomnienie spostrzeżenia Dicka Higginsa, którego dokonał przy okazji pierwszych wizyt za żelazną kurtyną – w NRD i Polsce. Higgins pisał: „...patrzymy na »sztukę nieoficjalną« i porównujemy ją z tym, co znamy; czytamy ją tak, jakby przesłaniem była

Sztuka i Dokumentacja nr 25 (2021) | *Art and Documentation* no. 25 (2021) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050

wyłącznie jej treść. Rzadko rozumiemy, że prawdziwym przesłaniem sztuki w zadanym kontekście jest to, że w ogóle istnieje. Dzieło mówi: »Jestem inne. Jestem«."[23]

*

Gdyby czytelnik chciał wyciągnąć z tej wypowiedzi wniosek, że uważam sztukę tworzoną w Polsce przed rokiem 1980 za – w jakimś sensie – lepszą od tworzonej po roku 1989, zaprzeczę. Zaprotestuję, gdy ktoś stwierdzi, że nie dostrzegam walorów i osiągnięć, które w omawianym okresie bez wątpienia miały miejsce. Moją intencją jest zwrócenie uwagi na fakt, że szczególność i osobliwość dekady pochodzi od ograniczników, które nie wynikają z kultury artystycznej ani nie są z nią związane, lecz z cezur zawdzięczanych zmianom form władzy, a w gruncie rzeczy – brutalnej przemocy, państwowemu terrorowi. Wynikająca z tego zmiana świadomości czy wrażliwości społecznej, pomimo że włączali się w ten proces zmian również artyści, którzy mieli w tym czasie interesujące osiągnięcia – nie służyły sztuce. Przykłady zadawania sobie w tym czasie przez intelektualistów pytań o miejsce sztuki w systemie symbolicznym czy o relacje sztuki z władzą, o odpowiedzialność etyczną artysty skutkowały odpowiedziami indywidualnymi i różnie się odcisnęły w biografiach poszczególnych artystów. W wymiarze społecznym był to czas zastoju, straty, izolacji, ograniczenia kontaktu z publicznością i resztą świata, wstrzymania szerokiego dyskursu i ewolucji. W historiach wielu jednostkowych karier było to bez mała dziesięć lat stania w miejscu, po którym to czasie wszystko trzeba było zaczynać od nowa, często ze znacznie gorszej pozycji. Dla wielu z nas był to też czas odzierania ze złudzeń, lekcja pokory, ważna lekcja życia, jednak w szerszym kontekście niepouczająca na tyle, by umieć potem właściwie pokierować organizacją większej zbiorowości, by z pozycji artysty lub wrażliwego intelektualisty wziąć odpowiedzialność za państwo czy choćby tylko za klarowny system funkcjonowania instytucji kultury.

Chcę też zwrócić uwagę, że wedle mojego doświadczenia opozycyjna kultura artystyczna to nie wyróżnik lat osiemdziesiątych, że rozwijała się ona intensywnie znacznie wcześniej, od kiedy pamiętam, że ma swą kontynuację, a jej istnienie potrzebne jest również teraz, gdyż zdolność do opozycji jest cechą zdolności do autentycznej, a nie nominalnej twórczości. Jej przetrwanie po 13 grudnia, w czasach WRON i reżymu wojskowego, zawdzięczamy determinacji osób ukształtowanych etycznie i estetycznie przed ogłoszeniem stanu wojennego, których aktywność miała wpływ na różnorodne formy funkcjonowania drugiego obiegu, z których część przetrwała do Okrągłego Stołu i – ze wsparciem równie niepokornych następców z młodszych generacji – podtrzymała ten ledwie tlący się instynkt niezależności aż do dzisiaj.

Przypisy

[1] Autor tekstu był członkiem NSZZ Solidarność od listopada 1980 do połowy roku 1994, gdy zrezygnował z członkostwa; zatrudnienie w ASP w Krakowie od 1 października 1982 roku – w latach od 1982 do 2007 w Katedrze Sztuk Wizualnych Wydziału Form Przemysłowych, w latach od 2006 do 2012 w Katedrze Intermediów na Wydziale Rzeźby, od 2012 roku do dzisiaj na Wydziale Intermediów.

[2] Zob. Mateusz Kokoszewicz, „Lider KOD o »kłamstwie życiorysowym« Jarosława Kaczyńskiego," *Gazeta Wyborcza* [Wrocław], 03.09.2016, dostępny 03.09.2016, https://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/7,35771,20640272,lider-kod-o-klamstwie-zyciorysowym-jaroslawa-kaczynskiego.html.

[3] Okoliczności znane autorowi artykułu z ustnej relacji Beresia. Opisane również w: zob. Władysław Kaźmierczak, „To niemożliwe, że za tą górą nic nie ma. Polemika o profetyzmie Beresia," *Obieg*, dostępny 11.07.2014, https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/32871; Jerzy Bereś, „O wstydzie, bluźnierstwie i prowokacjach," rozm. przepr. Katarzyna Bik, *Gazeta Wyborcza Kraków*, 15 lipca 2007, dostępny 15.07.2007, https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,35796,4316569.html?disableRedirects=true; Jerzy Bereś, Bettina Bereś, „Podejmowanie wyznań – Z Jerzym Beresiem (oraz Bettiną Bereś) rozmawia Natalia Kaliś," *Kultura i Historia*, dostępny 09.08.2010, https://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/pl/archives/1885.

[4] Formuła KONGER – formuła wystąpień artystów performance powołana w roku 1983 przez Władysława Kaźmierczaka, Mariana Figla, Marcina Krzyżanowskiego i Artura Tajbera, zadebiutowała publicznie w Krakowie 28 marca 1984 roku w Galerii Krzysztofory, ewoluowała w różnych składach do roku 1991 – zob. hasło: „KONGER," Wikipedia, dostępny 18.06.2021, https://pl.wikipedia.org/wiki/KONGER / https://en.wikipedia.org/wiki/Konger.

[5] Anda Rottenberg, *Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80.* (Warszawa: Fundacja „Open Art Project," 2009).

[6] Andrzej Osęka, „Kilka uwag w sprawie dekady dziwnej wojny. Ogólnopolskie Spotkania Artystów i Krytyków w Krakowie, 23 i 24 lutego 1991," [wkładka fioletowa: „Czas niezależności – sztuka lat 80-tych"], *Głos Plastyków* 4–5 (1992): 8–9.

[7] Aleksander Wojciechowski, „Zdrada klerków. Ogólnopolskie Spotkania Artystów i Krytyków w Krakowie, 23 i 24 lutego 1991," [wkładka zielona: „Czas niezależności – sztuka lat 80-tych"], *Głos Plastyków* 4–5 (1992): 4–5.

[8] Osęka, „Kilka uwag," 11–12.

[9] Cytowane fragmenty tekstu były inspirowane esejami Arthura Koestlera pt. „Jogin i komisarz I", „Jogin i komisarz II"; Artur Tajber, „Jogin i Komisarz 3. Ogólnopolskie Spotkania Artystów i Krytyków w Krakowie, 23 i 24 lutego 1991," [wkładka zielona: „Czas niezależności – sztuka lat 80-tych"], *Głos Plastyków* 4–5 (1992): 30-33; wersja zrewidowana: Artur Tajber, „East-etyka (ewolucja pojęcia sztuki niezależnej w »wolnej Polsce«)," *Fort Sztuki* 4 (2006): 9–11 oraz Artur Tajber, „Jogin i Komisarz 3.5," w *Akcja uliczna: Walk'man* – 1995. 1995–2007 / 1995–1977, red. Artur Tajber (Kraków: Wydział Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, 2012), 25-32. Ze względu na obszerność cytatów i konieczność cytowania z elektronicznej wersji artykułu w kolejnych przypisach nie podaję precyzyjnej lokalizacji poszczególnych fragmentów.

[10] Po zakończeniu pierwszej po reaktywacji związku kadencji władz ZPAP zostałem desygnowany do składu Komisji Statutowej Zarządu Głównego ZPAP, której przewodniczyłem (1994–1995). Opracowany przez nas projekt statutu oparty był na założeniu autonomizacji okręgów i przyznaniu im osobowości prawnej. Walny Zjazd projekt ten w całości odrzucił.

[11] Magazyn artystyczny *Fort Sztuki* ukazywał się w latach 2004–2006 w Krakowie. Z założenia był kwartalnikiem, lecz ukazały się w tym okresie tylko cztery numery. Wydawca: Stowarzyszenie Fort Sztuki.

[12] Artur Tajber, „Biurokracja sztuki," *Fort Sztuki* 1 (2004): 13–15.

[13] Tajber, „East-etyka," 9–11.

[14] Ibidem.

[15] Ibidem.

[16] Ibidem.

[17] Tajber, „Biurokracja sztuki," 13-15.

[18] Tajber, „East-etyka," 9–11

[19] Ibidem.

[20] Ibidem.

[21] Artur Tajber, „Sztuka performance jest hermafrodytą poczętą *in vitro*," w *Klasycy i adepci polskiej sztuki performance*, red. Sławomir Brzoska (Poznań: Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu – Katowice: Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, 2015), 17-20.

[22] Karol Sienkiewicz, red., *Odrzucone dziedzictwo. O sztuce polskiej lat 80.* (Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2011). Publikacja dostępna tylko w wersji cyfrowej. Dostępny 25.09.2021, https://artmuseum.pl/pl/publikacje-online/odrzucone-dziedzictwo-o-sztuce-polskiej.

[23] Dick Higgins, „Pięć mitów postmodernizmu," w *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, red. Piotr Rypson (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2000), 59.

Bibliografia

Bereś, Jerzy. „O wstydzie, bluźnierstwie i prowokacjach." Rozm. przepr. Katarzyna Bik. *Gazeta Wyborcza* [Kraków], 15 lipca 2007.

Bereś, Jerzy i Bettina Bereś. „Podejmowanie wyznań – Z Jerzym Beresiem (oraz Bettiną Bereś) rozmawia Natalia Kaliś." *Kultura i Historia*. Dostępny 09.08.2010. https://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/pl/archives/1885.

Bernstein, Jay. *Adorno: Disenchantment and Ethics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Broch, Hermann. *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*. Warszawa: Czytelnik, 1998.

Greenberg, Clement. „Avant-Garde and Kitsch." W Clement Greenberg, *Art and Culture. Critical Essays*, 3-21. Boston: Beacon Press, 1961.

Higgins, Dick. „Pięć mitów postmodernizmu." W *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, red. Piotr Rypson, 37-72. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2000.

Kaźmierczak, Władysław. „To niemożliwe, że za tą górą nic nie ma. Polemika o profetyzmie Beresia." *Obieg*. Dostępny 05.04.2020. https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/32871.

Osęka, Andrzej. „Kilka uwag w sprawie dekady dziwnej wojny. Ogólnopolskie Spotkania Artystów i Krytyków w Krakowie, 23 i 24 lutego 1991." [Wkładka fioletowa: „Czas niezależności – sztuka lat 80-tych"]. *Głos Plastyków* 4–5 (1992): 8-9.

Piotrowski, Kazimierz. „Obywatel sentymentalny. Janusz Bogucki w »totalnej niemożliwości«." W *PRL-owskie re-sentymenty*, red. Alicja Kisielewska, Monika Kostaszuk-Romanowska, Andrzej Kisielewski, 197–211. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2017.

Rottenberg, Anda. *Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80*. Warszawa: Fundacja „Open Art Project," 2009.

Koestler, Arthur. „Part One, Meanderings, The Yogi and the Commissar I" W *The Yogi and the Commissar and Other Essays*, 9-20. London: Jonathan Cape, 1945.

Koestler, Arthur. „Part Three, Explorations, The Yogi and the Commissar II" W *The Yogi and the Commissar and Other Essays*, 227-256. London: Jonathan Cape, 1945.

Sienkiewicz, Karol, red. *Odrzucone dziedzictwo. O sztuce polskiej lat 80*. Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2011. Dostępny 25.09.2021. https://artmuseum.pl/pl/publikacjeonline/ odrzucone-dziedzictwo-o-sztuce-polskiej.

Tajber, Artur. „Jogin i Komisarz 3, Ogólnopolskie Spotkania Artystów i Krytyków w Krakowie, 23 i 24 lutego 1991." [Wkładka zielona: „Czas niezależności – sztuka lat 80-tych"]. *Głos Plastyków* 4–5 (1992): 30-33.

Tajber, Artur. *Akcja uliczna: Walk'man 1995. 1995–2007 / 1995–1977*. Kraków: Wydział Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, 2012.

Tajber, Artur. „Biurokracja sztuki." *Fort Sztuki* 1 (2004): 13–15.

Tajber, Artur. „East-etyka (ewolucja pojęcia sztuki niezależnej w »wolnej Polsce«)." *Fort Sztuki* 4 (2006): 9–11.

Tajber, Artur. „ETYKietA." (Komentarz do wystąpienia w ramach Międzynarodowych Spotkań Sztuki z perspektywy upływającego czasu, Katowice, sierpień 2006).

Tajber, Artur. „Sztuka performance jest hermafrodytą poczętą *in vitro*." W *Klasycy i adepci polskiej sztuki performance*, red. Sławomir Brzoska. Poznań: Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu – Katowice: Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, 2015.

Wojciechowski, Aleksander. „Zdrada klerków. Ogólnopolskie Spotkania Artystów i Krytyków w Krakowie, 23 i 24 lutego 1991." [Wkładka zielona: „Czas niezależności – sztuka lat 80-tych"]. *Głos Plastyków* 4–5 (1992): 4-5.

doi:10.32020/ARTandDOC/25/2021/13

II. ARTEFAKTY I ARCHIWA

Sztuka i Dokumentacja nr 25 (2021) | *Art and Documentation* no. 25 (2021) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050

doi:10.32020/ARTandDOC/25/2021/14

Iwona KWIATKOWSKA i Ewa KONKEL
Europejskie Centrum Solidarności

MALOWANA WOLNOŚĆ. GŁOS TRÓJMIEJSKICH ULIC W LATACH 1980–1981

„Pod partii przewodem"

Jednym z kluczowych elementów dla utrzymania władzy nad społeczeństwem w państwie totalitarnym, jakim była Polska Rzeczpospolita Ludowa, było oddziaływanie partyjnej propagandy. Wrogiem, przeciw któremu angażowano znaczne środki finansowe i kadrowe,[1] były określane wszelkie osoby, działania i organizacje mające odwagę komentować posunięcia władzy czy wprost im się sprzeciwiać. Aby osiągnąć maksymalny efekt oddziaływania propagandy, niezbędna była ścisła kontrola przepływu informacji, zwłaszcza tej dotyczącej stanu państwa, gospodarki i działań władzy. Założenie to opierało się na fundamentach, takich jak lojalne wobec Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej media oraz wszechobecni cenzorzy, których działalność była swoistą tajemnicą poliszynela.[2]

Początkowo – od chwili, gdy wprowadzono instytucję cenzury w Polsce Ludowej w postaci Centralnego Biura Kontroli Prasy (przekształconego później w Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk – GUKPPiW) 19 stycznia 1945 roku – jej zadaniem była prewencyjna kontrola rozpowszechniania wszelkich informacji mogących zagrozić bezpieczeństwu i suwerenności odradzającego się państwa. Były to założenia nawet wtedy jedynie teoretyczne, a dotyczyły głównie kontroli publikacji materiałów drukowanych.[3] W tym czasie w działalności cenzorskiej widać względną tolerancję wobec niektórych środowisk. Wybrana taktyka miała zjednać nowym władzom w podnoszącym się z ruin wojennych państwie szersze poparcie społeczne.[4] Jednak ten łagodny kurs nie trwał długo, gdyż potrzeby państwa totalitarnego szybko zmusiły rządzących do poszerzenia uprawnień cenzorów, między innymi o prawo udzielania zezwoleń (koncesji) na wydawanie czasopism, prawo kontroli nad zakładami poligraficznymi czy prawo wprowadzania ograniczeń w rozpowszechnianiu wydawnictw emigracyjnych i kontaktach różnych środowisk z polskimi redakcjami za granicą.[5] Proces ten, przechodzący zarówno etapy psychoz w poszukiwaniu „wroga klasowego," jak i krótkich odwilży,[6] trwał do momentu, aż cała działalność instytucji nabrała charakteru ideologicznego. Ugruntowany od czasów stalinizmu obraz cenzury, jako najważniejszego instrumentu państwa w zakresie kontroli środków masowego przekazu,[7] w oczach społeczeństwa był jasnym komunikatem, że służy ona przede wszystkim celowej dezinformacji obywateli i represjonowaniu twórców zachowujących niezależną postawę polityczną.

W myśl hasła: wolność prasy i zgromadzeń jest tylko dla tych, którzy „mają odpowiedni stosunek do Polski,”[8] partia nie tylko arbitralnie decydowała, co można, a czego nie wolno ujawniać, ale nawet jakie słowa i wyrażenia powinny być używane w społecznym dialogu i opisie komunistycznej rzeczywistości. Dopuszczano się więc fałszowania faktów historycznych, zakazywano publikowania i rozpowszechniania dzieł twórców, takich jak Czesław Miłosz czy Gustaw Herling-Grudziński, a także bezkarnie i publicznie pozwalano na zniesławianie każdego, kogo aparat partyjny uznał za wroga.[9]

Wszechobecność cenzury, która obejmowała stopniowo coraz szersze obszary życia gospodarczego, kulturalnego i społecznego, utrudniała możliwości zorganizowania skutecznego oporu i starań o większą demokratyzację ustroju. Wobec zmasowanych działań instytucjonalnych, popartych zarezerwowanymi dla aparatu władzy narzędziami propagandy, niepokorni przedstawiciele środowisk kultury, sztuki i dziennikarstwa konsekwentnie podejmowali nierówną walkę z systemem o dostęp do prawdy i prawo przekazywania jej reszcie społeczeństwa, wspinając się na wyżyny kreatywności, aby za pomocą gry słów, aluzji i metafor przekazywać czytelnikom swoje poglądy. Jednak surowe restrykcje i kary grożące za złamanie sztywnych zasad kontroli doprowadzały równie często do zaistnienia tzw. autocenzury. Była to trudna sytuacja, gdy twórca sam wprowadzał do swojej twórczości cenzurę, unikając opinii czy tematów, o których wiadomo było, że nie przejdą bezwzględnego sita kontroli GUKPiW. Walka o wolność słowa na równi z walką o prawo do rzetelnej i pełnej informacji stawała się hasłem przewodnim społecznikowskiej pracy wielu aktywistów i działaczy organizacji antysocjalistycznych i antyrządowych. Od momentu wprowadzenia cenzury walka ta toczyła się na papierze, z użyciem fotografii i filmów oraz za pomocą haseł malowanych na murach miejskich.

Potężnym tąpnięciem w monolicie partyjnej cenzury i rządowym monopolu na informacje były wydarzenia sierpnia 1980 roku. Kiedy w Stoczni Gdańskiej im. Lenina wybuchł strajk w proteście przeciw zwolnieniu z pracy suwnicowej Anny Walentynowicz, znanej działaczki Wolnych Związków Zawodowych Wybrzeża, szybko przerodził się on w szerszy protest, obejmujący postulaty społeczne, gospodarcze i polityczne. W efekcie, na fali solidarnościowej odwilży, wprowadzono możliwość zaskarżenia decyzji GUKPiW do Naczelnego Sądu Administracyjnego.[10] Drugim ustępstwem była zgoda władz na oznaczenie ingerencji cenzorskich w charakterystyczny sposób (czterema kreskami), a także konieczność powoływania się cenzora na konkretny przepis ustawy,[11] co było tym ciekawsze, że stanowiło złamanie niepisanej zasady dotyczącej ukrywania efektów pracy cenzury, wręcz zaprzeczania jej istnieniu. Ponowne zaostrzenie cenzury nastąpiło w okresie stanu wojennego, gdy na nowo tłumiono każdy przejaw niezależności. Ostateczne zniesienie cenzury prewencyjnej miało miejsce po upadku systemu komunistycznego w Polsce – 6 czerwca 1990 roku. Była więc ona doświadczeniem i rzeczywistością całego okresu funkcjonowania PRL.

„Trzymajmy się razem!”

Mimo ograniczeń związanych z brakiem środków finansowych, zagrożeniem wolności osobistej i lokalnością zakresu indywidualnych działań – opór przeciw władzy nie ustawał. Opozycjoniści zakładali podziemne drukarnie w mieszkaniach, piwnicach i na strychach. Tam, powielane metodami rzemieślniczymi, spod drukarskiego wałka z tuszem wychodziły egzemplarze biuletynów, ulotek, plakatów, a nawet całych publikacji, które następnie rozkolportowywano w tzw. drugim obiegu. Świadkowie historii opozycyjnej z czasów PRL podają, że dobrymi nauczycielami metod docierania z wieściami do społeczeństwa w sytuacji zagrożenia i ograniczania wolności słowa oraz organizowania podziemnej działalności byli między innymi działacze Polskiego Państwa Podziemnego, żołnierze, powstańcy i członkowie AK. Dowodem potwierdzającym te relacje jest bez wątpienia obecność osób z wojennym życiorysem, np. prof. Jana Strzeleckiego, Lecha Bądkowskiego, Marka Edelmana, Henryka Mażula czy Andrzeja Wielowieyskiego, wśród członków i sympatyków organizacji, takich jak Komitet Obrony Robotników, Ruch Młodej Polski czy sama NSZZ Solidarność.

Sztuka i Dokumentacja nr 25 (2021) | *Art and Documentation* no. 25 (2021) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050

1. Hasło dotyczące cenzury na murze Stoczni Gdańskiej im. Lenina przy ul. Jana z Kolna, 1981, fot. Radosław Orski, zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. ECS_F_36749

2. Druk materiałów strajkowych metodą sitodruku, 1980, fot. Małgorzata Lewandowska, zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. ECS_T_F_17007

W sierpniu 1980 roku sytuacja polityczno-społeczna była już tak nabrzmiała od nierozwiązanych problemów, że eksplozja niezadowolenia była nieunikniona. Podstawowym przyczynkiem do wybuchu protestów w Stoczni Gdańskiej im. Lenina i innych zakładach w kraju, podobnie jak w 1970 roku, była katastrofalna sytuacja gospodarcza kraju, której nie udawało się ukryć przed społeczeństwem. Propaganda rządowa pozostawała bezradna wobec faktów. Jednak energia, z jaką rozpoczął się i rozrósł protest, wygenerowała nie tylko szerokie społeczne zaangażowanie, ale też przyciągnęła zainteresowanie środowiska kultury i intelektualistów. Postulaty strajkowe, spisane przez Arkadiusza Rybickiego i Macieja Grzywaczewskiego na dwóch tablicach zawieszonych publicznie na dachu wartowni przy bramie nr 2, głównej bramie Stoczni Gdańskiej im. Lenina, były wypadkową żądań przedstawionych przez delegatów z różnych zakładów pracy, które dołączyły do strajku stoczniowców, i oczekiwań przedstawicieli środowiska intelektualnego, ofe-

rującego protestującym wiedzę i kompetencje eksperckie.

Zawieszenie tablic na dachu wartowni było w tamtym momencie jedynym dostępnym szybkim sposobem upublicznienia postulatów. W sierpniu 1980 roku strajkujący, odrobiwszy bolesną lekcję z protestów grudniowych 1970 roku, postanowili pozostać za murami stoczni i wprowadzili konsekwentnie przestrzegane zasady organizacji wewnętrznej życia codziennego strajkujących, a także ścisłe procedury wstępu do zakładu i jego opuszczania. W ten sposób skutecznie ograniczono władzy możliwość stosowania prowokacji i rozwiązań siłowych na ulicach miasta. Obawy przed takimi zdarzeniami nie były nieuzasadnione, gdy pamięcią wracano wciąż do tragicznych dni grudnia 1970 roku. Umocniły się one też, gdy pierwszą reakcją władzy na podjęcie strajku w stoczni było odcięcie telefonów na terenie zakładu, aby uniemożliwić strajkującym komunikację z innymi zakładami na Wybrzeżu i w całym kraju. Media i oficjalna prasa zaś były całkowicie poza zasięgiem przeciętnego obywatela. Co ciekawe, te ograniczenia nie powstrzymały protestujących ani nie zapobiegły fali strajków, która w błyskawicznym tempie rozszerzyła się na cały kraj. Przyczyniły się do tego zaskakująco – najbardziej dla samej władzy, przekonanej dotychczas, że posiada monopol na dostęp do informacji – sprawna organizacja, zdecydowanie i bezkompromisowość w działaniu oraz mobilizacja solidarnego wsparcia społecznego, zwłaszcza w sferze rozpowszechniania wiadomości i dostarczania zaopatrzenia dla strajkujących.

Warto w tym miejscu odnotować interesującą analizę przekazów prasowych na temat strajku sierpniowego w stoczni, której podjęła się Dorota Pazio-Wlazłowska w artykule pt. „Strajki sierpniowe w Stoczni Gdańskiej i innych zakładach pracy w recepcji prasy codziennej" w pracy zbiorowej *Czas przełomu. Solidarność 1980–1981* z 2010 roku. Badaczka zauważyła, że język prasy opisujący wydarzenia sierpniowe był zawoalowany, pozbawiony jaskrawej i natarczywej deprecjacji strajkujących.[12] Kwestię tę autorzy analizowanych przez nią tekstów przekazywali z użyciem dużo bardziej finezyjnych narzędzi. Podkreślali oni nierealność przedstawianych żądań, zarzucając tym samym naiwność i egoizm protestującym, oraz rysowali mroczne wizje przyszłości, wywołane stratami, jakie miały przynieść przedłużające się zastoje w pracy.[13]

Wobec tak niekorzystnej recepcji wydarzeń strajkujący szybko uświadomili sobie, że konieczne jest, aby ten medialny przekaz był skontrowany szczerym i klarownym głosem robotników. Dlatego też w wyniku przyjęcia taktyki oblężonej twierdzy – w sensie niemal dosłownym – mury stoczni na całej swojej długości stały się swoistą tablicą ogłoszeń dla gromadzących się przy nich ludzi. Pojawiły się na nich plakaty, ulotki i informacje prasowe, relacjonujące wszystko, co działo się wewnątrz stoczni, rozmowy ekspertów i negocjacje z delegacją rządową. Dla mieszkańców Trójmiasta stało się jasne, że w ten niecodzienny sposób umożliwiono im na niespotykaną wówczas skalę dostęp do szerokiej i nieprzekłamanej informacji o zachodzących wydarzeniach, dlatego chłonęli oni z zainteresowaniem wszystkie pojawiające się wieści o strajku. Tłumy zbierające się pod bramą nr 2, bramą nr 3 i przy murach stoczni były też wyraźnym dowodem od dawna niezaspokajanego głodu informacyjnego w społeczeństwie.

W zbiorach fotograficznych Europejskiego Centrum Solidarności, pośród kilku tysięcy fotografii obrazujących każdą chwilę strajku sierpniowego, znajduje się wiele kadrów prezentujących wygląd murów stoczniowych i przylegających do nich ulic w tamtym gorącym okresie. W postaci odbitek pozytywowych, negatywów czy plików cyfrowych – stanowią one znakomite źródło ikonograficzne dla każdego, kto chciałby poddać badaniom strajk sierpniowy we wszystkich jego aspektach: politycznych, społecznych, gospodarczych czy kulturowych. Na wielu ujęciach dojrzeć można, jak odmienił się wygląd przestrzeni wokół stoczni, zwłaszcza ulic Marynarki Polskiej i Jana z Kolna, biegnących wzdłuż murów w kierunku Śródmieścia do wysokości bramy nr 2.

Ulotki i biuletyny nie były jedynymi źródłami informacji przekazywanych społeczeństwu. Oprócz tego od początku strajku na szczytach murów i dachach hal stoczniowych zawisły rozmaite tablice z wymalowanymi hasłami lub zawołaniami w formie apeli, skierowanych niekiedy wprost do przechodniów. Wiele miało prześmiewczy

3. Strajk sierpniowy w Stoczni Gdańskiej im. Lenina, brama nr 2, 1980, fot. Zenon Mirota, zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. ZMpoz004

4. Napis na dachu hali stoczniowej w okolicach bramy nr 3 Stoczni Gdańskiej im. Lenina, 1980, fot. Stanisław Szukalski, zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. ECS_T_F_23605

5. Hasła strajkowe na murze Stoczni Gdańskiej im. Lenina od ul. Jana z Kolna, 1980, fot. Tadeusz Kłapyta, zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. ECS_T_F_10422

3

4

5

charakter, kpiący z nieznośnej komunistycznej rzeczywistości i relacji na linii władza – obywatele. Nie stroniono od dosadnych, a niekiedy nawet wulgarnych sformułowań. Odnajdziemy tam też frazy wzywające do solidarności, powielone lub przepisane postulaty strajkowe, a także wyrazy uznania dla przywódców protestu, którzy wzięli na swoje barki ciężar i odpowiedzialność za trudne rozmowy z rządem, oraz zaufania do nich.

Szczególną odmianą tej komunikacji były napisy wymalowane bezpośrednio na murach stoczni, które spełniały podobną rolę jak tablice. Ich zróżnicowanie pod względem formy, układu i kształtu liter, a nawet poprawności stylistycznej i ortograficznej świadczy o tym, że przeważnie powstawały pod wpływem chwili, malowane najczęściej przez anonimowych, różnych autorów. Wskazać można wśród nich przede wszystkim hasła o tematyce odnoszącej się do trudnej sytuacji gospodarczej, niedoborów żywności i rosnącej drożyzny. Pochodne nawiązywały również do trudności życia codziennego, spowodowanych nieudolnym zarządzaniem kraju. Mowa tu np. o hasłach domagających się wzrostu zasiłków rodzinnych czy zwiększenia liczby żłobków i przedszkoli.

Inną grupę malowanych haseł stanowią te o zdecydowanym zabarwieniu polityczno-ideologicznym. Przechodzący obok mieszkańcy Trójmiasta mieli więc na długich odcinkach ulic przed oczami słowa, których cenzura komunistyczna nienawidziła, a ich konkretne zestawienia, np. „wolne związki zawodowe," konsekwentnie próbowała wyrugować z dialogu społecznego. Słowa, takie jak „wolność," „sprawiedliwość," „solidarność," tkwiące na linii wzroku przechodniów, wymalowane dużymi literami widocznymi z daleka, przebijały się coraz silniej do świadomości społecznej i każdego dnia powiększały grono sympatyków.

Wyjątkową grupę stanowią hasła odnoszące się do wolności wyznania i obecności tematów religijnych w oficjalnych środkach masowego przekazu. Większość tej strajkowej mowy murów ponadto przeplatana i dekorowana była kwiatami i religijną ikonografią, przedstawiającą najczęściej Matkę Boską i papieża Jana Pawła II. Hasła te były odpowiedzią na wieloletnią praktykę państwa deprecjonowania i rugowania religii z życia polskiego społeczeństwa. Były wołaniem o odnowę duchową i prawo do swobodnego, publicznego wyznawania wiary.

Ostatnią kategorią, którą można wyróżnić wśród napisów malowanych na murach stoczni, były napisy o zabarwieniu patriotycznym. Hasła te, a czasem proste graffiti odwoływały się do symboli pielęgnowanych w zaciszach domów wbrew wszechobecnej cenzurze, starającej się wymazywać takie elementy ze zbiorowej pamięci narodu. Były to np. charakterystyczne kotwice Polski Walczącej z okresu II wojny światowej.

Bardzo szybko do tych symboli dołączył nowy format – jedno słowo „Solidarność," pisane i malowane charakterystyczną czcionką, stworzoną przez artystę plastyka Jerzego Janiszewskiego właśnie w owych niespokojnych sierpniowych dniach. Solidaryca, której kształt liter miał symbolizować tłum robotników wspierających się nawzajem, stała się od tego momentu symbolem niemal wszystkich późniejszych polskich protestów wolnościowych i antyrządowych, również po czasie transformacji ustrojowej.

„Parszywa dwunastka"

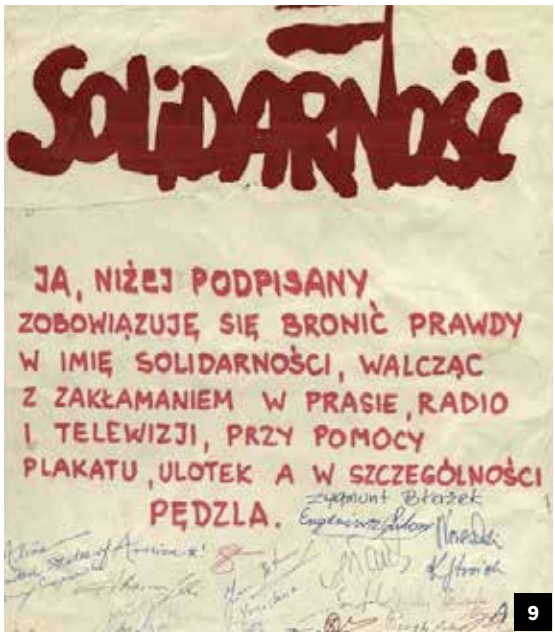
Strajk sierpniowy wyzwolił w społeczeństwie pokłady zaangażowania i kreatywności, które zaowocowały specyficzną mową murów, utrzymującą się długo po jego zakończeniu. Jedną z osób, które po sierpniu podjęły się utrzymywania tej wyjątkowej komunikacji z mieszkańcami Trójmiasta, był Zygmunt Błażek. Ten rzutki i energiczny pracownik gdańskiego Unimoru już w latach siedemdziesiątych współpracował z Wolnymi Związkami Zawodowymi Wybrzeża dzięki znajomości z Andrzejem Gwiazdą.[14] W czasie strajku sierpniowego zajmował się głównie przewożeniem materiałów drukowanych poza teren stoczni. Dopiero po zakończeniu strajku, gdy ukonstytuowane Niezależne Samorządne Związki Zawodowe Solidarność czekały na podpisanie wniosku złożonego do sądu, Błażek chwycił wiadro z farbą i pędzel i postanowił stworzyć pierwszy napis: „Życzymy sądowi niezawisłości." Jak sam wspomina, namalował go na murze między

6. Napis na murze Stoczni Gdańskiej im. Lenina, 1980, fot. Wojciech Milewski, zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. ECS_T_F_0950

7. Hasła strajkowe na murze Stoczni Gdańskiej im. Lenina przy ul. Jana z Kolna, 1980, fot. Zenon Mirota, zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. ECS ZM7

8. Kotwica Polski Walczącej z datą rozpoczęcia strajku na murze Stoczni Gdańskiej im. Lenina, 1980, fot. Wojciech Milewski, zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. ECS_T_F_0980a

Stocznią Północną a Stocznią Gdańską.[15] Było to nieco sarkastyczne odniesienie do prób podejmowanych przez sędziów Sądu Najwyższego samowolnego wprowadzania zmian w złożonym statucie nowego związku. Już w tamtym czasie Błażek był oddelegowany do pracy w Międzyzakładowym Komitecie Założycielskim w Gdańsku (MKZ), choć jeszcze bez etatu. Działacze i członkowie gdańskiego MKZ, pamiętając sukces strajku sierpniowego, szybko się zorientowali, że komunikowanie społeczeństwu istotnych kwestii w postaci dużych napisów na murach miejskich, w sytuacji braku dostępu do tradycyjnych środków masowego przekazu, jest skutecznym sposobem dotarcia do szerokiego grona zwolenników. Widząc też, jakim talentem plastycznym i organizacyjnym wykazał się Błażek, Joanna Wojciechowicz z utworzonej komórki MKZ do spraw związkowej propagandy powierzyła nowemu pracownikowi odpowiedzialność za tę formę promocji związku. W zakres tych obowiązków wchodziło malowanie haseł na murach i chodnikach, rozklejanie plakatów i ulotek na słupach, murach oraz w pociągach i na dworcach.[16] Było to zajęcie wymagające zdolności oceny sytuacji i szybkiego reagowania w sytuacji zagrożenia. Dla przełożonych, w tym samego Lecha Wałęsy, stało się jasne, że Błażek ma sporo poczucia odpowiedzialności i hardość charakteru,



9

10

9. Plakat z przysięgą podpisaną przez działaczy i pracowników MKZ w Gdańsku, Zygmunt Błażek, zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. ECS_T_F_0273

10. Plakaty i wiadra z farbą i klejem przygotowane do rozklejania, 1981, fot. Jacek Awakumowski, zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. ECS_T_F_6071

11. Malowanie „dziadka" na murze Stoczni Gdańskiej im. Lenina przy ul. Jana z Kolna. Na drabinie stoi Zygmunt Błażek, niżej widoczni m.in.: Andrzej Składowski i Tomasz Bednarczyk, 1981, fot. Jacek Awakumowski, zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. ECS_T_F_5997

12. Tomasz Bednarczyk i Artur Pisarski z grupy plakatowej w czasie akcji malowania napisów w Gdańsku-Wrzeszczu, 1981, fot. Jacek Awakumowski, zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. ECS_T_F_0356

niezbędne do realizacji powierzonych mu zadań. Nie mógł jednak tej pracy wykonywać sam.

„Ja niżej podpisany zobowiązuję się bronić prawdy w imię solidarności, walcząc z zakłamaniem w prasie, radio i telewizji, przy pomocy plakatów, ulotek, a w szczególności pędzla" – tę swoistą przysięgę złożyli młodzi ludzie, aktywiści i działacze, którzy początkowo jako wolontariusze przychodzili do siedziby gdańskiego MKZ, aby ostatecznie pod przywództwem Błażka podjąć własny sposób walki z systemem. Tak powstała grupa informacyjno-plakatowa, która dzięki talentowi lidera i zaangażowaniu jej członków szybko stała się specjalistą od propagandy wizualnej.

Była to grupa dwunastu młodych mężczyzn, choć ich liczebność czasem się zmieniała. Tych najbardziej zaangażowanych Błażek pamięta do dziś, np. Janusza Szczygielskiego, Andrzeja Składowskiego, Tomasza Bednarczyka, Artura Pisarskiego, Michała „Pistoleta" Wojciechowicza (syna Joanny Wojciechowicz) czy Marka Jarońskiego.[17] Czasem dołączali do nich młodzi stoczniowcy ze Stoczni Północnej, jeśli akcja wymagała większej ekipy.[18] Dziś jej członkowie rozjechali się po Polsce i świecie, a kontakty między nimi się rozluźniły, niektórzy z nich już nie żyją. Niemniej lider grupy nadal wspomina ich w życzliwych słowach: „Była to grupa nie do zdarcia. Najbardziej aktywni młodzi ludzie, którzy pracowali z wielkim zapałem, zaangażowaniem."[19]

Nazywano ich różnie: działem propagandy, lotną brygadą lub „parszywą dwunastką." Sami z dumą nosili te miana i wołali się nimi. Ich narzędziami pracy były farba, pędzel i pozyskana na potrzeby szybkiego przemieszczania się po Trójmieście i okolicach żółta furgonetka marki Nysa. Ostatni przydomek, nawiązujący do słynnego amerykańskiego filmu wojennego, podobno nadali im sami milicjanci i funkcjonariusze SB, choć tego już Błażek nie pamięta dokładnie.[20] Pewne jest, że przylgnął on do grupy zadziornych chłopaków w wiecznie ubrudzonych farbą malarskich drelichach, z białoczerwoną opaską na ramieniu oznaczoną cyfrą 12, gdyż byli dla trójmiejskich służb prawdziwą udręką i zgryzotą. Odważni, niepokorni i bezkompromisowi, nie dali się aresztować ani razu, choć akcji, na które wyjeżdżali między 1980 i 1981 rokiem, aż do wprowadzenia stanu

11

12

wojennego, było sporo. Próbowano też wzywać ich na przesłuchania do prokuratury – próby ustały po objęciu 27 października 1981 roku całej grupy oficjalną ochroną przez Komisję Zakładową NSZZ Solidarność Stoczni Gdańskiej im. Lenina.[21] Mimo wszystko członkowie „parszywej dwunastki" z jej liderem na czele zapłacili ostatecznie wysoką cenę za swoje zaangażowanie w działalność opozycyjną. Większość z nich już w pierwszych dniach stanu wojennego trafiła do ośrodków internowania, m.in. do Strzebielinka.[22]

Błażek jako lider grupy bardzo pilnował bezpieczeństwa kolegów. Przede wszystkim wystarał się o legitymacje dla wszystkich od Prezydium Zarządu, które nosili przy sobie podczas akcji zamiast dowodów osobistych. Ponieważ na legitymacjach nie było zdjęć ani adresów domowych, okazanie ich niczym nie groziło. Ten fakt stanowił z oczywistych względów powód frustracji dla funkcjonariuszy milicji. Większość akcji przeprowadzana była za dnia i dzięki temu, gdy grupę zaczynali nękać milicjanci, próbujący „zaprosić" ich na komendę, działo się to zawsze w towarzystwie gromadzących się wokół przechodniów. Nieraz przepędzali oni funkcjonariuszy z miejsca zdarzenia ostrymi okrzykami.[23] Kolejnym sposobem było konsekwentne odpowiadanie na żądania okazania pozwoleń na malowanie czy na zarzuty o wandalizm, że malarze wykonują swoje obowiązki w ramach pracy dla gdańskiego MKZ, więc wszelkie wątpliwości w tym względzie milicja powinna wyjaśniać bezpośrednio z Lechem Wałęsą.[24] Było to odważne działanie, ale co ciekawe, często przynosiło skutek. W okresie tzw. karnawału Solidarności, gdy losy samej NSZZ Solidarność i jej relacji z władzą wahały się między oficjalną aprobatą i nieoficjalną wrogością, dla szeregowych funkcjonariuszy Lech Wałęsa był w pewien sposób nietykalny. Podczas analizy nagranej wypowiedzi Błażka i jego wspomnień z kolejnych wyjazdów na miasto można zauważyć, że bardzo istotną rolę w zabezpieczaniu pracy całej ekipy odgrywała właśnie harda postawa, którą prezentowali jej członkowie podczas akcji. Odwaga, zdecydowanie, a nawet niecofanie się przed – niekiedy dość bezczelnym – blefowaniem i zastraszeniem zapewniały niejednokrotnie sukces tam, gdzie zawiodły inne metody ochrony.[25]

Bardzo przydatnym talentem Błażka w zleconej pracy była umiejętność odręcznego tworzenia precyzyjnych i estetycznych liter, które wyglądały profesjonalnie, jak odmalowane z szablonu. Aby przyspieszyć akcję i zminimalizować ryzyko spotkania z milicjantami, lider grupy często malował jedynie równe kontury liter, które potem wypełniali farbą jego koledzy.[26] Malarze z lotnej brygady byli też pomysłowi i stosowali różne sztuczki, aby utrudnić milicjantom pozbywanie się śladów ich pracy. Jedną z takich sprytnych metod było dodawanie rozpuszczalnika do kleju, którym przyklejano plakaty na budynki, aby po wyparowaniu tego pierwszego substancja jeszcze mocniej stężała, a posmarowany nią plakat dosłownie przylgnął do ściany budynku i nie dawał się usunąć.[27] Sam Błażek ze śmiechem powtarza, że cieszyło go nawet, kiedy funkcjonariusze MO w nocy zamalowywali hasła Solidarności, gdyż po kilku takich akcjach stary, nierówny mur pokryty grubą warstwą farby stawał się wygodnym podłożem do nanoszenia kolejnych napisów. Błażek jest też autorem plakatu z tzw. dziadkiem, który później przenosił kilkukrotnie na mury miejskie w formie graffiti. Rysunek przedstawiał wędrującego żebraka w podartym ubraniu, pocieszającego się zdaniem „To nic, ale mamy za to socjalizm!"

Jednym z najciekawszych i najruchliwszych punktów, gdzie mieszkańcy Trójmiasta mogli przeczytać najnowsze hasła, był mur przy ówczesnym zakładzie Bałtyk, produkującym słodycze, na skrzyżowaniu ulic Słowackiego i Grunwaldzkiej w Gdańsku. Obecnie stoi tam Galeria Bałtycka. Ten mur, podobnie jak mury stoczni, stał się „poczytną" gazetą – za pomocą pędzla i farby malarze zamieszczali na nim najnowsze hasła przekazujące bieżące informacje i przypominające mieszkańcom, o co walczy NSZZ Solidarność. Pojawiały się więc napisy głoszące żądania dostępu opozycjonistów do radia i telewizji wymiennie z hasłami zdecydowanie odrzucającymi stosowanie cenzury. W czasie I Krajowego Zjazdu Delegatów NSZZ Solidarność, odbywającego się w Hali Olivia w 1981 roku, namalowano jedno z najodważniejszych zdań, informujące mieszkańców wprost, w dosadnych słowach, o działaniach służb bezpieczeństwa wobec grupy propagandowej z Gdańska.

Podczas analizy fotograficznych kolekcji autorskich w zbiorach Europejskiego Centrum Solidarności zauważyć można, że napisy pojawiały się też w formie komentarza czy żądania w związku z zachodzącymi wydarzeniami. W październiku i listopadzie 1980 roku na terenie Trójmiasta można było w różnych punktach przeczytać hasła skierowane do sędziów Sądu Najwyższego, domagające się rejestracji statutu NSZZ Solidarność bez żadnych zmian. Były to jedne z pierwszych haseł, które stworzyła grupa Błażka. W marcu 1981 roku, w związku z dramatycznymi wydarzeniami pobicia reprezentantów Solidarności w Bydgoszczy, w Trójmieście mieszkańcy mogli przeczytać na murach wyrazy oburzenia i żądanie m.in. ukarania winnych funkcjonariuszy MO. Natomiast w maju 1981 roku „parszywa dwunastka" prowadziła akcję wsparcia pracowników Fabryki Domów w Sosnowcu, którzy podjęli strajk głodowy w sprawie uwolnienia więźniów politycznych, w tym członków KPN. Był to jeden z ciekawszych pomysłów Błażka na posłanie haseł w świat – postanowiono namalować napisy „Uwolnić politycznych" i „Wolność politycznym!" na wagonach pociągów. Ekipa wymalowała duże białe litery na cysternach, drzwiach, ścianach, a także dachach wagonów towarowych. Napisy te pojechały później w Polskę, niektóre nawet za granicę – do Związku Radzieckiego.[28]

Jakąż satysfakcję mieli młodzi malarze, gdy kilka miesięcy później wagony wróciły do Gdańska i okazało się, że napisy wciąż na nich widnieją. Był to wyraźny dowód, że kolejarze mimo ryzyka nie zdecydowali się na ich zamalowanie, a praca całej ekipy nie poszła na marne.

Malowanie w obiektywie

W 2008 roku Błażek przekazał do zbiorów Europejskiego Centrum Solidarności obszerny, własnoręcznie zrobiony album z licznymi fotografiami i innymi materiałami archiwalnymi dokumentującymi działalność grupy propagandowej. Jest to autorski zbiór materiałów, stanowiący bogate źródło dla badań działalności tej niezwykłej formacji. Część fotografii jest autorstwa samego Błażka, który na wszystkie akcje zabierał ze sobą aparat. Inne

13. Hasło namalowane na murze na skrzyżowaniu ulic Słowackiego i Grunwaldzkiej w Gdańsku-Wrzeszczu, 1981, fot. Zygmunt Błażek, zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. ECS_T_F_0402

są odbitkami podarowanymi przez trójmiejskich fotografików, którzy byli niepisanymi członkami grupy malarzy-propagandystów. Nie tylko dokumentowali oni przebieg akcji, ale także wykonywali fotografie końcowych dzieł. Nieraz ich obecność z obiektywami wycelowanymi w miejsce zdarzenia stanowiła dodatkową ochronę dla malarzy zaczepianych przez milicjantów. Wśród tych fotografów spotkać można było zarówno amatorów, jak i artystów, dokumentalistów i zawodowych fotoreporterów. Fotografie obrazujące pracę „parszywej dwunastki" znajdziemy w kolekcjach m.in. nieżyjącego już Jacka Awakumowskiego, obecnego Prezesa Związku Polskich Artystów Fotografików Stanisława Składanowskiego, ówczesnego fotoreportera gdańskiego Biura Informacji Prasowej NSZZ Solidarność, Giedymina Jabłońskiego czy fotoreportera i artysty Wojciecha Milewskiego a także trójmiejskiego dokumentalisty Leonarda Szmaglika.

Powstałe w czasie akcji klisze fotograficzne w większości nie trafiały do oficjalnych zakładów fotograficznych ze względu na wysokie ryzyko ich utraty. Negatywy wywoływano więc w domowych ciemniach, rozkładanych w łazienkach lub piwnicach. Powielane wielokrotnie w ten sposób odbitki ulicznych haseł zamieszczano w solidarnościowych biuletynach, podziemnych czasopismach oraz – co najistotniejsze – rozkolportowywano w całej Polsce, a czasem i poza granice kraju. Zdjęcia te stanowiły świadectwo, że opór i opozycja na Wybrzeżu mają się świetnie, przekazywały wymalowane słowa wsparcia i solidarności rodakom z innych miast, kolegom związkowcom, działaczom, protestującym i strajkującym.

Dla odbiorców fotografie te, z powodów bezpieczeństwa często niesygnowane imionami i nazwiskami autorów, stawały się symbolem niezłomności i hartu ducha narodu oraz dowodem osobistego wsparcia sprawy solidarnościowej poprzez zakup „fotograficznej cegiełki". Po latach stały się też bezcennymi pamiątkami, przechowywanymi długo na strychach, zwłaszcza w niebezpiecznych czasach stanu wojennego, gdy za posiadanie podobnych materiałów można było trafić do aresztu.

14

Mowa murów

Głos trójmiejskich ulic w latach 1980–1981 był wyjątkowy i znaczący w historii komunikacji opozycjonistów ze społeczeństwem. Czasowa odwilż w systemie komunistycznej opresji, trwająca od powstania NSZZ Solidarność do wprowadzenia stanu wojennego, została natychmiast wykorzystana przez opozycjonistów do poszerzania ciasnych ram komunikacji w totalitarnym państwie, kontrolowanej przez wszechobecną cenzurę. Język malowanych na murach haseł był odważny i bezkompromisowy, nieraz sięgał po sarkastyczne sformułowania, a nawet dosadne epitety w stosunku do władzy i jej przedstawicieli. Krótkie i treściwe hasła na murach, często kończone kilkoma wykrzyknikami, malowane dużymi literami, wyrażały kłębiące się w społeczeństwie silne emocje, niezałatwione i lekceważone problemy społeczne, polityczne i gospodarcze. Było to nieme, a jednak doskonale widoczne wołanie o wolność i swobodę wyrażania poglądów. Ale przede wszystkim był to dialog genialny w swej prostocie. Używał jasnych i prawdziwych sformułowań, tak diametralnie różnych od zawoalowanego, pełnego nieokreślonych gróźb czy mglistych wizji zagrożenia suwerenności kraju języka władzy używanego w mediach i prasie, np. w okresie strajku sierpniowego.[29] Malowane przez opozycjonistów hasła były językiem robotników, którzy podjęli w 1980 roku zdecydowaną walkę o przyszłość całego narodu. Odświeżający powiew szczerości płynący z trójmiejskich murów gwarantował pozytywny odzew w społeczeństwie i zapewniał wsparcie przechodniów w niepokojących sytuacjach zagrożenia dla malarzy.

15

14. Malowanie hasła na wagonie kolejowym na bocznicy w Gdańsku-Wrzeszczu, 1981, fot. Jacek Awakumowski, zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. ECS_T_F_4763

15. Malowanie hasła „Żądamy prawdy w prasie, radio i TV," 1980, fot. Leonard Szmaglik, zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. ECS_F_29884

16

16. Hasło na placu przed Halą Olivia, namalowane w czasie I Krajowego Zjazdu Delegatów NSZZ Solidarność, 1981, fot. Zygmunt Błażek, zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. ECS_T_F_0514

Choć kadry z działalności „parszywej dwunastki" należą do burzliwej współczesnej historii Polski to hasła z trójmiejskich murów lat osiemdziesiątych w niepokojący sposób nabierają dziś znów aktualności. W Polsce, jak nigdy wcześniej od przemian transformacyjnych w 1989 roku, na forum dyskusji społeczno-politycznej powraca temat wolności słowa i wolnych mediów.

Współczesny, rozwinięty technologicznie świat oferuje nam nowe platformy wyrażania opinii, których w latach osiemdziesiątych nie potrafiono sobie nawet wyobrazić. Jednak funkcjonujemy w globalnym społeczeństwie, które w sferze informacyjnej ponad wszystko preferuje obraz i ikonografię. Wobec powszechności dostępu sieci internetowej mowa ulic, choć nie zamarła, to zmieniła swój dialog, jego treść i znaczenie. Wciąż jednak pozostaje jednym z najprostszych i najbardziej dostępnych dla społeczeństwa, uniezależnionym ponadto od technologii, sposobem na pielęgnowanie wolności słowa, zwłaszcza jeśli dialog przybiera charakter polityczny.

Przypisy

[1] Rafał Opulski, „Cenzura. Ostatni relikt PRL," Przystanek Historia, dostępny 22.07.2021, https://krakow.ipn.gov.pl/pl4/edukacja/przystanek-historia/95553,Cenzura-Ostatni-relikt-PRL.html.

[2] Ibidem.

[3] Ibidem.

[4] Kamila Kamińska-Chełminiak, *Cenzura w Polsce 1944–1960. Organizacja. Kadry. Metody pracy* (Warszawa: Wydział Dziennikarstwa, Informacji i Bibliologii Uniwersytet Warszawski, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, 2019), 18.

[5] Ibidem, 14.

[6] Ibidem.

[7] Ibidem.

[8] Opulski, „Cenzura".

[9] Ibidem.

[10] Ustawa z dnia 31 lipca 1981 roku o kontroli publikacji i widowisk, *Dziennik Ustaw* 1981 nr 20 poz. 99, art. 15.

[11] Ustawa z dnia 31 lipca 1981 roku o..., art. 14.

[12] Dorota Pazio-Wlazłowska, „Strajki sierpniowe w Stoczni Gdańskiej i innych zakładach pracy w recepcji prasy codziennej," w *Czas przełomu. Solidarność 1980–1981*, red. Wojciech Polak, Przemysław Ruchlewski, Violetta Kmiecik, Jakub Kufel (Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2010), 718.

[13] Ibidem, 718-719.

[14] Nagranie wideo. „Zygmunt Błażek." Z cyklu: *Solidarność. Co zostało? Edycja I*, Europejskie Centrum Solidarności, 2008. Ze zbiorów Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. ECS/T/DNiRF/N/1.

[15] Ibidem.

[16] Ibidem.

[17] Ibidem.

[18] Ibidem.

[19] Ibidem.

[20] Ibidem.

[21] Ibidem.

[22] Ibidem.

[23] Ibidem.

[24] Ibidem.

[25] Ibidem.

[26] Ibidem.

[27] Ibidem.

[28] Ibidem.

[29] Pazio-Wlazłowska, „Strajki sierpniowe w Stoczni Gdańskiej," 714.

Bibliografia

Kamińska-Chełminiak, Kamila. *Cenzura w Polsce 1944–1960. Organizacja. Kadry. Metody pracy*. Warszawa: Wydział Dziennikarstwa, Informacji i Bibliologii Uniwersytet Warszawski, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, 2019.

Nagranie wideo. „Zygmunt Błażek." Z cyklu: *Solidarność. Co zostało? Edycja I*, Europejskie Centrum Solidarności, 2008. Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. ECS/T/DNiRF/N/1.

Opulski, Rafał. „Cenzura. Ostatni relikt PRL." Przystanek Historia. Dostępny 22.07.2021. https://krakow.ipn.gov.pl/pl4/edukacja/przystanek-historia/95553,Cenzura-Ostatni-relikt-PRL.html.

Pazio-Wlazłowska, Dorota. „Strajki sierpniowe w Stoczni Gdańskiej i innych zakładach pracy w recepcji prasy codziennej." W *Czas przełomu. Solidarność 1980–1981*, red. Wojciech Polak, Przemysław Ruchlewski, Violetta Kmiecik, Jakub Kufel, 711–719. Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2010.

doi:10.32020/ARTandDOC/25/2021/15

Agnieszka BACŁAWSKA-KORNACKA
Europejskie Centrum Solidarności

OPOZYCYJNE BIOGRAFIE RZECZY. O WYSTAWIE *NIĆ. SPLOTY WOLNOŚCI*

Co łączy żałobną suknię na krynolinie z okresu powstania styczniowego i sukienkę ślubną uszytą 120 lat później z tkaniny sitodrukowej, żeby przemycić ją z Berlina dla podziemnej drukarni we Wrocławiu?

Na to pytanie próbowali odpowiedzieć w 2018 roku, w stulecie odzyskania przez Polskę niepodległości, kuratorzy wystawy *Nić. Sploty wolności*, prezentowanej w Europejskim Centrum Solidarności. Gromadziła ona stroje oraz akcesoria związane z polską historią. Była zaproszeniem do podróży w czasie: przez zabory, zsyłki, entuzjazm pierwszej niepodległości, ciemne lata II wojny światowej, znów zsyłki i dyktat komunizmu, rodzącą się opozycję i powstanie Solidarności aż po drugą niepodległość. Prezentowane na wystawie kostiumy (a może szerzej: artefakty) stanowią zapis przeszłości, stając się źródłami historycznymi.[1] Choć były noszone przez poszczególnych ludzi, są świadectwami zbiorowego doświadczenia narodu. Wielka historia zapisana została w „małych" losach pojedynczych ludzi i rodzin. Eksponaty pochodziły z placówek muzealnych i prywatnych kolekcji z całej Polski.

Przygotowujący wystawę zespół kuratorski[2] kierował się kilkoma założeniami merytorycznymi. Po pierwsze, zgodnie z instytucjonalną afiliacją tych działań, szczególną uwagę poświęcono umownemu punktowi dojścia narodowej historii – czyli okresowi Solidarności i dekadzie lat osiemdziesiątych, gdy związek zawodowy i zarazem ruch społeczny musiały zejść do podziemia. Po drugie, starano się szukać artefaktów „z historią," gdyż w emocjonalnym odbiorze ekspozycji ważne

są „rzeczy z biografią," które mogą być inspirujące dla wyobraźni odbiorców wystawy. Po trzecie, choć kostiumy i atrybuty patriotyczne w swej formie i genezie były silnie zakorzenione w tradycji narodowowyzwoleńczej, to szukano zwłaszcza takich, które mówiły „językiem współczesności," były jak na swój czas nowoczesne, ponieważ adaptowały nie tylko trwałe narodowe *imaginarium*, ale także zapisywały *signum temporis*.

Duchowość

Kwerenda, która została przeprowadzona na użytek wystawy (zarówno w zbiorach Europejskiego Centrum Solidarności, jak i muzeach oraz archiwach w całej Polsce), dość szybko potwierdziła to, co o ikonografii okresu Solidarności wiedzą badacze: że wizualna identyfikacja zarówno związku zawodowego, jak i ruchu społecznego dalece wykracza poza symbolikę branżową, ekonomiczną (czy – jak ktoś woli – klasową).[3] Dominująca symbolika zgromadzonych przedmiotów odwoływała się w istotnym stopniu do dwóch kręgów znaczeniowych: narodowowyzwoleńczego oraz religijnego. Od samego początku merytorycznym założeniem wystawy było stworzenie dla artefaktów z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych bogatej genealogii poprzez odwołanie do przedmiotów z wcześniejszych okresów polskiej historii. Aby pozostać w zgodzie z mentalnością twórców opisywanych artefaktów z okresu Solidarności, autorzy wystawy szukali w przeszłości analogicznych przedmiotów, zarówno w sferze treści, jak i formy. Celem wystawy było ukazanie ciągłości zbiorowej pamięci, w której tak ważne okazały się dwa podstawowe symbole: Boga i Ojczyzny. Oczywiście tak silne związanie ikonografii z tą symboliką było konsekwencją doraźnych wydarzeń – stan wojenny nie był bowiem jedynie elementem historii związkowej, ale kolejnym dramatycznym polskim miesiącem, wydarzeniem z zakresu historii bardziej narodowej niż społecznej. To zmusiło twórców opisywanych artefaktów do odwołania się do tradycji insurekcyjnej (taka sama treść narodowowyzwoleńcza dominowała w treści haseł wypisywanych na murach czy w tekstach piosenek, z których wiele było przeróbką pieśni wojennych, w tym z okresu powstania warszawskiego).[4] Niezależnie od tego, jak socjologowie czy historycy mentalności zbiorowej oceniają te odwołania (dla niektórych mogą mieć one funkcję regresywną), fakt pozostaje faktem – członkowie zdelegalizowanej Solidarności kojarzyli stan wojenny jako moment, w którym wypowiedziano wojnę narodowi. Ta treść wybrzmiewa też w kostiumach.

Przedmiot z okresu pierwszej pielgrzymki papieża Jana Pawła II do Polski w czerwcu 1979 roku to biało-czerwona opaska z przypiętym plastikowym znaczkiem z napisem „Służba Porządkowa 1979" (il. 1). Żadnego symbolu religijnego, koloru żółtego (który byłby adekwatny do papieskiej symboliki), tylko odniesienie – w 1979 roku jeszcze prowokacyjne, skoro to władza reprezentowała oficjalnie naród – do narodowej kolorystyki. Dominującym kolorem podczas późniejszego o kilka lat pogrzebu ks. Jerzego Popiełuszki był kolor biało-czerwony, jak na szarfie do wieńca pogrzebowego (il. 2). Biało-czerwona barwa tej wstęgi świadczy o narodowym charakterze uroczystości. Muzeum Błogosławionego Księdza Jerzego Popiełuszki w Warszawie zachowało około 300 wstęg pogrzebowych z tej uroczystości, dominuje na nich kolor biało-czerwony. Pojawiają się takie napisy, jak: „wieczna cześć i chwała" czy „żyjącemu duchowi – pozgonny hołd," wyrażające wiarę w to, że bohaterowie nie umierają.

Na wystawie kostiumograficzno-historycznym tłem dla tego wiecu pogrzebowego uczyniono artefakty z innych bardzo ważnych uroczystości pogrzebowych, które dalece wykraczały poza rytuał religijny: biało-czerwoną szarfę z pogrzebu Adama Mickiewicza, z napisem: „Adamowi Mickiewiczowi Stowarzyszenie Młodzieży Handlowej w Krakowie, Kraków, 4 lipca 1890;"[5] szarfę z wieńca pogrzebowego „czwartego polskiego wieszcza" Stanisława Wyspiańskiego, z napisem „Żyjącemu Duchowi Wyspiańskiego Pozgonny Hołd – Czesławostwo Obtułowiczowie z Synami, Kraków, 2 grudnia 1907;"[6] a także opaskę naramienną z pieczątką Związku Legionistów Polskich, Zarządu Okręgu Wileńskiego, noszoną podczas uroczystości pogrzebowych marszałka Józefa Piłsudskiego (Warszawa–Kraków, 13–18 maja 1935 roku).[7]

Opaska ze strajku w sierpniu 1980 roku w Stoczni Gdańskiej im. Lenina (il. 3) znów jest biało-czerwona. Na wystawie została zestawiona z kilkoma innymi: opaską[8] członka prezydium komitetu 200-tysięcznego pochodu w Warszawie w 1916 roku, w rocznicę uchwalenia Konstytucji 3 maja; biało-czerwoną płócienną opaską[9] z nadrukowanym numerem „1936," używaną przez Stefana Wojcińskiego, członka Straży Obywatelskiej m.st. Warszawy, podczas najazdu na miasto wojsk bolszewickich w sierpniu 1920 roku; a także opaską[10] z powstania warszawskiego po podchorążym kapralu Jadwidze Niemirze, pseudonim „Kora," służącej w 2 kompanii kpt. Szczepana Malczewskiego „Habdanka".

Kolejnym przykładem przenikania się sfer symbolicznych: narodowej i religijnej jest czapka-furażerka (il. 4), wykonana na wzór tych noszonych przez Kościelną Służbę Porządkową „Semper Fidelis" (Zawsze wierni), którą Kościół powołał w 1987 roku na czas pielgrzymki na Wybrzeże papieża Jana Pawła II. Nosząc te czapki, członkowie „Semper Fidelis" – w wizualnym skrócie – aktywizowali aż cztery sfery ważne dla zbiorowej tożsamości: religijną (wynikającą z obsługiwanego wydarzenia), wojskową (furażerka noszona była podczas powstania warszawskiego); napis „Solidarność" przywoływał z kolei pamięć zdelegalizowanego, ale nadal ważnego dla mentalności zbiorowej ruchu społecznego (wystarczy sobie przypomnieć mnóstwo flag solidarnościowych na słynnej mszy z papieżem na gdańskiej Zaspie w 1987 roku); całość zaś odwoływała się do symboliki nadrzędnej – narodowowyzwoleńczej. Wojskowa symbolika nakrycia głowy podczas pokojowego wydarzenia, jakim była papieska msza, wskazuje na to, jak ważne było to emocjonalne paliwo dostarczone przez Jana Pawła II setkom tysięcy zgromadzonych na Zaspie, które miało ponownie obudzić ducha społecznego oporu, przygaszonego w szarej dekadzie stanu wojennego.

Pamiętając o tych konotacjach, przy tworzeniu genealogii tego artefaktu sięgnięto po inne czapki wojskowe: furażerkę używaną w czasie powstania warszawskiego przez starszego strzelca Jerzego Stanisława Lesińskiego z Korpusu Bezpieczeństwa, który walczył w Śródmieściu (il. 5); czapkę podchorążego kaprala broni pancernej z 6 Batalionu Broni Pancernej we Lwowie, 1938–1939 (il. 6); a także dwa nakrycia głowy związane z I wojną światową i wojną polsko-bolszewicką: tzw. maciejówkę (il. 7), słynną czapkę wojskową noszoną m.in. przez Józefa Piłsudskiego (w takim nakryciu głowy marszałka sportretował m.in. Wojciech Kossak), oraz czapkę ułańską (il. 8).

Okres Solidarności i stanu wojennego obfitował w patriotyczną biżuterię. Dla większości z tych okolicznościowych artefaktów ponownie fundamentem przekazu był religijny lub insurekcyjny komunikat. Jubilerska przypinka w kształcie Pomnika Poległych Stoczniowców 1970 w Gdańsku (powstała już w okresie stanu wojennego) przywołuje traumatyczną historię Grudnia '70, ale w formie ofiarnych krzyży. Na wystawie odnaleźć można było także emblematyczne wpinki ze znakiem „V" utworzonym z palców dłoni (il. 9) czy te nawiązujące do słynnej „kotwicy," symbolu Polski Walczącej z okresu II wojny światowej (jak we wpince ze znakiem Solidarności Walczącej, il. 10).

Do symboliki religijnej nawiązywało jeszcze kilka innych sztuk biżuterii z okresu strajków sierpniowych i powstałych po 13 grudnia 1981 roku. Przykładem jest lilijka harcerska z wizerunkiem Jana Pawła II (il. 11), w której jego konterfekt wpisano w istniejące od 1927 roku na ramionach lilijki inicjały „ONC" (Ojczyzna, Nauka, Cnota). Świeckie w swym założeniu hasła nabrały przez to religijnego znaczenia. Ponadto umieściliśmy na wystawie krzyżyk (do łańcuszka) z napisem „Solidarność"[11], który był w okresie stanu wojennego świadomym przywołaniem męskiej biżuterii patriotycznej z powstania styczniowego.

Na wystawie znalazło się miejsce na rekonstrukcję różańca w formie obrączki z napisem „Solidarność" (il. 12), podarowanego Katarzynie Soborak przez ks. Jerzego Popiełuszkę w okresie stanu wojennego, oraz różaniec wykonany z chleba przez więźnia stanu wojennego w Zakładzie Karnym w Potulicach (il. 13). W miejscu, w którym zazwyczaj znajduje się medalik, umieszczono tarczę w polskich barwach narodowych (wykonaną z fleków do butów) z herbem Rzeczypospolitej Polskiej. Dodajmy, że ten różaniec miał swoją historię – to dowód wdzięczności za okazaną pomoc dla dr Grażyny Świąteckiej, kardiolog z Akademii Me-

dycznej w Gdańsku, współzałożycielki telefonu zaufania (potwierdza to rewers tarczy: „Dr Grażynie Świąteckiej Zdzisław Z. Z.K. Potulice 83"). Obok nich prezentowano także medalik na rzemieniu z wizerunkiem Marii i Jezusa, wykonany w stanie wojennym przez więźnia w ośrodku internowania w Lublinie, 1981–1982 (il. 14).

Ta ponowna erupcja zainteresowania tradycyjnymi formami patriotyczno-religijnej biżuterii skłoniła organizatorów wystawy do stworzenia bogatego zaplecza historycznego, sięgającego ponad sto lat przed wydarzeniami Sierpnia 1980 roku. Umieszczono na ekspozycji różaniec[12] zesłańca syberyjskiego po powstaniu styczniowym, ale też różaniec[13] ze sznurka nielegalnie wykonany w obozie Stutthof dla Józefa Patzera, więźnia KL Stutthof, numer obozowy 66 677.

Największy rozkwit produkcji biżuterii z symbolami patriotycznymi przypadł na okres przed powstaniem styczniowym i po jego upadku. Biżuteria ta przetrwała klęskę powstania, upowszechniła się przed I wojną światową i w czasie jej trwania weszła do kanonu narodowych symboli. Wróciła jako wyraz dążeń niepodległościowych w okresie Solidarności i stanu wojennego. Przykładem może być obrączka[14] z napisem „1863 r. Ojczyzna swemu obrońcy." Na wystawie znalazły się także: bransoletka[15] wykonana z końskiego włosia przez uczestników powstania styczniowego osadzonych w więzieniu w guberni kieleckiej, 1863–1865, broszka patriotyczna[16] z datą „1863," wyznaczającą wybuch powstania styczniowego, medalion z puklem włosów (il. 15) oraz wisior[17] z powstania styczniowego. Została pokazana także bransoletka upamiętniająca 60 rocznicę wybuchu wcześniejszego zrywu insurekcyjnego, czyli powstania listopadowego, zasięgiem obejmującego Królestwo Polskie i część ziem zabranych – Litwę, Żmudź i Wołyń (il. 16). To intrygująca obręcz z dwóch splecionych drutów zakończonych kotwicą i metalową kłódką z napisem „1831–1891. 60 Rocznica."

Powrót patriotycznej biżuterii to okres II wojny światowej. Dużą popularnością cieszyły się pierścionki z końskiego włosia (utrwalone również w literaturze, m.in. w słynnej powieści Aleksandra Ścibora-Rylskiego, *Pierścionek z końskiego włosia*). Ten prezentowany na wystawie[18] został kupiony przez Wacławę Dzierżanowską-Kordjaszewską prawdopodobnie w pierwszych dniach powstania warszawskiego na Starym Mieście. Na ekspozycji znalazła się także bransoleta pamiątkowa[19] z czasów służby w Polskich Siłach Zbrojnych na Zachodzie (SBSK – Samodzielna Brygada Strzelców Karpackich) z wizerunkiem orła i napisem „SBSK Egypt 1942 Malinowski Jan 898-B."

Do tradycji narodowo-religijnej odwoływały się także amatorsko przygotowywane makatki, jak ta ręcznie wykonana w stanie wojennym w ośrodku internowania w Potulicach (il. 17). Znalazły się na niej m.in. wizerunek Matki Boskiej Częstochowskiej, portret Maksymiliana Kolbego, odciski obozowych stempli oraz napisy: „Niech łączy nas Solidarność" oraz „Skazany przez »Władzę Ludową« Zdzisław Stachowicz 1,5 roku art. 46 ust. 1; 2." Na wystawie znalazło się także miejsce na trójpolową makatkę wykonaną ręcznie – kredkami świecowymi i markerami na prześcieradle – przez internowanego w stanie wojennym w Zakładzie Karnym w Strzelinie (il. 18). Wykorzystano motyw kartusza trójpolowego z Orłem, Pogonią i Aniołem z mieczami. W centralnej części makatki znajduje się wizerunek Matki Boskiej Częstochowskiej, obramowany sentencją: „Jezus + Maria + Regina + Poloniae + Ora + Pro + Nobis" (Jezus, Maria, Królowo Polski módl się za nami). Na banderoli zaś pojawił się napis „Boże zbaw Polskę."

Tradycja patriotycznych makatek to ponownie przede wszystkim okres powstania styczniowego. Rząd Narodowy w powstaniu styczniowym po raz pierwszy w historii dołączył do wspólnego herbu Polski i Litwy (przedstawiającego Orła Białego złączonego z Pogonią Litewską) herb Rusi – Anioła z mieczami. Kilim, autorstwa Baraniuka z Czortkowa (Ukraina),[20] prezentuje taki kartusz trzypolowy. Tarcza nakryta koroną jagiellońską to symbol jednej Rzeczypospolitej, a sentencja głosi: „1772 Boże zbaw Polskę 1793." Ponadto na wystawie *Nić. Sploty wolności* jako kontekst porównawczy umieszczono: ręcznik[21] z okresu międzywojennego z motywem orła, wykonany w Szkole Tkackiej w Łańcucie; proporzec na lancę 1 Pułku Ułanów Krechowieckich,[22] na którym umieszczono wizerunek Matki Boskiej Częstochowskiej; ręcznie wyszywaną kartkę pocztową z 1920 roku z życzeniami wielkanocnymi, godłem Polski i flagami biało-czerwonymi (il. 19) oraz

chustę[23] w kratę z wyhaftowanym sercem przebitym strzałą, krzyżem oraz napisem „Więzienie – 22 V 1944 – Bóg Zbawiciel Brześć nad Bugiem, cela nr 15–18."

Wyjątkowym artefaktem na wystawie była chustka[24] z grypsem wyszytym przez Czesława Szlachcikowskiego podczas jego pobytu w areszcie Gestapo w Gdańsku. Na krawędzi chustki napisano białą nitką m.in. „Nie pisz kartek, znaleźli róg, tak jak ja, tylko zaszyjcie [fragment nieczytelny] u dołu koszuli. Mydła starczy na 3 miesiące. Ja nic nie wiem, co z nami zrobią. Spodziewam się śmierci. (...) Należałem do polskiej organizacji wolnościowej..." Autor grypsu trafił następnie do obozu Stutthof, gdzie oznaczono go numerem obozowym 18 250 jako więźnia politycznego.

Jak wspomniano, dominującymi kolorami ubrań i dodatków okresu Solidarności (tam, gdzie materiał pozwalał na użycie barwy) były barwy biało-czerwone, co wpisywało się w nadrzędną, narodowo-wyzwoleńczą logikę działań ruchu społecznego Solidarności. Na tym tle wyróżniają się artefakty związane z upamiętnieniem tragicznych wydarzeń Grudnia '70. Pragnienie uhonorowania ofiar (przez całą dekadę wypchniętych z publicznej przestrzeni pamięci) było jednym z nadrzędnych postulatów nowo rodzącego się związku i ruchu społecznego, rodzajem ofiarnego mitu założycielskiego. Rzecz jednak ciekawa, w dostępnych artefaktach nie wybrzmiewa kolor czerwony (jako symbol ofiary), ale czarny – jak w przypadku opaski[25] z czarno-białym nadrukiem grafiki autorstwa Krystyny Janiszewskiej upamiętniającej krwawe rozprawienie się władzy z protestującymi robotnikami w Grudniu '70, która została wykonana z okazji uroczystości odsłonięcia Pomnika Poległych Stoczniowców 1970 w Gdańsku 16 grudnia 1980 roku. Kolor czarny w oczywisty sposób narzuca konotacje funeralne – pragnienie upamiętnienia ofiar Grudnia '70 było bowiem formą uroczystego pogrzebu, którego zabici – chowani pokątnie – nie mieli. Czerń, jako barwę Grudnia '70, wzmacniały walory plastyczne materiałów archiwalnych, które trafiły do obiegu publicznego po Sierpniu '80 (wcześniej zakazane), a więc niepublikowane zdjęcia filmowe Polskiej Kroniki Filmowej (w monograficznym numerze PKF *Strajk* z września 1980 roku) czy materiały archiwalne, zawarte w filmie *Człowiek z żelaza*. Kolorystyczna dominanta czerni była konsekwencją użytej w 1970 roku technologii filmowej reprodukcji, niemniej jednak zdominowała myślenie o Grudniu '70 we wspomnianym duchu funeralnym.

W stronę nowoczesnego designu

Atrybuty stanu wojennego w naturalny sposób powoływały do życia symbole z narodowego *imaginarium*. Stąd tak silne w sferze stroju i uzupełniających go elementów nawiązania do dawnej kostiumografii patriotyczno-religijnej. Niemniej jednak czas Solidarności to także okres nowych tendencji w komunikowaniu społecznym. Także do Polski – nadal oddzielonej od państw zachodnich żelazną kurtyną – docierały nowe tendencje w zakresie komunikacji wizualnej czy designu. Wprawdzie podstawowa identyfikacja związku i ruchu społecznego w sferze wizualnej utrzymana była w dawnym patriotycznym duchu co do treści, ale forma była już współczesna. Dotyczy to zarówno solidarycy, którą „napisano" logo Solidarności, jak i syntetycznego charakteru Pomnika Poległych Stoczniowców 1970. Pojawiały się też elementy łamiące powagę zbiorowego *imaginarium*. Wystarczy przypomnieć graficznie abstrakcyjne logo I Zjazdu Solidarności, czy też – lekką w tonacji – metaforykę rocznego dziecka jako symbolu rodzącego się ruchu społecznego (z czasem takim trafionym w punkt nawiązaniem do popkultury będzie plakat wyborczy odwołujący się do filmu *W samo południe*).

Organizatorom wystawy *Nić. Sploty wolności* zależało też na tym, aby wskazać te wizualne, designerskie zmiany. Stąd pojawiło się na niej kilka artefaktów, które mają bardziej codzienny, indywidualny, a zarazem bardziej intymny charakter. Przejawia się to w kilku eksponatach: solidarnościowej koszulce, torbach promujących film *Człowiek z żelaza* oraz emigranckich sandałach Jacka Kaczmarskiego. Na wystawie znalazły się także korale[26] noszone w czasie powstania warszawskiego, zrobione z krótkich, poskręcanych kawałków papieru nanizanych na sznurek, pomalowanych białą i niebieską farbą, czy żółta

bluzka[27] z tego okresu uszyta z materiału z czaszy spadochronu.

Mamy zatem kostiumy w swojej formie i kolorystyce zawierające tragiczną, narodową historię, jak marynarka z obozu koncentracyjnego w Stutthofie (il. 20). To cywilne ubranie z krzyżem namalowanym na plecach czerwoną farbą olejną. Zamiast obozowego pasiaka nosił tę marynarkę Albin Makowski (więzień polityczny nr 23 407), aresztowany za działalność w ruchu oporu. Używał jej na co dzień, a także podczas ewakuacji obozu, aż do wyzwolenia w obozie tymczasowym w Rybnie (11 marca 1945 roku). Na ekspozycji umieszczono także obozową koszulę Jana Szczęsnego Grzymały,[28] pochodzącą z obozu NKWD w Borowiczach w obwodzie nowogrodzkim w ZSRR; gorset krakowski,[29] który od czasu insurekcji kościuszkowskiej nabrał cech symbolu patriotycznego; kurtkę legionową szeregowca piechoty Legionów Polskich,[30] na podszewce której zamieszczono napis „Stolarz" oraz *battle dress*,[31] czyli popularne ubranie wojskowe używane w niemieckich obozach jenieckich. Jeńcy, zwłaszcza powstańcy warszawscy, trafiali do obozów w łachmanach, często letnich. Marzli i głodowali, a jedyną pomocą była – uszczuplana przez strażników – zawartość paczek przesyłanych m.in. przez Międzynarodowy Czerwony Krzyż. Wśród konserw i sucharów znajdowały się także brytyjskie mundury wojskowe, które stały się codziennym ubraniem. Również po wyzwoleniu obozów przez wojska alianckie więźniowie byli zaopatrywani w te mundury.

Szczególnie dramatyczne losy wiążą się z robotniczą kufajką z widoczną na lewym ramieniu przestrzeliną po kuli (il. 21). Kurtkę pożyczył od kolegi ze zmiany robotnik (którego nazwiska nie udało się do tej pory ustalić), aby wziąć udział w proteście robotników, organizowanym 16 grudnia 1970 roku przed Komitetem Wojewódzkim Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej w Gdańsku. Nikt się nie spodziewał, że ten dzień przejdzie do historii jako jeden z najdramatyczniejszych we współczesnych losach Polski. W samym Gdańsku wiele osób zostało wtedy poszkodowanych, a sześć straciło życie. Kufajkę przez ponad 40 lat przechowywali w zakładowej szatni stoczniowcy ze Stoczni Gdańskiej, przekazując ją sobie z rąk do rąk jako symbol pamięci tragicznych wydarzeń Grudnia '70.

W porównaniu z przedstawionymi powyżej ubraniami wierzchnimi te solidarnościowe wydają się lżejsze, konotujące nadzieję. Przykładem może być prosta w kroju, letnia koszulka z napisem „Solidarność" (il. 22) – w tym młodzieńczym kroju solidaryca nabiera szczególnej lekkości. Podobnie w przypadku ręcznie wyszywanej przez więźnia stanu wojennego w ośrodku internowania w Strzebielinku koszuli wzbogaconej o stałą symbolikę martyrologiczną Polski Walczącej – znak kotwicy (il. 23). Ale symbol ten wyszyty został – co zaskakujące – zieloną nitką (włóczką), kojarzącą się z nadzieją.

Historia Polski ostatnich dwustu lat mogłaby być opowiedziana także prezentacją obuwia. Nie mogło więc zabraknąć na wystawie przestrzelonego buta[32] uczestnika I wojny światowej, artylerzysty pociągu pancernego Władysława Rysia, który został ranny, walcząc w obronie Lwowa. Umieszczono także na wystawie parę długich, filcowych walonków,[33] dobrze chroniących przed mrozem. Buty takie produkowane były przez Rosjan już w osiemnastym wieku. Para prezentowana na wystawie należała po 1945 roku do nieznanego polskiego zesłańca z Workuty (w Republice Komi, za kołem podbiegunowym). Zaskakujące mogą być – ale tylko dla tych, którzy nie znają realiów syberyjskich zsyłek – buty zesłańca[34] wykonane z... opon samochodowych produkcji sowieckiej z lat czterdziestych dwudziestego wieku. Słomiane obuwie, należące do więźniarki KL Stutthof Anny Kaczmarek,[35] zostało wykonane w warsztatach obozowych Strohschuhmacherstube (komando to, utworzone w 1943 roku, zajmowało się szyciem obuwia na specjalne zamówienia nadzorczyń obozowych oraz żon oficerów SS). Na wystawie znalazły się także chodaki robotnika (il. 24) z czasów pierwszego w PRL strajku generalnego i demonstracji ulicznych w Poznaniu w 1956 roku, które krwawo stłumiły wojsko i milicja. Ten pochód polskich butów postanowiliśmy zakończyć kontrapunktem – sandałami należącymi do Jacka Kaczmarskiego.[36] Warto pamiętać, że Solidarność była ruchem wyrosłym w sierpniowym słońcu, sandały konotowały ten letni czas, ale były też symbolem jego australijskiego, emigracyjnego losu.

Zgromadzone na wystawie torby, podobnie jak buty, są nośnikiem historii. Szczególnym eksponatem jest torba-ładownica z wyposażenia

Sztuka i Dokumentacja nr 25 (2021) | *Art and Documentation* no. 25 (2021) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050

żołnierzy 1 Brygady Legionów Polskich.[37] Na wystawie znalazł się także brytyjski worek wojskowy[38] po polskim więźniu niemieckiego obozu jenieckiego. Ostatnim przedsierpniowym artefaktem była torba podróżna uszyta przez Wiarę Bujalską[39] przed opuszczeniem obozu pracy przymusowej Dolinka w obwodzie karagandyjskim w Kazachstanie w latach pięćdziesiątych dwudziestego wieku.

Tymczasem okres Solidarności i stanu wojennego ilustrują dwie torby o wyraźnie „ofensywnym" charakterze – obie nastawione na propagowanie idei Solidarności na Zachodzie. Pierwsza to torba promująca film Andrzeja Wajdy *Człowiek z żelaza*,[40] będący – w sferze filmowej popkultury – ambasadorem związku i ruchu społecznego. Na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Cannes obraz ten otrzymał pierwszą w historii polskiej kinematografii Złotą Palmę. Na jednej stronie torby nadrukowano: „Złota Palma w Cannes 1981," poniżej napis „Człowiek z żelaza." Na drugiej stronie podano tytuł filmu we francuskim brzmieniu: „L'Homme de fer." Użyto kroju pisma charakterystycznego dla logo związku zawodowego Solidarność – solidarycy. Druga to torba należąca do Henryka Kozikowskiego (il. 25), syna Jana Kozikowskiego, przewodniczącego NSZZ Solidarność w Piskich Zakładach Przemysłu Sklejek. Ojciec i syn zostali internowani w ośrodku w Kwidzynie. Henryk Kozikowski jako młody mężczyzna marzył, aby zostać marynarzem i wyemigrować do Ameryki. Ze względu na działalność ojca w opozycji władza uniemożliwiła mu jednak studiowanie w Wyższej Szkole Morskiej. Wybrał seminarium duchowne. Ręcznie wyhaftowane przez Kozikowskiego przedmioty – oprócz żeglarskiej torby jest to również koszula firmy Wrangler (il. 26) – są symbolami niespełnionych marzeń, ale również wyraźną deklaracją polityczną. Po ogłoszeniu amnestii 22 lipca 1982 roku Henryk Kozikowski otrzymał propozycję wyjazdu z kraju. Wyemigrował do Niemiec, gdzie wkrótce zachorował i zmarł. Warto zauważyć, że nawet tak swojsko brzmiące słowa ze słynnego songu Jana Pietrzaka „żeby Polska była Polską" zamieszczone na torbie w wersji anglojęzycznej „Let Poland be Poland," nabierają bardziej światowego sznytu.

Od *studium* do *punctum*

W badaniach ikonograficznych przedmiotów (w tym kostiumów i artefaktów uzupełniających) koncentrujemy się na tym, co powtarzalne, na semiotyce znaków zbiorowych, zrozumiałych dla większego kręgu społecznego. Dokonujemy *studium*, by użyć kategorii, którą w odniesieniu do fotografii posługiwał się Roland Barthes.[41] Czymś oczywistym w sztuce wystawienniczej jest szukanie artefaktu, który może być komunikatem o sposobie życia i myślenia zbiorowości (sfera poznawcza). Ale każdy przedmiot to nie tylko ikonografia, lecz także biografia – biografia rzeczy. To konkretny przedmiot o dokładnie określonej genealogii, który niesie nie tylko esencjonalny, społeczny komunikat (dzięki któremu dana rzecz jest semiotycznie rozpoznawalna), ale także wymiar egzystencjalny – konkretny i niepowtarzalny. A przez to mający duży ładunek emocjonalny, wiążący się z konkretną biografią. Pozwala to widzowi mocniej utożsamić się z przedmiotem. Organizatorzy wystawy starali się odnaleźć artefakty, które miałyby swoje jednostkowe piętno, własne „CV." Tak było choćby z historią wspomnianego worka Kozikowskiego. Także wspomniana torba-ładownica miała swoją własną opowieść. Dołączono do niej oryginalną kartkę o treści: „Ładownica od tornistra na którym usiadł Komendant Piłsudski dla pogawędki z żołnierzami w okopach w czasie bitwy pod Zawadą (Kieleckie) dnia 2 listopada 1914 r." (pisownia oryginalna). Pod wspomnianą informacją o zaszczycie, jakim było osobiste spotkanie z komendantem, umieszczono pieczątkę o treści: „Zbiory Antoniego Bara Leg. I. Bryg. Leg. Pol." 23-letni Antoni Bar, członek Związku Strzeleckiego we Lwowie, pod koniec sierpnia 1914 roku wstąpił do Legionów Polskich. Na początku listopada uczestniczył w akcji wywiadowczej na tyłach armii rosyjskiej, pod wodzą komendanta Józefa Piłsudskiego. Genealogie rzeczy zwiększają ich wystawienniczy potencjał.

Oczywiście nie każdy przedmiot ma tak bogatą historię, ale są takie, które nabrały znamion społecznej relikwii, uczestniczyły bowiem w kluczowych wydarzeniach tworzących zręby zbiorowej tożsamości (pamięci) lub noszone były przez postaci będące idolami zbiorowej wyobraź-

ni. Na wystawie mieliśmy kilka artefaktów o takiej wyrazistej „biografii." Po pierwsze te związane z kluczowymi dla polskiej historii postaciami. Dla ludzi Solidarności szczególną wartość miała osoba Jana Pawła II oraz ks. Jerzego Popiełuszki. Przedmioty z nimi związane już wtedy – przed oficjalnym potwierdzeniem przez Kościół katolicki – miały status bliski relikwii, jak wspomniana wstęga z pogrzebu Popiełuszki, ale również piuska i pas sutanny Jana Pawła II.

To „ukłucie" konkretnej biografii (owo *punctum* opisywane przez Barthes'a)[42] odczuwalne jest także mocno w odniesieniu do dwóch wspomnianych już artefaktów: przestrzelonego buta Władysława Rysia z I wojny światowej oraz przestrzelonej kufajki robotniczej z Grudnia' 70. Kategoria Barthes'owskiego *punctum* związana była z symboliką wanitatywną i funeralną (analizowane przez niego zdjęcie dziewczynki było fotografią z dzieciństwa jego zmarłej matki). Oba wspomniane przedmioty powstały *sub specie aeternitatis*, ich właściciele otarli się o śmierć. Takie artefakty z zasady silniej oddziaływają na widza.

Aby wzmocnić potencjał biograficzno-narracyjny wystawy, sięgnięto do dwóch anegdot, prowokujących wyobraźnię. Obie związane były z kobiecymi sukniami (fot. 27) tworzącymi ramę kompozycyjną oraz podstawową identyfikację graficzną wystawy. Pierwsza opowieść związana z suknią dotyczyła okresu powstania styczniowego. W jego trakcie, a także po jego upadku, kobiety na znak żałoby nosiły czarne suknie (jak np. na obrazie Artura Grottgera pt. *Pożegnanie powstańca* z 1866 roku). Władze carskie, świadome manifestacyjnego charakteru stroju, postanowiły przeciwdziałać i zakazały noszenia czarnych sukien. Jedynym wyjątkiem był stan żałoby – ale ten musiał być potwierdzony specjalnym pozwoleniem wydanym przez władze. Dodajmy, że ówczesna moda sprzyjała kobietom, które pracowały na rzecz powstania jako kurierki – obszerne krynoliny były schowkiem na bibułę, papiery czy proch i amunicję. Równie ciekawe są losy kobiecej sukni powstałej w stanie wojennym. Opozycjoniści zorganizowali akcję pod hasłem „Uwolnić więźniów politycznych," w ten sposób – poprzez rozdawnictwo nielegalnych ulotek – chcieli przypomnieć o osadzonych kolegach (mimo zniesienia w połowie 1983 roku stanu wojennego w Polsce komunistyczny rząd nie zamierzał wypuścić działaczy Solidarności na wolność). Jednym z organizatorów akcji był Kazimierz Hellebrandt – przebywający od niedawna na wolności członek Krajowej Komisji Porozumiewawczej, wykładowca wrocławskiej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych oraz prezes Związku Fotografików Polskich. Projekt graficzny i konstrukcja drewnianych sit – niezbędnych podziemnym drukarzom – nie nastręczyły trudności. Pierwszą przeszkodą było wyprodukowanie emulsji światłoczułej, niezbędnej do wykonania odbitek. Korzystając z przepisu, kilka butelek płynu przygotowała Małgorzata Czacka, młoda wrocławska malarka. Druga przeszkoda była poważniejszej natury – brak tkaniny poliestrowej o strukturze przepuszczającej farbę drukarską. Takiej tkaniny nie można było nabyć w Polsce, sprzedaży zabroniły władze. Za to w NRD zakup był możliwy. Jednak jej wwiezienie do kraju wiązało się z ryzykiem zarekwirowania tkaniny i aresztowaniem kuriera. Wymyślono więc sposób na przewiezienie tkaniny przez granicę. Maria Duffek, dziś kostiumografka, wtedy studentka historii sztuki, wykonała projekt sukni ślubnej. Ten został przekazany do Berlina, gdzie z tkaniny suknię uszyła krawcowa – Polka. Gotową kreację z Alexanderplatz we wschodnim Berlinie odebrali udający narzeczonych Maria Duffek i Leszek Bartoszewski, student psychologii, a zarazem właściciel czerwonej skody 105L. Na granicy celnicy złożyli narzeczonym serdeczne życzenia na nową drogę życia…

Obie więc suknie: żałobna i weselna były – orężem walki o zmianę. Z narracją wystawy *Nić. Sploty wolności* z 2018 roku współbrzmi biało-czerwono-biała narracja innej wystawy zorganizowanej w Europejskim Centrum Solidarności w 2021 roku, tj. *Żywie Biełaruś! Niech żyje Białoruś!* opowiadającej o walce Białorusinów o prawo do demokratycznej ojczyzny. Jedna z jej części opowiada o sukni w kolorze biało-czerwono-białym, która należy do Białorusinki Iny Zajcawej (il. 28). Mówi ona o sobie, że „stała się flagą." To młoda mieszkanka Mińska, żona i matka dwójki małych dzieci, która stała się jednym z symboli białoruskiego protestu ostatniego czasu. Widząc, że flagi i transparenty są siłą odbiera-

ne demonstrantom przez autorytarną władzę, na kolejny marsz ubrała się w swoją suknię ślubną z domalowanym sprayem czerwonym pasem na kloszu spódnicy. Za to musiała uciekać z rodziną z Białorusi, bo kolorystyka biało-czerwono-biała, pamiętająca czasy pierwszego niepodległego państwa białoruskiego z 1918 roku, dziś uznawana jest przez władze za nielegalną.

Co zatem łączy żałobną suknię na krynolinie z powstania styczniowego i sukienkę ślubną uszytą 120 lat później z tkaniny sitodrukowej, żeby przemycić ją z Berlina dla podziemnej drukarni we Wrocławiu? Łączy je wspólnota – nić – „ślad nieobecnej obecności,”[43] z której tkamy naszą tożsamość.

Ikonografia

1. Opaska z przypiętym plastikowym znaczkiem z napisem „Służba Porządkowa 1979," zbiory Europejskiego Centrum Solidarności

3. Opaska ze strajku w Stoczni Gdańskiej w sierpniu 1980 r., zbiory Europejskiego Centrum Solidarności

2. Szarfa do wieńca pogrzebowego Jerzego Popiełuszki, zbiory Muzeum Błogosławionego Księdza Jerzego Popiełuszki w Warszawie

Sztuka i Dokumentacja nr 25 (2021) | *Art and Documentation* no. 25 (2021) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050

4. Furażerka Kościelnej Służby Porządkowej, zbiory Europejskiego Centrum Solidarności

5. Furażerka z powstania warszawskiego, zbiory Muzeum Powstania Warszawskiego w Warszawie

6. Czapka podchorążego kaprala broni pancernej z 6 Batalionu Broni Pancernej we Lwowie (1938–1939), zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie

7. Maciejówka, słynna czapka wojskowa noszona m. in. przez Józefa Piłsudskiego, zbiory Muzeum Tradycji Niepodległościowych w Łodzi

8. Czapka ułańska, zbiory Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie

9. Wpinka ze znakiem „V," zbiory Europejskiego Centrum Solidarności

10. Wpinka nawiązująca do znaku „kotwicy," symbolu Polski Podziemnej z okresu II wojny światowej, zbiory Muzeum Powstania Warszawskiego w Warszawie

11. Lilijka harcerska z wizerunkiem Jana Pawła II, zbiory Europejskiego Centrum Solidarności

12. Różaniec w formie obrączki z napisem „Solidarność," podarowany Katarzynie Soborak przez ks. Jerzego Popiełuszkę w okresie stanu wojennego, zbiory Europejskiego Centrum Solidarności

13. Różaniec wykonany w stanie wojennym przez więźnia w Zakładzie Karnym w Potulicach, zbiory Europejskiego Centrum Solidarności

14. Medalik na rzemieniu z wizerunkiem Matki Bożej i Pana Jezusa, wykonany w stanie wojennym przez więźnia w obozie odosobnienia w Lublinie, zbiory Europejskiego Centrum Solidarności

15. Medalion z powstania styczniowego z puklem włosów, zbiory Fundacji Rodziny Sosenków w Krakowie

16. Bransoletka upamiętniająca 60 rocznicę wybuchu powstania listopadowego, zbiory Muzeum Niepodległości w Warszawie

17. Makatka ręcznie wykonana przez więźnia stanu wojennego w obozie internowania w Potulicach, zbiory Europejskiego Centrum Solidarności

18. Trójpolowa makatka wykonana kredkami świecowymi i markerami na prześcieradle przez internowanego w Zakładzie Karnym w Strzelinie, zbiory Europejskiego Centrum Solidarności

19. Ręcznie wyszywana kartka pocztowa z życzeniami wielkanocnymi, 1920 r., zbiory Muzeum Historii Polski w Warszawie

20. Cywilne ubranie z namalowanym na plecach krzyżem, które Albin Makowski (więzień polityczny nr 23 407) - w zastępstwie obozowych pasiaków - nosił w nazistowskim obozie koncentracyjnym Stutthof, zbiory Muzeum Stutthof w Sztutowie

21. Robotnicza kufajka z widoczną przestrzeliną po kuli powstałą w czasie protestu robotników zorganizowanego 16 grudnia 1970 r. przed Komitetem Wojewódzkim Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej w Gdańsku, zbiory Europejskiego Centrum Solidarności

22. Koszulka z napisem „Solidarność" z okresu strajku w sierpniu 1980 r. w Stoczni Gdańskiej im. Lenina, zbiory Europejskiego Centrum Solidarności

23. Koszula ręcznie wyszywana przez więźnia w obozie internowania w Strzebielinku, zbiory Europejskiego Centrum Solidarności

24. Chodaki robotnika z czasów pierwszego w PRL strajku generalnego i demonstracji ulicznych w Poznaniu w 1956 r., zbiory Muzeum Powstania Poznańskiego – Czerwiec 1956 r. w Poznaniu

25. Żeglarska torba ręcznie haftowana przez Henryka Kozikowskiego, zbiory Julity Morowiczyńkiej, siostry Henryka Kozikowskiego

26. Koszula firmy Wrangler ręcznie haftowana przez Henryka Kozikowskiego, zbiory Julity Morowiczyńkiej, siostry Henryka Kozikowskiego

Il. 27. Sesja do wystawy *Nić. Sploty wolności* autorstwa Mirosława Miłogrodzkiego, Europejskie Centrum Solidarności, Gdańsk, 2018, fot. Agnieszka Bacławska-Kornacka, archiwum Europejskiego Centrum Solidarności

28. Białorusinka Ina Zajcawa w swojej sukni ślubnej z domalowanym czerwonym pasem podczas manifestacji prodemokratycznej w Mińsku w 2020 r., Bielsat

Przypisy

[1] Zob. Anna Sieradzka, *Kostiumologia polska jako nauka pomocnicza historii* (Warszawa: Wydawnictwo DiG, 2013), 11–43.

[2] Kuratorami wystawy byli: Basil Kerski, Monika Krzencessa-Ropiak, Agnieszka Bacławska-Kornacka, Karolina Lejczak-Pastuszka.

[3] Jacek Friedrich, „Propaganda wizualna Solidarności," (wykład w ramach Akademii Letniej Solidarności, Gdańsk, lipiec 2019); Jacek Friedrich, „Wizualna partyzantka »Solidarności«," rozm. przepr. Cezary Łasiczka, *OFF Czarek*, TOK FM, 29 lipca 2019, dostępny 30.08.2021, https://audycje.tokfm.pl/podcast/78650,Wizualna-partyzantka-Solidarnosci.

[4] Friedrich, „Propaganda wizualna Solidarności;" Friedrich, „Wizualna partyzantka »Solidarności«."

[5] Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie.

[6] Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie.

[7] Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie.

[8] Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie.

[9] Ze zbiorów Muzeum Niepodległości w Warszawie.

[10] Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie.

[11] Ze zbiorów Europejskiego Centrum Solidarności.

[12] Ze zbiorów Muzeum Towarzystwa Jezusowego Prowincji Polski Południowej w Starej Wsi.

[13] Ze zbiorów Muzeum Stutthof w Sztutowie.

[14] Ze zbiorów Muzeum Tradycji Niepodległościowych w Łodzi.

[15] Ze zbiorów Muzeum Niepodległości w Warszawie.

[16] Ze zbiorów Muzeum Tradycji Niepodległościowych w Łodzi.

[17] Ze zbiorów Fundacji Zbiorów Rodziny Sosenków.

[18] Ze zbiorów Muzeum Powstania Warszawskiego w Warszawie.

[19] Ze zbiorów Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku.

[20] Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie.

[21] Ze zbiorów Muzeum Etnograficznego im. F. Kotuli w Rzeszowie.

[22] Ze zbiorów Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie.

[23] Ze zbiorów Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku.

[24] Ze zbiorów Muzeum Stutthof w Sztutowie.

[25] Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności. Dar Janiny Żabińskiej, uczestniczki wydarzeń Grudnia '70 na ulicach Gdyni.

[26] Ze zbiorów Muzeum Powstania Warszawskiego w Warszawie.

[27] Ze zbiorów Muzeum Powstania Warszawskiego w Warszawie.

[28] Ze zbiorów Muzeum Niepodległości w Warszawie.

[29] Ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Warszawie.

[30] Spuścizna po legioniście Antonim Barze. Ze zbiorów Muzeum Tradycji Niepodległościowych w Łodzi.

[31] Ze zbiorów Muzeum Powstania Warszawskiego w Warszawie.

[32] Ze zbiorów Muzeum Niepodległości w Warszawie.

[33] Ze zbiorów Muzeum Niepodległości w Warszawie.

[34] Ze zbiorów Muzeum Historii Polski w Warszawie.

[35] Ze zbiorów Muzeum Stutthof w Sztutowie.

[36] Ze zbiorów Bogdana Borusewicza.

[37] Ze zbiorów Muzeum Tradycji Niepodległościowych w Łodzi.

[38] Ze zbiorów Muzeum Powstania Warszawskiego w Warszawie.

[39] Ze zbiorów Muzeum Niepodległości Polski w Warszawie.

[40] Ze zbiorów Europejskiego Centrum Solidarności. Dar Ewy Popławskiej.

[41] Roland Barthes, Światło obrazu. Uwagi o fotografii (Warszawa: Aletheia, 2008), 168.

[42] Ibidem, 168.

[43] Bjørnar Olsen, „Kultura materialna po tekście: przywracanie obecności rzeczom," w *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, red. Ewa Domańska (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2010), 33, dostępny 30.08.2021, http://ewa.home.amu.edu.pl/Olsen_Kultura_materialna_po_tekscie.pdf.

Bibliografia

Barthes, Roland. *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Warszawa: Aletheia, 2008.

Friedrich, Jacek. „Propaganda wizualna Solidarności." Wykład w ramach Akademii Letniej Solidarności, Gdańsk, lipiec 2019.

Friedrich, Jacek. „Wizualna partyzantka »Solidarności«." Rozm. przepr. Cezary Łasiczka, *OFF Czarek*, TOK FM, 29 lipca 2019. Dostępny 30.08.2021. https://audycje.tokfm.pl/podcast/78650,Wizualna-partyzantka-Solidarnosci.

Olsen, Bjørnar. „Kultura materialna po tekście: przywracanie obecności rzeczom." W *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, red. Ewa Domańska, 561-592. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2010. Dostępny 30.08.2021. http://ewa.home.amu.edu.pl/Olsen_Kultura_materialna_po_tekscie.pdf.

Schneider, Jane. „Cloth and clothing." W *Handbook of Material Culture*, red. Chris Tilley, Webb Keane, Susan Kuechler, Mike Rowlands, Patricia Spyer, 203–221. London–Thousand Oaks–New Delhi: SAGE Publications. Dostępny, 30.08.2021. https://books.google.pl/books?id=CLA-kzevgu4C&printsec=frontcover&hl=pl#v=onepage&q&f=false.

Sieradzka, Anna. *Kostiumologia polska jako nauka pomocnicza historii*. Warszawa: Wydawnictwo DiG, 2013.

doi:10.32020/ARTandDOC/25/2021/16

Maria LEŚNIOWSKA
Archiwum Państwowe w Opolu

PLAKATY, POCZTÓWKI, STREET ART W „SŁUZBIE" SOLIDARNOŚCI. MATERIAŁY IKONOGRAFICZNE PRZECHOWYWANE W ARCHIWUM PAŃSTWOWYM W OPOLU

Wydarzenia związane z wprowadzeniem stanu wojennego w Polsce mimo upływu lat budzą wiele dyskusji i nadal stanowią pole do podejmowania coraz to nowych badań. W niniejszym tekście przedstawione zostaną materiały ikonograficzne przechowywane w zasobie Archiwum Państwowego w Opolu (dalej: APO),[1] obrazujące trudny okres walki Solidarności o wolność narodu polskiego.

W opolskim archiwum zgromadzonych jest wiele materiałów dotyczących działań opolskiej Solidarności i jej członków. W przeważającej części są to akta partyjne, wchodzące w skład zasobu pod nazwą „Komitet Wojewódzki Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej w Opolu." W głównej mierze na akta te składają się protokoły posiedzeń egzekutywy, meldunki i oceny sytuacji społeczno-politycznej w województwie. W dokumentacji odnaleźć można również broszurki i ulotki solidarnościowe. Ponadto w zbiorach archiwalnych poświęconych działaniom Solidarności w okresie 1980–1981 znajdują się m.in. komunikaty Międzyzakładowej Komisji Związkowej Niezależnego Samorządnego Związku Zawodowego Solidarność, regulaminy oraz uchwały Prezydium i Komisji Regionalnej, instrukcje na wypadek strajku generalnego czy notatki służbowe ze spotkań z działaczami opolskiej Solidarności.[2]

Dokumentację związaną z wprowadzeniem stanu wojennego odnaleźć można w zasobie zatytułowanym „Urząd Wojewódzki w Opolu." Wśród akt wymienić należy m.in. zarządzenia wojewody opolskiego oraz sprawozdania z realizacji zadań wynikających z programu stabilizacji społecznej oraz porządku i bezpieczeństwa publicznego.[3]

Nową, a jednocześnie w mojej opinii najbardziej interesującą grupą akt przechowywanych w opolskim archiwum są kolekcje i zbiory podarowane przez osoby prywatne. Wśród dar-

czyńców należy wymienić Eugenię Łysiak, Ryszarda Hawryszczuka, Zbigniewa Bereszyńskiego i Wojciecha Brzeszczaka. Zbiory te zawierają w przeważającej liczbie znaczki i kartki pocztowe, koperty z nadrukami, ulotki, przypinki, stemple oraz czasopisma wydawane przez Solidarność. Co istotne, wymienieni darczyńcy sami uczestniczyli w wydarzeniach związanych z powstaniem i działalnością wolnych związków zawodowych na Opolszczyźnie.[4]

Poniżej zaprezentowane zostaną wybrane materiały pochodzące ze wspomnianych darowizn. Dokumentacja ikonograficzna zgromadzona w tych kolekcjach jest liczna, więc opisanie jej w całości wykraczałoby poza ramy tego artykułu. Dodatkowo wiele znaczków i kart pocztowych ma dublety. Selekcji materiału archiwalnego dokonano na podstawie atrakcyjności prezentowanych treści, miejsca wytworzenia oraz najlepszego zobrazowania tematu artykułu. Ponadto wybór podyktowany był chęcią przedstawienia materiałów wytworzonych przez internowanych w ośrodkach w Nysie i Grodkowie.

Istotną i najliczniejszą grupę w prezentowanych kolekcjach stanowią znaczki i karty pocztowe, na których zamieszczano grafiki nawiązujące do tematyki Solidarności w sensie ogólnopolskim. Jak podkreśla się w literaturze przedmiotu, czas, w którym powstała Solidarność, był okresem pogarszającej się sytuacji gospodarczej w kraju. Stale rosnące napięcie, związane m.in. ze wzrostem cen, doprowadziło do wybuchów kolejnych strajków.[5] Porozumienie podpisane między przedstawicielami władz państwowych a delegatami strajkujących na Wybrzeżu było preludium do wydarzeń z 17 września 1980 roku, kiedy to w Gdańsku podjęto decyzję o utworzeniu jednego, ogólnopolskiego związku zawodowego – Niezależnego Samorządnego Związku Zawodowego Solidarność. Wśród delegatów z terenu województwa opolskiego wymienić należy Romana Kirsteina, Tadeusza Kraśnika, Bogusława Barona, Edwarda Żurawia, Jakuba Frystka i Barbarę Liphardt.[6]

Poza działalnością na rzecz realizacji postulatów pracowniczych skupiano się także na publikacji wydawnictw oraz uzyskaniu dostępu do środków masowego przekazu. Na terenie Opolszczyzny wydawano *Solidarność Opolszczyzny* oraz biuletyn informacyjny *Sygnały*.[7] Z zachowanych źródeł wywnioskować można, że członkowie Solidarności próbowali nie tylko docierać do rodaków z aktualnymi treściami, ale również podsycać w nich uczucia patriotyczne poprzez wydawane ulotki, znaczki i karty pocztowe, itp.

Na analizowanych znaczkach pocztowych wydawanych przez Solidarność i inne organizacje podziemne przeważają odwołania do ważnych postaci w tym m.in. Józefa Piłsudskiego, Romana Dmowskiego, Jana Pawła II, Jerzego Popiełuszki czy Stanisława Pyjasa.

W przypadku marszałka Piłsudskiego na walorach filatelistycznych najczęściej jego portret pojawia się w kontekście rocznicy odzyskania niepodległości 11 listopada 1918 roku[8] (il. 1). Do tej grupy należy również jeden z walorów tworzących serię (il. 2) z portretami współtwórców nowej rzeczywistości w II Rzeczpospolitej. Oprócz Piłsudskiego, znajdujemy na nich portrety Romana Dmowskiego, Ignacego Paderewskiego i Józefa Hallera. Ciekawym materiałem jest również wydawnictwo (il. 3), na którym Piłsudski został przedstawiony wraz z Kazimierzem Sosnkowskim, jako współtwórca powstałego w 1908 roku Związku Walki Czynnej. Zabieg ten miał na celu wskazanie podobieństwa między powstaniem Solidarności i utworzeniem Związku Walki Czynnej. Nawiązanie do wydarzeń sprzed 80 lat dowodziło słuszności walki o niepodległą Polskę.[9] W zasobie archiwum opolskiego zachowały się również inne przedstawienia Piłsudskiego.[10] Wśród nich m.in. wizerunek marszałka z papierosem (il. 4).

Na podziemnych znaczkach pocztowych prezentowano także innych bohaterów z przeszłości – np. na reprodukowanym bloku (il. 5) zamieszczono podobiznę Romualda Traugutta, dyktatora powstania styczniowego. W przeglądanych zbiorach występują również dwa znaczki, na których zamieszczono portrety żołnierzy lubelskiego okręgu AK – ppłk. Stanisława Prusa ps. „Adam" (il. 6) i por. Hieronima Dekutowskiego ps. „Zapora"[11] (il. 7). Przynależą one do serii, którą tworzą trzy kolejne znaczki z podobiznami ppor. Czesława Rosińskiego ps. „Jemioła," pułk. Kazimierza Tumidajskiego ps. „Marcin" oraz ppor. Jana Poznańskiego ps. „Pływak." Nie ma

ich w omawianych kolekcjach APO, ale występują w zbiorach innych instytucji.[12]

Postacią, której wizerunek często umieszczany był na wydawnictwach Poczty Solidarność i innych podziemnych drukach, jest Jan Paweł II. Jego przedstawienia znajdujemy m.in. na znaczkach pocztowych (il. 8) wydanych z okazji 10 rocznicy pontyfikatu.[13] Wśród innych okoliczności sprzyjających powstawaniu materiałów z wizerunkami Jana Pawła II można wymienić m.in. papieskie pielgrzymki.[14] Ponadto w kolekcji Hawryszczuka znajdują się dwa, również wydane dla uczczenia wizyty papieża w Polsce, oficjalne walory[15] projektu Ryszarda Dudzickiego wprowadzone do obiegu przez Polską Wytwórnię Papierów Wartościowych. Na obu wizerunki Jana Pawła II zaprezentowano na tle klasztorów-sanktuariów – na Jasnej Górze i w Niepokalanowie. Dostępne są również materiały, które – choć zawierają wizerunki Jana Pawła II – to ich twórcy nie definiują jednoznacznie wydarzenia, z którym wiąże się dane wydawnictwo[16] (jak np. il. 9). Powoływanie się na autorytet papieża Polaka niewątpliwie umacniało wartości chrześcijańskie, ponadto przypominało o wsparciu Jana Pawła II i jego zaangażowaniu w sprawy polskie.

To oczywiście jedynie wybór materiałów, na których upamiętniano ważne postacie. Do tego kanonu można dopisywać kolejne wspominane osoby, w tym np. księdza Jerzego Popiełuszkę – dwa reprodukowane znaczki (il. 10) wydano z okazji czwartej rocznicy jego męczeńskiej śmierci. Na uwagę zasługuje również walor (il. 11) wydany przez Konfederację Polski Niepodległej, na którym umieszczono biogram Andrzeja Szomańskiego i znaczek z jego wizerunkiem. Z analizy materiałów ikonograficznych przechowywanych w APO wynika, że jest to jedyny taki blok znajdujący się w opolskich zbiorach.

Częstym motywem pojawiającym się na znaczkach i kartach pocztowych wydawanych przez podziemne organizacje jest odwołanie do wydarzeń mających bezpośredni wpływ na powstanie związku. W opolskim archiwum odnaleźć można m.in. dwie pocztówki z przedstawieniami dwóch pomników: Pomnika Poległych Stoczniowców 1970 z Gdańska[17] i Pomnika Pamięci Ofiar Grudnia 1970 z Gdyni.[18] Na tego typu materiałach powszechnie odwzorowywano także rozpoznawalny w przestrzeni publicznej znak „Solidarność" – występował nie tylko na drukach,[19] lecz również na innych wytworach, np. przypinkach (il. 12). Do tej grupy materiałów można zaliczyć również te, na których umieszczano sztandary regionalnych związków zawodowych – na reprodukowanych znaczkach (il. 13) zamieszczono sztandar NSZZ RI Regionu Bydgoskiego.[20]

Niewątpliwie ciekawostką kolekcji Hawryszczuka jest seria znaczków upamiętniających tysiąclecie chrztu Rusi (il. 14). Odwołanie do jubileuszu chrztu miało pokazać nie tylko ekumeniczne porozumienie między narodami. Wybór Jasnej Góry na obchody milenium we wrześniu 1988 roku miał ogromne znaczenie dla Polski. Zaangażowanie Episkopatu Polski i papieża Jana Pawła II sprawiło, że stała się ona areną wydarzeń międzynarodowych. Podkreślano wyjątkową życzliwość między polskimi oraz ukraińskimi duchownymi i wiernymi. Przywołanie jubileuszu chrztu Rusi na znaczkach pocztowych miało podkreślić idee przyświecające Solidarności oraz podbudować ducha chrześcijaństwa w polskim społeczeństwie. W podobnym tonie można interpretować inny walor (il. 15), na którym zaprezentowano cztery miejsca kultu znajdujące się we Lwowie, są to: Kaplica Boimów, Kościół Bernardynów, Kościół Karmelitów Bosych oraz Kościół Dominikanów.

Innymi materiałami, które przekazano do APO, a których obecność warto odnotować, są „banknoty" – jednym z nich jest reprodukowany „banknot" z wizerunkiem Lecha Wałęsy (il. 16; w zbiorach opolskiego archiwum znajduje się również „banknot" o nominale 200 zł z podobizną Stanisława Pyjasa).[21] Ciekawym artefaktem jest również kalendarz na 1981 rok[22] (il. 17).

Część znaczków, kart i kopert pocztowych, przekazanych do APO, wytworzona została przez internowanych w lokalnych ośrodkach w Grodkowie i Nysie.

Wraz z wprowadzeniem stanu wojennego komunistyczne władze rozpoczęły akcje „Azalia" i „Jodła". W ramach działań akcji „Azalia" zajęto obiekty Polskiego Radia i Telewizji Polskiej oraz zablokowano łączność telekomunikacyjną. Natomiast w ramach akcji „Jodła" funkcjonariusze Służby Bezpieczeństwa i Milicji Obywatelskiej

przeprowadzili zatrzymanie i internowanie[23] opozycjonistów, w tym działaczy Solidarności.[24]

Wspomniana akcja rozpoczęła się w nocy z 12 na 13 grudnia 1981 roku. Jednakże przygotowania do niej trwały już wiele miesięcy wcześniej. Pierwotnie nadano jej kryptonim „Wiosna," następnie „Wrzos," a ostatecznie – w październiku 1981 roku – „Jodła."[25] Wykorzystano wcześniej przygotowane listy osób przeznaczonych do internowania wraz z listą nazwisk funkcjonariuszy SB i MO, którzy mieli dokonywać zatrzymań.[26] Zatrzymane do internowania osoby najpierw przewożono do komendy milicji, a następnie do punktów zbornych, z których zatrzymani byli transportowani do ostatecznych miejsc internowania. W przypadku województwa opolskiego mieszkańcy wytypowani do zatrzymania trafiali m.in. do aresztu Komendy Wojewódzkiej MO w Opolu. 13 grudnia 1981 roku internowanych przewieziono do ośrodka odosobnienia utworzonego w Areszcie Śledczym w Opolu.[27] Do końca akcji „Jodła" w całym kraju internowano 9 736 osób, w tym 1 008 kobiet i 8 728 mężczyzn. W większości osoby internowane były członkami NSZZ Solidarność. Wśród osób zatrzymanych zdarzali się studenci i uczniowie szkolni.[28]

Warunki panujące w ośrodkach internowania były zazwyczaj ciężkie. „Internaty" zakładane były najczęściej w wydzielonych blokach zakładów karnych, np. w Nysie, Grodkowie, Opolu. Kilka zlokalizowano w ośrodkach wczasowych, np. dla kobiet w Gołdapi czy w Darłówku, gdzie warunki były dużo lepsze. W pierwszych dniach internowania w stosunku do osadzonych stosowano rygory więzienne, tzn. zamknięte cele, gaszenie światła o godzinie 21, pobudki o godzinie 5 oraz wieczorne apele.[29] W ramach operacji „Jodła" na terenie województwa opolskiego utworzono cztery ośrodki odosobnienia: w Opolu, Strzelcach Opolskich, Nysie i Grodkowie.[30]

Ośrodek internowania w Nysie powstał na początku stycznia 1982 roku. Zbiegło się to z zamknięciem tożsamej placówki w Opolu. Internowanych przetrzymywanych w Opolu przewieziono 8 i 9 stycznia 1982 roku do Nysy. Tamtejsza placówka mieściła się w więzieniu. Obejmowała dwa oddziały. Oddział IV przeznaczono dla internowanych z Opolszczyzny i województwa dolnośląskiego, natomiast Oddział III przeznaczono wyłącznie dla internowanych z Wrocławia.[31] Do nyskiego ośrodka trafił także Bereszyński, który podczas swojego pobytu prowadził szczegółowy dziennik.[32] Ośrodek w Nysie funkcjonował do końca lipca 1982 roku. Jego zamknięcie związane było z dużym zmniejszeniem liczby internowanych. Pozostające tam osoby zostały przewiezione do Grodkowa. Tamtejsze więzienie stało się „ośrodkiem zbiorczym" dla całej południowej części kraju.[33]

Jak wspomina Bereszyński, w ośrodku w Nysie kwitło życie intelektualne, gdyż osadzeni, odizolowani od świata zewnętrznego, zbierali się na publiczne dyskusje. Przeprowadzano wykłady, których prelegentami byli naukowcy i działacze społeczni, m.in. Andrzej Wiszniewski, Lothar Herbst czy Jarosław Chołodecki. Przy okazji świąt i rocznic wygłaszano referaty o tematyce historycznej autorstwa Bereszyńskiego. Jednakże najbardziej spektakularnym przejawem życia kulturalnego internowanych była twórczość plastyczna. Osadzeni wykonywali różnego rodzaju stemple, znaczki i karty pocztowe oraz ulotki o tematyce patriotycznej.[34]

W archiwalnym zasobie zachowało się kilka kopert pocztowych ze stemplami, na których podano liczbę dni spędzonych przez osadzonych w ośrodku w Nysie. Reprodukowany egzemplarz (il. 18) datowano na 195 dzień odsiadki. Na innych egzemplarzach zamieszczono informację o 190[35] i 200[36] dniu odizolowania.

Internowani w swojej twórczości wykorzystywali także m.in. wizerunki Lecha Wałęsy, jak np. na reprodukowanej kopercie (il. 19). Warto przyjrzeć się naklejonemu na nią znaczkowi – reprezentuje on jeden z walorów, na których zamieszczono przedstawienia pomników upamiętniających ofiary Grudnia 1970 roku. To oficjalne wydawnictwa zaprojektowane przez Stefana Małeckiego, a emitowane przez Państwową Wytwórnię Papierów Wartościowych, które do obiegu miały wejść w grudniu 1981 roku. Z przyczyn politycznych sprzedaż tych znaczków została wstrzymana.[37] Podobnie jak w przypadku wyobrażeń zamieszczanych na znaczkach i kartach oraz innych podziemnych materiałach, osadzeni w nyskim ośrodku odwoływali się do wydarzeń mających bezpośredni wpływ na ich sytuację. Wzmianko-

wali o nich np. na ulotkach – wśród nich druk (il. 20) z 13 kwietnia 1982 roku[38] odnoszący się do 13 grudnia 1981 roku, a więc przypominający o trwającym stanie wojennym. Na innym druku (il. 21) z 16 lipca 1982 roku[39] przywołano wydarzenia z 16 grudnia 1981 roku w kopalni Wujek; głównym elementem zamieszczonej na nim grafiki jest przedstawienie kobiety – Matki Boskiej, która podtrzymuje ciało martwego mężczyzny, a konkretnie górnika, na co wskazują jego atrybuty: kask, kilof i lampa. Nie ma wątpliwości, że intencją twórcy było nawiązanie do typowego przedstawienia w sztukach plastycznych, tj. piety.

Ciekawostką wśród materiałów Eugenii Łysiak jest rachunek (il. 22) za wafelek nabyty 7 lipca 1982 roku w herbaciarni Wieża Babel w nyskim ośrodku. Nie jest to jedyny rachunek znajdujący się w zbiorach opolskiego archiwum.[40]

Materiałami, które znajdują się w kolekcji Hawryszczuka, ale nie powstały w ośrodku internowania, są dwa bloki (il. 23) z reprodukcjami projektów, których twórcami byli osadzeni w Nysie. Uzupełniają je dwa kolejne bloki, które jednak nie występują w omawianych kolekcjach APO.[41] Na każdym z tych druków zamieszczono fragment refrenu piosenki Jacka Kaczmarskiego "Mury" – "Wyrwij murom zęby krat" / "Zerwij kajdany połam bat" / "A mury runą, runą, runą" / "I pogrzebią stary świat."

Podobnie rzeczywistość internowanych wyglądała w ośrodku internowania w Grodkowie. Tak jak w Nysie, na miejsce to wybrano tamtejszy zakład karny. Budynek więzienia pochodził jeszcze sprzed II wojny światowej. Przed rozpoczęciem akcji „Jodła" grodkowska placówka była więzieniem o złagodzonym rygorze, co oznaczało, że cele były przeważnie otwarte, a skazani mogli swobodnie poruszać się po zakładzie karnym. Stan ten trwał do 13 grudnia 1981 roku. Pierwszym komendantem ośrodka dla internowanych w Grodkowie został mjr Henryk Czaplicki, jednakże już 25 stycznia 1982 roku na stanowisku zastąpił go por. Zenon Michalak.[42] Pierwszy transport 112 osób z więzienia przy ul. Kleczkowskiej we Wrocławiu przybył do ośrodka w Grodkowie 24 grudnia 1981 roku. Jak podkreślają m.in. Grzegorz Kowal i Bereszyński, wybór tego terminu nie był przypadkowy. Zatrzymani mieli nadzieję, że na święta zostaną wypuszczeni do domów, jednakże stało się odwrotnie.[43] W sumie w ośrodku internowano 437 działaczy, choć pojawiają się również informacje o 307 przetrzymywanych osobach. Ośrodek internowania w Grodkowie zlikwidowano 14 grudnia 1982 roku.[44]

Podobnie jak w innych „internatach," osadzeni organizowali spotkania i debaty poświęcone historii, filozofii, polityce, a nawet sposobom przemycenia alkoholu na teren ośrodka. Przeprowadzano także zajęcia plastyczne oraz kursy języka angielskiego i francuskiego. Również w tym ośrodku internowani zajmowali się wytwarzaniem różnego rodzaju rysunków, pieczęci, transparentów i znaczków pocztowych. Co istotne, w grodkowskim ośrodku z prawdziwą pasją osadzeni wytwarzali krzyżyki z monet pięcio- i dziesięciozłotowych. Krzyżyki te przekazywano potem bliskim podczas widzeń.[45]

W zasobie APO, wśród licznych materiałów ikonograficznych znajdujących się we wspomnianych wcześniej kolekcjach, zachowały się jedynie dwa znaczki pocztowe upamiętniające pobyt w grodkowskim ośrodku internowania. Pierwszy (il. 24) z przedstawieniem zapalonej świeczki w zakratowanym oknie celi więziennej. Drugi (il. 25) z wizerunkiem św. Maksymiliana Kolbego i datą jego kanonizacji.

Warto wspomnieć również o materiałach, które znajdują się w cytowanych kolekcjach, ale zostały wykonane przez osadzonych w Darłówku. Należy do nich m.in. wtórnie wykorzystana pierwszoobiegowa karta pocztowa (il. 26) ze zdjęciem przedstawiającym ośrodek wczasowy „Mostostal" Wrocław w Darłówku, na której odwrocie odbito stemple wykonane w ośrodku internowania w Darłówku. Wśród nich m.in. wizerunek umownej patronki Solidarności – Matki Boskiej Częstochowskiej.

Ciekawostką zasobu opolskiego archiwum są akta sądowe, w których zachowała się dokumentacja fotograficzna stanowiąca dowody w sprawie karnej przeciwko sympatykom Solidarności. Sprawcy, działający na terenie Brzegu, oskarżeni zostali o malowanie napisów antypaństwowych, nawołujących do nieposłuszeństwa. Na reprodukowanej fotografii (il. 27) uchwycono fragment muru przy ulicy Świerczewskiego (obec-

nie ulicy Kardynała Stefana Wyszyńskiego), na którym namalowano hasło „Zwyciężymy" i znak Polski Walczącej. Na kolejnych fotografiach uwieczniono inne hasła: „Solidarność" i „Sprawiedliwość zwycięży" z chodnika ulicy Rossenbergów (obecnie ulicy Wileńskiej),[46] „Katyń" na budynku przy ulicy Słowiańskiej,[47] a także znak Polski Walczącej na budynku ulicy Pstrowskiej (obecnie ulicy Lwowskiej).[48]

Pomimo wprowadzenia stanu wojennego władzom komunistycznym nie udało się powstrzymać Solidarności. Osadzenie działaczy opozycyjnych w ośrodkach internowania nie zdusiło wiary w wolną Polskę. Z materiałów przechowywanych w opolskim archiwum wynika, że osoby internowane nie zarzuciły swojej walki. Umieszczanie wizerunków wielkich Polaków, przywoływanie wydarzeń historycznych istotnych dla kraju na podziemnych drukach pozwalało dotrzeć do wielu mieszkańców Polski. Jednocześnie budziło przekonanie, że mimo trudu i przeszkód, do jakich niewątpliwie należało internowanie, walka z komunistyczną władzą zakończy się podobnym sukcesem, jak wywalczenie niepodległości przez marszałka Piłsudskiego.

Zaprezentowany materiał ikonograficzny stanowi jedynie część dokumentacji Archiwum Państwowego w Opolu poświęconej tematyce Solidarności i wprowadzenia stanu wojennego. Kolekcje przekazywane przez prywatnych darczyńców stanowią cenne i niewyczerpane źródło historyczne. Odnaleźć w nich można nie tylko ciekawą dokumentację ikonograficzną czy techniczną, lecz także dzienniki i notatki osób, które w bezpośredni sposób zaangażowane były w wydarzenia kształtujące dzieje regionu i całego kraju. Powyższa prezentacja zasobu ma również na celu zachęcenie zainteresowanych tematem Solidarności i okresu przełomu do pogłębionej kwerendy w materiałach Archiwum Państwowego w Opolu.

Sztuka i Dokumentacja nr 25 (2021) | *Art and Documentation* no. 25 (2021) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050

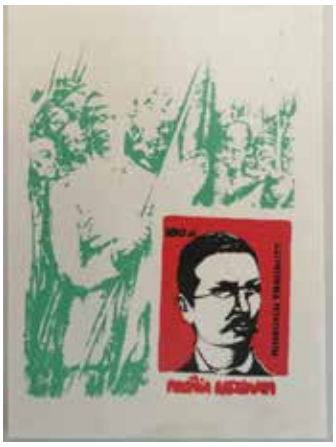
Ikonografia

1. Blok upamiętniający 70 rocznicę odzyskania niepodległości, autor nieznany, APO, Kolekcja Ryszarda Hawryszczuka, sygn. 76

3. Blok upamiętniający powstanie Związku Walki Czynnej, autor nieznany, APO, Kolekcja Ryszarda Hawryszczuka, sygn. 78

4. Znaczek z przedstawieniem Józefa Piłsudskiego, autor nieznany, APO, kolekcja Ryszarda Hawryszczuka, sygn. 38

2. Wydawnictwo upamiętniające rocznicę odzyskania niepodległości z wizerunkami Józefa Piłsudskiego, Romana Dmowskiego, Ignacego Paderewskiego i Józefa Hallera, autor nieznany, APO, Kolekcja Ryszarda Hawryszczuka, sygn. 41



5. Walor z wizerunkiem Romualda Traugutta, autor nieznany, APO, Kolekcja Ryszarda Hawryszczuka, sygn. 45

6. Znaczek z serii upamiętniającej żołnierzy lubelskiego okręgu AK z wizerunkiem ppłk. S. Prusa „Adama," autor nieznany, APO, Kolekcja Ryszarda Hawryszczuka, sygn. 40

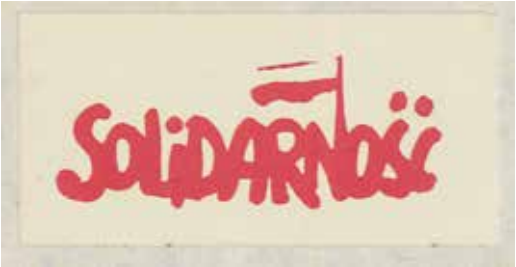
7. Znaczek z serii upamiętniającej żołnierzy lubelskiego okręgu AK z wizerunkiem por. H. Dekutowskiego „Zapory," autor nieznany, APO, Kolekcja Ryszarda Hawryszczuka, sygn. 6

8. Znaczki Poczty Solidarność wydane z okazji 10 rocznicy pontyfikatu Jana Pawła II, autor nieznany, APO, Kolekcja Ryszarda Hawryszczuka, sygn. 82 i 85

9. Blok z dwoma znaczkami z wizerunkiem Jana Pawła II, autor nieznany, APO, Kolekcja Ryszarda Hawryszczuka, sygn. 97

10. Znaczki upamiętniające czwartą rocznicę męczeńskiej śmierci ks. Jerzego Popiełuszki, autor nieznany, APO, Kolekcja Ryszarda Hawryszczuka, sygn. 66

11. Blok zawierający znaczek z wizerunkiem Andrzeja Szomańskiego, autor nieznany, APO, Kolekcja Ryszarda Hawryszczuka, sygn. 51



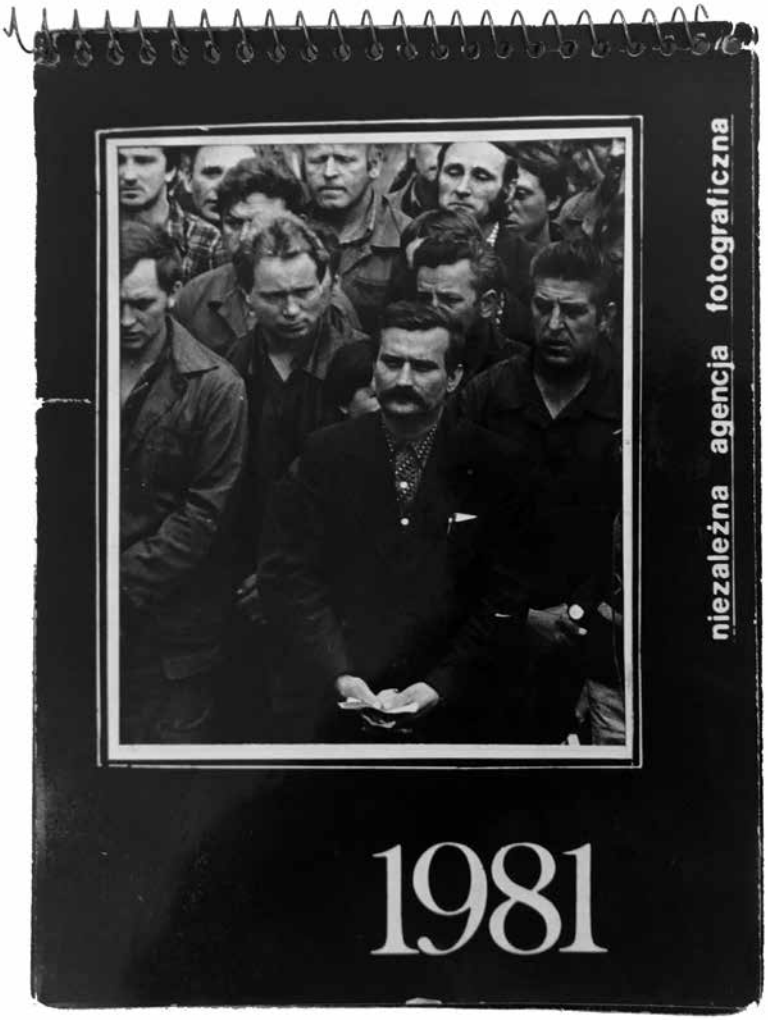
12. Przypinka ze znakiem „Solidarność," autor nieznany, APO, KW PZPR w Opolu, sygn. 4198

13. Dwa znaczki przedstawiające sztandar NSZZ RI Regionu Bydgoskiego, autor nieznany, APO, Kolekcja Ryszarda Hawryszczuka, sygn. 42 i 67

15. Blok czterech znaczków z miejscami kultu we Lwowie, autor nieznany, APO, Kolekcja Ryszarda Hawryszczuka, sygn. 52

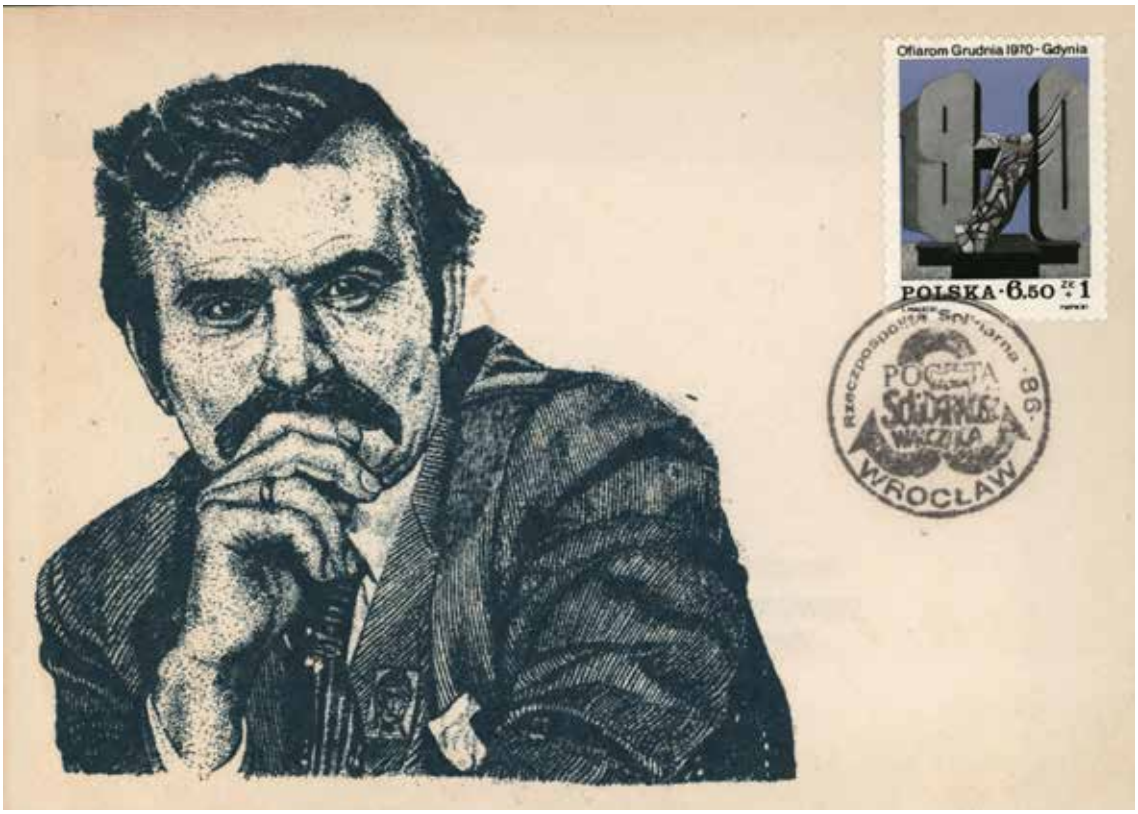
14. Osiem znaczków upamiętniających chrzest Rusi, autor nieznany, APO, Kolekcja Ryszarda Hawryszczuka, sygn. 49

16. „Banknot" o nominale 200 złotych z wizerunkiem Lecha Wałęsy, autor nieznany, APO, Kolekcja Ryszarda Hawryszczuka, sygn. 95



17. Okładka kalendarza na 1981 r., autor nieznany, wyd. Niezależna Agencja Fotograficzna, APO, Kolekcja Ryszarda Hawryszczuka, sygn. 34

18. Koperta ze stemplami, autor nieznany, APO, Kolekcja Eugenii Łysiak, sygn. 7



19. Koperta z wizerunkiem Lecha Wałęsy, autor nieznany, APO, Kolekcja Eugenii Łysiak, sygn. 5

20. Ulotka przypominająca o trwającym stanie wojennym, autor nieznany, APO, Kolekcja Eugenii Łysiak, sygn. 19

22. Rachunek nr 6 z herbaciarni Wieża Babel, autor nieznany, APO, Kolekcja Eugenii Łysiak, sygn. 21

21. Ulotka nawiązująca do wydarzeń z 16 grudnia 1981 r. w kopalni Wujek, autor nieznany, APO, Kolekcja Eugenii Łysiak, sygn. 19

23. Dwa bloki z reprodukcjami projektów opracowywanych przez internowanych w Nysie, autor nieznany, APO, Kolekcja Ryszarda Hawryszczuka, sygn. 73

24. Znaczek Poczty Internowanych z 1982 r., autor nieznany, APO, Kolekcja Eugenii Łysiak, sygn. 25

25. Znaczek Poczty Internowanych z 1982 r., autor nieznany, APO, Kolekcja Eugenii Łysiak, sygn. 26.

26. Rewers karty pocztowej ze stemplami Poczty Internowanych z ośrodka w Darłówku, autor nieznany, APO, Kolekcja Eugenii Łysiak, sygn. 9

27. Fotografia przedstawiająca napis „Zwyciężymy" i znak Polski Walczącej namalowane na fragmencie muru przy ul. Świerczewskiego (obecnie ul. Kardynała Stefana Wyszyńskiego) w Brzegu, autor nieznany, APO, Sąd Rejonowy w Brzegu, sygn. 2

Przypisy

[1] Problematyka materiałów archiwalnych NSZZ Solidarność podjęta została podczas konferencji *Rozproszone archiwa NSZZ „Solidarność"*, która odbyła się w Gdańsku w 2013 roku. Podczas spotkania zaprezentowane zostały archiwalia przechowywane zarówno przez Archiwum Związkowe, tj. Archiwum Historyczne Komisji Krajowej NSZZ Solidarność oraz przez Archiwa Państwowe, m.in. Archiwum Państwowe w Gdańsku oraz Archiwum Państwowe w Szczecinie. Rezultatem wspomnianej konferencji była publikacja *Rozproszone archiwa NSZZ „Solidarność". Materiały z konferencji, Gdańsk, 21 listopada 2013 r.* pod redakcją Marzeny Kruk i Łukasza Grochowskiego. Również pozostałe Archiwa Państwowe, wchodzące w skład Państwowej Sieci Archiwalnej, przechowują dokumentację związaną z lokalnymi strukturami Solidarności. M. in. Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Archiwum Państwowe w Łodzi czy Archiwum Państwowe w Poznaniu. Należy także zwrócić uwagę na liczne kolekcje prywatne, które stanowią wciąż niezbadane źródło historyczne.

[2] Justyna Sowińska, „»Solidarność« w materiałach archiwalnych przechowywanych w Archiwum Państwowym w Opolu," w *„Nie zapomnijcie tamtych dni". Źródła do dziejów Niezależnego Samorządnego Związku Zawodowego „Solidarność" z lat 1980–1989 w archiwach państwowych*, red. Dariusz A. Rymar, Krzysztof Kowalczyk, Marek Kietliński (Warszawa: NDAP, 2020), 389–390.

[3] Archiwum Państwowe w Opolu, Urząd Wojewódzki w Opolu, sygn. 23–26.

[4] Eugenia Łysiak należała do NSZZ Solidarność. W materiałach przez nią przekazanych znajdują się dokumenty Jerzego Łysiaka, który pełnił funkcję wiceprzewodniczącego Komitetu Zakładowego przy Wojewódzkim Przedsiębiorstwie Handlu Wewnętrznego w Opolu, ponadto był delegatem na I Krajowy Zjazd Solidarności, współredagował pismo *Solidarność Opolszczyzny*, a 13 grudnia 1981 roku został internowany w Ośrodku Odosobnienia w Opolu, następnie w Nysie. Został zwolniony 24 lipca 1982 roku. Ryszard Hawryszczuk był pracownikiem Lokomotywowni PKP Opole Główne, ponadto był członkiem Prezydium Międzyzakładowego Komitetu Założycielskiego NSZZ Solidarność i przewodniczącym Rejonowej Komisji Porozumiewawczej Kolejarzy NSZZ Solidarność, powołanej w trakcie akcji protestacyjnej środowiska kolejarskiego województwa opolskiego w 1980 roku. Był także jednym z założycieli Komitetu Organizacyjnego Praworządności Społecznej, będącego lokalną odmianą Komitetu Obrony Więzionych za Przekonania. Zbigniew Bereszyński był współorganizatorem Niezależnego Zrzeszenia Studentów Wyższej Szkoły Inżynierskiej w Opolu. Pełnił funkcję redaktora niezależnych wydawnictw NSZ WSI oraz pism związkowych Zarządu Regionu Śląska Opolskiego (*Prawda* i *Sygnały*). Współorganizował manifestacje, m.in. 25 maja 1981 roku w obronie więźniów politycznych. Został internowany 13 grudnia 1981 roku w Ośrodku Odosobnienia w Opolu, następnie w Nysie i Grodkowie. Zwolniono go 14 października 1982 roku.

[5] Kolejne protesty wybuchały w niemalże każdym regionie kraju: 14 sierpnia 1980 roku strajk w Stoczni Gdańskiej, 24 lipca 1980 roku strajk w Zakładach Elektrotechniki Motoryzacyjnej w Świdnicy i Dusznikach, 1 sierpnia 1980 roku strajk w Fabryce Samochodów Dostawczych „Polmo" w Nysie, 19 sierpnia 1980 roku strajk w Zakładach Cementowo-Wapienniczych Górażdże w Choruli. Zbigniew Bereszyński, *NSZZ „Solidarność" i rewolucja solidarnościowa na Śląsku Opolskim 1980–1990. Tom 1. Geneza, narodziny i rozwój ruchu* (Opole: Instytut Pamięci Narodowej, 2014), 158–159.

[6] Sowińska, „»Solidarność« w materiałach archiwalnych," 380.

[7] APO, Komitet Wojewódzki Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej w Opolu, sygn. 1480, s. 110.

[8] Zob. inne wydawnictwa z wizerunkiem Piłsudskiego wydane z okazji rocznicy odzyskania niepodległości: autor nieznany, APO, Kolekcja Eugenii Łysiak, sygn. 29 i 30; autor nieznany, APO, Kolekcja Ryszarda Hawryszczuka, sygn. 65, 68, 76.

[9] Rafał Terszak, „Chrzest Włodzimierza a jasnogórskie obchody 1000-lecia Chrztu Rusi (na łamach miesięcznika »Jasna Góra«)," *Niepodległość i Pamięć* 27, 1 (69) (2020): 190–191.

[10] Zob. inne wydawnictwa z wizerunkiem Piłsudskiego, autor nieznany, APO, Kolekcja Ryszarda Hawryszczuka, sygn. 38, 41, 78, 79, 80, 81.

[11] Kowal, *Ośrodek Odosobnienia w Grodkowie*, 9.

[12] Zob. autor nieznany, zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. AOZ_0616, AOZ_0615, AOZ_0613 (sygnatury tymczasowe).

[13] Zob. inne wydawnictwa upamiętniające 10 rocznicę pontyfikatu Jana Pawła II, autor nieznany, APO, Kolekcja Ryszarda Hawryszczuka, sygn. 82, 85.

[14] Zob. Jacek Jaśkiewicz(?), APO, Kolekcja Eugenii Łysiak, sygn. 28. Atrybucja za: Zbigniew Kowalewski, *Towarzystwo Poczty Podziemnej. Katalog znaczków: lata 1982–84* (Warszawa: nakł. aut., 1998), 81.

[15] Zob. serwis Katalog Znaczków Pocztowych, dostępny 09.08.2021, https://www.kzp.pl/index.php?artykul=kat-zn-1983-zn2720/.

[16] Zob. inne wydawnictwa z wizerunkiem Jana Pawła II, autor nieznany, APO, Kolekcja Ryszarda Hawryszczuka, sygn. 83, 84.

[17] Autor nieznany, APO, Kolekcja Eugenii Łysiak, sygn. 12.

[18] Autor nieznany, APO, Kolekcja Eugenii Łysiak, sygn. 12.

[19] Zob. autor nieznany, APO, Kolekcja Eugenii Łysiak, sygn. 21 oraz autor nieznany, APO, Kolekcja Ryszarda Hawryszczuka, sygn. 103.

[20] Biorąc pod uwagę sposób opracowania znaczków z il. 8 i il. 13 można podejrzewać, że zostały one wykonane przez tego samego autora/autorów.

[21] Zob. autor nieznany, APO, Kolekcja Ryszarda Hawryszczuka, sygn. 96.

[22] Kalendarz został wydany przez Niezależną Agencję Fotograficzną. Wraz ze stroną tytułową liczy 13 kart. Każda z nich zilustrowana jest czarno-białą fotografią przedstawiającą m.in. Lecha Wałęsę, członków Solidarności oraz osoby sympatyzujące ze związkiem. Brak jakichkolwiek adnotacji pod poszczególnymi dniami miesiąca.

[23] Władze w antydatowanym dekrecie z 12 grudnia 1981 roku tłumaczyły, że w społeczeństwie funkcjonują osoby, co do których zachodzi podejrzenie, że pozostając na wolności, nie będą przestrzegały istniejącego porządku prawnego oraz będą prowadziły działalność zagrażającą bezpieczeństwu kraju. Kowal, *Ośrodek Odosobnienia w Grodkowie*, 16.

[24] Wojciech Polak, „Specyfika represji stanu wojennego," w *Internowani i uwięzieni w stanie wojennym*, red. Tomasz Kurpierz, Jarosław Neja (Katowice–Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, 2018), 15.

[25] Kowal, *Ośrodek Odosobnienia w Grodkowie*, 19

[26] Zbigniew Bereszyński, „Internowanie i inne formy pozbawienia wolności jako instrument represji oraz środek pracy operacyjnej SB w województwie opolskim w okresie stanu wojennego i po jego zawieszeniu," w *Internowani i uwięzieni w stanie wojennym*, red. Tomasz Kurpierz, Jarosław Neja (Katowice–Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, 2018), 185.

[27] Bereszyński, „Internowanie i inne formy pozbawienia wolności," 185.

[28] Kowal, *Ośrodek Odosobnienia w Grodkowie*, 20.

[29] Polak, „Specyfika represji stanu wojennego," 17.

[30] Ośrodki internowania powołano na mocy zarządzenia nr 50/81/CZZK ministra sprawiedliwości z 13 grudnia 1981 roku. Na terenie kraju powstały 52 placówki. Grzegorz Kowal, „Internowani w Grodkowie 1981–1982, " w *Letnia szkoła Historii Najnowszej 2010*, red. Natalia Jarska, Tomasz Kozłowski (Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, 2011), 58.

[31] Bereszyński, *NSZZ „Solidarność" i rewolucja solidarnościowa. Tom 2*, 52.

[32] APO, Kolekcja Zbigniewa Bereszyńskiego, sygn. 1.

[33] Bereszyński, *NSZZ „Solidarność" i rewolucja solidarnościowa. Tom 2*, 70.

[34] Ibidem, 82–83.

[35] Autor nieznany, APO, Kolekcja Eugenii Łysiak, sygn. 6.

[36] Autor nieznany, APO, Kolekcja Eugenii Łysiak, sygn. 8.

[37] Zob. serwis Katalog Znaczków Pocztowych, dostępny 09.08.2021, https://www.kzp.pl/index.php?artykul=kat-zn--1981-zn2634.

[38] Datowanie na podstawie informacji zawartej na ulotce.

[39] Datowanie na podstawie informacji zawartej na ulotce.

[40]Zob. autor nieznany, APO, Kolekcja Eugenii Łysiak, sygn. 21.

[41] Znaleźć je można m.in. w zbiorach Europejskiego Centrum Solidarności; zob. autor nieznany, zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. AOZ_1269 i AOZ_1270 (sygnatura tymczasowa).

[42] Kowal, *Ośrodek Odosobnienia w Grodkowie*, 26–27.

[43] Ibidem, 29.

[44] Kowal, *Internowani w Grodkowie 1981–1982*, 63.

[45] Kowal, *Ośrodek Odosobnienia w Grodkowie*, 63–65.

[46] Autor nieznany, APO, Sąd Rejonowy w Brzegu, sygn. 2.

[47] Autor nieznany, APO, Sąd Rejonowy w Brzegu, sygn. 2.

[48] Autor nieznany, APO, Sąd Rejonowy w Brzegu, sygn. 2.

Bibliografia

Bereszyński, Zbigniew. *NSZZ „Solidarność" i rewolucja solidarnościowa na Śląsku Opolskim 1980–1990. Tom 1. Geneza, narodziny i rozwój ruchu*. Opole: Instytut Pamięci Narodowej, 2014.

Bereszyński, Zbigniew. *NSZZ „Solidarność" i rewolucja solidarnościowa na Śląsku Opolskim 1980–1990. Tom 2. Od stanu wojennego do zmian ustrojowych w kraju*. Opole: Instytut Pamięci Narodowej, 2014.

Bereszyński, Zbigniew. „Internowanie i inne formy pozbawienia wolności jako instrument represji oraz środek pracy operacyjnej SB w województwie opolskim w okresie stanu wojennego i po jego zawieszeniu." W *Internowani i uwięzieni w stanie wojennym*, red. Tomasz Kurpierz, Jarosław Neja, 185–206. Katowice–Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, 2018.

Klimczak, Jerzy. „Warstwy czasu w ikonografii »Solidarności«." W *Asocjacje i implikacje historyczne elementami kształtującymi współczesność*, red. Edward Jaremczuk, 9–25. Poznań: Wydawnictwo Naukowe FNCE, 2018.

Kowal, Grzegorz. „Internowani w Grodkowie 1981–1982." W *Letnia Szkoła Historii Najnowszej 2010*, red. Natalia Jarska, Tomasz Kozłowski, 56-63.Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, 2011.

Kowal, Grzegorz. *Ośrodek Odosobnienia w Grodkowie (1981–1982)*. Wrocław: Instytut Pamięci Narodowej, 2013.

Kowalewski, Zbigniew. *Towarzystwo Poczty Podziemnej. Katalog znaczków: lata 1982–84*. Warszawa: nakł. aut., 1998.

Kruk, Marzena i Łukasz Grochowski, red. *Rozproszone archiwa NSZZ „Solidarność". Materiały z konferencji, Gdańsk, 21 listopada 2013 r*. Warszawa–Gdańsk: Instytut Pamięci Narodowej. Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu, 2019.

Polak, Wojciech. „Specyfika represji stanu wojennego." W *Internowani i uwięzieni w stanie wojennym*, red. Tomasz Kurpierz, Jarosław Neja, 13–36. Katowice–Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, 2018.

Sowińska, Justyna. „»Solidarność« w materiałach archiwalnych przechowywanych w Archiwum Państwowym w Opolu." W *„Nie zapomnijcie tamtych dni". Źródła do dziejów Niezależnego Samorządowego Związku Zawodowego „Solidarność" z lat 1980–1989 w archiwach państwowych*, red. Dariusz A. Rymar, Krzysztof Kowalczyk, Marek Kietliński 379-393. Warszawa: NDAP, 2020.

Terszak, Rafał. „Chrzest Włodzimierza a jasnogórskie obchody 1000-lecia Chrztu Rusi (na łamach miesięcznika »Jasna Góra«)." *Niepodległość i Pamięć* 27, 1 (69) (2020): 175–202.

doi:10.32020/ARTandDOC/25/2021/17

Katarzyna SZYCHTA-MIELEWCZYK
Uniwersytet Gdański

„NIE ZAPOMNIMY NIGDY!" NARRACJE O PRZESZŁOŚCI ODCZYTYWANE Z DRUGOOBIEGOWYCH ZNACZKÓW I KART POCZTOWYCH ROZPOWSZECHNIANYCH W PRL W LATACH OSIEMDZIESIĄTYCH DWUDZIESTEGO WIEKU

Wprowadzenie

„Nie zapomnimy nigdy!" to tytułowe hasło pojawia się na druku[1] poświęconym zbrodni katyńskiej – to jeden z wytworów wprowadzonych do drugiego obiegu w latach osiemdziesiątych dwudziestego wieku. Na potrzeby niniejszego artykułu analizie poddano ponad tysiąc materiałów zdobionych grafikami nawiązującymi do wydarzeń i/lub postaci z przeszłości, przyjmując, że określenie „przeszłość" dotyczy wydarzeń i/lub postaci sprzed przełomu 1944/1945 roku, a więc z jednej strony końca II wojny światowej, a z drugiej strony początków Polski Ludowej. Tekst ilustruje ponad 40 reprodukcji, które typowano kierując się popularnością zawartego na nich motywu (choć nie jest to regułą – niekiedy motywacją była chęć wskazania np. nietypowego konceptu).

Opisane w artykule znaczki i karty pocztowe reprezentują liczną grupę materiałów, które można uznać za przejawy „podziemnej filatelistyki;" tego typu druki liczone są w tysiącach.[2] Uzupełniają je inne wydawnictwa, takie jak ulotki, plakaty, przypinki, których liczbę również szacować można co najmniej na setki. Zwykle nie cechują się one wybitnym poziomem artystycznym, co jednak nie wpływa na ich status jako świadectw historii. Przy próbie sklasyfikowania tego typu wytworów można sięgnąć po określenie „nośniki pamięci historycznej," wprowadzone do dyskursu naukowego przez Marcina Kulę, który pisze: „Przeszłość odzwierciedla się bowiem praktycznie w każdym przedmiocie i zjawisku, które trwa do dziś. W konsekwencji nośnikiem pamięci o przeszłości, przynajmniej potencjalnym jest dosłownie wszystko."[3]

W obiegu jest sporo publikacji, w których prezentowane są podziemne druki – przede wszystkim znaczki, a niekiedy również karty pocztowe (i inne artefakty). Wśród tych pozycji znajdują się m.in. katalogi, w tym wydawnictwa

ówczesne, np. Zbigniewa Endzla[4] czy Anatola Kobylińskiego,[5] jak i współczesne, np. Zbigniewa Kowalewskiego,[6] Andrzeja Jaworskiego[7] czy Wacława Sokołowskiego.[8] Uzupełnieniem są katalogi, w których reprodukowane są wytwory emitowane przez poszczególne organizacje, np. Konfederację Polski Niepodległej.[9] To jednak publikacje, które służą przede wszystkim porządkowaniu materiałów, bez pogłębionych analiz, dotyczących np. motywów eksponowanych na poszczególnych wytworach. Nieco inny charakter ma książka Ireny Grudzińskiej-Gross,[10] będąca bodajże najobszerniejszym opracowaniem, które nie jest jedynie mniej lub bardziej posegregowanym zbiorem tego typu materiałów. W rezultacie wciąż pozostaje masa artefaktów, które choć są reprodukowane, to nie zostały jeszcze omówione.

W niniejszym artykule analizuję graficzne opracowanie podziemnych znaczków i kart pocztowych, wskazując charakterystyczne motywy historyczne, po które sięgali twórcy. Niemożliwe – ze względu na mnogość materiałów – jest uwzględnienie wszystkich wytworów, które wpisują się w to zagadnienie; choć wraz z zaawansowaniem badań odnotowuje się występowanie tych samych druków, to można spodziewać się, że dalszy przegląd kolekcji zdeponowanych w archiwach niewątpliwie pozwoliłby na wykrycie kolejnych, dotąd nieznanych, wytworów. Mimo że nie jest to zbiór kompletny, możliwe jest wskazanie kilku prawidłowości, którymi charakteryzuje się podziemna produkcja znaczków i kart pocztowych. W ten sposób uzupełniany jest wciąż niekompletny obraz opozycyjnej kultury wizualnej lat osiemdziesiątych dwudziestego wieku, w tym wiedzy na temat działalności podziemnych wydawnictw, zwłaszcza w zakresie innych publikacji niż druki zwarte i ciągłe.[11]

Przegląd wybranych materiałów

Najodleglejszymi wydarzeniami, do których odnosili się podziemni twórcy, a które zarejestrowano w analizowanym materiale, są chrzty państw (il. 1). Co ciekawe, występuje tylko jedno nawiązanie do Polski – pozostałe dotyczą Litwy (5 wytworów) i Rusi/Ukrainy (18 wytworów).[12] Skupienie się na tych wydarzeniach można wiązać z chęcią podkreślenia wspólnoty narodów ciemiężonych przez komunistów, które ukojenie znajdują w wierze; bądź co bądź w PRL życie opozycyjne funkcjonowało również w przestrzeni sakralnej, czego przejawem były m.in. wystawy organizowane w kościołach.[13] W przypadku wytworów upamiętniających formowanie się państw, a także tracenie czy odzyskiwanie przez nie niepodległości,[14] można również dopatrywać się nawiązań do opracowywanej w omawianym okresie idei współpracy z krajami znajdującymi się na wschód od Polski, znanej jako „doktryna Giedroycia." Co więcej, mimo upływu lat, wydaje się, że nadal jest to koncepcja, która mogłaby znaleźć zastosowanie.[15]

Po odniesieniu do chrztów państw następuje luka chronologiczna. Nawet tak znaczące wydarzenia jak np. bitwa pod Grunwaldem nie są powszechnie eksponowane (ten motyw odnotowano jedynie w formie stempla na kopercie[16] pochodzącej z ośrodka internowania w Uhercach). Można jednak podejrzewać, że jest to związane z licznymi odniesieniami do tradycji grunwaldzkiej obecnymi w propagandzie PRL.[17]

Kolejnym eksponowanym wydarzeniem jest uchwalenie Konstytucji 3 maja z 1791 roku, które zarejestrowano łącznie na 14 materiałach. Symbolem występującym na niemal wszystkich tych wytworach jest orzeł, nierzadko wyobrażany nie tylko z koroną, lecz również z buławą i jabłkiem. W takiej formie został zaprezentowany m.in. na wydawnictwie (il. 2) z 1987 roku.[18] W kontekście materiałów nawiązujących do rocznicy uchwalenia Konstytucji 3 maja warto wspomnieć o niedatowanej karcie pocztowej (il. 3) z grafiką przedstawiającą wylegującego się ptaka, który zastanawia się: „Cóż to takiego było tego… 3 maja?!" Jego atrybuty, czyli rogatywka i okulary, pozwalają sądzić, że jest to personifikacja Wojciecha Jaruzelskiego, który w czasie stanu wo-

jennego stał na czele organu zarządzającego krajem, czyli Wojskowej Rady Ocalenia Narodowego (WRON, przez społeczeństwo określana WRON-ą; to skojarzenie często prowadziło do przedstawiania generała pod postacią ptaka – w domyśle: wrony).

W niniejszym przeglądzie warto uwzględnić również serię znaczków pocztowych (il. 4), na których przedstawiono poczet władców polskich w postaci reprodukcji szkiców Matejki. Cykl tworzy 11 zestawów, które, w wypadku opisywanych egzemplarzy, prezentowano podwójnie – na jednym druku znajdowały się po dwa zestawy z czterema znaczkami pocztowymi, czyli czterema portretami (z wyłączeniem wariantu identyfikującego serię – na nim również znajdują się cztery znaczki pocztowe, ale tylko trzy portrety). Na poszczególnych drukach zamieszczono następujące zestawy władców: Mieszko I, Dobrawa, Bolesław Chrobry, Mieszko II oraz Anna Jagiellonka, Stefan Batory, Zygmunt III Waza, Władysław IV; Kazimierz I Odnowiciel, Bolesław II Śmiały, Władysław I Herman, Bolesław III Krzywousty oraz Aleksander, Zygmunt I Stary, Zygmunt II August, Henryk Walezy; Władysław II Wygnaniec, Bolesław IV Kędzierzawy, Mieszko III Stary, Kazimierz II Sprawiedliwy oraz Jan II Kazimierz, Michał Korybut Wiśniowiecki, Jan III Sobieski, August II Mocny; Władysław Laskonogi, Leszek Biały, Henryk I Brodaty, Konrad I Mazowiecki oraz Władysław I Łokietek, Kazimierz III Wielki, Ludwik Węgierski, Jadwiga; Bolesław V Wstydliwy, Leszek Czarny, Przemysł II, Wacław II oraz Władysław II Jagiełło, Władysław III Warneńczyk, Kazimierz Jagiellończyk, Jan I Olbracht; a na wariancie identyfikującym serię – Stanisław Leszczyński, August III i Stanisław August Poniatowski. Nie jest to jednak pełne zestawienie postaci z pocztu według Matejki – nie ujęto w nim Rychezy.

W analizowanym materiale występuje szereg realizacji, które odnoszą się do powstań narodowych, w tym m.in.: insurekcji kościuszkowskiej (14 wytworów), powstania listopadowego (21 wytworów) czy powstania styczniowego (37 wytworów). Na pojedynczych wytworach występują nawiązania do innych zrywów np. powstania wielkopolskiego.[19] Nie są to wydawnictwa jednorodne. Przykładowo: na wielu wytworach znajdują się wizerunki uczestników walk, jednak nie zawsze wskazywanych z imienia i nazwiska. Wśród wydawnictw dotyczących powstania listopadowego odnotowano tylko dwa tego typu druki: pasek[20] z wizerunkiem Piotra Wysockiego oraz blok[21] z wizerunkiem Ignacego Prądzyńskiego, chociaż ten zryw był prowadzony przez ośmiu naczelników. Odmiennie w wypadku materiałów poświęconych np. powstaniu styczniowemu – często prezentowani są na nich bohaterowie walk, przede wszystkim Romuald Traugutt, którego wizerunek zamieszczono na 14 wytworach, w tym na dwóch w towarzystwie kolejnych naczelnych dowódców, tj. Ludwika Mierosławskiego i Mariana Langiewicza. Najbogatszy poczet uczestników powstania styczniowego przedstawiono na druku (il. 5) z 1987 roku, który zawiera siedem portretów (Traugutt, Nullo, de Rochebrune, Potiebnia, Langiewicz, Mierosławski, Pustowójtówna) oraz sześć wzmianek (w postaci wypisanych inicjałów i nazwisk: Traugutt, Krajewski, Żuliński, Jeziorański, Waszkowski, ks. Brzóska). Twórcy wydawnictw upamiętniających zrywy narodowe korzystali również z innych dzieł – tego typu zabiegi z różnym natężeniem stosowano zarówno w wypadku powstania kościuszkowskiego (reprodukcja fragmentu obrazu *Bitwa pod Racławicami* Matejki[22]), jak i powstania listopadowego (reprodukcja litografii przedstawiającej obronę Warszawy[23]) oraz powstania styczniowego (reprodukcje m.in. grafik Grottgera występujące na siedmiu wytworach, w tym m.in. na pasku[24] składającym się z sześciu scen: *Błogosławieństwo*, *Chłop i szlachta*, *Pierwsza ofiara* i *Zamknięcie kościołów* z cyklu *Warszawa I* oraz *Przysięga* i *Bój* z cyklu *Lithuania*).

I wojna światowa to okres, który w analizowanym materiale jest niemal nieodnotowywany – brak odniesień m.in. do operacji, w których uczestniczyli Polacy. Okolicznością, którą można jednak pośrednio powiązać z wydarzeniami I wojny światowej jest wymarsz 1 Kompanii Kadrowej. Do tego wydarzenia nawiązano na 12 drukach. Jednym z nich jest blok (il. 6) z 1986 roku wydany pod tytułem *Seria pamięci narodowej*,[25] który tworzą trzy znaczki pocztowe: jeden z wizerunkiem Józefa Piłsudskiego, drugi z przedstawieniem maszerujących żołnierzy, trzeci z wize-

runkiem Tadeusza Kasprzyckiego. Co ciekawe, na tym druku zamieszczono sporo informacji dotyczących okoliczności powstania materiału – to nie tylko informacja o dacie (1986) i miejscu (Warszawa) wydania oraz o organie wydającym (Piwnicza Oficyna Wydawnicza/T[ymczasowa] K[omisja] W[ykonawcza] NSZZ Solidarność Warszawa), lecz również adnotacja o sposobie wykonania (sitodruk ręczny). 1 Kompania Kadrowa była zalążkiem Legionów Polskich, jednostek, które również promowano na podziemnych wydawnictwach – łącznie odniesienia do tej formacji wojskowej występują na 12 wytworach. Należy do nich m.in. seria bloków (np. il. 7) z 1987 roku[26] z zarysem sylwetki legionisty; na każdym wariancie znajdują się dwa znaczki pocztowe – na reprodukowanym egzemplarzu zamieszczono odznakę orła strzeleckiego oraz wizerunek Piłsudskiego. Na kolejnych prezentowane są m.in. symbole poszczególnych brygad lub pułków.

W analizowanym materiale zarejestrowano szereg odniesień do okresu II Rzeczpospolitej, przy czym najczęściej występują nawiązania do odzyskania niepodległości – łącznie odnotowane na 86 wytworach. Motywami wielokrotnie powielanymi na tych drukach są symbole, np. orzełki Legionów Polskich, czy portrety, np. marszałka Piłsudskiego (jak np. na bloku z 1988 roku).[27] Wskazane wątki wspólnie prezentowane są na 10 realizacjach. Unikalnym wydawnictwem, na którym upamiętniono odzyskanie niepodległości, jest karta pocztowa (il. 8) wydana w 1988 roku z okazji Bożego Narodzenia – elementem prezentowanej na niej grafiki są przemieszczający się ułani. Zwykle na świątecznych kartach pocztowych nie występują motywy patriotyczne – zdobią je klasyczne świąteczne symbole, którym nadaje się „wywrotowy" charakter (np. włączając w kompozycję znak „Solidarność"). Najczęściej w kontekście odzyskania niepodległości odnoszono się do Piłsudskiego, dedykując mu również wydawnictwa zawierające wyłącznie portrety marszałka, jak np. na wydanym w 1988 roku bloku (il. 9), który tworzy osiem znaczków pocztowych z siedmioma różnymi reprodukcjami zdjęć marszałka. W obiegu było również sporo innych materiałów, na których zamieszczano wizerunki postaci z okresu II Rzeczpospolitej, jak np. na znaczku pocztowym (il. 10) z 1986 roku[28] z portretami pięciu przywódców: Piłsudskiego (podwójnie), Narutowicza, Wojciechowskiego, Mościckiego i Raczkiewicza; te same przedstawienia znajdujemy również na serii sześciu znaczków pocztowych.[29] Rozbudowany kanon postaci zaprezentowano na trzech blokach[30] z 1984 roku, z których każdy zawiera po sześć wizerunków: na pierwszym są Piłsudski, Sikorski, Rydz-Śmigły, Rowecki-Grot, Sosnkowski i Andres, na drugim – Sławek, Daszyński, Wojciechowski, Rataj, Dmowski i Grabski, na trzecim – Paderewski, Korfanty, Witos, Mikołajczyk, Pużak i Kwiatkowski.

Podczas omawiania realizacji nawiązujących do czasów II Rzeczpospolitej, warto również odnotować serię wydaną w 1988 roku, na którą składa się 12 znaczków pocztowych[31] dokumentujących prężny rozwój odradzającego się kraju. Na jednym z nich, z grafiką przedstawiającą osiedle, nawiązano do powstania 120 tysięcy mieszkań w 1937 roku, jednocześnie wskazując wkład różnych zakładów wspierających realizację tego przedsięwzięcia, tj. 2,4 tysiąca cegielni, 12 cementowni, 270 zakładów wapienniczych, 60 hut szkła, 2,2 tysiąca firm budowlanych. Na pozostałych wariantach promowano następujące osiągnięcia: 1930 rok – Mościce, działalność Fabryki Związków Azotowych, 1931 rok – Raszyn, funkcjonowanie najsilniejszego nadajnika radiowego na świecie, 1933 rok – budowa magistrali węglowej łączącej Śląsk i Pomorze, 1936 rok – rozwój Centralnego Okręgu Przemysłowego, 1937 rok – Gdynia, funkcjonowanie największego portu na Morzu Bałtyckim, 1937 rok – Porąbka, hydroelektrownia na Sole, 1938 rok – Warszawa, uruchomienie próbnego nadajnika telewizyjnego, 1938 rok – opracowanie samolotu bombowego PZL-37 „Łoś," 1938 rok – Lwów, rosnąca liczba studentów na polskich uczelniach, 1938 rok – Warszawa, budowa 20 domów dla 4 tysięcy mieszkańców przez Towarzystwo Osiedli Robotniczych oraz 1939 rok – Gdynia, działalność Linii Żeglugowych Gdynia-Ameryka.

Kolejnym eksponowanym wydarzeniem jest konflikt polsko-rosyjski z lat 1919–1921, który odnotowano łącznie na 30 materiałach. Tę grupę reprezentuje m.in. seria 11 znaczków pocztowych (wybrane realizacje z serii – il. 11), na których

zaprezentowano sceny przedstawiające wojenną rzeczywistość. Poszczególne ilustracje opisano jako: „w hołdzie poległym w walce z bolszewizmem," „żołnierska modlitwa," „okopy," „walka," „w obronie," „pożegnanie," „w marszu," „potyczka z Kozakiem," „czas do niewoli," „zwycięstwo," „Sowieci do domu." Na 10 ze wspomnianych 30 wytworów zarejestrowano odniesienia do najważniejszego starcia w ramach tego konfliktu, tj. bitwy warszawskiej. Wśród nich m.in. znaczek pocztowy (il. 12) z 1985 roku z grafiką podkreślającą znaczenie „cudu nad Wisłą" dla dalszych losów nie tylko Polski, lecz również Europy, nierzadko postrzeganego jako operacja, która zahamowała rozprzestrzenianie się rewolucji komunistycznej poza Rosję.

Z kolei postacią, którą najczęściej przedstawiano na omawianych materiałach, jest Piłsudski – wśród analizowanych wytworów jego podobizna występuje na ponad 150 drukach. Portrety marszałka zamieszczano na materiałach upamiętniających wybrane wydarzenia, jak np. odzyskanie niepodległości (odnotowano 50 tego typu wytworów – np. il. 9). Dość powszechnie występują wydawnictwa wskazujące na wybrany epizod z życia marszałka, w tym przede wszystkim narodziny i śmierć – łącznie jest to 38 druków (12 – z okazji 120 rocznicy urodzin, z 1987 roku, i 26 – zwykle z okazji 50 rocznicy śmierci, z 1985 roku). Z innych okoliczności można przywołać np. 70 rocznicę uwięzienia Piłsudskiego, która miała miejsce po „kryzysie przysięgowym" (w analizowanym materiale odniesienie do niej pojawia się tylko na jednym wydawnictwie[32]). Tutaj należałoby jednak rozważyć, czy przywołane wydarzenia są jeszcze epizodami z życia marszałka czy już epizodami z życia narodu. Warto odnotować również istnienie wytworów zawierających co najmniej kilka różnych portretów Piłsudskiego, jak np. na reprodukowanym egzemplarzu (il. 13), na który składa się 10 różnych portretów marszałka, każdy opisany datą – kolejno: 1875, 1885, 1895, 1899, 1900, 1905, 1914, 1920, 1926 i 1935. Można byłoby oczekiwać, że jeśli postać marszałka prezentowana jest w kontekście, to zawsze w uszlachetniającym otoczeniu, np. na koniu (il. 14, również na innym prezentowanym wydawnictwie – il. 9). Z tego powodu zaskakiwać mogą przedstawienia, na których marszałek... pali papierosa, jak np. na znaczku pocztowym z 1987 roku[33] (również na innym reprodukowanym wydawnictwie – il. 9). Ciekawymi wytworami, nieco wychodzącymi poza ramy materiałów omawianych w niniejszym artykule, są „banknoty" – przeróbki oficjalnych środków płatniczych. Wśród nich m.in. „banknot" (il. 15) o nominale 1000 zł, na którym zamieszczono podobiznę Piłsudskiego. Cechą charakterystyczną tego typu druków jest dostosowywanie elementów stale występujących na banknotach do osoby, której podobizna znajduje się na danym wydawnictwie – na reprodukowanym materiale wprowadzono zmiany m.in. w zakresie numerów seryjnych, zastąpionych datą urodzenia („UR 5 12 1867") i datą śmierci („ZM 12 05 1935") marszałka, a zamiast formułki „Bilety Narodowego Banku Polskiego są prawnym środkiem płatniczym w Polce" wprowadzono cytat „Zwyciężyć i spocząć na laurach to klęska. Być zwyciężonym i nie ulec to zwycięstwo!" O tym, jak ważną postacią dla Polaków był Piłsudski, świadczy opis, który zamieszczono na jednym z druków:[34] „Józef Piłsudski był za życia symbolem niezłomności ducha narodu polskiego. Dziś – w 50 lat po swej śmierci, w 46 lat po tragicznym upadku swego dzieła – pozostaje żywą legendą. W tej legendzie, której blasku nie przyćmił popiół niesiony wiatrem historii, znajdują ucieczkę największe marzenia i nadzieje współczesnych pokoleń Polaków." Potwierdzają to także liczby – największego politycznego oponenta Piłsudskiego, czyli Dmowskiego, przedstawiono łącznie na pięciu drukach (w tym na dwóch samodzielnie, a na trzech w otoczeniu innych postaci). Podobnie z innymi twórcami polskiej niepodległości, prezentowanymi również na pojedynczych wytworach, np. Paderewskim (cztery), Korfantym czy Witosem (po trzy).

II wojna światowa to okres, który w analizowanym materiale jest zdecydowanie najliczniej eksponowany – łącznie odniesienia do tego konfliktu odnotowano na niemal 400 wytworach. Na 34 wydawnictwach nawiązano do zawarcia paktu Ribbentrop-Mołotow i działań prowadzonych we wrześniu 1939 roku. Wśród nich są m.in. dwa znaczki pocztowe (il. 16) z 1982 roku, zaprojektowane w ośrodku internowania w Uhercach, na których wskazano daty wkroczenia wrogich armii

na teren Polski w 1939 roku. Na kilku drukach[35] przypomniano o współdziałaniu nazistów i Sowietów, reprezentowanym m.in. poprzez uścisk dłoni, zwykle umieszczany na tle rozdzieranej mapy Polski; dodatkowo na niektórych wytworach dłonie wystają z mankietów, na których znajdują się reżimowe symbole. Inne ciekawe, a przy tym unikatowe wyobrażenie owej współpracy zamieszczono na znaczku pocztowym (il. 17) z 1989 roku – na grafice przedstawiono swastykę i gwiazdę, które kroczą ramię w ramię na tle obozowych zasieków.

Na kolejnych wydawnictwach znajdujemy odniesienia do starć na różnych frontach II wojny światowej, w których brały udział polskie oddziały (przy czym najczęściej eksponowana jest bitwa o Monte Cassino – odniesienia do tej operacji występują łącznie na 28 wytworach). Wybrane wydarzenia zaprezentowano w ramach obszernej serii znaczków pocztowych stworzonych przez Jana Tarnowskiego;[36] są one datowane – w zależności od serii – na lata 1985–1989.[37] Na jednym z nich[38] nawiązano do starć rozgrywających się na terenie Francji, Belgii i Holandii: bitwy pod Falaise, wyzwolenia miejscowości Abbeville, Ypres, Tielt, Gandawa, Axel i St. Omer, a także desantu pod Driel. Ponadto w ramach tej serii prezentowane są również inne aktywności podejmowane w czasie II wojny światowej, jak np. działania polskiego lotnictwa[39] – uwzględniają one nie tylko udział w operacjach (jak „bitwa o Anglię," „patrole nad Kanałem," „cichociemni 41–45," „osłona konwoi," „na pomoc Warszawie"), lecz również inne zajęcia, którym zwykle nie poświęca się tyle uwagi, np. pracę mechaników („mechanicy 40–45"). Taki dobór motywów świadczy o erudycji twórcy, który nawiązuje nie tylko do znanych bitew, lecz również lokalnych starć. Osobny zestaw, również autorstwa Jana Tarnowskiego,[40] posłużył do zaprezentowania ośmiu sylwetek Matki Boskiej, są to: Matka Boska Białomorska, Matka Boska Białogojewska, Matka Boska Dergaczowska, Matka Boska Ostaszkowska, Matka Boska Kozielska, Matka Boska Rodzin Pomordowanych, Matka Boska Katyńska, Matka Boska Starobielska. Dodatkowo na kilku realizacjach pojawiają się kolejne wizerunki Matki Boskiej, np. na zestawie odnoszącym się do wydarzeń i postaci związanych z terenami Ukrainy, na którym zamieszczono wyobrażenie Matki Boskiej Lwowskiej.[41]

W analizowanym materiale odnotowano również sporo druków poświęconych bohaterom II wojny światowej. Popularnym zabiegiem było umieszczanie wizerunków kilku dowódców w ramach jednego wydawnictwa, np. bloku. Tego typu materiałem jest m.in. arkusz *Polskie Siły Zbrojne na Zachodzi*e (il. 18) z 1987 roku[42] z 12 znaczkami pocztowymi, na których umieszczono nawiązania do wybranych działań wojennych i powiązanych z nimi oficerów; są to następujące pary: Narwik 1940 – Zygmunt Szyszko-Bohusz, obrona Francji 1940 – Władysław Sikorski, bitwa o Wielką Brytanię 1940 – Witold Urbanowicz, Marynarka Wojenna 1939–45 – Borys Karnicki, Tobruk 1941 – Stanisław Kopański, Sangro 1943 – Władysław Smrokowski, Monte Cassino 1944 – Władysław Anders, Ancona 1944 – Bolesław Duch, Falaise 1944 – Stanisław Maczek, Arnhem 1944 – Stanisław Sosabowski, Breda 1944 – Stanisław Maczek, Bolonia 1945 – Nikodem Sulik. Oprócz takich wydawnictw występują również wytwory prezentujące pojedyncze sylwetki bohaterów II wojny światowej, niekiedy tworzące serie, jak np. cykl 13 znaczków pocztowych (np. il. 19) z 1988 roku, upamiętniających osoby odznaczone Orderem Virtuti Militari: Dekutowskiego, Fieldorfa, Fróga, Gorazdowskiego, o. Kolbego, Kontryma, Krzyżanowskiego, Okulickiego, Olechnowicza, Pileckiego (tu pomyłka twórców – Pilecki nigdy nie otrzymał Orderu Virtuti Militari), Rodowicza, Rzaniaka, Uklańskiego.

Wydarzeniem przywoływanym na wielu drukach jest zbrodnia katyńska – w analizowanym materiale odnotowano 50 wytworów, które odnosiły się do tej zbrodni komunistycznej. Warto dodać, że podziemni twórcy przypominali o mordach dokonanych nie tylko w Katyniu, lecz również Kozielsku, Starobielsku i Ostaszkowie, jak np. na bloku[43] z cyklu Seria pamięci narodowej z 1985 roku. Często w kontekście graficznego przedstawiania zbrodni katyńskiej występuje motyw postrzału w tył głowy – przeważnie pod postacią czaszek ze śladami po kulach (łącznie 12 wytworów, w tym 10 wizerunków Matki Boskiej Katyńskiej, np. il. 20), a rzadziej jako scena mordu (łącznie trzy wytwory, np. il. 21). Na pojedynczych wydawnictwach zarejestrowano bezpośrednie odniesienia do poszczególnych ofiar zbrodni

katyńskiej – należy do nich m.in. sześć znaczków pocztowych (np. il. 22) z 1987 roku, opatrzonych hasłem „Jeden z 4 143;" w ramach tej serii przywołano sześć postaci: Czernickiego, Hałacińskiego, Minkiewicza, Rosińskiego, Widackiego i Załuskiego.

Najczęściej eksponowanym wydarzeniem z okresu II wojny światowej było powstanie warszawskie – w analizowanym materiale odniesienia do tego zrywu zbrojnego występują łącznie na ponad 80 wytworach. Popularnym motywem jest przedstawianie postaci – uczestników powstania warszawskiego, prezentowanych jednak nie z imienia i nazwiska, ale pełnionej funkcji, jak np. na zestawie sześciu znaczków pocztowych (il. 23) z 1987 roku,[44] na których uwieczniono różne role powstańcze. Jednocześnie występują również druki, na których zamieszczano wizerunki konkretnych bohaterów tego zrywu, jak np. na bloku[45] z cyklu *Seria pamięci narodowej* z 1985 roku z portretami Pełczyńskiego, Komorowskiego i Chruściela. Warto wspomnieć również o kilku wytworach z reprodukcjami wydawnictw z okresu powstania warszawskiego – to łącznie siedem druków, na których zaprezentowano np. plakaty (il. 24). Temat powstania warszawskiego – w porównaniu do innych motywów historycznych – jest chętniej eksponowany również na innych drukach niż znaczki pocztowe. W analizowanym materiale odnotowano 10 innych wydawnictw, tj. pocztówek i kopert, które można zaliczyć do tzw. poczty podziemnej.[46] Wśród nich znajduje się m.in. karta pocztowa (il. 25) z 1985 roku zdobiona grafiką, której elementami są hasła – wartości, o które walczyli powstańcy: jedność, niezawisłość, równość, wolność, wiara, niepodległość i sprawiedliwość. Niewątpliwie jest to kanon uniwersalnych wartości, o które zabiegają wszyscy zniewoleni ludzie, bez względu na okoliczności, takie jak czas i miejsce, a także rodzaj uciemiężenia.

Uzupełniająco warto wspomnieć również o innych materiałach, które mogły być gratką dla kolekcjonerów (bo przecież na tym również polegało zbieranie podziemnych wydawnictw!). Należą do nich m.in. wytwory upamiętniające np. wybrane jednostki wojskowe operujące w czasie II wojny światowej, jak te wspomniane na trzech blokach[47] w ramach serii *Godła lotnictwa polskiego – 1939 r*. Podobnie w wypadku arkusza (il. 26) z 1988 roku z dziewięcioma znaczkami pocztowymi, na których zaprezentowano broń będącą na wyposażeniu Armii Krajowej w 1944 roku.

W analizowanym materiale występują również wydawnictwa, na których umieszczano odniesienia do wydarzeń historycznych, jak i ówczesnych. Przykładem takich realizacji są m.in. materiały poświęcone poszczególnym miesiącom. Najczęstsze są nawiązania do sierpnia, odnotowane na sześciu wytworach, w tym na reprodukowanym bloku (il. 27) z 1984 roku, na którym upamiętniono trzy epizody z dziejów Polski: bitwę warszawską (z datą 15 sierpnia 1920), powstanie warszawskie (z datą 1 sierpnia 1944) oraz strajki Sierpnia'80 (z datą 31 sierpnia 1980). Ciekawą serię stanowią bloki „polskie miesiące," wydane w 12 różnych wariantach – po jednym na każdy miesiąc w roku. Występują na nich odniesienia do następujących wydarzeń i/lub postaci: styczeń – powstanie styczniowe, luty – powstanie krakowskie, marzec – uchwalenie Konstytucji marcowej i wydarzenia Marca'68, kwiecień – powstanie kościuszkowskie, zbrodnia katyńska i powstanie w getcie warszawskim, maj – uchwalenie Konstytucji 3 maja, bitwa pod Monte Cassino i demonstracje 1 maja 1982, czerwiec – wystąpienia społeczne w 1956 i 1976, lipiec – powstanie wileńskie i powstanie lwowskie, sierpień – bitwa warszawska, powstanie warszawskie i strajki Sierpnia'80, wrzesień – kampania wrześniowa, październik – wydarzenia października 1956, wybór Karola Wojtyły na papieża i zabójstwo ks. Jerzego Popiełuszki, listopad – powstanie listopadowe i odzyskanie niepodległości, grudzień – powstanie wielkopolskie, wydarzenia Grudnia'70 i pacyfikacja górników w roku 1981. Warto odnotować, że na niektórych znaczkach pocztowych powielanych w ramach tych bloków zamieszczano reprodukcje innych wytworów, w tym także dawnych walorów filatelistycznych. Z takiego zabiegu skorzystano w wypadku wydawnictwa (il. 28) z 1986 roku poświęconego wydarzeniom listopadowym – znajdują się na nim dwa walory reprezentujące tzw. serię historyczną, emitowaną w 1938 roku (powstanie listopadowe według Boratyńskiego i Dutczyńskiego oraz odzyskanie niepodległości według Rozwadowskiego i Polaka, oba wprowadzone do

obiegu przez Polską Wytwórnię Papierów Wartościowych).[48]

Warto wspomnieć również o drukach, których twórcy, odnosząc się do bieżących spraw, przypominają o wydarzeniach z przeszłości. Należy do nich m.in. ulotka[49] nawołująca do bojkotu wyborów, na której zamieszczono datę 17 września 1939 opisaną jako „IV rozbiór Polski."

W analizowanym materiale zarejestrowano również jedno wydawnictwo, którego twórcy odnoszą się nie do przeszłości, tylko do przyszłości. Na reprodukowanym bloku (il. 29) zaprezentowano wizję roku 2000 – to relacja z pogranicza… polsko-chińskiego, opatrzona komentarzem „na pograniczu polsko-chińskim panuje spokój."

Podsumowanie

Omawiane w tekście motywy należą do najczęściej powielanych, przy czym obok nich występują również inne wydarzenia i postacie, którym poświęcane są pojedyncze wytwory – przykładem znaczek pocztowy (il. 30) z 1988 roku upamiętniający rocznicę powstania *Roty*[50].

Prezentowane w niniejszym artykule materiały są jedynie wycinkiem opozycyjnej twórczości z lat osiemdziesiątych dwudziestego wieku, nawet jeśli mamy na myśli tylko wytwory, które można zaliczyć do tzw. poczty podziemnej. Biorąc jednak pod uwagę skalę tego zjawiska, nie ma wątpliwości, że odnoszenie się do wydarzeń i postaci z przeszłości było popularnym zabiegiem. Należy przy tym podkreślić, że w analizowanym materiale motywy historyczne dominują na znaczkach pocztowych (w tym również w formie bloków, pasków czy arkuszy), a sporadycznie występują na innego rodzaju wytworach, takich jak pocztówki czy koperty.

Można powiedzieć, że tego typu wydawnictwa – przy braku dostępu do oficjalnych kanałów komunikacji – służyły do propagowania treści ważnych dla społeczeństwa. Dowodzą tego m.in. różnego rodzaju ulotki, na których informowano o zbliżających się manifestacjach. Podobnie z motywami historycznymi, po które sięgali opozycyjni twórcy. Nieprzypadkowo w analizowanym materiale występuje sporo odniesień do np. zbrodni katyńskiej – to jedna z białych plam, o których oficjalnie nie wspominano, ponieważ nie funkcjonowały w ramach polityki historycznej PRL. Na tego typu wytworach dominują popularne formuły wizualne, które były czytelne dla szerokiego grona odbiorców, jak np. znak Polski Walczącej (w analizowanym materiale występujący na dwóch drukach – il. 23 i 25). W ten sposób samorzutnie tworzył się swoisty opozycyjny język komunikacji wizualnej, z nieformalnymi, choć dość spójnymi strategiami nadawczymi i odbiorczymi, czego dowodem jest powielanie tych samych motywów na wytworach, które – jak można domniemywać – są różnej proweniencji. Należy jednak podkreślić, że działalność poszczególnych wydawnictw nie była skoordynowana, co sprawia, że kolportowane materiały mogły oddziaływać na jednostki, wspierając budowanie świadomości historycznej, jednak z pewnością nie miały na celu kształtowania opozycyjnej polityki historycznej. Mniej lub bardziej regularnie pojawiające się w obiegu znaczki i karty pocztowe, a także inne druki były dowodem ciągłej działalności opozycji, a więc i nieustannej walki z komunizmem. I choć te niepozorne wytwory, niekiedy strzępki papieru, nie miały takiej siły rażenia jak strajki, które mogły paraliżować nie tylko miasta czy regiony, lecz również cały kraj, to miały znaczenie sentymentalne – były namiastką wolności, dającą nadzieję na rychły upadek komunizmu.

Ikonografia

1. Bloki upamiętniające chrzest Polski i Litwy: (1) 1987, datowanie za: Wacław Sokołowski, *Katalog znaczków wydawanych przez polskie organizacje niezależne w 1987 roku*, s. 27; (2) 1988, datowanie za: Zbigniew Endzel, *Katalog znaczków poczty podziemnej*, t. 4, wyd. Poczta Solidarność, autor nieznany, ze zbiorów Archiwum Historycznego Komisji Krajowej NSZZ Solidarność, brak sygnatury

2. Walor upamiętniający rocznicę uchwalenia Konstytucji 3 maja, 1987, wyd. Solidarność, autor nieznany, ze zbiorów Archiwum Historycznego Komisji Krajowej NSZZ Solidarność, brak sygnatury

3. Karta pocztowa z satyryczną grafiką nawiązującą do uchwalenia Konstytucji 3 maja, niedatowana, brak informacji o wydawcy, autor nieznany, ze zbiorów Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. POCZ_000570 (tymczasowa)

4. Emisje z reprodukcjami portretów polskich władców według pocztu Matejki – jeden z wariantów kolorystycznych, niedatowany, wyd. Poczta Solidarność, autor nieznany, ze zbiorów Archiwum Historycznego Komisji Krajowej NSZZ Solidarność, brak sygnatury

5. Walor poświęcony powstaniu styczniowemu, 1987, wyd. Poczta Homo Homini/Solidarność Małopolska, autor nieznany, ze zbiorów Archiwum Historycznego Komisji Krajowej NSZZ Solidarność, brak sygnatury

6. Blok wydany w ramach cyklu *Seria pamięci narodowej*, upamiętniający wymarsz I Kompanii Kadrowej, 1986, wyd. Piwnicza Oficyna Wydawnicza/TKW NSZZ Solidarność Warszawa, autor nieznany, ze zbiorów Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. AOZ_0480 (tymczasowa)

7. Blok poświęcony Legionom Polskim – wybrany wariant z serii, 1987, datowanie za: Sokołowski, *Katalog znaczków*, s. 129, wyd. Solidarność, autor nieznany, ze zbiorów własnych

8. Świąteczna karta pocztowa upamiętniająca 70 rocznicę odzyskania niepodległości, 1988, wyd. Solidarność, autor nieznany, ze zbiorów Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. POCZ_000444 (tymczasowa)

9. Arkusz ze znaczkami pocztowymi zawierającymi reprodukcje portretów Piłsudskiego, 1988, wyd. Poczta HLS/Nowa Huta, autor nieznany, ze zbiorów Archiwum Historycznego Komisji Krajowej NSZZ Solidarność, brak sygnatury

10. Blok z wizerunkami głów państwa z okresu II Rzeczpospolitej, 1986, datowanie za: Andrzej Jaworski, *Towarzystwo Poczty Podziemnej. Katalog znaczków rok 1986*, s. 77, wyd. Poczta Solidarność, autor nieznany, ze zbiorów Archiwum Historycznego Komisji Krajowej NSZZ Solidarność, brak sygnatury

11. Zestaw znaczków pocztowych odnoszących się do wojny polsko-rosyjskiej 1919–1921, 1988, datowanie za: Endzel, *Katalog znaczków*, t. 5, brak informacji o wydawcy, autor nieznany, ze zbiorów własnych

12. Znaczek pocztowy upamiętniający 65 rocznicę „cudu nad Wisłą" (z serii z różnymi wydarzeniami) – jeden z wariantów kolorystycznych, 1985, wyd. Niezależna Poczta Pomorza, autor nieznany, ze zbiorów Archiwum Historycznego Komisji Krajowej NSZZ Solidarność, brak sygnatury

13. Blok z dziesięcioma różnymi wizerunkami Piłsudskiego, 1987, wyd. Poczta IWC/Poczta Solidarność, autor nieznany, ze zbiorów Archiwum Historycznego Komisji Krajowej NSZZ Solidarność, brak sygnatury

14. Znaczek pocztowy z wizerunkiem Piłsudskiego – jeden z wariantów kolorystycznych, 1988, wyd. Poczta NZS, autor nieznany, ze zbiorów Archiwum Historycznego Komisji Krajowej NSZZ Solidarność, brak sygnatury

15. Awers i rewers „banknotu" z wizerunkiem Piłsudskiego, niedatowany, brak informacji o wydawcy, autor nieznany, ze zbiorów Archiwum Historycznego Komisji Krajowej NSZZ Solidarność, brak sygnatury

16. Dwa znaczki pocztowe przypominające daty wkroczenia wrogich armii na teren Polski w 1939 r., 1982, wyd. Poczta Internowanych/Obóz Uherce, autor nieznany, ze zbiorów Archiwum Historycznego Komisji Krajowej NSZZ Solidarność, brak sygnatury

17. Znaczek pocztowy z symbolicznym wyobrażeniem współpracy nazistów i Sowietów, 1989, wyd. Poczta Pamięci/NZS, autor nieznany, ze zbiorów Archiwum Historycznego Komisji Krajowej NSZZ Solidarność, brak sygnatury

18. Arkusz z 12 znaczkami pocztowymi upamiętniającymi wybrane działania wojenne i powiązanych z nimi dowódców, 1987, datowanie za: Sokołowski, *Katalog znaczków*, s. 151–152, wyd. HLS/Poczta Solidarność, autor nieznany, ze zbiorów własnych

19. Znaczek pocztowy z serii *Virtuti Militari* – na reprodukowanym egzemplarzu zamieszczono wizerunek o. Maksymiliana Kolbego, 1988, wyd. Poczta Konfederacji Polski Niepodległej, autor nieznany, ze zbiorów Archiwum Historycznego Komisji Krajowej NSZZ Solidarność, brak sygnatury

20. Znaczek pocztowy z wizerunkiem Matki Boskiej Katyńskiej, 1988, datowanie za: Endzel, *Katalog znaczków*, t. 4, wyd. Poczta Polska, autor nieznany, ze zbiorów Instytutu Pamięci Narodowej, sygn. IPN BU 3549/148, karta nienumerowana

21. Znaczek pocztowy upamiętniający zbrodnię katyńską z przedstawieniem sceny mordu – jeden z wariantów kolorystycznych, 1987, datowanie za: Sokołowski, *Katalog znaczków*, s. 42, wyd. Poczta MRKS, autor nieznany, ze zbiorów Archiwum Historycznego Komisji Krajowej NSZZ Solidarność, brak sygnatury

22. Znaczek pocztowy z serii *Katyń 1940 – Jeden z 4 143* – na reprodukowanym egzemplarzu wizerunek Jana Załuskiego, 1987, wyd. Solidarność, autor nieznany, ze zbiorów Archiwum Historycznego Komisji Krajowej NSZZ Solidarność, brak sygnatury

23. Pasek ze znaczkami pocztowymi przedstawiającymi bohaterów powstania warszawskiego – dostępne różne warianty kolorystyczne, (1) 1987, datowanie za: Sokołowski, *Katalog znaczków*, s. 122; (2) 1988, datowanie za: Endzel, *Katalog znaczków*, t. 4, wyd. Poczta Solidarność, autor nieznany, ze zbiorów Archiwum Historycznego Komisji Krajowej NSZZ Solidarność, brak sygnatury

24. Seria znaczków pocztowych z reprodukcjami plakatów z okresu powstania warszawskiego, (1) 1987, datowanie za: Sokołowski, *Katalog znaczków*, s. 123; (2) 1988, datowanie za: Endzel, *Katalog znaczków*, t. 4, wyd. Poczta Solidarność, autor nieznany, ze zbiorów Archiwum Historycznego Komisji Krajowej NSZZ Solidarność, brak sygnatury.

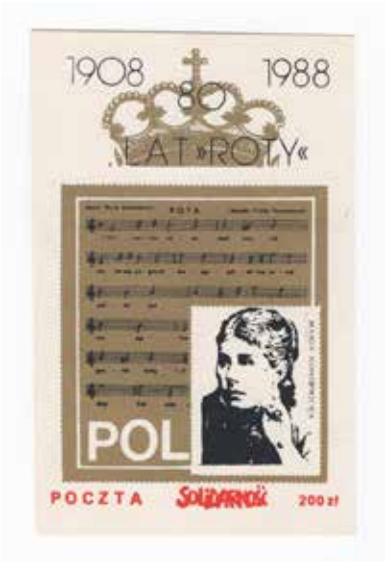
25. Karta pocztowa upamiętniająca powstanie warszawskie, 1985, wyd. Solidarność, autor nieznany, ze zbiorów Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. POCZ_000624 (tymczasowa)

26. Arkusz składający się z dziewięciu różnych znaczków pocztowych, na których prezentowana jest broń Armii Krajowej, 1988, wyd. Poczta Solidarność, autor nieznany, ze zbiorów własnych

27. Blok upamiętniający sierpniowe rocznice, 1984, wyd. Poczta Mazowsza, autor nieznany, ze zbiorów Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. AOZ_0156 (tymczasowa)

28. Blok z serii upamiętniającej wydarzenia rozgrywające się w poszczególnych miesiącach, 1986, wyd. Poczta Solidarność, autor nieznany, ze zbiorów Archiwum Historycznego Komisji Krajowej NSZZ Solidarność, brak sygnatury

29. Blok odnoszący się do przyszłości – wizualizacja roku 2000, 1988, datowanie za: Endzel, *Katalog znaczków*, t. 4, wyd. Poczta Uśmiechu, autor nieznany, ze zbiorów Archiwum Historycznego Komisji Krajowej NSZZ Solidarność, brak sygnatury



30. Walor upamiętniający rocznicę powstania *Roty*, wyd. Poczta Solidarność, autor nieznany, ze zbiorów Archiwum Historycznego Komisji Krajowej NSZZ Solidarność, brak sygnatury

Przypisy

[1] Autor nieznany, ze zbiorów Archiwum Historycznego Komisji Krajowej NSZZ Solidarność, brak sygnatury. Na druku zamieszczono wyobrażenie orła, którego pierś przebija miecz opisany skrótem „NKWD." W tle, na zarysie krzyża, zamieszczono napis „Katyń 1940." Kompozycję uzupełniają hasła, w tym cytowane „Nie zapomnimy nigdy!"

[2] Barbara i Jacek Swałtkowie szacują, że w latach 1982–1989 wydano 12,5 tysiąca (w tym 8,5 tysiąca w latach 1982–1985 i 4 tysiące w latach 1986–1989) różnych walorów filatelistycznych (nie tylko znaczków pocztowych – w tej liczbie mieszczą się również inne wydawnictwa, takie jak pocztówki, koperty, banknoty itd.). Zob. Barbara Swałtek i Jacek Swałtek, red., *Gawędy o znaczkach, pieczątkach i kopertach. Filatelistyka podziemna lat 1982–1985 jako forma działania na rzecz niepodległości i suwerenności Polski*, seria Zeszyty Historyczne Sieci Solidarności, t. 7 (Kraków: Stowarzyszenie Sieć Solidarności, 2016), 6. W tej samej publikacji autorzy zamieszczają również inne dane – wynika z nich, że w latach 1982–1985 wydano 15 tysięcy walorów filatelistycznych, z czego 6 tysięcy to wydawnictwa „obozowe" (pochodzące m.in. z ośrodków internowania), a 9 tysięcy to wydawnictwa „podziemne" (pochodzące z drukarni z całego kraju). Zob. Swałtek i Swałtek, *Gawędy*, 14. Z kolei Stanisław Remuszko podaje, że w latach 1982–1989 z inicjatywy różnych organizacji wprowadzono do obiegu ok. 3 tysięcy emisji nieoficjalnych znaczków pocztowych (w tym również bloków i pasków), co może się przekładać na nawet 50 milionów druków (zakładając, że średni nakład oscylował w przedziale od 3 do 5 tysięcy egzemplarzy). Stanisław Remuszko, „Podziemna filatelistyka," *Tygodnik Solidarność* 3 (1992): 14.

[3] Marcin Kula, *Nośniki pamięci historycznej* (Warszawa: Wydawnictwo DiG, 2002), 7–8.

[4] Łącznie opublikowano pięć tomów, zawierających materiały z lat 1981–1989: Zbigniew Endzel, *Katalog znaczków poczty podziemnej*, t. 1–5 (b.m.: nakł. aut., b. d.). Cytowane wydawnictwa zachwycają sposobem opracowania – to maszynopisy, które zilustrowano reprodukcjami w postaci wycinanych i wklejanych zdjęć.

[5] Anatol Kobyliński, *Sześć lat Podziemnej Poczty w Polsce (1982–1988)* (Rapperswil: Muzeum Polskie w Rapperswilu, 1989).

[6] Zbigniew Kowalewski, *Towarzystwo Poczty Podziemnej. Katalog znaczków: lata 1982–84* (Warszawa: nakł. aut., 1998).

[7] Andrzej Jaworski, *Towarzystwo Poczty Podziemnej. Katalog znaczków rok 1985* (Warszawa: nakł. aut., 2000); Andrzej Jaworski, *Towarzystwo Poczty Podziemnej. Katalog znaczków rok 1986* (Warszawa: nakł. aut., 2001).

[8] Wacław Sokołowski, *Katalog znaczków wydawanych przez polskie organizacje niezależne w 1987 roku* (Warszawa: nakł. aut., 1990).

[9] Andrzej Znojkiewicz, red., *Katalog znaczków pocztowych Konfederacji Polski Niepodległej 1984–1990*. Tom 1 (Warszawa: Wydawnictwo Polskie, 1990). Kolejne tomy nie zostały dotąd wydane (?). Warto w tym miejscu przytoczyć fragment tekstu, w którym Znojkiewicz wskazuje na charakterystykę tego typu katalogów: „Zestaw ten [znaczków pocztowych wprowadzanych do obiegu przez Konfederację Polski Niepodległej] posiada na pewno wiele braków zarówno w liczbie przedstawionych znaczków, jak też w informacjach dotyczących poszczególnych pozycji. Wiadomo przecież, w jakich warunkach one powstawały." Znojkiewicz, *Katalog znaczków pocztowych*, 3. Dalej Znojkiewicz zwraca również uwagę na występujące w drugim obiegu „podróbki:" „W przedstawionym zestawie uwzględniono tylko te znaczki (walory filatelistyczne), które jednoznacznie wiążą się z wydawnictwem KPN. Bowiem na rynku drugiego obiegu znalazło się wiele znaczków (bloków, arkusików) wydawców prywatnych, bezprawnie sygnujących swe druki nazwą czy symbolem KPN." Znojkiewicz, *Katalog znaczków pocztowych*, 3. O tym zjawisku pisze również Kobyliński: „W warunkach głębokiej konspiracji produkcji podziemnych znaczków zdarzały się czasem przypadki ukazywania się na rynku wydań Poczty Podziemnej nie wiadomo przez kogo firmowanych. Można się domyśleć, że działała tu całkowicie »prywatna« inicjatywa i dochód ze sprzedaży tych nieautoryzowanych przez »Solidarność« znaczków wędrował do całkowicie prywatnych kieszeni." Kobyliński, *Sześć lat Podziemnej*, 8.

[10] Irena Grudzińska-Gross, *The Art of Solidarity* (New York: The College of Staten Island University of New York, 1985).

[11] Na ten temat zob. np. Jan Olaszek, *Rewolucja powielaczy. Niezależny ruch wydawniczy w Polsce 1976–1989* (Warszawa: Trzecia Strona, 2015).

[12] Por. Sekcja 1, Maria Leśniowska, „Plakaty, Pocztówki, Street Art w »Służbie« Solidarności. Materiały Ikonograficzne Przechowywane w Archiwum Państwowym w Opolu," il. 14.

[13] Przykładowo o wybranych realizacjach: zob. Sekcja 1, Anna Dzierżyc-Horniak, „Od Dokumentu ku Wiecznej Teraźniejszości. Fotografia w Spotkaniu z Sacrum na Wybranych Przykładach Przedsięwzięć Janusza Boguckiego i Niny Smolarz."

[14] Zob. seria bloków wspominających okoliczności odzyskania i/lub utracenia niepodległości w wybranych krajach bloku komunistycznego (Rosja, Litwa, Łotwa, Estonia, Białoruś, Ukraina i Gruzja). Autor nieznany, ze zbiorów Europejskiego Centrum Solidarności, sygnatury: AOZ_0686, AOZ_0685, AOZ_0684, AOZ_0689, AOZ_0688, AOZ_0687, AOZ_0690 (tymczasowe).

[15] Zob. Tomasz Kamiński i Marcin Frenkel, „Aktualność tzw. »doktryny Giedroycia« w kontekście polityki Unii Europejskiej wobec Rosji," *Przegląd Europejski 2* (2019), 69-83, dostępny 15.12.2021, https://dspace.uni.lodz.pl/xmlui/bitstream/handle/11089/30962/Aktualno%C5%9B%C4%87%20doktryny%20Giedroycia%20w%20kontek%C5%9Bcie%20polityki%20UE%20wobec%20Rosji.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

[16] Autor nieznany, ze zbiorów Archiwum Historycznego Komisji Krajowej NSZZ Solidarność, brak sygnatury.

[17] Zob. Tomasz Leszkowicz, *Oblicza propagandy PRL* (Warszawa: PROMOHISTORIA/histmag.org, 2016), 11–19.

[18] Datowanie na podstawie informacji zawartej na grafice. Nie zawsze możliwe jest wskazanie jakichkolwiek szczegółów na temat danego wydawnictwa wyłącznie na podstawie znajdującej się na nim grafiki. Nierzadko na analizowanych drukach występują daty, które mogą określać czas emisji, jednak nie ma pewności, że zawsze jest to w pełni wiarygodne źródło – z relacji Stanisława Głażewskiego wynika, że na niektórych wytworach celowo zamieszczano nieprawdziwe informacje, aby wprowadzić w błąd funkcjonariuszy Służby Bezpieczeństwa. Zob. Stanisław Głażewski, „Podziemna poczta »Solidarności«," *Studia Puławskie* 11 (2010): 96, przypis 66.

[19] Autor nieznany, ze zbiorów Archiwum Historycznego Komisji Krajowej NSZZ Solidarność, brak sygnatury.

[20] Jeden ze znaczków pocztowych tworzących pasek, na którym uwieczniono sześć wydarzeń; poza powstaniem listopadowym (i podobizną Wysockiego), są to: konfederacja barska (z wizerunkiem Pułaskiego), insurekcja kościuszkowska (z wizerunkiem Kościuszki), powstanie Legionów Polskich (z wizerunkiem Dąbrowskiego), powstanie styczniowe (z wizerunkiem Traugutta) i odzyskanie niepodległości (z wizerunkiem Piłsudskiego). Autor nieznany, ze zbiorów Archiwum Historycznego Komisji Krajowej NSZZ Solidarność, brak sygnatury. Na omawianym egzemplarzu ręcznie skorygowano datę podaną dla konfederacji barskiej – na druku znajdował się najprawdopodobniej 1788 rok, w którym cyfrę 8 (?) przerobiono na 6.

[21] Blok z serii prezentującej polskie powstania. Ten cykl tworzą cztery wydawnictwa poświęcone: powstaniu kościuszkowskiemu (z portretem Kościuszki i reprodukcją litografii *Kosynier* Postępskiego (?), na druku przypisanej Orłowskiemu), powstaniu listopadowemu (z portretem Prądzyńskiego i reprodukcją obrazu *Bitwa pod Stoczkiem* Kossaka), powstaniu styczniowemu (z portretem Langiewicza i reprodukcją obrazu *Konna czujka powstańców* Brodowskiego) oraz powstaniu warszawskiemu (z podobizną Borysa ps. „Pług" i wyobrażeniem sceny z 2 października 1944 roku). Autor nieznany, ze zbiorów Archiwum Historycznego Komisji Krajowej NSZZ Solidarność, brak sygnatury.

[22] Autor nieznany, ze zbiorów Archiwum Historycznego Komisji Krajowej NSZZ Solidarność, brak sygnatury.

[23] Autor nieznany, ze zbiorów Archiwum Historycznego Komisji Krajowej NSZZ Solidarność, brak sygnatury.

[24] Pasek występujący w dwóch (?) wariantach kolorystycznych, autor nieznany, ze zbiorów Archiwum Historycznego Komisji Krajowej NSZZ Solidarność, brak sygnatury.

[25] W ramach tej serii upamiętniano również inne wydarzenia i/lub postacie, w tym m.in. wojnę polsko-rosyjską 1919–1921 (autor nieznany, ze zbiorów Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. ECS/AS/12/I/4/132, zob. dostępny 26.09.2021, https://zbiory.ecs.gda.pl/items/show/3943?sort_field=added&sort_dir=d), marszałka Józefa Piłsudskiego (autor nieznany, ze zbiorów Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. ECS/AS/12/I/4/133, zob. dostępny 26.09.2021, https://zbiory.ecs.gda.pl/items/show/3944?sort_field=added&sort_dir=d) czy powstanie warszawskie (autor nieznany, ze zbiorów Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. ECS/AS/12/I/4/134, zob. dostępny 26.09.2021, https://zbiory.ecs.gda.pl/items/show/3945?sort_field=added&sort_dir=d).

[26] Datowanie za: Sokołowski, *Katalog znaczków*, 129.

[27] Por. Sekcja 1, Maria Leśniowska, „Plakaty, Pocztówki, Street Art w »Służbie« Solidarności. Materiały Ikonograficzne Przechowywane w Archiwum Państwowym w Opolu," il. 1.

[28] Datowanie za: Jaworski, *Towarzystwo Poczty Podziemnej. Katalog znaczków rok 1986*, 77.

[29] Autor nieznany, ze zbiorów Archiwum Historycznego Komisji Krajowej NSZZ Solidarność, brak sygnatury.

[30] Autor nieznany, ze zbiorów Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. AOZ_0046, AOZ_0047, AOZ_0048 (tymczasowe).

[31] Andrzej Znojkiewicz (atrybucja za: Znojkiewicz, *Katalog znaczków pocztowych*, 23), ze zbiorów własnych. W cytowanym katalogu zamieszczono reprodukcje wszystkich wspomnianych znaczków pocztowych. Ponadto w 1988 roku wprowadzono do obiegu jeszcze dwa bloki z walorami upamiętniającymi rok 1937 – Porąbka, budowa hydroelektrowni na Sole i 1938 – Warszawa, uruchomienie próbnego nadajnika telewizyjnego. Dopiero w 1990 roku uzupełniono serię o pozostałe bloki; jako przyczynę przerwania edycji wskazano problemy techniczne. Zob. Znojkiewicz, *Katalog znaczków pocztowych*, 24, 48–49.

[32] Autor nieznany, ze zbiorów Archiwum Historycznego Komisji Krajowej NSZZ Solidarność, brak sygnatury.

[33] Autor nieznany, ze zbiorów Archiwum Historycznego Komisji Krajowej NSZZ Solidarność, brak sygnatury. Datowanie za: Sokołowski, *Katalog znaczków*, 187. Zob. Sekcja 1, Maria Leśniowska, „Plakaty, Pocztówki, Street Art w »Służbie« Solidarności. Materiały Ikonograficzne Przechowywane w Archiwum Państwowym w Opolu," il. 4.

[34] Autor nieznany, ze zbiorów Archiwum Historycznego Komisji Krajowej NSZZ Solidarność, brak sygnatury.

[35] Łącznie na ośmiu różnych drukach, z których pięć to ulotki. Zob. np. znaczek pocztowy przypominający o pakcie Ribbentrop-Mołotow z paska poświęconego wydarzeniom z 1939 roku. Autor nieznany, ze zbiorów Europejskiego Centrum Solidarności, sygnatura AOZ_0189 (tymczasowa).

[36] W jednym z katalogów tę serię wydawniczą przypisano Janowi Tarnowskiemu; zob. Jaworski, *Towarzystwo Poczty Podziemnej. Katalog znaczków rok 1985*, 86–89. Do tych samych wniosków prowadzi również nieilustrowany opis działalności Tarnowskiego sporządzony przez Swałtka: „W latach 1984–1989 Jan Tarnowski wykonał bodaj najwięcej projektów oraz gotowych znaczków w czasie działania poczt podziemnych. Poza znaczkami przygotowywanymi w internacie, wsławił się wieloznaczkowymi seriami wydanymi w niewielkich nakładach (około 150 serii każda emisja): Polacy na frontach II wojny światowej (1985) – 81 znaczków; 75 lat Harcerstwa Polskiego (1986) – 16 znaczków; Madonny Polskie (1986) – 8 znaczków; 45. rocznica powstania Armii Krajowej (1987) – 126 znaczków; 45. rocznica Powstania Warszawskiego (1989) – 16 znaczków." Jacek Swałtek, „Obóz w Wierzchowie – Jan Tarnowski," w *Gawędy o znaczkach, pieczątkach i kopertach. Filatelistyka podziemna lat 1982–1985 jako forma działania na rzecz niepodległości i suwerenności Polski*, seria „Zeszyty Historyczne Sieci Solidarności," t. 7, Barbara Swałtek, Jacek Swałtek, red. (Kraków: Stowarzyszenie Sieć Solidarności, 2016), 22–23.

[37] W zależności od źródła materiały z tych serii datowane są na 1985 rok (według: Jaworski, *Towarzystwo Poczty Podziemnej. Katalog znaczków rok 1985*, 86–89) lub 1987 rok (według: Sokołowski, *Katalog znaczków*, 54–57, 202, 215). Pokrywa się to poniekąd z informacjami, które podaje Jacek Swałtek: 1985 – seria Polacy na frontach II wojny światowej, 1986 – seria Madonny Polskie, 1987 – seria 45. rocznica powstania Armii Krajowej, 1989 – seria 45. rocznica Powstania Warszawskiego. Zob. Swałtek, „Obóz w Wierzchowie," 22–23.

[38] Jan Tarnowski (atrybucja za: Jaworski, *Towarzystwo Poczty Podziemnej. Katalog znaczków rok 1985*, 88), ze zbiorów Archiwum Historycznego Komisji Krajowej NSZZ Solidarność, brak sygnatury.

[39] Jan Tarnowski (atrybucja za: Jaworski, *Towarzystwo Poczty Podziemnej. Katalog znaczków rok 1985*, 87), ze zbiorów Archiwum Historycznego Komisji Krajowej NSZZ Solidarność, brak sygnatury.

[40] Analogicznie: Jan Tarnowski (atrybucja za: Jaworski, *Towarzystwo Poczty Podziemnej. Katalog znaczków rok 1985,* 86–89, uzupełniająco: Swałtek, „Obóz w Wierzchowie," 23), ze zbiorów Archiwum Historycznego Komisji Krajowej NSZZ Solidarność, brak sygnatury.

[41] Analogicznie: Jan Tarnowski (atrybucja za: Jaworski, *Towarzystwo Poczty Podziemnej. Katalog znaczków rok 1985,* 86–89, uzupełniająco: Swałtek, „Obóz w Wierzchowie," 23), ze zbiorów Archiwum Historycznego Komisji Krajowej NSZZ Soldarność, brak sygnatury.

[42] Datowanie za: Sokołowski, *Katalog znaczków*, 151–152.

[43] Autor nieznany, ze zbiorów Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. ECS/AS/12/I/4/135, dostępny 15.12.2021, https://nowezbiory.ecs.gda.pl/items/show/3946?collection=8&page=31.

[44] Datowanie za: Sokołowski, *Katalog znaczków*, 122.

[45] Autor nieznany, ze zbiorów Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. ECS/AS/12/I/4/134. Zob. dostępny 15.12.2021, https://nowezbiory.ecs.gda.pl/items/show/3945?collection=8&page=31.

[46] Dla uzupełnienia: 10 materiałów innych niż znaczki pocztowe, które można zaliczyć do wytworów poczty podziemnej, odnotowano również w wypadku innego wydarzenia z okresu II wojny światowej, tj. zbrodni katyńskiej.

[47] Autor nieznany, ze zbiorów Europejskiego Centrum Solidarności, sygnatury AOZ_0737, AOZ_0738 i AOZ_0739 (tymczasowe).

[48] Zob. serwis Katalog Znaczków Pocztowych, dostępny 26.09.2021, https://www.kzp.pl/index.php?artykul=kat-zn-1938-zn0310.

[49] Autor nieznany, ze zbiorów Instytutu Pamięci Narodowej, sygnatura IPN BU 1042/12/170.

[50] Podobne wydawnictwa przygotowano również dla upamiętnienia powstania dwóch innych pieśni, tj. *Mazurka Dąbrowskiego* i *Pierwszej Brygady*. Dla obu: autor nieznany, ze zbiorów Archiwum Historycznego Komisji Krajowej NSZZ Solidarność, brak sygnatury.

Bibliografia

Endzel, Zbigniew. *Katalog znaczków poczty podziemnej*, t. 1–5. Brak miejsca wydania: nakł. aut., brak daty wydania.

Głażewski, Stanisław. „Podziemna poczta »Solidarności«." *Studia Puławskie* 11 (2010): 76–108.

Grudzińska-Gross, Irena. *The Art of Solidarity*. New York: The College of Staten Island University of New York, 1985.

Jaworski, Andrzej. *Towarzystwo Poczty Podziemnej. Katalog znaczków rok 1985*. Warszawa: nakł. aut., 2000.

Jaworski, Andrzej. *Towarzystwo Poczty Podziemnej. Katalog znaczków rok 1986*. Warszawa: nakł. aut., 2001.

Kamiński, Tomasz i Marcin Frenkel. „Aktualność tzw. »doktryny Giedroycia« w kontekście polityki Unii Europejskiej wobec Rosji." *Przegląd Europejski 2* (2019): 69-83. Dostępny 15.12.2021. https://dspace.uni.lodz.pl/xmlui/bitstream/handle/11089/30962/Aktualno%C5%9B%C4%87%20doktryny%20Giedroycia%20w%20kontek%C5%9Bcie%20polityki%20UE%20wobec%20Rosji.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

Kobyliński, Anatol. *Sześć lat Podziemnej Poczty w Polsce (1982–1988)*. Rapperswil: Muzeum Polskie w Rapperswilu, 1989.

Kowalewski, Zbigniew. *Towarzystwo Poczty Podziemnej. Katalog znaczków: lata 1982–84*. Warszawa: nakł. aut., 1998.

Kula, Marcin. *Nośniki pamięci historycznej*. Warszawa: Wydawnictwo DiG, 2002.

Leszkowicz, Tomasz. *Oblicza propagandy PRL*. Warszawa: PROMOHISTORIA/histmag.org, 2016.

Olaszek, Jan. *Rewolucja powielaczy. Niezależny ruch wydawniczy w Polsce 1976–1989*. Warszawa: Trzecia Strona, 2015.

Remuszko, Stanisław. „Podziemna filatelistyka." *Tygodnik Solidarność* 3 (1992): 14.

Sokołowski, Wacław. *Katalog znaczków wydawanych przez polskie organizacje niezależne w 1987 roku*. Warszawa: nakł. aut., 1990.

Swałtek, Barbara i Jacek Swałtek, red. *Gawędy o znaczkach, pieczątkach i kopertach. Filatelistyka podziemna lat 1982–1985 jako forma działania na rzecz niepodległości i suwerenności Polski*. Seria Zeszyty Historyczne Sieci Solidarności, t. 7. Kraków: Stowarzyszenie Sieć Solidarności, 2016.

Swałtek, Jacek. „Obóz w Wierzchowie – Jan Tarnowski." W *Gawędy o znaczkach, pieczątkach i kopertach. Filatelistyka podziemna lat 1982–1985 jako forma działania na rzecz niepodległości i suwerenności Polski,* Barbara Swałtek i Jacek Swałtek, red., 22–23. Seria Zeszyty Historyczne Sieci Solidarności, t. 7. Kraków: Stowarzyszenie Sieć Solidarności, 2016.

Znojkiewicz, Andrzej, red. *Katalog znaczków pocztowych Konfederacji Polski Niepodległej 1984–1990*. Tom 1. Warszawa: Wydawnictwo Polskie, 1990.

doi:10.32020/ARTandDOC/25/2021/18

Kamil KALISZUK
Archiwum Historyczne Komisji Krajowej NSZZ Solidarność

„COŚ Z NICZEGO." PRZEJAWY IMPROWIZOWANEJ, OPOZYCYJNEJ DZIAŁALNOŚCI TWÓRCZEJ PRZECHOWYWANE W ARCHIWUM HISTORYCZNYM KOMISJI KRAJOWEJ NSZZ SOLIDARNOŚĆ

Wstęp

Egzystencja w dobie gospodarki niedoborów była jednym ze stałych elementów okresu PRL. Kojarzy się ją dzisiaj z utrwalonymi na fotografiach obrazami pustych półek sklepowych (względnie półek bogato zaopatrzonych w ocet), żartobliwymi stwierdzeniami na temat braku sznurka do snopowiązałek czy z przywoływaną tu i ówdzie wypowiedzią Władysława Gomułki dotyczącą zastąpienia cytryn kiszoną kapustą. Owe „braki wszystkiego" prezentowano w filmach pochodzących z epoki, zachowały się w przekazach osób czasy te pamiętających, utrwaliły w literaturze.[1] Sprzyjały wreszcie tworzeniu się wśród Polaków specyficznych postaw i przyjmowaniu przez nich odpowiednich strategii dostosowawczych.

Okres mierzony od powstania Solidarności do końca roku 1989 był niewątpliwie naznaczony istnieniem niedoborów. Dość powiedzieć, że za jedną z ważniejszych przyczyn strajków, które wybuchły w drugiej połowie 1980 roku podaje się właśnie złą sytuację ekonomiczną wielu polskich obywateli. Niewydolność gospodarki PRL wskazywana jest z kolei jako powód upadku tego wcielenia państwa polskiego.[2] Nie było zatem w tej dekadzie większych podstaw, by wspomniane wyżej postawy przystosowawcze miały zaniknąć. Przeciwnie, z pełną mocą objawiały się one również w latach osiemdziesiątych.

Kiedy czegoś na rynku brakowało starano się to „załatwić" w sposób alternatywny. W tym celu przydatne mogło okazać się posiadanie sieci osobistych kontaktów, pozwalającej na uczestnictwo w transakcjach barterowych najróżniejszych towarów i usług. Nie bez znaczenia było w tym przypadku miejsce zajmowane w społecznej strukturze, wykonywany zawód czy piastowane stanowisko. Oto przedmiot – surowiec, półprodukt lub gotowy wytwór działalności – którym w nadmiarze dysponowano w jednym zakładzie, mógł stanowić obiekt pożądania gdzie indziej. Stąd nierzadko prowadziła krótka droga do zaistnienia przepływu materiałów, ich wymiany czy handlu nimi.[3]

Oprócz tego rodzaju przedsiębiorczości spotykano się również z przejawami kreatywności, pozwalającymi tworzyć substytuty brakują-

cych produktów przez użycie zamienników, których pierwotne przeznaczenie nierzadko znacznie różniło się od ostatecznego sposobu, w jaki zostały one wykorzystane. Kopalnią przykładów ilustrujących powyższe stwierdzenie są opisy podziemnej działalności wydawniczej, bazującej częściowo na tym, „że wszystkie niezbędne materiały – w przeciwieństwie do większości artykułów poligraficznych – można było nabyć bez większych problemów w sklepach."[4] We wspomnieniach Andrzeja Michałowskiego, jednego z przywódców portowej Solidarności, znajduje się np. przepis wykonania farby drukarskiej, stosowany przez niego w warunkach konspiracyjnych. Kluczową rolę grała tu pasta „Komfort, która służyła do mycia rąk zabrudzonych smarami. Sprzedawano ją do warsztatów i fabryk. (...) Pasta Komfort była doskonałą bazą robionej przez nas farby drukarskiej, pod warunkiem że – przy sitodruku – została przeciśnięta przez nylonową pończochę. Gdyby tego nie robiono, zbrylone kryształki pasty przecinałby naciągniętą ramkę sitodrukową. Do przeciśniętej przez pończochę pasty dodawaliśmy pigment i farba była gotowa."[5]

Metodą radzenia sobie z brakami było też korzystanie przez pracowników danego zakładu z powierzonych im maszyn czy materiałów. Szeregu przykładów tego typu działań, wykonywanych często bez zgody i wiedzy przełożonych, wbrew pierwotnemu przeznaczeniu urządzeń, można się doszukać, spoglądając na praktycznie całą dekadę. Pracownik gdańskich Zakładów Naprawczych Taboru Kolejowego Mirosław Buczyński został skazany na trzy lata więzienia za wytwarzanie „w jego zakładzie pracy stalowych kolców przydatnych do przebijania opon w pojazdach milicyjnych podczas manifestacji ulicznych."[6] Znane są liczne przypadki wydawania biuletynów i ulotek strajkowych na terenie trójmiejskich stoczni w sierpniu 1980 roku. W Stoczni Gdańskiej im. Lenina pierwotnie odbywało się to w drukarni prowizorycznej, przygotowanej przez samych strajkujących. Wkrótce udostępniono im jedną z drukarni zakładowych, drugą – lepiej wyposażoną – przejęli bez zgody dyrekcji.[7] Już pierwszego dnia strajków kontrolę nad zakładową drukarnią (również wbrew woli przełożonych) uzyskali robotnicy Stoczni im. Komuny Paryskiej w Gdyni, tworząc Wolną Drukarnię Stoczni Gdynia.[8] Pomysłowością wykazał się działacz wielkopolskiej Solidarności, członek prezydium Międzyzakładowego Komitetu Założycielskiego Solidarność Wielkopolska, internowany w stanie wojennym – Julian Zydorek. Za cel wziął sobie wydrukowanie plakatu autorstwa Piotra Gumpera pt. *Cyrk gospodarczy*. Zamierzał dokonać tego przy użyciu drukarni swojego macierzystego zakładu (Wielkopolskich Zakładów Teleelektronicznych Telkom-Teletra im. Karola Świerczewskiego). Przedsięwzięcie to zostało zablokowane przez dyrekcję. Ostatecznie Zydorek dopiął jednak swego, wykorzystując sitodrukarkę przeznaczoną do zadruku elementów metalowych – „nikt nie przypuszczał, że papier może trafić w to miejsce."[9] „Wydawcom bezdebitowym udawało się też powielać – choć nie były to częste wypadki – swe druki w instytucjach państwowych, m.in. w drukarniach na profesjonalnych urządzeniach poligraficznych. Czyniono to w głębokiej konspiracji i ten sposób powielania określano mianem drukowania »na wejściach« lub »na dojściach«."[10] Za ciekawy przykład może tu posłużyć publikowana w pełni legalnie w Poznańskich Zakładach Graficznych im. Marcina Kasprzaka *Solidarność Wielkopolski. Pismo NSZZ „Solidarność" Zarządu Regionu Wielkopolska*. Ostatni numer periodyku udało się wydać również w tym samym miejscu, chociaż w odmiennych okolicznościach, tzn. nielegalnie, po wprowadzeniu stanu wojennego.[11]

Biorąc za podstawę przechowywane w Archiwum Historycznym Komisji Krajowej NSZZ Solidarność w Gdańsku (przyjmuje się skrót: AKKS) artefakty, można dojść do wniosku, że podobne zjawiska występowały również na polu opozycyjnej działalności twórczej doby lat osiemdziesiątych. Starano się więc i w tym przypadku w obliczu wielu ograniczeń i hamulców korzystać z dostępnych możliwości i „dojść" czy substytutów brakujących produktów. Improwizowano. Zasygnalizowaniu podobnej hipotezy – poprzez prezentację niektórych ze zgromadzonych w AKKS efektów takich przedsięwzięć, przejawów tego typu improwizacji – poświęcony został niniejszy tekst.[12]

Będzie to wybór oparty na kilku tylko eksponatach, których mrowie kryją archiwalne magazyny.[13] Swoją wiedzą na temat omawia-

nych przedmiotów podzielili się świadkowie ich powstawania czy też sami ich twórcy, a także badacze zjawiska. Autor pragnie serdecznie podziękować Krzysztofowi Bydałkowi, Łukaszowi Grochowskiemu, Janowi Hałasowi, Joannie Lewandowskiej, Krzysztofowi Łaszukowi, Andrzejowi Michałowskiemu, Czesławowi Nowakowi, Andrzejowi Osipowowi, Szczepanowi Rudce, Marianowi Ryszardowi Siwemu, Ryszardowi Toczkowi oraz Ewie Zydorek.

Wykorzystanie potencjału zakładów pracy

Przykładem użycia opisanych strategii, a zwłaszcza wykorzystania możliwości i materiałów, które dawała praca w danym zakładzie, jest pamiątkowy medal z gdańskiego Portu Północnego (il. 1). Mowa o powstałym z ołowiu odlewie, który z uwagi na zastosowanie tego metalu wyróżnia się na tle innych przechowywanych w AKKS medali. Charakteryzuje się on swoistą surowością wykonania oraz wagą, wynoszącą ok. 246 g, przy średnicy 7,5 cm. Na awersie zaprezentowano wizerunek dźwigu portowego wraz ze znajdującym się pod nim statkiem oraz umieszonymi obok literami „ZP" (Zarząd Portu). Wokół przedstawienia znajduje się napis „PORT PÓŁNOCNY – GDAŃSK". Na rewersie w centrum umieszczono skrót „MKS" (Międzyzakładowy Komitet Strajkowy), wokół niego zaś znalazły się napisy „NIEZALEŻNE ZWIĄZKI ZAWODOWE – STRAJK SIERPIEŃ 1980". W interpretacji Stanisława Banasia, członka Komitetu Strajkowego w Porcie Północnym, „symbole wytłoczone na medalu odzwierciedlają więź portowców z MKS-em i jego najważniejszym postulatem – żądaniem niezależnych związków zawodowych."[14]

Według relacji Mariana Ryszarda Siwego – również członka tamtejszego Komitetu Strajkowego – medal został wykonany w połowie trwania strajku sierpniowego z inicjatywy pracowników zatrudnionych w wydziale elektrycznym portu.[15] To wśród nich pojawił się pomysł, którego autorstwo trudno dziś przypisać konkretnej osobie. Oni też wykonali formy (najprawdopodobniej ze szczotek silników elektrycznych) oraz kilka prototypowych odlewów. Zaprezentowali je następnie Siwemu (jako przedstawicielowi KS) z zapytaniem o możliwość rozpoczęcia szerszej produkcji (nie brano pod uwagę zdania kierownictwa zakładu pracy).[16] W wydziale nie brakowało ołowiu wykorzystywanego do łączenia przewodów, który można było roztopić za pomocą palników bądź lamp lutowniczych, a następnie wykorzystać w produkcji.[17] Po uzyskaniu zgody „elektrycy" wykonali kilkaset sztuk, które miały później zostać rozdane strajkującym w Porcie Północnym. W ocenie Jana Hałasa, innego z organizatorów strajku, zaprotestowało tam wówczas od 100 do 200 pracowników, na tyle też (być może mniej) szacuje on liczbę medali odlanych na pamiątkę udziału w tym wydarzeniu.[18] Siwy wspomina, że istniały również prototypowe, nieliczne odlewy wykonane z aluminium. Te jednak nie weszły „do szerszej produkcji." Przesądził o tym prawdopodobnie fakt, iż aluminium, które do roztopienia potrzebuje dwukrotnie wyższej temperatury niż ołów, było od niego bardziej wymagające w obróbce.

Upamiętniające tamten okres historii Polski medale tworzone były nieraz przez zawodowych artystów i rzemieślników po wcześniejszym zaprojektowaniu i przy wykorzystaniu odpowiednich materiałów i narzędzi.[19] Tymczasem dzieła powstałe w podobnych do zaprezentowanej wyżej akcjach ukazywały się rzadziej. Badacz tego zagadnienia Szczepan Rudka ocenia, że:

> medale (...) stanowiły ułamek całego opozycyjnego „urobku." Ich bicie wymagało – inaczej niż w przypadku większości pozostałych opozycyjnych bibelotów – dużego nakładu pracy, większej ilości czasu, dostępu do nietypowego, specjalistycznego sprzętu, racjonowanych materiałów (metale kolorowe i szlachetne), rzadko spotykanych kwalifikacji (grawerstwo) oraz bardzo dobrej organizacji pracy, a przede wszystkim konspiracji. Całość zazwyczaj odbywała się w dużych przedsiębiorstwach, gdzie kadra kierownicza – zwłaszcza mistrzowie – bacznie obserwowała podległych im pracowników i pilnowała, by ci nie podejmowali żadnych działań wrogich socjalizmowi.[20]

W swoim artykule Rudka omawia przykłady bicia medali przez wrocławskich opozycjonistów w tamtejszych zakładach pracy (w tajemnicy, bez zgody i wiedzy przełożonych). Wydaje się, że z podobnych względów oraz z uwagi na zastosowany proces produkcyjny, użyte materiały i stojącą za tym historię gdański medal może być wartym zainteresowania eksponatem.

W sierpniu 1980 roku powstał też plakat z wizerunkiem papieża Jana Pawła II skomponowanym z pojedynczych znaków pisarskich (il. 2).

Podobny sposób przedstawiania obrazów znany był już pod koniec dziewiętnastego wieku. Jego stosowanie było efektem rozwoju liternictwa i typografii, upowszechniło się po wynalezieniu maszyny do pisania. Określano go mianem *artyping* (*artistic typewriting* – maszynopisarstwo artystyczne), *typewriter art* (sztuka maszynowa) lub *keyboard art* (sztuka klawiatury). Tworzone tą metodą obrazy można było opisać w formie kodu, który pozwalał następnie na idealną reprodukcję pierwowzoru w dowolnej liczbie egzemplarzy (oprócz podręczników do nauki tej metody istniały zbiory zawierające zakodowane dzieła).[21] Z uwagi na jego specyfikę *artyping* wykorzystywano na polu grafiki użytkowej (do zdobienia i obramowania czasopism, książek, kart wizytowych, pism itp.). Sięgano po niego także w bardziej ambitnych poszukiwaniach artystycznych (jak wiersze obrazkowe i maszynowe, eksperymenty w ramach niemieckiej szkoły Bauhaus czy sztuki współczesnej).[22] Wraz z rozwojem technologii podobne techniki zaczęto stosować i rozwijać, wykorzystując dalekopisy RTTY (wykonywanie obrazów z użyciem m.in. kodu Baudota), drukarki wierszowe (*line-printer art*) czy komputery (*ASCII-Art* – rodzaj sztuki komputerowej, w postaci cyfrowej, opartej na kodzie *American Standard Code for Information Interchange*).[23]

Zważając na okoliczności (PRL) oraz czas powstania plakatu z Janem Pawłem II (badaczka zagadnienia Paulina Piotrowska wskazuje, że pierwszy *ASCII-Art* powstał ok. 1982 roku), wydaje się, że jego twórca korzystał z systemu opartego na zbiorze znaków oferowanych przez drukarkę wierszową (zapewne któryś z modeli MERA) podłączoną do komputera (prawdopodobnie ODRA) jednego z polskich przedsiębiorstw.[24] Mierzący około 36 cm szerokości i 55 cm wysokości plakat został wydrukowany na tzw. składance komputerowej – cienkim papierze perforowanym w bocznych krawędziach, którego arkusz stanowi jedną połączoną całość.

Poniżej wizerunku papieża, również przy użyciu pojedynczych znaków, odwzorowano jego podpis. Zaraz pod nim umieszczono dwie pieczęcie. Pierwsza: „MORSKA OBSŁUGA HANDLOWA STATKÓW – 18 SIERPIEŃ 80 R. – STRAJK OKUPACYJNY – GDYNIA" określa miejsce, w którym odbywał się strajk. Druga: „KOMITET STRAJKOWY – GDYNIA – 1980" wskazuje na przynależność zakładu do gdyńskiego komitetu strajkowego; opatrzono ją dodatkowym przypisem, zawierającym datę i godzinę zakończenia protestu (31 sierpnia 1980, godz. 17:00). Na plakacie znalazły się też podpisy, należące prawdopodobnie do uczestników strajku. O ile otwartym pozostaje pytanie, czy plakat został przygotowany w biurach Morskiej Obsługi Handlowej Statków (czy może w innym miejscu, skąd dopiero go dostarczono), o tyle nie ulega wątpliwości, że musiał powstać przy wykorzystaniu sprzętu będącego pod kontrolą państwowej instytucji.

Podobną formę przybrał kalendarz o wymiarach 39 cm na 61 cm (il. 3).[25] Obok spisu dni w podziale na tygodnie, miesiące i kwartały znajdują się na nim – również stworzone za pomocą znaków – grafika z numerem roku (1981), w którym miał obowiązywać kalendarz, a także napis „SOLIDARNOŚĆ," umieszczony na dole. Całość zdobi, znajdujący się po lewej stronie, złożony w większości ze znaków „I" oraz „0," wizerunek Pomnika Poległych Stoczniowców 1970. Trudno jest określić dokładne miejsce powstania kalendarza. Jego forma (użycie drukarki wierszowej), przeznaczenie, jak i wykorzystana na nim grafika (tzn. wizerunek pomnika odsłoniętego 16 grudnia 1980) pozwalają przypuszczać, że dokonano tego najprawdopodobniej w jednym z większych gdańskich zakładów pod koniec 1980 roku lub w początkach roku następnego.

Kreatywne zastosowanie tego, co akurat dostępne

Nie są również znane okoliczności powstania dwóch kolejnych, bliźniaczych względem siebie, kalendarzy[26] – różniących się jedynie kolorem. Przygotowano je prawdopodobnie przy użyciu maszyny do pisania, zatem w odróżnieniu od opisanych wyżej eksponatów mogły one zostać wykonane poza zakładem pracy. Mimo zmiany narzędzia idea „tekstu jako obrazu" pozostała niezmieniona. Poza częścią główną (ograniczoną właściwie do odnotowania dni przypadających w danym tygodniu i miesiącu, bez podania świąt itp.), w środkowej części znajduje się wykonany w omawianej technice napis „SOLIDARNOŚĆ '81" (każdy ze znaków stworzono, multiplikując jego mniejszą wersję). Oba eksponaty mierzą 28 cm na 26,5 cm. Jeden z nich nosi na odwrocie pieczątkę Biblioteki Wojewódzkiej w Gdańsku, wskazuje ona raczej na poprzedniego przechowawcę niźli twórcę.

Nieco odmiennego wariantu opisanej konwencji użyto w plakacie formatu A4, powstałym jako odpowiedź na „prowokację bydgoską", wyprodukowanym przez Tymczasowy Zarząd Regionu NSZZ Solidarność w Gdańsku (1981; il. 4). Dominujące tu słowo „Solidarność" kryje w sobie litery składające się w napis „jest suwerenna."

W podobnym duchu zmieniono, pod koniec lat osiemdziesiątych, winietę drugoobiegowego *Portowca*.[27] Był on wydawany od października 1980 przez struktury NSZZ Solidarność w Zarządzie Portu Gdańsk; co ważne, ukazywał się również po ich delegalizacji. Autorstwo pierwotnej winiety pisma przypisuje się pomysłodawcy nazwy periodyku Czesławowi Nowakowi oraz twórcy jej graficznego odwzorowania Henrykowi Kaczmarczykowi.[28] U zarania napis „Portowiec" zaprojektowano tak, by przypominał sylwetkę statku. Późniejsza zmiana poległa na tym, iż każdą kolejną literę tytułu zbudowano z innych mniejszych liter. W ten sposób w słowie „Portowiec" zakodowano wyraz „nieugięty".[29] Opisana modyfikacja została wykonana i wprowadzona przez podziemnych drukarzy: Krzysztofa Bydałka oraz Andrzeja Michałowskiego, według pomysłu pierwszego z wymienionych. Początkowo Bydałek miał, na prośbę redakcji, jedynie zregenerować – bardzo już sfatygowaną – matrycę dotychczasowej winietki. Ostatecznie wykonał nowy projekt i stworzył nową makietę, wypełnioną odpowiednimi znakami, która po sfotografowaniu stała się wzorem powielanym w kolejnych numerach. Zaproponowane przez Bydałka słowo „nieugięty" miało być hołdem oddanym wydawcom pisma, którzy mimo pojawiających się przeszkód potrafili publikować *Portowca* latami.[30]

Innym ze sposobów „radzenia sobie" w sytuacjach niedoboru była improwizacja poprzez wykorzystanie zastępników właściwych materiałów. W zbiorach archiwum znajduje się np. kalendarz ścienny *NSZZ Solidarność 1982* o wymiarach 53 cm na 70 cm, którego treść została naniesiona na arkusz tapety, wykorzystywanej w normalnych okolicznościach do dekorowania mieszkań (il. 5).

Osobną, bardzo obszerną kategorię stanowią druki ulotne wyrysowane przy użyciu podstawowych środków: kartki papieru oraz długopisu, kredek, tudzież flamastrów. Ich prowizoryczny charakter czynił je doskonałym medium do komentowania – zazwyczaj w sposób satyryczny – aktualnych wydarzeń i panującej w kraju sytuacji (np. il. 6), wyrażenia dezaprobaty i krytyki wobec władz (il. 7), w tym nader często przejawów propagandy i monopolu medialnego (il. 8).

Niektóre z takich „prototypów" posłużyły jako podstawa do dalszego powielania. Popularny rysunek – znany pod różnymi tytułami: *Dziadek*, *Żebrak*, *Włóczęga* – namalowany pierwotnie przez Zygmunta Błażka, był wielokrotnie później kopiowany, przenoszony na inne media.[31] W AKKS znajdują się przynajmniej dwie wersje plakatu w formacie A4, sygnowane przez „ZB" (jeden z wariantów – il. 9). Przechowuje się także tłok pieczętny zawierający ten wizerunek. Znane są fotografie wymalowanych na jego podobieństwo murów.[32]

Nieco inną formą wyrazu było „urozmaicanie" istniejących już dzieł. Zjawisko, które w odmiennych okolicznościach uznano by zapewne za barbarzyństwo, uzewnętrzniło się na jednym ze znaczków wpinanych do ubrań (il. 10). Pierwotnie czarno-biały, uzyskał on za pomocą flamastra dodatkowy czerwony kolor.

Podobna przemiana spotkała okładkę wydanej w drugim obiegu pracy Leszka Moczulskiego

Rewolucja bez rewolucji (il. 11). Została ona ozdobiona, wykonanymi za pomocą kredek i mazaków, różnokolorowymi dodatkami w postaci skrótów „KPN" (Konfederacja Polski Niepodległej), znaków Polski Walczącej czy doklejonego orła w koronie.

Poprzez „nadpisanie" częstokroć zmieniał się wydźwięk samego dzieła. Do pochodzącego z końca dekady plakatu *ŻARNOWIEC – STOP* (il. 12) – wyrażającego sprzeciw wobec planów budowy w Polsce elektrowni jądrowej – dodano zielonym mazakiem napis „WOLĘ BYĆ" oraz znak pacyfy. Drugi taki znak powstał poprzez przekształcenie, z użyciem długopisu, litery „O" w słowie „STOP." Wydaje się, że złagodzono w ten sposób płynący z plakatu przekaz, wskazując na pokojowe drogi protestu i jego egzystencjalną przyczynę. Rozpowszechnianą w formie druku ulotnego[33] satyrę na temat PZPR, przedstawiającą odbiornik telewizyjny emitujący kategoryczną treść „Ani Polska, ani Zjednoczona, ani Partia, ani Robotnicza," „zmiękczono" naniesionym mazakiem warunkiem: „CHYBA, ŻE ROZLICZY SIĘ Z LAT 1956, 1968, 1970, 1976 I DOŁĄCZY DO NARODU!" Abstrahując od wartości artystycznej wymienionych przedsięwzięć, nie można im odmówić waloru niepowtarzalności. Z uwagi na możliwą skalę produkcji prawdopodobnie rzadziej docierały one do masowego odbiorcy. Osoba, która przetwarzała, nadpisywała istniejące utwory, stawała się w jakimś stopniu ich współautorem.[34]

Twórczość uwięzionych

Wydaje się, że z uwagi na swoją charakterystykę osobnego potraktowania domagają się przykłady twórczości pochodzącej z miejsc odosobnienia, w których przetrzymywani byli opozycjoniści. Mowa tu zarówno o zakładach karnych, gdzie trafiali oni po usłyszeniu wyroku sądowego, jak i o obozach internowania (w wielu przypadkach wydzielano je w ZK) – tam, decyzją administracyjną, kierowano ich od początku stanu wojennego. W AKKS przechowywane są liczne przejawy podobnej działalności, by wspomnieć o wytworach sztuki edytorskiej, eksponatach spod znaku „poczty obozowej" czy literatury. Znajdują się tu również pamiątki obozowe w postaci makatek, biżuterii patriotycznej, dewocjonaliów. Powstająca w takich okolicznościach twórczość była nacechowana elementami więziennymi, odwoływała się do idei patriotycznych, solidarności czy wartości religijnych.

Cechy te posiadają przechowywane w AKKS pamiątkowe makatki. Do ich tworzenia wykorzystywano lniane serwetki, prześcieradła czy np. chusteczki do nosa. Dwie makatki zaopatrzono w okalające je frędzle, jedną obszyto kolorową nicią. Znajdujące się na nich wpisy i grafiki wykonywano z użyciem flamastrów, długopisów, pędzli, stempli, wykorzystywano tusz oraz farbę. Chociaż powstały one w różnych miejscach odosobnienia (Areszt Śledczy w Gdańsku, ZK Uherce, Potulice, Nysa, Strzelin), to zawierają szereg wspólnych motywów. Na wszystkich znajduje się odwołanie do NSZZ Solidarność, najczęściej w formie stylizowanego napisu. Na większości z nich akcenty patriotyczne wyeksponowano poprzez umieszczenie konturów Polski (w jednym przypadku w ich historycznym, przedwojennym kształcie) oraz wizerunku orła w koronie. Symbole zniewolenia to tutaj rysunki zakratowanych okien czy drutu kolczastego. Nie brak również motywów religijnych, jak wizerunki Matki Boskiej czy Maksymiliana Kolbego. Poza głównymi twórcami makatki swój ślad zostawiali na nich nieraz inni więzieni. Czynili to poprzez dopisanie swojego imienia i nazwiska, regionu/organizacji, z której pochodzili, czy zarzucanych im czynów. Zajmujący się zagadnieniem twórczości obozowej Jacek Okoń zauważa, iż pomysł tworzenia podobnych przedmiotów „pochodził od starszych internowanych, którzy przeszli wcześniej przez służbę wojskową i znali tradycję sporządzania tzw. »chust rezerwy« noszonych przy przejściu do cywila."[35]

Przykładem służącym zobrazowaniu zjawiska może być makatka stworzona przez Zbigniewa Razika (il. 13), członka bolesławieckich struktur Solidarności.[36] Wykonał ją w ZK w Strzelinie, gdzie trafił w stanie wojennym skazany za działalność związkową. Makatka, powstała z otrzymanej w więzieniu onucy, mierzy 70 cm szerokości i 42 cm wysokości. W centralnej części znajduje się orzeł w koronie (autorstwa nieznanego z imienia współwięźnia, działacza ze Szczecina), zamknięty w kontury Polski, które przybrały kształt drutu kol-

czastego. Ponad nimi widnieje napis „BÓG – HONOR – OJCZYZNA," poniżej zaś „SOLIDRNOŚĆ WIĘZIONA." Na obszytej czerwoną nicią makatce dopisali się inni osadzeni, którzy oprócz swojego nazwiska podali również swój zakład pracy, względnie nazwę organizacji związkowej, z której się wywodzili, a także długość odsiadywanego wyroku, wzbogaconą w niektórych przypadkach podaniem artykułu (z dekretu o stanie wojennym), na podstawie którego zostali skazani.

> Służba więzienna wiedziała, że zbierane są podpisy na chuście, i podczas jednej z dokładniejszych rewizji cela została dokładnie zarekwirowana. Jak wspomina dzisiaj Zbigniew Razik po pewnym czasie, z nieznanych mu powodów, jeden z klawiszy zawołał go do pomieszczenia, gdzie przechowywano osobiste rzeczy z rewizji, kazał wybrać chustę i szybko zwrócić. Razik przyszył ją jednak do koszuli i podczas najbliższego widzenia z rodziną oddał żonie.[37]

Śladem po tym zdarzeniu jest najprawdopodobniej znajdująca się w lewym, dolnym rogu pieczątka „ZAKŁAD KARNY w Strzelinie – wydano" z nieczytelną datą.

W roku 2020 swoją kolekcję do AKKS przekazał Stanisław Bieniek, przywódca strajku w kieleckiej Fabryce Łożysk Tocznych ISKRA, członek zarządu Regionu Świętokrzyskiego NSZZ Solidarność, internowany w stanie wojennym.[38] Wśród kilkuset przekazanych przedmiotów znalazł się drewniany znaczek stworzony techniką pirografii (il. 14).[39] Choć dostępna przestrzeń robocza była zdecydowanie mniejsza w porównaniu np. z rozmiarem opisanej powyżej makatki (znaczek mierzy 6,6 cm na 2,5 cm), udało się na nim zawrzeć – poprzez wypalenie – podobne elementy. Jest tam zatem określenie miejsca internowania: „KIELCE" oraz przypomnienie daty wprowadzenia w Polsce stanu wojennego. Litera „O" w napisie „INTERNOWANY" przyjęła kształt zakratowanego okna. Na znaczku pojawił się również napis „SOLIDARNOŚĆ" z charakterystyczną flagą przedłużającą literę „N." Inny z przekazanych znaczków[40] składa się z trzech warstw. Na plastikową płytkę o wymiarach 5,5 cm na 2,1 cm naklejono odpowiedniej wielkości skrawek grubego papieru. Na nim odbito napisy „SOLIDARNOŚĆ INTERNOWANYCH" oraz „WIĘZIENIE KIELCE-PIASKI" według stosowanego szerzej wzoru.[41] Trzecią, wierzchnią warstwę stanowi przezroczysta folia mająca zapewne pierwotnie służyć utrwaleniu całości.

Dar Bieńka zawierał również przedmioty wykonane w sposób mogący w pełni obrazować przykład improwizacji w niesprzyjających okolicznościach. Mowa tu o dwóch artefaktach, do których produkcji wykorzystano puszki po konserwach.[42] Pierwszy – mierzący blisko 25 cm wysokości krzyż (il. 15), którego podstawę stanowi okrągła puszka bez górnego wieczka (o średnicy 6,5 cm i wysokości 2,7 cm) z dołączonym do niej wyciętym i wyprofilowanym, stylizowanym na kotwicę znakiem „SW."[43] Na przytwierdzonej wyżej metalowej tabliczce wyryto treść „NA PAMIĄTKĘ KOCHANEMU SYNOWI JANKOWI ZZA KRAT INTERNOWANY TATA," podano też miejsce internowania: „Kielce-Piaski" oraz datę „13 maja 1982 r.". Nad całością góruje krzyż, do którego przymocowano figurę Jezusa (z opromienioną głową), powstałą poprzez powyginanie blaszki o złotym kolorze. Drugi – obrazek z wizerunkiem Jana Pawła II (il. 16), który otacza ramka wycięta z wieka puszki konserwowej o migdałowatym kształcie. Wymiary konstrukcji wynoszą 10 cm na 15 cm, zawiera ona zawieszkę pozwalającą na umieszczenie całości na ścianie. Po drugiej stronie, na podłożu z folii aluminiowej (popularnego „sreberka," wykorzystywanego m.in. do opakowywania wyrobów czekoladowych) zawarto dedykację: „NA PAMIĄTKĘ CZASU PRÓBY STASZKOWI BIEŃKOWI – SOLIDARNI. KIELCE-PIASKI 1982." Zapis może wskazywać, iż twórcą omawianego przedmiotu nie był sam Bieniek, lecz któryś (którzyś) ze współinternowanych.

Nie sposób w tym miejscu nie wspomnieć o kilku innych przejawach sztuki „więziennej," jeszcze do niedawna przechowywanych w Archiwum Historycznym Komisji Krajowej NSZZ Solidarność (depozyt zwrócono właścicielowi). Mowa o dewocjonaliach wykonanych z chleba: różańcu, krzyżyku oraz trzech medalikach.[44] Zostały one przygotowane w 1982 roku przez Krzysztofa Łaszuka w ZK Potulice, gdzie trafił on z wyroku

Sądu Marynarki Wojennej w Gdyni za kolportaż ulotek.[45] Warto zacytować fragment z jego wspomnień, pozwalający uchwycić znaczenie, jakie dla więzionych mogły posiadać podobne przedmioty.

> [W Potulicach przyp. red.] zaczyna się historia Różańca z więziennego CHLEBA (...). CHLEB czarny, więzienny CHLEB, który nas żywił, dodawał siły i napełniał radością. Nawet tam w więzieniu CHLEB pachniał i całowaliśmy Go z wielkim szacunkiem. To była jedyna RZECZ, która była tak bardzo ludzka i bliska. Z potrzeby serca, z głębi modlitwy, z bólu i cierpienia rodziła się myśl, aby z CHLEBA robić Różańce i inne emblematy religijne. To nam pomagało przetrwać.[46]

Osadzeni w Potulicach spotykali się wieczorami przy czytaniu Biblii. W trakcie tych spotkań dr Stanisław Kowalski (pracownik Politechniki Gdańskiej) – wraz z kilkoma innymi osadzonymi – uczył pozostałych jak wykonywać przedmioty z chleba więziennego. „Godzinami ugniatało się kromki CHLEBA z dodatkiem tuszu z długopisu i odrobiny kremu »Nivea« (utwardzacz i barwa), a później robiliśmy ziarenka, które nawlekało się na nitkę."[47] Po czasie całość twardniała. W podobny sposób tworzono medaliki, stemple, medale pamiątkowe itp. Dewocjonalia święcono np. podczas zorganizowanej w zakładzie karnym mszy świętej.[48]

Wykonany opisaną metodą różaniec (il. 17) składa się z łańcucha o długości 64 cm oraz zwieńczonego krzyżykiem wisiora o długości 14 cm. Elementy te łączy medalik z wizerunkiem Matki Boskiej. Innymi artefaktami są: krzyżyk (il. 18), a także trzy medaliki: z wizerunkiem Matki Boskiej Częstochowskiej liczący 2,7 cm średnicy (il. 19), z przedstawieniem bazyliki św. Piotra oraz portretem papieża Jana Pawła II, oba o średnicy 3 cm.[49] Poza wspomnianymi dewocjonaliami spod ręki omawianego twórcy wszyła również m.in. kostka do gry,[50] o wymiarach 1,5 cm na 1,5 cm na 1 cm, oraz pieczątka (il. 20), obie wykonane z więziennego chleba. Ostatnia z wymienionych (o wymiarach 3,2 cm na 3,5 cm) przybrała formę konturów polskiej granicy państwowej. W jej wnętrzu, na tle krat znajdują się napisy „WP" (skrót od słów: „więzień polityczny") oraz „POTULICE 1982," wskazujący miejsce i czas powstania pieczątki.

W razie wykrycia przez służby więzienne zakazanym przedmiotom groziło zniszczenie, ich właścicielom zaś – kara. Część z nich była więc transferowana poza mury więzienia (jak np. makatka Razika). Łaszuk wspomina, w jaki sposób udało się tego dokonać w przypadku opisywanego różańca i innych pamiątek.[51] Otóż przekazał je zawinięte w skarpetkę podczas osobistego widzenia z matką (w październiku 1982), która ukryła zawiniątko w biustonoszu. I choć zostali wówczas skontrolowani, to strażnik wykrył jedynie przyniesioną do więzienia herbatę, samych pamiątek nie znalazł i udało się je przemycić „na wolność." Jak wspomina Łaszuk, podobne pamiątki nie były ważne tylko dla osób odbywających wyroki. Stanowiły też rodzaj relikwii dla pozostających na wolności członków rodzin osadzonych, byłych związkowców czy ukrywających się opozycjonistów.[52]

Szczególną wartość dla samego Łaszuka przejawia niepozorny, drewniany krzyżyk (il. 21), będący w jego posiadaniu od blisko czterdziestu lat. Jest to pamiątka z czasów, kiedy to w związku z opozycyjną działalnością został po raz pierwszy w życiu uwięziony. Przedmiot podniósł młodego i niedoświadczonego jeszcze więźnia na duchu, pozwolił mu przetrwać trudne chwile. Krzyżyk wykonał specjalnie dla niego jego współwięzień i kolega Grzegorz Edmund Senkowski, kiedy to obaj przebywali w gdańskim Areszcie Śledczym przy ulicy Kurkowej 12 (później spotkali się w ZK Potulice). Drewniany budulec pozyskano najprawdopodobniej z więziennej podłogi. Na poziomej belce krzyża (o długości 3,7 cm) wyryto napis „MISERICORDIA" (miłosierdzie), belka pionowa zaś (o długości 5,5 cm) zawiera datę aresztowania Łaszuka: „9 IV 1982."[53]

Przykładem pomysłowości i kreatywnego wykorzystania dostępnych surowców są pieczęcie tworzone techniką linorytu poprzez wycinanie odpowiednich wzorów na kawałku wykładziny podłogowej (ich kolekcję również można odnaleźć w zasobach AKKS). Z tego typu działalności zasłynął w potulickim więzieniu wspomniany wyżej Krzysztof Bydałek. Według relacji „miał zdolności artystyczne i wycinał matryce z płytek PCV."[54]

> W Potulicach był znany jako „złota rączka", ponadto miał duży talent plastyczny. Wytwarzał pieczątki i matryce do produkcji znaczków okolicznościowych dla naszej solidarnościowej, więziennej poczty. Wszystkie pieczęcie produkował, wycinając precyzyjnie obraz graficzny z podłogowych płyt PCV.[55]

Sam Bydałek wspomina, iż materiał, którego używał, pochodził z linoleum pozyskanego przez współwięźniów, „którzy poszli symulować" do więziennej przychodni. Tam odrywali elementy znajdującej się w poczekalni wykładziny i rozprowadzali je pomiędzy więźniów-artystów. Za pomocą ołówka Bydałek nanosił na nie pożądany wzór, następnie rylcem (za który służyła mu zaostrzona szprycha, zdobyta w przywięziennym zakładzie rowerowym) wycinał kontury obrazu i tworzył odpowiednie wyżłobienia. Tusz pozyskiwano poprzez wydmuchanie zawartości wkładu długopisu np. na lusterko. Następnie wałkowano go równomiernie do osiągnięcia odpowiedniej grubości. Z tak przygotowanym zestawem można już było odbijać pieczęcie na papierze.[56]

Bydałek wskazuje znanych mu potulickich twórców: Jana Iwanowskiego (wykonującego m.in. różańce z chleba) i Krzysztofa Rudzkiego.[57] Podkreśla także, iż koordynatorem i instruktorem w akcji tworzenia pieczątek, jedną z osób, dzięki której jej efekty mogły być przemycane poza więzienne mury (zwykle odbite na kopertach), był Stefan Zawadzki.[58] Za swoją bezpośrednią inspirację uważa dokonania innego z osadzonych – Andrzeja Wrony.[59] To właśnie po ujrzeniu jego pieczęci (przedstawiającej but depczący napis „Solidarność") rozpoczął Bydałek więzienną działalność twórczą.[60] Pierwsza matryca, którą wykonał, przyjęła kształt sześciokąta (o przekątnych ok. 6 cm). Po odbiciu na kartce[61] ujawniała ona spętane łańcuchami dłonie, utrzymujące znak „Solidarności." Między nimi znalazła się zwrócona w prawo głowa orła w koronie. Wokół umieszczono napis przepleciony drutem kolczastym („ZK POTULICE – GRUDZIEŃ – REGION GDAŃSK – 13-12-81"), wskazujący datę wprowadzenia stanu wojennego, miejsce odosobnienia oraz przynależność osadzonego do struktur NSZZ Solidarność zorganizowanych w Regionie Gdańskim.

Odbitki trzech kolejnych matryc autorstwa Bydałka zachowały się na pojedynczej kopercie (il. 22). Pieczęć wzorowana na znaczek pocztowy (mierząca ok. 5,5 cm na 4,1 cm) przedstawia bramę ZK w Potulicach, ponad którą widnieją daty: „1943" oraz „1983." Pierwsza z nich nawiązuje do roku uwięzienia grupy polskich dzieci w niemieckim wówczas obozie przesiedleńczym i ich pracy w Potulicach. Druga to rok powstania „znaczka." Do historii tego miejsca odwołuje się wyraz „OBÓZ," stojący w sąsiedztwie oplecionych stylizowanym drutem kolczastym napisów „POTULICE – WIĘZIENIE – POCZTA UWIĘZIONYCH." W prawym dolnym rogu znalazł się trójkąt z wpisaną w niego literą „P," oznaczający więźniów politycznych.[62]

Druga z pieczęci, o kształcie heksagonu (lub jak chce autor – plastra miodu; mierząca 8,3 cm szerokości i 6,3 cm wysokości), zawiera przedstawienie czołgu miażdżącego napis „Solidarność." Kompozycja symbolizuje delegalizację kojarzonego z tą nazwą związku zawodowego i rozprawę komunistów z jego członkami. Widoczny jest konspiracyjny znak rozpoznawczy Bydałka w postaci liter „WL," pojawiający się w części innych jego prac. Wokół znajduje się napis „BRAK ARGUMENTU RĘKOJMIĄ PRZEMOCY" oraz niewymagający komentarza „13-XII-81 WIĘZIENIE POTULICE '83."[63]

Kiedy dał się poznać jako sprawny twórca, autor opisywanych dzieł zaczął otrzymywać zlecenia na wykonanie kolejnych. Było tak w przypadku trzeciej – z umieszczonych na prezentowanej kopercie – okrągłej pieczęci (o średnicy ok. 6 cm). Została ona przygotowana na zamówienie Czesława Nowaka dla upamiętnienia II pielgrzymki ojca świętego do Polski. Początkowo Bydałek wzbraniał się przed wykonywaniem obrazów zawierających twarze, ponieważ obawiał się mizernego efektu takiego przedsięwzięcia. Zachęcony przez Nowaka, uczynił jednak wyjątek. W finalnym produkcie wokół profilu papieża znalazły się logo „Solidarności," a także umieszczone koncentrycznie następujące napisy: „1983 – II PIELGRZYMKA JANA PAWŁA II W POLSCE", „WIĘZIENIE POTULICE '83" oraz cytat „»ABYŚCIE NIGDY NIE ZWĄTPILI I NIE ZNUŻYLI SIĘ I NIE ZNIECHĘCILI«." Jak podkreśla autor, w swojej twórczości

nieraz korzystał z pomocy innych więźniów. To właśnie oni, za pośrednictwem Iwanowskiego, dostarczyli mu zbiór homilii Jana Pawła II, z których wybrał i wykorzystał wskazany wyżej, zachęcający do wytrwałości fragment. Kiedy indziej Iwanowski miał mu dostarczyć zdjęcia czołgów, na których Bydałek bazował, tworząc poprzednią z opisanych prac.[64]

Inna przypominająca znaczek pocztowy pieczątka (jej wymiary to ok. 3,9 cm na 5,1 cm; il. 23) została wykonana – ponownie na zlecenie Nowaka – już po opuszczeniu przez Bydałka zakładu karnego. Upamiętniała otrzymanie przez Lecha Wałęsę Pokojowej Nagrody Nobla. W centrum znajduje się wizerunek noblisty wraz z sygnaturą autora („WL") oraz logiem „Solidarności." W górnej części umieszczono napis „OSLO", którego specyficzna forma (litera „L" wpisana między litery „O", „S", „O") – wymuszona ograniczoną ilością miejsca – miała według Bydałka zyskać później uznanie m.in. w Norwegii. Poniżej znalazło się miejsce na zwieńczoną krzyżem kotwicę, kryjącą w sobie litery „SW." Całość otoczono napisem „LECH WAŁĘSA – LAUREAT POKOJOWEJ NAGRODY NOBLA – 10-XII-83 – POLSKA NIEUGIĘTA." Podana w nim data to dzień odebrania nagrody (w imieniu męża) przez Danutę Wałęsę. Początkowo słowo „nieugięta" miało być pozbawione znajdującej się nad nim poziomej belki. Był to element zbędny, który miał zostać odkrawany w jednym z kolejnych etapów rzeźbienia matrycy. Autor uznał jednak, iż ją pozostawi, co miało odzwierciedlać jego przekonanie, a zarazem nieść przesłanie głoszące, że Solidarność „mimo iż przytłoczona" pozostawała nieugięta. Sam napis korespondował zresztą z tym użytym później w *Portowcu*.[65]

Na zamówienie Nowaka miała także powstać pieczęć,[66] której owalny kształt mógł kojarzyć się z sylwetką stadionu sportowego (szerokość to ok. 6,9 cm, wysokość – 5 cm). Było to nawiązanie do przewrotu chilijskiego z 1973 roku, który zapisał się w zbiorowej pamięci m.in. poprzez fakt, iż tamtejszych więźniów politycznych przetrzymywano właśnie na stadionach. Na „płycie" odtworzonego przez Bydałka obiektu sportowego znalazły się logo Solidarności, znany z jego poprzednich prac trójkąt z literą „P" oraz umieszczona za drutem kolczastym data „1 V 83." Rzymska cyfra „V" w dacie przywołującej pamięć o Międzynarodowym Dniu Solidarności Ludzi Pracy przedstawiona została w postaci ręki wyciągniętej w geście zwycięstwa. Wokół opisanych elementów, niejako na trybunach, umieszczono napis „CHCEMY ŻYĆ I PRACOWAĆ W WOLNOŚCI, PRAWDZIE I SPRAWIEDLIWOŚCI. ZK POTULICE." Znalazło się tu również miejsce na sygnaturę „WL."[67]

Przywoływany już na tych łamach Okoń stara się zdefiniować inną jeszcze kategorię obozowych dzieł sztuki. Pisze o nich w następujący sposób:

> Przez rzeźbę rozumieć tu będziemy również wytwory rzemiosła artystycznego, zwłaszcza wyroby stolarskie, przeznaczone dla potrzeb kultu lub też mające charakter wotywny. Wytwory te nie aspirują do konkurowania z podobnymi wyrobami sporządzanymi w czasie pokojowym przy łatwym dostępie do materiału. W obozach dla internowanych materiałem snycerskim było drewno podłogi, nogi krzeseł, pudła do szachów, szafki wiszące, a narzędziem przeważnie scyzoryk, pilnie strzeżony przed wzrokiem strażników.[68]

Oprócz omówionego wyżej drewnianego krzyżyka przykładem eksponatu tego typu jest pamiątka Henryka Ossowskiego-Mechlińskiego (il. 24).[69] Składa się z dwóch drewnianych wyprofilowanych części – sześciokątnej poziomej podstawy (14 cm na 9,5 cm) oraz siedmiokątnej części właściwej (12 cm na 15 cm) – połączonych ze sobą na kształt odwróconej litery „T." Awers obu elementów został ozdobiony przy użyciu miedzianego drucika, kształtami złożonymi z prostych okręgów, przypominającymi niekiedy kompozycje roślinne. W centralnym miejscu pamiątki przyklejono papierowy „święty obrazek," przedstawiający Matkę Boską z Dzieciątkiem, podpisaną jako „Mater Christi." Powyżej umieszczono krzyżyk z wydobywającymi się z niego promieniami, również wykonany z miedzianych drucików. Na rewersie za pomocą długopisu naniesiono treść zdradzającą personalia autora pamiątki, przyświecającą mu

Sztuka i Dokumentacja nr 25 (2021) | *Art and Documentation* no. 25 (2021) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050

intencję oraz nazwę adresata, dla którego została ona przygotowana: „TĄ ŚWIĘTĄ PAMIĄTKĘ OFIARUJĘ DLA KS. HENRYKA JANKOWSKIEGO PROBOSZCZA PARAFII STOCZNIOWEJ KOŚCIOŁA ŚW. BRYGIDY GDAŃSK. OD HENRYKA OSSOWSKIEGO-MECHLIŃSKIEGO Z DNI INTERNOWANIA. IŁAWA. KIELCE. ŁUPKÓW. ROKU PAŃSKIEGO 1981/82." Powyższy tekst wieńczy autograf autora.

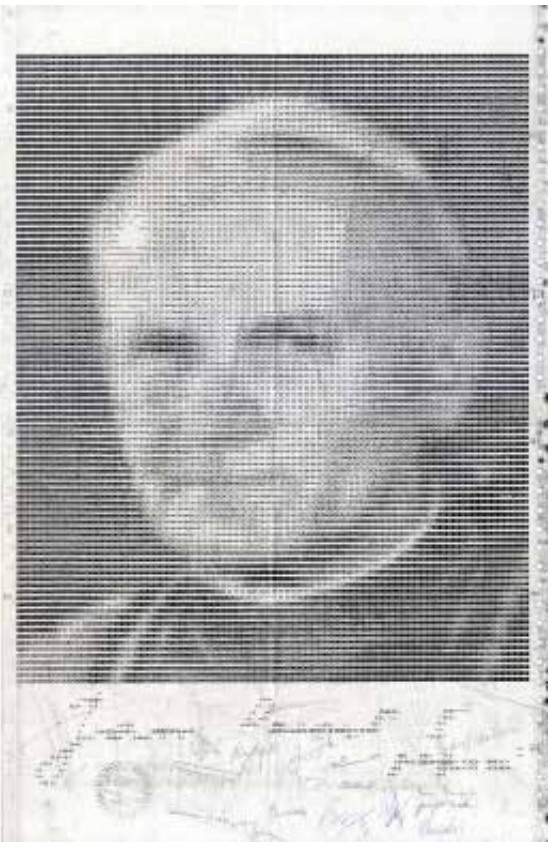
Zakończenie

Aby dzieło powstało, musiała zaistnieć potrzeba twórcza. Aby się takowa zrealizowała, ważne były odpowiednie okoliczności. Dla jednych pojawiały się one w związku z pracą w dającym konkretne możliwości zakładzie, dla innych – z umiejętnością wyszukiwania rozwiązań w sytuacjach trudnych (nieraz zresztą wzajemnie się one przeplatały). Oprócz braków materiałowych czy trudności związanych z koniecznością ukrywania działań w tajemnicy twórcy opozycyjni lat osiemdziesiątych borykali się czasem z niedoborami wynikającymi z braku formalnego wykształcenia na polu sztuki, rozwiniętej wyobraźni w dziedzinie estetyki czy umiejętności manualnych. Należy pamiętać, że znacznej części realizacji nie podejmowali się profesjonalni artyści, lecz raczej amatorzy, częstokroć uczniowie, intelektualiści i pracownicy biurowi, ale też robotnicy, których głównym źródłem utrzymania była praca w zakładzie produkcyjnym. I te niedobory udawało się przezwyciężać. Uwagę zwracają niejednokrotnie odbiegające od szablonu rozwiązania, kreatywne zastosowanie dostępnych materiałów i środków oraz różnorodne sposoby osiągnięcia wyznaczonego celu.[70] Tworzono „coś z niczego," w zgodzie z ideą spontanicznego działania, której przyświecało poniekąd już samo logo „Solidarność" autorstwa Jerzego Janiszewskiego.[71] Innym wzorem skutecznej improwizacji mogła być budowa Pomnika Poległych Stoczniowców 1970 – kolejnego z ważnych dla członków Solidarności symboli.[72] Niewykluczone, że „praktyka »zrób to sam«, podejmowana z konieczności lub wyboru, gwarantowała wrażenie sprzeciwu wobec systemu."[73]

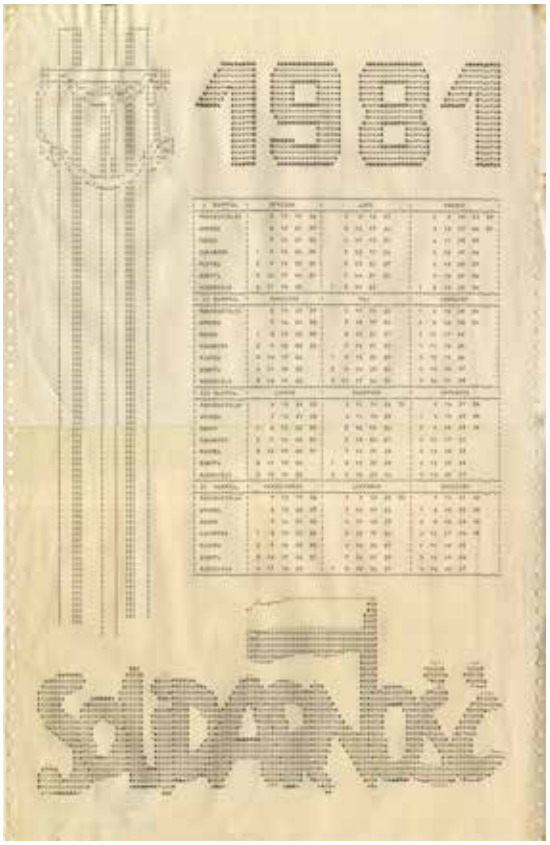
Prezentowane dzieła łączy niewątpliwie wspólnota wykorzystanych motywów i poruszanych treści, odpowiadających epoce ich powstania. Zwraca uwagę, że wiele z nich, mimo iż posiadały jednostkowego autora, nie powstałoby zapewne bez zaangażowania szerszej grupy osób. Choć efekt końcowy jest dany, w większości przypadków można jedynie *post factum* wnioskować o drodze, jaka została przebyta do jego osiągnięcia. Historia wielu eksponatów spełniających kryteria „dzieł powstałych z improwizacji, przechowywanych w AKKS" nie jest znana. Da się o nich powiedzieć tyle, ile jest się w stanie wyczytać z nich samych. Być może dzięki niniejszej prezentacji uda się zakomunikować fakt istnienia i miejsce przechowywania podobnych wytworów i dzięki temu, poprzez zawiązanie się wymiany informacji, poszerzyć wiedzę na ich temat.

Ikonografia

1. Autor nieznany, ołowiany medal upamiętniający strajk w gdańskim Porcie Północnym, sierpień 1980. Archiwum Historyczne Komisji Krajowej NSZZ Solidarność w Gdańsku



2. Autor nieznany, plakat z wizerunkiem Jana Pawła II, wykonany najprawdopodobniej w technice line-printer art, sierpień 1980. Archiwum Historyczne Komisji Krajowej NSZZ Solidarność w Gdańsku, sygn. AKKS 347/77



3. Autor nieznany, kalendarz *Solidarność 1981 (I)* z wizerunkiem Pomnika Poległych Stoczniowców 1970, wykonany najprawdopodobniej w technice line-printer art, 1980-1981. Archiwum Historyczne Komisji Krajowej NSZZ Solidarność w Gdańsku, sygn. AKKS 347/190/7

4. Autor nieznany, Tymczasowy Zarząd Regionu Gdańskiego NSZZ „Solidarność", plakat *Solidarność jest suwerenna*, 1981. Archiwum Historyczne Komisji Krajowej NSZZ Solidarność w Gdańsku. sygn. AKKS 347/77

5. Autor nieznany, kalendarz ścienny *Solidarność 1982* wykonany na tapecie, 1981–1982. Archiwum Historyczne Komisji Krajowej NSZZ Solidarność w Gdańsku, sygn. AKKS 347/190/16A

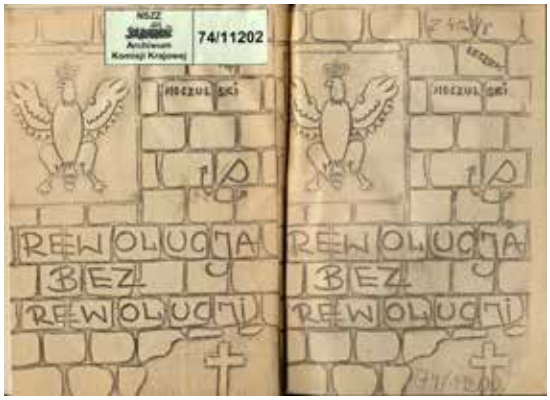
6. Autor nieznany, plakat satyryczny (formatu A3) *Dokąd pan pędzi panie ministrze* nawiązujący do Ogólnopolskiego Strajku Rolników w Siedlcach w okresie od listopada do grudnia 1981 r., 1981. Archiwum Historyczne Komisji Krajowej NSZZ Solidarność w Gdańsku, sygn. AKKS 347/77

7. Autor nieznany, plakat (formatu A4) *Solidarność i FMW Precz z komuną,* lata osiemdziesiąte. Archiwum Historyczne Komisji Krajowej NSZZ „Solidarność" w Gdańsku, sygn. AKKS 347/77

8. Autor nieznany, plakat (formatu A4) krytykujący działalność Dziennika Telewizyjnego *UWAGA, UWAGA o godzinie 19:30 nastąpi atak broni masowego rażenia. DTV. NIE!,* lata osiemdziesiąte. Archiwum Historyczne Komisji Krajowej NSZZ Solidarność w Gdańsku, sygn. AKKS 347/77

9. Zygmunt Błażek, plakat satyryczny *To nic, ale mamy za to socjalizm!* z rysunkiem *Dziadka-Żebraka-Włóczęgi*, 1981. Archiwum Historyczne Komisji Krajowej NSZZ Solidarność w Gdańsku, sygn. AKKS 347/77

10. Autor nieznany, czarno-biały znaczek (o wymiarach 5,5 x 3 cm), z napisem „Solidarność" na tle panoramy Gdańska, z naniesionym czerwonym kolorem, lata osiemdziesiąte. Archiwum Historyczne Komisji Krajowej NSZZ Solidarność w Gdańsku, sygn. AKKS 347/200



11. Autor nieznany, okładki (formatu A5) wydanej w drugim obiegu pracy Leszka Moczulskiego pt. *Rewolucja bez rewolucji*, lata osiemdziesiąte. Archiwum Historyczne Komisji Krajowej NSZZ Solidarność w Gdańsku, sygn. AKKS 347/74/11202; AKKS 347/74/11763

12. Autor nieznany, plakat (o wymiarach 19,5 x 25 cm) *Żarnowiec Stop* z naniesionymi odręcznie dopiskami, 1989–1990. Archiwum Historyczne Komisji Krajowej NSZZ Solidarność w Gdańsku, sygn. AKKS 347/77

13. Zbigniew Razik i in., makatka powstała w ZK w Strzelinie, 1982. Archiwum Historyczne Komisji Krajowej NSZZ Solidarność w Gdańsku

14. Autor nieznany, drewniany znaczek z wypaloną inskrypcją, powstały w czasie internowania w ZK Kielce, 1981–1982. Archiwum Historyczne Komisji Krajowej NSZZ Solidarność w Gdańsku, sygn. AKKS 347/200

15. Stanisław Bieniek, krzyż z puszki po konserwie dedykowany synowi, powstały w czasie internowania w ZK Kielce, 1982. Archiwum Historyczne Komisji Krajowej NSZZ Solidarność w Gdańsku, sygn. AKKS 347/200

16. Autor nieznany (osoba bądź osoby osadzone w ZK Kielce), obrazek z Janem Pawłem II umieszczony w ramce wykonanej z puszki po konserwie, powstały w czasie internowania w ZK Kielce, 1982. Archiwum Historyczne Komisji Krajowej NSZZ Solidarność w Gdańsku, sygn. AKKS 347/200

17. Krzysztof Łaszuk, różaniec wykonany w czasie pobytu w ZK w Potulicach, 1982, z inwentarza muzealiów Archiwum Historycznego Komisji Krajowej NSZZ Solidarność w Gdańsku

18. Krzysztof Łaszuk, krzyżyk wykonany w czasie pobytu w ZK w Potulicach, 1982, z inwentarza muzealiów Archiwum Historycznego Komisji Krajowej NSZZ Solidarność w Gdańsku

19. Krzysztof Łaszuk, medalik z wizerunkiem Matki Boskiej Częstochowskiej wykonany w czasie pobytu w ZK w Potulicach, 1982, z inwentarza muzealiów Archiwum Historycznego Komisji Krajowej NSZZ Solidarność w Gdańsku

20. Krzysztof Łaszuk, pieczątka z konturem Polski wykonana w czasie pobytu w ZK w Potulicach, 1982, z inwentarza muzealiów Archiwum Historycznego Komisji Krajowej NSZZ Solidarność w Gdańsku

21. Grzegorz Edmund Senkowski, krzyżyk wykonany dla Krzysztofa Łaszuka w Areszcie Śledczym przy ul. Kurkowej 12 w Gdańsku, październik 1982, zbiory prywatne Krzysztofa Łaszuka

22. Krzysztof Bydałek, koperta z trzema pieczęciami wykonanymi w czasie pobytu w ZK w Potulicach, 1983. Archiwum Historyczne Komisji Krajowej NSZZ Solidarność w Gdańsku

23. Krzysztof Bydałek, pieczęć upamiętniająca przyznanie Lechowi Wałęsie Pokojowej Nagrody Nobla, 1983. Archiwum Historyczne Komisji Krajowej NSZZ Solidarność w Gdańsku

24. Henryk Ossowski-Mechliński, pamiątkowy ołtarzyk wykonany z drewna, dedykowany ks. Henrykowi Jankowskiemu, 1982. Archiwum Historyczne Komisji Krajowej NSZZ Solidarność w Gdańsku

Przypisy

[1] Wymownie brzmi jeden z powtarzanych w czasie strajków sierpniowych wierszy pt. *Przepis po polsku*: „Wziąć to czego nie ma/ Dodać soli i kminku/ Potem zmieszać z tym czego/ Chwilowo brak na rynku/ (...) Wszyscy z nas to jedzą/ Dla każdego wystarczy/ Na tym właśnie polega/ Polski cud gospodarczy". Jan Jakubowski, „Sierpień '80 – rekonstrukcja strajku," w *Portowców gdańskich drogi do wolności*, red. Jan Jakubowski (Gdańsk: Międzyzakładowa Komisja Koordynacyjna NSZZ „Solidarność" Portu Gdańskiego, 2000), 117; Andrzej Michałowski, *Moja Solidarność. Fakty, zdrady i nadzieje* (Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen, 2016), 187.

[2] Andrzej Leon Sowa, *Historia polityczna Polski 1944–1991* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2011), 441–443, 597, 611–612, 616–617, 620–621.

[3] Konspiracyjna „Drukarnia zaczęła pracować. Potrzebne były nowe dostawy papieru. Największe ilości dostarczały nam Gdańskie Zakłady Poligraficzne, między innymi pani Maria Koszerska i inni koledzy, którzy tam pracowali. (...) Papier był reglamentowany, zamawialiśmy go również przez znajomych – w sklepach papierniczych, w biurach i zakładach pracy." Michałowski, *Moja Solidarność*, 247.

[4] Szczepan Rudka, „Techniki powielania wydawnictw bezdebitowych. Drukarski kisiel," *Bibuła. Wolne słowo w Polsce po 13 grudnia 1981* 2 (2004): 6.

[5] W innym fragmencie Michałowski podaje, że żarzący się papieros wykorzystywany był (według pomysłu warszawskich Grup Oporu Solidarni) – przez kolporterów ulotek, działających w warunkach konspiracyjnych – jako swoisty samowyzwalacz: „»ulotkową bombę« zawieszano poza oknem na korytarzach wieżowców lub na innych wysokich budynkach w różnych dzielnicach miast. (...) do takiego sznurka, który związywał ulotki w całość i jednocześnie, na którym wisiały, wkładało się zapalony papieros. (...) Ta skomplikowana konstrukcja trzymała się za oknem do czasu, aż żar tlącego się papierosa przepalił sznureczek. Wówczas przepalony sznurek uwalniał zrolowane ulotki i setki zadrukowanych karteczek fruwały po ulicach osiedli czy centrum miast." Michałowski, *Moja Solidarność*, 107, 199.

[6] Arkadiusz Kazański, „Wyroki Sądu Marynarki Wojennej w Gdyni w sprawach politycznych stanu wojennego w województwie gdańskim," w *Internowani i uwięzieni w stanie wojennym*, red. Tomasz Kurpierz, Jarosław Neja (Katowice–Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, 2018), 227.

[7] Jan Olaszek, „Strajkowa bibuła," *Pamięć.pl* 1 (2016): 51–53.

[8] Justyna Błażejowska, „Drukarnia – duża szpilka, która kłuje. O strajkowej poligrafii na Wybrzeżu podczas wydarzeń Sierpnia '80," *Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej* 9–10 (2010): 37–38.

[9] Julian Zydorek, „Julian Zydorek – wypowiedź do serialu dokumentalnego *13 pierwszych dni* (2006)," wywiad zarejestrowany przez Video Studio Gdańsk, zamieszczony na stronie Fundacji Archiwum Filmowe „Drogi do niepodległości," dostępny 16.04.2021, https://archiwumfilmowe.pl/wywiady/stan-wojenny-1981#wywiady-22.

[10] Rudka, „Techniki powielania", 7.

[11] Ewa Zydorek, rozmowa z sekretarz Komisji Krajowej NSZZ Solidarność, Gdańsk, dnia 14.04.2021, rozm. przepr. Kamil Kaliszuk; *Solidarność Wielkopolski*, 15.12.1981; Przemysław Zwiernik, „Solidarność Wielkopolski," w *Encyklopedia Solidarności*, red. Grzegorz Wołk, Grzegorz Majchrzak, Łukasz Sołtysik et al., dostępny 23.04.2021, https://encysol.pl/es/encyklopedia/hasla-rzeczowe/14492,Solidarnosc-Wielkopolski.html.

[12] Myśląc o improwizacji, w opisie skupiono się raczej na potocznym – pozytywnym rozumieniu tego słowa, przyziemnej części aktu twórczego, na okolicznościach powstania oraz charakterystyce zewnętrznej omawianych dzieł, nie zaś artystycznym znaczeniu pojęcia.

[13] Poza archiwaliami w Archiwum Historycznym KK NSZZ Solidarność przechowywanych jest kilkaset obiektów muzealnych. W zbiorach AKKS daje się zauważyć silną reprezentację eksponatów powstałych na północy Polski (która uwidoczniła się poniekąd, w sposób niezamierzony, wśród przykładów umieszczonych w niniejszym tekście). Może ona wynikać z umiejscowienia siedziby archiwum w Gdańsku, sprzyjającego aktywności darczyńców zwłaszcza z tego regionu (darowizny osób prywatnych są obecnie częstym źródłem gromadzenia muzealiów). Znaczenie ma tu zapewne również fakt, iż szereg wydarzeń istotnych z punktu widzenia dziejów NSZZ Solidarność (strajki z sierpnia 1980, I Krajowy Zjazd Delegatów, działalność centralnych struktur związku itp.) rozegrało się na Wybrzeżu. W efekcie to właśnie w tej części kraju powstały liczne przedmioty i dokumenty stanowiące naturalne obiekty zainteresowania AKKS. Por. Łukasz Grochowski, „Charakterystyka zasobu Archiwum Historycznego Komisji Krajowej Niezależnego Samorządnego Związku Zawodowego »Solidarność«," w *Rozproszone archiwa NSZZ „Solidarność." Materiały z konferencji Gdańsk, 21 listopada 2013 r.*, red. Marzena Kruk, Łukasz Grochowski (Warszawa–Gdańsk: Instytut Pamięci Narodowej, 2019), 27–29.

[14] Jakubowski, „Sierpień '80," 114.

[15] Marian Ryszard Siwy, informacje przekazane podczas rozmowy telefonicznej z dnia 21.01.2021, rozm. przepr. Kamil Kaliszuk.

[16] Siwy przypuszcza, że choć kierownictwo nie było bezpośrednio poinformowane przez strajkujących o chęci odlewu medali, to mogło posiadać wiedzę na ten temat, samego przedsięwzięcia jednak nie torpedowało. Siwy, informacje z dnia 21.01.2021.

[17] Zgodnie z relacją Stanisława Banasia: „Za materiał posłużył ołów ze złomowanych kabli energetycznych." Por. Jakubowski, „Sierpień'80", 114.

[18] Jan Hałas, informacje przekazane podczas rozmowy telefonicznej przeprowadzonej w 2019 roku, rozm. przepr. Kamil Kaliszuk.

[19] Miłosz Frąckowiak, *Medale Piotra Soleckiego* (Gdańsk: Polskie Towarzystwo Numizmatyczne Oddział w Gdańsku, 2002).

[20] Szczepan Rudka, „Medalierzy," *Bibuła. Stowarzyszenie Wolnego Słowa* 9 (2011): 22.

[21] George A. Flanagan, *A treatise on ornamental typewriting* (New York–Chicago–Boston–San Francisco–Toronto–London–Sydney: The Gregg Publishing Company, 1938); *How to make „Typeys"* (Underwood Elliott Fisher Company, 1936); Nathan Krevolin, *Art Typing* (Belmont: Fearon Pitman Publishers, INC., 1962); Bob Neill, *Bob Neill's book of typewriter art (with special computer programme)* (Goudhurst–Chatham: Weavers Press – Oldham Press, 1982); Julius Nelson, *Artyping* (Baltimore: Educational Publication Division of Artistic Typing Headquarters, 1974), wcześniejsze wydania pochodzą z lat 1939, 1940, 1962; Julius Nelson, *Stylebook for typists* (New York–Chicago–San Francisco–Boston–Dallas–Toronto–London: The Gregg Publishing Company, 1949); Julius Nelson, *Typewriter mystery games* (Baltimore: Educational Publication Division of Artistic Typing Headquarters, 1979); Madge Roemer, *Fun with your typewriter* (The Falcon's Wing Press, 1956). Wszystkie z wymienionych tytułów udostępniono – w formie skanów – na stronie internetowej Internet Archive, dostępny 09.05.2021, https://archive.org.

[22] Alan Riddel, red., *Typewriter Art* (London: London Magazine Editions, 1975).

[23] Paulina Piotrowska, *ASCII ART* (praca magisterska Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 2009), 4–5, 21–26, 35, 146, 153. Praca magisterska, udostępniona na stronie internetowej Internet Archive, dostępny 08.05.2021, https://archive.org/details/AsciiArt-DiploMa.

[24] Piotrowska, *ASCII ART*, 4–5, 40–41.

[25] Tytuły części zaprezentowanych dzieł (znajdujących się na ilustracjach nr 3, 4, 5–8, 12 oraz wspomnianych w przypisach nr 26, 40) utworzono opierając się na ich treści, w celu systematyzacji w obrębie niniejszego artykułu.

[26] Autor nieznany, kalendarze *Solidarność 1981 (II) i Solidarność 1981 (III)*, 1980-1981. Archiwum Historyczne Komisji Krajowej NSZZ Solidarność w Gdańsku (sygn. AKKS 347/190/5; AKKS 347/190/6).

[27] Krzysztof Bydałek, Andrzej Michałowski, 1987-1988. Archiwum Historyczne Komisji Krajowej NSZZ Solidarność w Gdańsku (sygn. AKKS 347/74/74).

[28] Marian Podgórski, „»Portowiec« (1980–1989)," w *Portowców gdańskich drogi do wolności*, red. Jan Jakubowski (Gdańsk: Międzyzakładowa Komisja Koordynacyjna NSZZ „Solidarność" Portu Gdańskiego, 2000), 305–306.

[29] Widoczność opisanego elementu różniła się w kolejnych, następujących po sobie numerach pisma. Wśród przechowywanych w AKKS egzemplarzy pierwszym, w którym da się zauważyć wspomnianą właściwość, jest nr 104 z maja 1987. Por. Jan Jakubowski, „Wiosna »Solidarności«," w *Portowców gdańskich drogi do wolności*, red. Jan Jakubowski (Gdańsk: Międzyzakładowa Komisja Koordynacyjna NSZZ „Solidarność" Portu Gdańskiego, 2000), 168–169.

[30] Krzysztof Bydałek, informacje przekazane podczas rozmów telefonicznych w dniach 24–25.05.2021, rozm. przepr. Kamil Kaliszuk; Andrzej Michałowski, informacje przekazane podczas rozmowy telefonicznej z dnia 20.05.2021, rozm. przepr. Kamil Kaliszuk; Czesław Nowak, informacje przekazane podczas rozmowy telefonicznej z dnia 20.05.2021, rozm. przepr. Kamil Kaliszuk.

[31] Zygmunt Błażek był twórcą „parszywej dwunastki," działającej w Gdańsku grupy specjalizującej się w pokrywaniu murów czy wagonów hasłami mającymi m.in. wyrazić sprzeciw wobec przekazu prezentowanego w oficjalnych mediach. Michałowski, *Moja Solidarność*, 64. O działalności „parszywej dwunastki" w tym numerze Sztuki i Dokumentacji zob.: Iwona Kwiatkowska i Ewa Konkel, „Malowana Wolność. Głos Trójmiejskich Ulic w Latach 1980-1981."

[32] Zob. Sekcja 1, Iwona Kwiatkowska, Ewa Konkel, „Malowana Wolność. Głos Trójmiejskich Ulic w Latach 1980-1981," fot. 11.

[33] Autor nieznany, lata osiemdziesiąte. Archiwum Historyczne Komisji Krajowej NSZZ Solidarność w Gdańsku (sygn. AKKS 347/77).

[34] W relacji Edmunda Szczesiaka pojawia się taki oto epizod z budowy Pomnika Poległych Stoczniowców 1970 w Gdańsku: „Wpada mężczyzna w grubym swetrze, ruda broda. To Robert Pepliński, artysta plastyk. Wraz z żoną Elżbietą zaprojektowali rozrzeźbienia, które znajdą się w dolnych partiach krzyży. (…) Pan Robert nadzoruje to wszystko osobiście. Jest pełen podziwu dla stoczniowców. Podpowiedzieli mu, żeby blachy w dolnych partiach krzyży były potrzaskane, jak ich życie. A kotwice pogięte, będą wówczas bardziej wymowne. Nałożyli na nie spawy wyobrażające łzy. Tak że ten pomnik to nie tylko wielka wspólna praca, ale i wspólna twórczość." Edmund Szczesiak, *Okno na wolność* (Gdańsk: POLNORD – Wydawnictwo OSKAR, 2005), 113–114.

[35] Jacek Okoń, „Twórczość artystyczna internowanych z Regionu Śląsko-Dąbrowskiego," *Górnik Polski* 3 (2009): 103.

[36] Dar Razika trafił do AKKS za pośrednictwem pracownika Archiwum Akt Nowych Mariusza Olczaka w 2016 roku. Obecnie, wraz kilkoma innymi pamiątkami tego typu, stanowi on element wystawy prezentowanej w Muzeum Sali BHP Stoczni Gdańskiej. Kamil Kaliszuk, „Nowy eksponat w Archiwum KK," *Tysol.pl*, dostępny 26.04.2021, https://www.tysol.pl/a2228-Nowy-eksponat-w-Archiwum-KK.

[37] „Pamiątkowa chusta Solidarności z więzienia w Strzelinie," *Tygodnik Solidarność* 50 (2011): 26–27.

[38] Marek Lewandowski, „Niezwykła kolekcja niezwykłego człowieka," *Tysol.pl*, dostępny 26.04.2021, https://www.tysol.pl/a51648-Niezwykla-kolekcja-niezwyklego-czlowieka; Marzena Grosicka, „Spis internowanych z Regionu Świętokrzyskiego. Ośrodek odosobnienia w Kielcach," *Studia Muzealno-Historyczne* 1 (2009): 382.

[39] Z kolekcji Stanisława Bieńka pochodzi zaprezentowany wyżej znaczek, zawierający napis „Solidarność" na tle panoramy Gdańska (il. 11).

[40] Autor nieznany, znaczek *Więzienie Kielce-Piaski Solidarność Internowanych* powstał w czasie internowania w ZK Kielce, 1981-1982. Archiwum Historyczne Komisji Krajowej NSZZ Solidarność w Gdańsku (sygn. AKKS 347/200).

[41] Nazwa „Kielce-Piaski" była nazwą nieformalną (choć pojawiającą się w niektórych dokumentach), pochodzącą od nazwy kieleckiej dzielnicy, w której mieścił się areszt. Grosicka, „Spis internowanych," 372.

[42] W ZK w Kielcach funkcjonowały kuchnia oraz piekarnia. „Internowani narzekali na jakość podawanych posiłków, które musieli uzupełniać artykułami dostarczanymi w paczkach od rodzin," zawierających prawdopodobnie m.in. puszki z konserwami. Grosicka, „Spis internowanych," 374.

[43] Symbol nawiązujący do „Polski Walczącej," miał prawdopodobnie rozwijać się do słów: „Solidarność Walczy," „Solidarność Walcząca," „Solidarność Więziona" lub innych podobnych. Organizację „Solidarność Walcząca", która spopularyzowała znak kotwicy powołano w czerwcu 1982 roku we Wrocławiu, a więc blisko miesiąc później niż przypuszczalna data powstania krzyża (13 maja 1982).

[44] Zwyczaj tworzenia przez osoby uwięzione różańców z chleba znany był dawniej. Zachowały się np. eksponaty z okresu II wojny światowej, pochodzące z niemieckich nazistowskich obozów koncentracyjnych, więzień NKWD czy sowieckich łagrów. „Różaniec z chleba," Miejsce Pamięci i Muzeum Auschwitz-Birkenau. Były Niemiecki Nazistowski Obóz Koncentracyjny i Zagłady, dostępny 21.04.2021, http://ftp.auschwitz.org/galeria/zbiory-historyczne-galeria/przedmioty-poobozowe,3.html; „Życie duchowe w obozie śmierci," Państwowe Muzeum na Majdanku, dostępny 21.04.2021, http://www.majdanek.eu/pl/news/zycie_duchowe_w_obozie_smierci/1129#; Grażyna Górniak, *Różaniec z chleba*, prod. TVP3 Gdańsk, 2018, dostępny 21.04.2021, https://gdansk.tvp.pl/39027594/rozaniec-z-chleba.

[45] Krzysztof Łaszuk był członkiem NSZZ Solidarność, kolporterem ulotek z Malborka (w 1982 roku), działaczem opozycji antykomunistycznej i osobą represjonowaną z powodów politycznych.

[46] Fragment folderu z wystawy: *Ze Smutku, Nadziei i Chleba. Wystawa eksponatów z chleba 1864–1982. Zduńska Wola, 19 sierpnia 1999 roku – Dom Urodzenia Świętego Maksymiliana Kolbe – Muzeum Historii Miasta Zduńskiej Woli.* Kat. wyst.

[47] Fragment folderu z wystawy: *Ze Smutku, Nadziei i Chleba.* O nieco innym sposobie „lepienia krzyżyków z chleba opowiedział w swoich wspomnieniach Tadeusz Jackowicz-Korczyński (NZS, Politechnika Śl.), internowany w Katowicach, Strzelcach Opolskich i Uhercach, wytwórca tych przedmiotów. Chleb był uprzednio dokładnie przeżuwany, a ciemny kolor uzyskiwało się po dodaniu przymieszki z popiołu papierosowego." Okoń, „Twórczość artystyczna," 112.

[48] Ryszard Toczek, „Więźniowie stanu wojennego" (niepublikowany maszynopis, Gdynia, 2006), 29–30, 37.

[49] Krzysztof Łaszuk, medaliki wykonane w czasie pobytu w ZK w Potulicach, 1982, z inwentarza muzealiów Archiwum Historycznego Komisji Krajowej NSZZ Solidarność w Gdańsku.

[50] Krzysztof Łaszuk, 1982, z inwentarza muzealiów Archiwum Historycznego Komisji Krajowej NSZZ Solidarność w Gdańsku.

[51] Podobny różaniec miał zostać przemycony na zewnątrz, a następnie przekazany papieżowi Janowi Pawłowi II w marcu 1983 roku. Michałowski, *Moja Solidarność*, 132.

[52] Krzysztof Łaszuk, informacje przekazane podczas rozmowy telefonicznej z dnia 12.02.2021, rozm. przepr. Kamil Kaliszuk.

[53] Łaszuk, informacje z dnia 12.02.2021.

[54] Krzysztof Łaszuk, wiadomość e-mail adresowana do Kamila Kaliszuka z dnia 13.02.2021; Łaszuk, informacje z dnia 12.02.2021; Andrzej Osipów, informacje przekazane podczas rozmowy telefonicznej z dnia 15.02.2021, rozm. przepr. Kamil Kaliszuk.

[55] Michałowski, *Moja Solidarność*, 309.

[56] Bydałek, informacje przekazane w dniach 24–25.05.2021. Por. Toczek, „Więźniowie stanu," 31.

[57] Łaszuk, powołując się na informacje uzyskane od Andrzeja Osipowa, wspomina, że „wśród innych potulickich twórców byli: [przywołany już tutaj wielokrotnie] Krzysztof Bydałek i Benedykt Lewandowski." Łaszuk, informacje z dnia 12.02.2021.

[58] Bydałek, informacje przekazane w dniach 24–25.05.2021.

[59] W pracy Ryszarda Toczka pojawia się jako Andrzej Wronna. Toczek, „Więźniowie stanu," 31, 37, 60.

[60] Zanim do ZK Potulice trafili opozycjoniści skazani wyrokami sądów, wcześniej, przez pewien czas, przebywali tam internowani na podstawie decyzji administracyjnych. Warto odnotować, że również oni „zajmowali się (...) wyrabianiem pamiątkowych stempli z gumy i linoleum oraz tuszu (materiały te pochodziły głównie z wymiany z więźniami kryminalnymi). Mistrzem w rzeźbieniu stempli okazał się Marek Ląkiert z Chełmna. (...) Do dzisiaj budzą podziw niezwykle piękne »Glejty Bractwa Potuliczników« (...). Najładniejsze glejty wyrabiał Jan Krezymon." Sylwia Galij-Skarbińska, Wojciech Polak, *„Nigdy przed mocą nie ugniemy szyi." Obóz internowania w Potulicach 1981–1982* (Bydgoszcz – Gdańsk: Instytut Pamięci Narodowej, 2015), 128.

[61] Krzysztof Bydałek, 1983. Archiwum Historyczne Komisji Krajowej NSZZ Solidarność w Gdańsku.

[62] Ibidem.

[63] Ibidem.

[64] Ibidem.

[65] Ibidem.

[66] Krzysztof Bydałek, 1983. Archiwum Historyczne Komisji Krajowej NSZZ Solidarność w Gdańsku.

[67] Bydałek, informacje przekazane w dniach 24–25.05.2021.

[68] Okoń, „Twórczość artystyczna," 107.

[69] Członka Komitetu Strajkowego Stoczni Gdańskiej, internowanego, który wyemigrował poza granice Polski.

[70] Korzystano np. z kilku odmiennych sposobów tworzenia chlebowych dewocjonaliów, medali, rzeźb, znaczków itp.

[71] Wedle Janiszewskiego: „Litery mają wyraźnie »niechlujny« wygląd, ale to jest ich strajkowy atrybut. Tak się pisało na murach i taka forma była w tej konkretnej sytuacji najbardziej komunikatywna." Andrzej Kaczyński, „Nasz znak," *Tygodnik Solidarność* 1 (1981): 4. „Siła solidarycy polega na tym, że można ją »uzyskać« samodzielnie, domowymi sposobami, wystarczy wziąć czerwoną farbę lub tusz, narysować stykające się ze sobą drukowane litery i do jednej z nich przytwierdzić flagę (...). Dzięki odręcznemu charakterowi znak [»Solidarności«] stał się potencjalnie dostępny dla każdego, niezależnie od posiadanych środków reprodukcji i zdolności plastycznych." Agata Szydłowska, *Od solidarycy do TypoPolo. Typografia a tożsamości zbiorowe w Polsce po roku 1989* (Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, 2018), 17, 82.

[72] Szczesiak, *Okno na wolność*, 114.

[73] Szydłowska, *Od solidarycy*, 33.

Bibliografia

Błażejowska, Justyna. „Drukarnia – duża szpilka, która kłuje. O strajkowej poligrafii na Wybrzeżu podczas wydarzeń Sierpnia '80." *Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej* 9–10 (2010): 35–40.

Flanagan, George A. *A treatise on ornamental typewriting*. New York–Chicago–Boston–San Francisco–Toronto–London– Sydney: Gregg Publishing Company, 1938.

Frąckowiak, Miłosz. *Medale Piotra Soleckiego*. Gdańsk: Polskie Towarzystwo Numizmatyczne Oddział w Gdańsku, 2002.

Galij-Skarbińska, Sylwia i Wojciech Polak. *„Nigdy przed mocą nie ugniemy szyi". Obóz internowania w Potulicach 1981–1982*. Bydgoszcz–Gdańsk: Instytut Pamięci Narodowej, 2015.

Grochowski, Łukasz. „Charakterystyka zasobu Archiwum Historycznego Komisji Krajowej Niezależnego Samorządnego Związku Zawodowego »Solidarność«." W *Rozproszone archiwa NSZZ „Solidarność". Materiały z konferencji Gdańsk, 21 listopada 2013 r.*, red. Marzena Kruk, Łukasz Grochowski, 25–48. Warszawa–Gdańsk: Instytut Pamięci Narodowej, 2019.

Grosicka, Marzena. „Spis internowanych z Regionu Świętokrzyskiego. Ośrodek odosobnienia w Kielcach." *Studia Muzealno-Historyczne* 1 (2009): 365–427.

Górniak, Grażyna. *Różaniec z chleba*, prod. TVP3 Gdańsk, 2018. Dostępny 21.04.2021. https://gdansk.tvp.pl/39027594/rozaniec-z-chleba.

How to make „Typeys". Underwood Elliott Fisher Company, 1936.

Jakubowski, Jan. „Sierpień '80 – rekonstrukcja strajku." W *Portowców gdańskich drogi do wolności*, red. Jan Jakubowski, 88–130. Gdańsk: Międzyzakładowa Komisja Koordynacyjna NSZZ „Solidarność" Portu Gdańskiego, 2000.

Jakubowski, Jan. „Wiosna »Solidarności«." W *Portowców gdańskich drogi do wolności*, red. Jan Jakubowski, 131–171. Gdańsk: Międzyzakładowa Komisja Koordynacyjna NSZZ „Solidarność" Portu Gdańskiego, 2000.

Kaczyński, Andrzej. „Nasz znak." *Tygodnik Solidarność* 1 (1981): 4.

Kaliszuk, Kamil. „Nowy eksponat w Archiwum KK." *Tysol.pl*. Dostępny 26.04.2021. https://www.tysol.pl/a2228-Nowy-eksponat-w-Archiwum-KK.

Kazański, Arkadiusz. „Wyroki Sądu Marynarki Wojennej w Gdyni w sprawach politycznych stanu wojennego w województwie gdańskim." W *Internowani i uwięzieni w stanie wojennym*, red. Tomasz Kurpierz, Jarosław Neja, 221–236. Katowice–Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, 2018.

Krevolin, Nathan. *Art Typing*. Belmont: Fearon Pitman Publishers, INC., 1962.

Lewandowski, Marek. „Niezwykła kolekcja niezwykłego człowieka." *Tysol.pl*. Dostępny 26.04.2021. https://www.tysol.pl/a51648-Niezwykla-kolekcja-niezwyklego-czlowieka.

Michałowski, Andrzej. *Moja Solidarność. Fakty, zdrady i nadzieje*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen, 2016.

Neill, Bob. *Bob Neill's book of typewriter art (with special computer programme)*. Goudhurst–Chatham: Weavers Press – Oldham Press, 1982.

Nelson, Julius. *Artyping*. Baltimore: Educational Publication Division of Artistic Typing Headquarters, 1974.

Nelson, Julius. *Stylebook for typists*. New York–Chicago–San Francisco–Boston–Dallas–Toronto–London: The Gregg Publishing Company, 1949.

Nelson, Julius. *Typewriter mystery games*. Baltimore: Educational Publication Division of Artistic Typing Headquarters, 1979.

Okoń, Jacek. „Twórczość artystyczna internowanych z Regionu Śląsko-Dąbrowskiego." *Górnik Polski* 3 (2009): 77–116.

Olaszek, Jan. „Strajkowa bibuła." *Pamięć.pl* 1 (2016): 50–54.

„Pamiątkowa chusta Solidarności z więzienia w Strzelinie." *Tygodnik Solidarność* 50 (2011): 26–27.

Piotrowska, Paulina. „ASCII ART." Praca magisterska, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 2009. Dostępny 08.05.2021. https://archive.org/details/AsciiArt-DiploMa.

Podgórski, Marian. „»Portowiec« (1980–1989)." W *Portowców gdańskich drogi do wolności*, red. Jan Jakubowski, 305–313. Gdańsk: Międzyzakładowa Komisja Koordynacyjna NSZZ „Solidarność" Portu Gdańskiego, 2000.

Riddel, Alan, red. *Typewriter Art*. London: London Magazine Editions, 1975.

Roemer, Madge. *Fun with your typewriter*. The Falcon's Wing Press, 1956.

„Różaniec z chleba." Miejsce Pamięci i Muzeum Auschwitz-Birkenau. Były Niemiecki Nazistowski Obóz Koncentracyjny i Zagłady. Dostępny 21.04.2021. http://ftp.auschwitz.org/galeria/zbiory-historyczne-galeria/przedmioty-poobozowe,3.html.

Rudka, Szczepan. „Medalierzy." *Bibuła. Stowarzyszenie Wolnego Słowa* 9 (2011): 22.

Rudka, Szczepan. „Techniki powielania wydawnictw bezdebitowych. Drukarski kisiel." *Bibuła. Wolne słowo w Polsce po 13 grudnia 1981* 2 (2004): 5–7.

Solidarność Wielkopolski, 15.12.1981.

Sowa, Andrzej Leon. *Historia polityczna Polski 1944–1991*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2011.

Szczesiak, Edmund. *Okno na wolność*. Gdańsk: POLNORD – Wydawnictwo OSKAR, 2005.

Szydłowska, Agata. *Od solidarycy do TypoPolo. Typografia a tożsamości zbiorowe w Polsce po roku 1989*. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, 2018.

Toczek, Ryszard. „Więźniowie stanu wojennego." Niepublikowany maszynopis, Gdynia, 2006.

Ze Smutku, Nadziei i Chleba. Wystawa eksponatów z chleba 1864–1982. Zduńska Wola, 19 sierpnia 1999 roku – Dom Urodzenia Świętego Maksymiliana Kolbe – Muzeum Historii Miasta Zduńskiej Woli. Kat. wyst.

Zydorek, Julian. „Julian Zydorek – wypowiedź do serialu dokumentalnego *13 pierwszych dni* (2006)." Wywiad zarejestrowany przez Video Studio Gdańsk. Zamieszczony na stronie Fundacji Archiwum Filmowe „Drogi do niepodległości". Dostępny 16.04.2021. https://archiwumfilmowe.pl/wywiady/stan-wojenny-1981#wywiady-22.

Zwiernik, Przemysław. „Solidarność Wielkopolski." W *Encyklopedia Solidarności*, red. Grzegorz Wołk, Grzegorz Majchrzak, Łukasz Sołtysik et al. Dostępny 23.04.2021. https://encysol.pl/es/encyklopedia/hasla-rzeczowe/14492,Solidarnosc-Wielkopolski.html.

„Życie duchowe w obozie śmierci." Państwowe Muzeum na Majdanku. Dostępny 21.04.2021. http://www.majdanek.eu/pl/news/zycie_duchowe_w_obozie_smierci/1129#.

doi:10.32020/ARTandDOC/25/2021/19

II. DYSKUSJA

Sztuka i Dokumentacja nr 25 (2021) | *Art and Documentation* no. 25 (2021) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050

doi:10.32020/ARTandDOC/25/2021/20

Jerzy KLIMCZAK
Europejskie Centrum Solidarności

SPRZECIW KIEDYŚ I DZIŚ – PLAKAT OPOZYCYJNY JAKO INSTALACJA MUZEALNA

Historia plakatu jako formy artystycznego wyrazu sięga dziewiętnastego wieku, a jego prekursorem był afisz, opierający się jedynie na tekście. Wtedy to Paryż, będący stolicą kulturalną świata, stał się miejscem, gdzie swoje prace tworzyli Henri de Toulouse-Lautrec czy Alphonse Mucha. Kolejne dekady przynosiły rozwój plakatu jako sztuki użytkowej, a wydarzenia społeczno-polityczne (ze szczególnym uwzględnieniem czasu wojen) wpływały na jego treść oraz zastosowanie. Plakaty różnego rodzaju: rekrutacyjne (podczas wojny), reklamowe, propagandowe, wyborcze, opozycyjne – niezależnie od dodanego do nich przymiotnika mają jeden wspólny mianownik: oddziaływanie. Plakaty miały i mają oddziaływać na ludzi, nakłaniać ich do zakupu danego produktu, wstąpienia do armii, zagłosowania na danego kandydata czy też – co najważniejsze z punktu widzenia niniejszego tekstu: wpływać na ich światopogląd.

Łącząc walory artystyczne z konkretnym celem plakat stał się narzędziem silnie rezonującym z nastrojami społecznymi. Mowa tutaj głównie o plakatach propagandowych. W nich najwyraźniej widoczna jest chęć wprowadzenia zmian w ładzie społeczno-politycznym, gospodarczym czy obyczajowym. Działają one w dwójnasób. Z jednej strony wskazują pożądany kierunek, łącząc elementy graficzne (część denotacyjna) z ich społecznym postrzeganiem i rozumieniem (część konotacyjna). Z drugiej poprzez swą treść wskazują na to, co w społeczeństwie nie działa albo działa niewystarczająco. Przykładowo: plakat polityczny *We Can Do It* (znany też jako *Rosie the Riveter*) z 1942 roku autorstwa J. Howarda Millera przedstawia robotnicę z amerykańskiej fabryki podejmującą trud pracy w przemyśle. Robi to, aby gospodarka mogła przetrwać czas wojny, gdy mężczyźni – zamiast pracować – walczą na froncie. Proste hasło połączone z czytelną grafiką i osadzone w oczywistym kontekście wojny. Poster ten, zachęcający kobiety do pracy, stał się ikoniczny nie ze względu na swoje „osiągnięcia" na polu rekrutacji, ale głównie z powodu zmian, jakie zachodziły w świadomości społecznej w kwestii ról społecznych kobiet. Jednak gdy wojna dobiegła końca Amerykanki były znów zachęcane do rezygnacji z pracy w przemyśle, aby tym razem zwolnić miejsca dla weteranów. Wpychano je na powrót w rolę gospodyń domowych, jednak raz dokonanej zmiany nie dało się tak łatwo cofnąć. Nic więc zaskakującego w tym, że w latach osiemdziesiątych plakat Millera zyskał nowe życie, stając się flagowym wyrazem żądań ruchów feministycznych.[1] Hasło i grafika pozostały bez

zmian, kontekst uległ diametralnej transformacji. Przykład plakatu *We Can Do It* pokazuje, jak w jednym dziele łączą się stałość (elementy graficzne) ze zmiennością (kontekst), a jednocześnie wskazuje na pewnego rodzaju uniwersalizm samej formy.

Po wojnie sztuka w Polsce stała się elementem walk ideologicznych, a na straży jej „wartości" stała cenzura. Artyści przyjmowali różne postawy względem stawianych im wymogów (od buntu przez eskapizmu do konformizmu), a sama skala działania i zaangażowanie cenzorów różniły się w zależności od panującej atmosfery politycznej. Jednak całość działalności kulturalnej, niezależnie od formy i medium, była kontrolowana, a jedyną możliwość swobodnej ekspresji stanowił alternatywny do rządowego tzw. drugi obieg.

Wybuch strajków w Stoczni Gdańskiej im. Lenina w 1980 roku stanowił pod wieloma względami rewolucję. Zmiany wypracowane przy stoczniowych stołach w Sali BHP, które ostatecznie przybrały kształt porozumień pomiędzy stroną rządową i Międzyzakładowym Komitetem Strajkowym, dawały większą wolność artystom, literatom i naukowcom. Czas ten zaowocował także jednym z najbardziej rozpoznawalnych znaków graficznych na świecie, pisanych tzw. solidarycą. Jerzy Janiszewski, autor ikonicznego plakatu *Solidarność*, stworzył znak, który nie tylko ujął w jednym słowie sens przemian zachodzących w ludziach, ale także dał im symbol rozpoznawczy, coś na czym mogli budować swoją opozycyjną tożsamość. Pojawiający się na znaczkach, plakatach, w oficjalnym znaku Niezależnego Samorządnego Związku Zawodowego Solidarność, tytułach biuletynów, koszulkach, zapalniczkach i wielu innych miejscach dowodził także tego, po której stronie linii podziału na „my" i „oni" znajduje ten, kto go używa.

W 1980 roku powstał także plakat Czesława Bieleckiego *Kardiogram*. Autor (rocznik 1948), obecnie architekt i publicysta, podejmował trud walki z systemem już w 1968 roku, gdy uczestniczył w studenckim strajku okupacyjnym Politechniki Warszawskiej.[2] Jak sam przyznaje, represje i wydarzenia z marca 1968 roku były momentem przełomowym w jego życiu.[3] W kolejnych latach angażował się w działalność opozycyjną pod sztandarami różnych organizacji oraz założył jedno z najważniejszych wydawnictw podziemnych CDN i kierował nim (lata 1982–1989).[4] Swoją przygodę ze sztukami pięknymi opisał w jednym z wywiadów następująco:

> Fascynowałem się plakatem. Nawet chciałem rzucić architekturę dla plakatu, ale powstrzymał mnie Szymon Kobyliński, kiedy poszedłem do niego po radę. No i dobrze zrobiłem, ponieważ w czasach komunistycznych plakat społeczno-polityczny, który mnie interesował, był nie do uprawiania w warunkach wszechobecnej cenzury. Robiłem swoje plakaty do szuflady. Dwa z nich ujrzały światło dzienne w czasie Karnawału '80/81.[5]

Tytułowy plakat przedstawia wykres bijącego serca. Punkty szczytowe wykresu opatrzone zostały etykietami oznaczającymi lata najważniejszych wydarzeń z najnowszej historii Polski. Oczywiście są to wydarzenia związane z oporem społeczeństwa polskiego. Kolejno mamy podane następujące daty: 1944 (powstanie warszawskie), 1956 (Poznański Czerwiec), 1968 (strajki studenckie w marcu tego roku), 1970 (strajki i ich brutalna pacyfikacja w Gdańsku i Gdyni), 1976 (strajki robotników w Radomiu, Płocku i Ursusie w czerwcu tego roku), 1980 (strajk w Stoczni Gdańskiej im. Lenina i powstanie Solidarności). Wykres przechodzi płynnie w napis „Solidarność" układający się (według wzoru Janiszewskiego) w manifestujący tłum pod biało-czerwoną flagą. Całość pracy utrzymana jest w polskich barwach narodowych.

Swoim przekazem *Kardiogram* wpisuje się w nurt polskich tradycji walk narodowo-wyzwoleńczych. Zarówno zastosowana kolorystyka, jak i czytelne odwołania do wydarzeń historycznych nie pozostawiają odbiorcy żadnych wątpliwości. Wskazane w pracy daty należą do tak zwanych „polskich miesięcy," do których oprócz wymienionych na tej solidarnościowej ikonografii włącza się także wcześniejsze dziewiętnastowieczne powstania narodowe, odzyskanie niepodległości przez Polskę, wybuch II wojny światowej oraz późniejsze: wprowadzenie stanu wojennego (gru-

Instalacja muzealna w ECS bazująca na plakacie *Kardiogram* Czesława Bieleckiego, fot. Grzegorz Mehring. Archiwum Europejskiego Centrum Solidarności

dzień 1981) czy pierwsze częściowo wolne wybory do parlamentu z 1989 roku. Jerzy Eisler, analizując wybrane „polskie miesiące" z okresu PRL, zauważa ich różnorodność i niemożność jednoznacznego sklasyfikowania, jednak przyczyniły się one do liberalizacji systemu, a w ostateczności upadku systemu komunistycznego w Polsce.[6] Takie przedstawienie wpisuje Solidarność (rozumianą zarówno jako ruch społeczny, jak i związek zawodowy) w szersze ramy tradycji narodowych, ukazując ją jednocześnie jako zwieńczenie wysiłków całych pokoleń Polaków.

Plakat Bieleckiego był często wymieniany jako jedna z najważniejszych grafik powstałych w przełomowym 1980 roku. Był też powielany bez oznaczenia autorstwa i drukarni, a także w pismach drugiego obiegu wydawniczego, ilustrując m.in. informacje o aresztowaniu Bieleckiego w 1985 roku.[7] Popularność plakatu przekroczyła granice kraju. Kopia *Kardiogramu* zawisła w Biurze Koordynacyjnym NSZZ Solidarność za Granicą, w Brukseli. Na jednym ze zdjęć widzimy m.in. Jerzego Milewskiego, Joannę Pilarską i Yoshiho Umedę w brukselskim biurze na tle ściany z zawieszonym na niej plakatem Bieleckiego.[8] Z kolei Lawrence Weschler w 1982 roku poddając analizie polską ikonografię opozycyjną w artykule „Solidarność" na łamach *Artforum*, zaraz po pracy Jerzego Janiszewskiego wymienia *Kardiogram*, nazywając go jednym z najbardziej zwięzłych obrazów Solidarności.[9] W tym samym tekście autor zauważa, że przyczyną, dzięki której solidarnościowi graficy tworzyli tak silnie oddziałujące plakaty był fakt, że mogli czerpać z obszernego katalogu powszechnie znanych i rozumianych symboli, wypracowanych w toku polskiej historii.[10] Trudno się z takim twierdzeniem nie zgodzić, tym bardziej w przypadku pracy Bieleckiego.

W podobnym tonie utrzymana jest praca nieznanego autora przedstawiająca łańcuch z wyszczególnionymi latami (1956, 1970, 1976, 1980) zwieńczony napisem „Solidarność." W tym przypadku jednak, oprócz nawiązania do „polskich miesięcy" z okresu PRL, dodano tłumaczenie procesu, jakiemu musiało ulec polskie społeczeń-

Plakat opozycyjny, autor nieznany, (prawdopodobnie) 1981, zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, brak sygnatury

Widok pozostawionych wiadomości, fot. Renata Dąbrowska, Archiwum Europejskiego Centrum Solidarności

stwo, aby Solidarność mogła się narodzić. W ten sposób obok daty 1956 mamy dopisek: „TY pragniesz lepszego jutra," obok 1970 i 1976: „Ja widzę w jedności naszą siłę," przy dacie 1980: „My wybieramy władze NSZZ Solidarność" (patrz il. 2). Łańcuch metaforycznie przedstawia rolę każdego z przywołanych wydarzeń w kształtowaniu wspólnotowej świadomości Polaków, której osią był konflikt z PZPR. Plakat ten jest późniejszym wytworem w porównaniu do pracy Bieleckiego, jednak nie sposób określić tego, czy *Kardiogram* stanowił jego bezpośrednią inspirację.

Otwarcie wystawy stałej Europejskiego Centrum Solidarności w Gdańsku w 2014 roku nadało nowy wymiar pracy Bieleckiego. *Kardiogram* stał się podstawą ważnej i medialnie nośnej instalacji, umożliwiającej gościom pozostawienie wiadomości (w postaci karteczki) po zwiedzaniu ekspozycji. Całość zabudowy ma wymiary 21,4 m na 4,1 m i zajmuje niemal całą ścianę jednej z sal ekspozycyjnych. Według szacunków dla odwiedzających jest jednocześnie dostępnych kilkaset tysięcy karteczek, na których mogą pozostawiać wiadomości, a od otwarcia wystawy pozostawiono ich już około miliona.[11] Prosty, dwujęzyczny komunikat: „Zostaw wiadomość / Leave a message" w połączeniu z pełną dowolnością formy i treści daje możliwość wyrażenia swoich refleksji czy wrażeń. Odwiedzający sami, dzięki białym i czerwonym karteczkom, układają grafikę z plakatu Bieleckiego, tym samym wypełniając treścią wcześniej opisany wykres i napis Solidarność. Muzealny kontekst oraz narracyjna forma wystawy stanowią zaledwie wyznacznik tego, co może znaleźć się w pozostawionych wiadomościach.

Najoczywistszym celem powstania instalacji było stworzenie miejsca, gdzie odwiedzający ECS będą mogli wyartykułować swoje zdanie na temat instytucji, budynku, wystawy oraz przekazać własne refleksje. To zadanie jednoznacznie wpisuje ją w funkcję księgi pamiątkowej. Instalacja jest jednocześnie elementem większej całości, a sala, w której się znajduje, wypełniona jest treściami mówiącymi o prawach człowieka oraz pokazującymi upadek totalitarnego reżimu ZSRR. W tym ujęciu stanowi zaledwie element „scenografii" ukierunkowujący odbiorcę na wyrażany poprzez całą ekspozycję tok rozumowania. Będąc jednocześnie najbardziej bezpośrednim miejscem zetknięcia odwiedzających z kontekstem wystawy, *Kardiogram* podkreśla uniwersalny czynnik sprawiedliwości społecznej rozumianej jako prawo do oporu i jego swobodnej artykulacji w imię przysługujących wszystkim ludziom przyrodzonych praw. Kolejnym wartym zaznaczenia kontekstem jest prezentowana na wystawie stałej narracja, która została poświęcona (w dużym uproszczeniu) zwycięstwu zrywu obywateli Polski i jego konsekwencjom dla całego świata. Głęboko zakorzeniona w świadomości Polek i Polaków tradycja przegranych walk narodowo-wyzwoleńczych (powstania dziewiętnastego wieku), czy II wojna światowa, tutaj nie znajduje potwierdzenia, wydźwięk wystawy jest optymistyczny, podobnie jak pracy Bieleckiego.

Chaim Noy, badając relacje pomiędzy pamięcią kolektywną a muzeum rozumianym jako miejsce mediacji pomiędzy nią i historią, podjął trud analizy dyskursu pamięci zbiorowej wśród osób zwiedzających dwie instytucje: Ammunition Hill Museum (Jerozolima, Izrael) i Florida Holocaust Museum (St. Petersburg, Floryda, USA).[12] Przedmiotem swych analiz uczynił wpisy do ksiąg pamiątkowych wymienionych muzeów, wyróżniając w efekcie następujące strategie dyskursu osób pozostawiających wpisy: *establishing addressivity* (ustanowienie adresata/„adresatywność"), *re-citing* (re-cytacja), *re-timing* (re-czasowość). Pierwsza ze strategii opiera się na ustaleniu, kogo odwiedzający ma na myśli, kiedy przypomina sobie coś w trakcie zwiedzania (innych odwiedzających, samo muzeum, historię).[13] Re-cytacja z kolei to strategia reinterpretacji znanych zwiedzającym tekstów kultury poprzez nadanie im nowego sensu z uwzględnieniem kontekstu miejsca. Re-czasowość pokazuje, jak odwiedzający zmieniają chronologię, konstruują własne ramy czasowe.[14] Skrótowe przedstawienie wyników badań izraelskiego badacza nie wyczerpuje wszystkich niuansów związanych z przedstawionymi strategiami dyskursu. Pozwala jednak zrozumieć, w jakim znaczeniu plakat *Kardiogram* przemieniony w instalację muzealną wyrywa się ze swoich ram czasowych, stając się miejscem dialogu na różnych płaszczyznach: odwiedzających ze sobą nawzajem, odwiedzających z narracją przedstawioną na wy-

stawie, odwiedzających z własną pamięcią i najważniejszy – odwiedzających ze współczesnymi im wydarzeniami. Kluczową rolę odgrywa dialogiczność pozwalająca przełamać bariery czasowe, kontekst oraz jednokierunkowość komunikatu.

Pozostając na polu założeń teoretycznych warto wskazać, jaką definicję oporu zastosowano w ramach przyjętego problemu badawczego. Biorąc pod uwagę wstępny charakter analiz, zastosowana została koncepcja przeciwruchu w ujęciu Jamesa H. Mittelmana i Christine B. N. Chin. Pomimo, że odnosi się ona do kolektywnych działań ruchów społecznych, znajduje zastosowanie ze względu na podporządkowanie działań kategorii solidarności, może być odnoszona do konfliktów w ramach jednego systemu bądź globalnie, a wśród jej cech znajdujemy m.in. ukierunkowanie na obronę praw grup marginalizowanych oraz promocję praw człowieka.[15] Takie ujęcie jednoznacznie koresponduje z kontekstem wystawy stałej Europejskiego Centrum Solidarności jako całości oraz samej sali ekspozycyjnej, w której znajduje się instalacja.

Wśród blisko miliona pozostawionych wiadomości od zwiedzających wystawę stałą ECS, została dobrana losowo próba dziesięciu tysięcy z lat 2014–2016 w celu wstępnych analiz ich treści. Z tej grupy dokonano wyboru trzystu, które są interesujące z punktu widzenia podjętej tematyki oraz umożliwiają dokonania ostrożnych założeń dotyczących pozostawianych treści. Zarysowując kontekst pozainstytucjonalny pozostawionych wiadomości, warto przypomnieć, że na lata te przypadają ważne dla życia społeczno-politycznego kraju wydarzenia, m.in. aneksja Krymu przez Rosję, kryzys migracyjny w Europie, wygrana Prawa i Sprawiedliwości w wyborach parlamentarnych oraz Andrzeja Dudy w wyborach prezydenckich. Pomimo faktu, że nie jest to reprezentatywny dobór, można zauważyć także zbieżności z ustaleniami wyżej wspomnianego izraelskiego badacza. Wszystkie poniżej zaprezentowane tezy trzeba jednak traktować w kategoriach rekonesansu badawczego.

Dominującą kategorią wśród analizowanych wiadomości jest ta, którą roboczo można scharakteryzować jako odnoszącą się do uniwersalnych wartości, takich jak: demokracja, wolność, solidarność, prawa człowieka, pokój i pamięć. Odwiedzający podają w wątpliwość stałość tych wartości i ich funkcjonowanie we współczesnych Polsce i świecie. W ten sposób wyrażany jest opór względem zachodzących zmian politycznych i społecznych. W przypadku wolności wiadomości przyjmują formę ostrzeżeń, takich jak: „Wolność nie jest nam dana raz na zawsze. Dbajmy o to, by historia nie zatoczyła koła."[16] Obawa przed zmianą na gorsze obecnego stanu rzeczy wyrażana jest także poprzez eksklamacje: „Dziękuję za wolność! Niech nikt nie waży się tego zepsuć!" oraz „Wolność to My! Póki mamy ją w sobie nikt i nic nam jej nie odbierze!"[17] Słowa te można interpretować jako wyraz poczucia zagrożenia przy jednoczesnej artykulacji gotowości do obrony wolności. Podobnie jest w przypadku solidarności. Hasła „Nie dajmy się podzielić!" czy „Solidarność to pomoc dla innych. Pamiętajcie o tym" stanowią zarówno wezwanie, jak i przestrogę.[18] Silnie reprezentowane są także wiadomości nawołujące do pokoju bądź ściślej antywojenne. Zróżnicowane wersje sloganu „Nigdy więcej wojny!" oraz „Make laugh not war" swoją prostotą oraz jednoznacznością nie pozostawiają wątpliwości na polu interpretacji.[19] Z wyżej wymienionych z dużą częstotliwością pojawia się także troska o zachowanie pamięci na temat wydarzeń związanych z historią Solidarności i Polski. Do tej grupy zaliczają się wiadomości przyjmujące formę deklaracji i zobowiązania na przyszłość typu „Pamiętamy!," „Będziemy pamiętać!" oraz żądania „Nie zmieniać historii."[20] Kategoria pamięci obejmuje także znak Polski Walczącej z okresu II wojny światowej. Symbol niepodległej Polski (stanowiący element akcji „mały sabotaż") pojawia się zarówno jako znak graficzny dodawany do tekstu, jak i samoistna wiadomość.[21] W wyodrębnionej próbie dużo rzadziej pojawiają się wiadomości dotyczące demokracji („Dbajmy o demokrację") oraz praw człowieka („Legalizacja tu i legalizacja teraz, Kochanie! Ada & Iza").[22]

Drugą, najczęściej występującą kategorią wiadomości, są te komentujące bieżące wydarzenia społeczno-polityczne. Jest to najbardziej różnorodna tematycznie kategoria i jednocześnie najwyraźniej w niej uwidacznia się funkcja instalacji jako pola wymiany poglądów. Często odwie-

dzający podejmują wątki z debat toczonych aktualnie w przestrzeni publicznej, wyrażając swoje wsparcie bądź dezaprobatę dla konkretnych działań i poglądów. Przeplatają się tutaj wątki międzynarodowe z krajowymi, a bezpośredniość i skrajność wyrażanych opinii świadczą o dużym zaangażowaniu w poruszane kwestie. Mocno obecnymi w przestrzeni publicznej w latach, z których pochodzą wiadomości, były tematy konfliktu pomiędzy Rosją i Ukrainą oraz migrantów. Znalazły one swoje miejsce także wśród wiadomości pozostawionych na instalacji. Wiadomości „Dziękuję za lekcję historii. Niech Polska dalej jednoczy się w walce o dobro. Tak dla uchodźców" oraz „Dziękuję za wolną Polskę, teraz czas na Ukrainę!" reprezentują te wątki.[23] Co więcej, łączą one solidarnościowy zryw z walką o uniwersalne wartości (wolność, dobro) oraz włączają do narracji wystawy aktualne wydarzenia, dopisując kolejne jej rozdziały. Na gruncie krajowym wyraźnie wybrzmiewa podział pomiędzy sympatykami dwóch partii politycznych, Prawa i Sprawiedliwości oraz Platformy Obywatelskiej. „Byłem tutaj i proszę, nie głosujcie na PO" dotyczące wyborów parlamentarnych z 2015 roku oraz hasło „Beata drukuj!" nawiązujący do nieopublikowania przez premier Beatę Szydło wyroku Trybunału Konstytucyjnego z dnia 9 marca 2016 roku, to jedynie wybrane przykłady.[24] W tej kategorii znajdują się również treści dotyczące referendum niepodległościowego w Szkocji (2014), konfliktów w Izraelu, Palestynie i Somalii, a także oceny obrad Okrągłego Stołu z 1989 roku.

Powyżej scharakteryzowano (na podstawie wyodrębnionej próby) dwie najczęściej występujące kategorie treści pozostawianych przez osoby zwiedzające wystawę stałą Europejskiego Centrum Solidarności. Do rzadziej występujących, a spełniających kryteria oporu, możemy zaliczyć takie kategorie/tematy jak: osoba Lecha Wałęsy i ocena tej postaci, antykomunizm, dotyczące spraw socjalno-bytowych, opinie na temat samej wystawy.

Zjawisko oporu nie wyczerpuje całości treści pojawiających się na instalacji. W wielu przypadkach jedną wiadomość trudno zaklasyfikować do konkretnej kategorii, ponieważ spełnia wymogi kilku lub tworzy całkowicie nową jakość. Także funkcja księgi pamiątkowej nie wyczerpuje możliwych perspektyw badawczych instalacji, równie ciekawe jest spojrzenie na nią z perspektywy analiz napisów na murach. Dużym wyzwaniem jest też brak konkretnych danych dotyczących autorów wiadomości oraz dat ich pozostawienia. Informacje takie pozwoliłyby przyszłym badaczom na pogłębione analizy, uwzględniające ich profil społeczno-demograficzny.

Instalacja wystawiennicza oparta na opozycyjnym plakacie Bieleckiego łączy wymiar historyczny ze współczesnym. Praca *Kardiogram* powstała jako wyraz optymizmu względem kierunku, w jakim zmierzały zmiany w Polsce po powstaniu Solidarności w 1980 roku, a jej ikoniczny charakter dla antykomunistycznej opozycji wpłynął na pamięć o przeszłości i postawę względem przyszłych wydarzeń. Opozycyjny charakter pracy Bieleckiego znajduje kontynuację wśród wiadomości pozostawionych na instalacji, jednocześnie poszerzając ją o nowe znaczenia i aktualizując dziedzictwo, którego jest częścią.

Przypisy

[1] Tomasz Ferenc, „»I want you…« i »We can do it« – szkic do analizy kulturowych transformacji plakatów wojennych," w *Wojna, obraz, propaganda. Socjologiczna analiza plakatów wojennych*, red. Tomasz Ferenc, Waldemar Dymarczyk, Piotr Chomczyński (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2014), 144.

[2] Mirosława Łątkowska, Adam Borowski, „Bielecki Czesław," *Encyklopedia Solidarności*, dostępny 28.05.2021, https://encysol.pl/es/encyklopedia/biogramy/15114,Bielecki-Czeslaw.html.

[3] Nagranie wideo. „Czesław Bielecki." Z cyklu: *Ludzie Kultury Niezależnej w PRL*, Europejskie Centrum Solidarności, 2009, ze zbiorów Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. ECS/T/DNiRF/N/1.

[4] Łątkowska, Borowski, „Bielecki Czesław."

[5] Paweł Pięciak, „Zwierzę polityczne i sztuka rozumowania," *Budownictwo, technologie, architektura* 1:36 (2007): 19.

[6] Jerzy Eisler, *Polskie miesiące, czyli kryzys(y) w PRL* (Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, 2008), 215.

[7] Autor nieznany, „Czesław Bielecki," *Wybór. Pismo o sprawach kultury* 7 (1985): 1.

[8] Anna Nasiłowska, *Wolny agent Umeda i druga Japonia* (Warszawa: Wydawnictwo Premium Robert Skrobisz, 2013), 328.

[9] Lawrence Weschler, „Solidarność," *Artforum* 6 (1982): 36. Lawrence Weschler (ur. 1952), amerykański pisarz literatury nonfiction. Jest autorem m.in. dwóch książek poświęconych Polsce lat osiemdziesiątych.

[10] Ibidem, 37.

[11] Informacje podane autorowi przez Adama Czubaszka, pracownika Europejskiego Centrum Solidarności, jednego ze współtwórców Sali F wystawy stałej ECS i opiekuna analizowanej instalacji.

[12] Chaim Noy, „Memory, media, and museum audience's discourse of remembering," *Critical Discourse Studies* 15:1 (2017), 21.

[13] Ibidem, 33.

[14] Ibidem, 34.

[15] Ewa Bielska, *Koncepcje oporu we współczesnych naukach społecznych: główne problemy, pojęcia, rozstrzygnięcia* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013), 237.

[16] Materiał źródłowy ze zbiorów Europejskiego Centrum Solidarności, niedatowany, anonimowy, sygn. ECS/MW/I/241.

[17] Materiał źródłowy ze zbiorów Europejskiego Centrum Solidarności, niedatowany, anonimowy, sygn. ECS/MW/I/1047 i sygn. ECS/MW/I/1998.

[18] Materiał źródłowy ze zbiorów Europejskiego Centrum Solidarności, niedatowany, anonimowy, sygn. ECS/MW/I/2477 i sygn. ECS/MW/I/411.

[19] Materiał źródłowy ze zbiorów Europejskiego Centrum Solidarności, niedatowany, anonimowy, sygn. ECS/MW/I/3064 i sygn. ECS/MW/I/1054.

[20] Materiał źródłowy ze zbiorów Europejskiego Centrum Solidarności, niedatowany, anonimowy, sygn. ECS/MW/I/2530, sygn. ECS/MW/I/2585, sygn. ECS/MW/I/576.

[21] Konrad Nowak-Kluczyński, „Od znaku »Polski Walczącej« po hasło »FaceBóg« – rola polskiego graffiti w latach 1942–2011," *Biuletyn Historii Wychowania* 27 (2011): 129.

[22] Materiał źródłowy ze zbiorów Europejskiego Centrum Solidarności, niedatowany, anonimowy, sygn. ECS/MW/I/045 i sygn. ECS/MW/I/343.

[23] Materiał źródłowy ze zbiorów Europejskiego Centrum Solidarności, niedatowany, anonimowy, sygn. ECS/MW/I/704 i sygn. ECS/MW/I/093.

[24] Materiał źródłowy ze zbiorów Europejskiego Centrum Solidarności, niedatowany, anonimowy, sygn. ECS/MW/I/623 i sygn. ECS/MW/I/2602.

Bibliografia

Autor nieznany. „Czesław Bielecki." *Wybór. Pismo o sprawach kultury* 7 (1985): 1.

Bielska, Ewa. *Koncepcje oporu we współczesnych naukach społecznych: główne problemy, pojęcia, rozstrzygnięcia*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013.

Nagranie wideo. „Czesław Bielecki." Z cyklu: *Ludzie Kultury Niezależnej w PRL*, Europejskie Centrum Solidarności, 2009. Zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. ECS/T/DNiRF/N/1.

Eisler, Jerzy. *Polskie miesiące, czyli kryzys(y) w PRL*. Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, 2008.

Ferenc, Tomasz. „»I want you…« i »We can do it« – szkic do analizy kulturowych transformacji plakatów wojennych." W *Wojna, obraz, propaganda. Socjologiczna analiza plakatów wojennych*, red. Tomasz Ferenc, Waldemar Dymarczyk, Piotr Chomczyński, 132–157. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2014.

Łątkowska, Mirosława i Adam Borowski. Hasło „Bielecki Czesław." *Encyklopedia Solidarności*. Dostępny 28.05.2021. https://encysol.pl/es/encyklopedia/biogramy/15114,Bielecki-Czeslaw.html.

Nasiłowska, Anna. *Wolny agent Umeda i druga Japonia*. Warszawa: Wydawnictwo Premium Robert Skrobisz, 2013.

Nowak-Kluczyński, Konrad. „Od znaku »Polski Walczącej« po hasło »FaceBóg« – rola polskiego graffiti w latach 1942–2011." *Biuletyn Historii Wychowania* 27 (2011): 127–139.

Noy, Chaim. „Memory, media, and museum audience's discourse of remembering." *Critical Discourse Studies* 15:1 (2017): 19–38.

Pięciak, Paweł. „Zwierzę polityczne i sztuka rozumowania." *Budownictwo, technologie, architektura* 1:37 (2007): 18-21.
Weschler, Lawrence. „Solidarność." *Artforum* 20:6 (1982): 36–42.

doi:10.32020/ARTandDOC/25/2021/21

Jakub KNERA

ZAPAŚĆ, KTÓRA TRWA DO DZIŚ. O KSIĄŻCE JAKUBA BANASIAKA *PROTEUSZOWE CZASY. ROZPAD PAŃSTWOWEGO SYSTEMU SZTUKI 1982–1993. STAN WOJENNY, DRUGA ODWILŻ, TRANSFORMACJA USTROJOWA*

Jakub Banasiak nie mógł trafić na lepszy moment z wydaniem swojej książki. Od dwóch lat trwa pandemia, a sytuacja artystów oraz artystek i sektora kultury w tym niełatwym okresie co chwilę poddawana jest dyskusji: jak wspierać twórców i twórczynie, jak powinny funkcjonować instytucje kultury, wreszcie, w którym kierunku należy kształtować infrastrukturę całego systemu wsparcia, mecenatu i organizacji. W czerwcu 2021 roku ukazał się *Manifest twórczyń i twórców sztuk wizualnych* Obywatelskiego Forum Sztuki Współczesnej[1] dotyczący systemu funkcjonowania sztuki w Polsce.[2]

Nie sposób więc książkę Banasiaka traktować jedynie jako źródło historyczne, ambitne „przekopanie" dokumentacji, przeprowadzenie wielu rozmów i analiz wystąpień. Paralele rodzą się bowiem same – zależność artystów od państwowego i samorządowego systemu sztuki w opisywanym przez niego okresie 1982–1993 i teraz wydaje się taka sama.

Nie jest to jednocześnie pozycja o sztuce i tym, jak rozwijała się twórczość artystów i artystek – Banasiak pisze o infrastrukturze całego systemu: mecenacie, instytucjach, systemie stypendiów, nagrodach, funkcjonowaniu wystawiennictwa i handlu sztuką, ale też związkach artystycznych; o tym jak system funkcjonował, jakie miał ramy i co trzymało go w ryzach aż do momentu rozpadu.

Książka tego historyka sztuki i redaktora naczelnego magazynu *Szum* to olbrzymie kompendium wiedzy, które jednocześnie proponuje niezbędną zmianę perspektywy, jeśli mowa o tym, co działo się w Polsce w latach osiemdziesiątych na rynku sztuki. Nie chcę posunąć się w porównaniach za daleko, ale widzę tu podobieństwo do książki *Ludowa Historia Polski. Historia wyzysku i oporu. Mitologia panowania* Adama Leszczyńskiego, w której również nakreślono inną od dominującej narrację. Podobnie

i Banasiak ma pokusę, aby obalić postsolidarnościowy mit i czarno-białą wizję historii Polski po zakończeniu stanu wojennego. Temat to dla wielu drażliwy, ale próba jest istotna i niełatwa.

Dłuższa cezura

Banasiak na początku zarysowuje system, który traktuje jako punkt wyjścia, a który wkrótce się rozpadnie. Potem prowadzi swoją narrację wokół trzech zasadniczych wątków, które znacząco wpływają na rzetelne spojrzenie na okres od 1982 do 1993 roku. Banasiak zaczyna od unaocznienia faktu, że przemiana nie nastąpiła z roku na rok, ale miała wymiar długotrwały. Jak pisze autor, według raportów GUS z 1982 roku średnia płaca w sektorze kultury była najniższa w gospodarce, a od początku dekady nie przyznano artystom i artystkom wizualnym żadnych stypendiów. Przyznawano zapomogi, dopłaty do pracowni, instytucje państwowe i kulturalne kupowały dzieła sztuki, każde większe miasto wojewódzkie miało Biuro Wystaw Artystycznych, środowisko się organizowało (m.in. poprzez Związek Polskich Artystów Plastyków), tworzono sklepy z materiałami tylko dla plastyków.

Banasiak przywołuje inicjatywę Krzysztofa Teodora Toeplitza, który po zakończeniu stanu wojennego w raporcie „Mechanizmy reformy gospodarczej w kulturze" *de facto* zaproponował zarys tego, co dziś nazwalibyśmy systemem grantowym: optował za usamodzielnieniem instytucji kulturalnych, wprowadzeniem ich autonomii i zamknięciem tych nierentownych; słowem był za urynkowieniem sektora kultury.

Państwowy system sztuki był uzależniony od państwowej gospodarki i dlatego brakowało środków na wszystko – w połowie dekady władze zaczęły ostrożnie liberalizować gospodarkę nakazowo-rozdzielczą, wprowadzając mechanizmy rynkowe. To zasadniczy krok, który pociągnął za sobą kolejne zmiany. Stawiano na zainteresowanie innych krajów produkcją artystyczną i zakupem dzieł z Polski – zaczęły powstawać nowe prywatne galerie komercyjne, impresariaty, od 1984 roku państwo zaczęło organizować m.in. Targi Sztuki Krajów Socjalistycznych Interart. Jednocześnie często prywatne inicjatywy, które działały zgodnie z logiką rynku, prezentowały klasie średniej sztukę nie najwyższych lotów, a często taką, na którą świat artystyczny patrzył protekcjonalnie. Nie tylko ekonomista Jan Winiecki używał retoryki, o której dziś mówi chociażby muzyk Kazik Staszewski: rynek powinien weryfikować talent i przesiewać najbardziej wartościowych.

Scena artystyczna nie była więc odosobniona – jej sytuacja była efektem tego, jak funkcjonowała gospodarka i jak słabo trzymało ją w ryzach państwo. Kwestią czasu było tylko całkowite „wypalenie," które – co warto zauważyć – nie pokryło się z cezurą przemian politycznych w 1989 roku. System dogasał stopniowo dłużej, aż do 1993 roku.

Dwuznaczność tego zjawiska Banasiak zaznacza, kreśląc stanowisko środowiska opozycji demokratycznej, które nie miało pomysłu, jak zająć się rozpadającym systemem mecenatu, ale też tak naprawdę wcale nie chciało poświęcać mu uwagi. O stanowisku rządu niech świadczy wypowiedź ministry kultury, Izabeli Cywińskiej, która podkreślała, że odcina się od polityki kulturalnej, zostawiając sektor gospodarce wolnorynkowej.[3] Jak dowodzi Banasiak, opozycyjny rząd nie tylko przestał wspierać artystów, ale wręcz utrudnił im działalność, wycofując się ze wsparcia socjalnego dla zrzeszonych w ZPAP, zamykając prawo do wcześniejszej emerytury, zwiększając składkę na ubezpieczenia społeczne i wprowadzając podwyżki czynszów za pracownie poprzez ich „urynkowienie."

Kultura, która stanęła w kryzysie, nie interesowała ani Mazowieckiego, ani Balcerowicza, przy Okrągłym Stole ten temat nie był w ogóle poruszany. Banasiak przywołuje dokument „Sytuacja w kulturze" przygotowany pod kierunkiem Jerzego Adamskiego, którego naczelną tezą było twierdzenie, że życie Polaków przestało być publiczne, a stawało się coraz bardziej prywatne, skupione wokół domowych nośników kultury.[4] Państwo, które wcześniej ponosiło całe ryzyko artystycznej działalności – od wsparcia socjalnego, przez promocję, edukację i na produkcji kończąc – niemal całkowicie się od niej odcięło, zostawiając ją wolnemu rynkowi. Z perspektywy kondycji materialnej przełom polityczny nie zadziałał wcale na korzyść sektora kultury.

Odrzucenie paradygmatu totalitarnego

Kolejny wniosek z książki Banasiaka dotyczy odrzucenia jednolitej narracji o totalitarnej Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej. Już w samym wstępie Banasiak przywołuje artykuł Błażeja Brzostka i Marcina Zaremby „Polska 1956–1976: w poszukiwaniu paradygmatu," który ukazuje, jak kształtowała i kształtuje się narracja opisująca historię Polski tego okresu, zogniskowana wokół zderzenia dwóch organizmów: władzy i społeczeństwa.[5] Autorzy w magazynie *Pamięć i Sprawiedliwość*, wydawanym przez Instytut Pamięci Narodowej, wyliczają trzy wzorce, wykorzystywane do opisu polskiej rzeczywistości przed 1989 rokiem.

Pierwszy, „od konfliktu do konfliktu," wiąże się nieustannie z obcością systemu, przeciw któremu buntowano się w m.in. latach 1956, 1976, 1968 czy 1980 w Radomiu.[6] Drugi, „socjalistyczne państwo, buntowniczy naród," stawia wyraźny podział między narzuconą władzą i nieugiętym społeczeństwem: albo było się skorumpowanym donosicielem, albo stawiającym opór robotnikiem. Trzeci wzorzec to totalitaryzm, który wydaje się najbardziej interesujący w odniesieniu do *Proteuszowych czasów*, a który do dziś dominuje w polskim dyskursie jako etykieta, słowo-wytrych czy kalka tłumacząca przebieg dziejów w powojennej Polsce. Banasiak podkreśla, że za cel przyjął spojrzenie na państwowy system sztuki bez totalitarnego filtra, za to z głębszą analizą kontekstu społecznego i gospodarczych realiów.[7] Jako osoba urodzona w 1980 roku może spojrzeć na okres PRL bez bagażu doświadczeń wcześniejszych pokoleń, dystansując się od podziału postkomunistycznego i postsolidarnościowego, o których pisze chociażby Jarosław Kuisz.[8]

Okres po 1983 roku Banasiak nazywa „drugą odwilżą," nawiązując to tego, co działo się w połowie lat pięćdziesiątych. To moment, w którym liberalna frakcja PZPR zaczęła dominować – w 1986 roku zmienił się minister kultury, kierownictwo Komisji Kultury KC i Wydziału Kultury KC, a także kadry resortu kultury. Efektem tych decyzji władzy była nowa ekspresja i kontrkultura – sztuka młodych włączana stopniowo w obieg oficjalny. O aspektach działania w obiegu oficjalnym i na scenie niezależnej piszę poniżej, jednak płynność dekady lat osiemdziesiątych nie pozwala zakwalifikować jej jednoznacznie – dla polskiej sztuki mogła być jednocześnie ostatnią w PRL albo pierwszą w nowej Polsce. W latach 1986–1987 uwolniono więźniów politycznych, powołano urząd Rzecznika Praw Obywatelskich, zaczął działać Trybunał Konstytucyjny, przy Lechu Wałęsie powstała jawna Tymczasowa Rada NSZZ Solidarność, a władze zorganizowały referendum, którego wyniku – niekorzystnego dla siebie – nie sfałszowały. Zliberalizowano prawo paszportowe, odbudowano kontakty dyplomatyczne z Zachodem. Podobne działania dotyczyły kultury i sztuki – zalegalizowano chociażby *Res Publikę* Marcina Króla. Z jednej strony przestała funkcjonować Desa czy Polskie Pracownie Konserwacji Zabytków (PP PKZ) i Pracownie Sztuk Plastycznych (PSP), których koniec w pewien sposób był cezurą życia artystycznego, takiego, jakie funkcjonowało od zakończenia wojny. Z drugiej strony pojawiały się nowe prywatne inicjatywy wystawiennicze, np. Andrzeja Bonarskiego, prywatnego przedsiębiorcy i mecenasa sztuki.[9]

Historia sztuki lat osiemdziesiątych funkcjonuje w mniemaniu Banasiaka – podobnie jak opowieść o Polsce – jako narracja heroiczna, oparta na dualizmie: kolaboracja–opór. Punktem wyjścia jest przekonanie, że stan wojenny trwał do końca dekady, źle było nie tylko w 1982 roku, ale i w 1988, a wszystko zmieniło się z nastaniem 1989, kiedy zwyciężono komunę. Tymczasem Banasiak stawia tezę, że raczej była to równia pochyła i rozpad, ale zarazem, że lata osiemdziesiąte były momentem otwierania się polskiej sztuki na nowe.

Bez moralizatorstwa

Banasiak proponuje spojrzenie na kontekst lat osiemdziesiątych w polskiej sztuce przez pryzmat większej liczby barw niż czarno-białe. W *Proteuszowych czasach* sugeruje wyjście poza dualistyczną narrację „kolaborantów" i wyłączających się z obiegu „buntowników;" tych współpracujących z władzą i tych działających w podziemiu.

Po przedostatnim, X Zjeździe PZPR w 1986 roku państwo zainicjowało odwilż, zachęcając artystów do współpracy. Banasiak skupia się na motywacjach takich działań i ich konsekwencjach, a nie ocenie, gdyż państwowy system sztuki był szansą do działania, wystawiania, wyjazdów za granicę i zarobku. Spektrum zachowań, zależnych od statusu majątkowego, stażu artystycznego, wieku, było szerokie i trudno jednoznacznie dzielić środowisko. Często korzystanie z jego dobrodziejstw było jedynym wyjściem. Ci, którzy tworzyli sztukę przed rokiem 1980, byli nieraz silniejsi ekonomicznie, społecznie i kulturowo. Wydawana pod redakcją Andrzeja Osęki *Kultura niezależna* czy takie przełomowe wystawy jak *Ekspresja lat 80* w BWA Sopot, *Arsenał 88* w Warszawie, *Co słychać?* Bonarskiego lokowały się pomiędzy oficjalnymi działaniami i opozycją kościelną.[10] Według wzorców dzisiejszego dyskursu niektórzy mogliby nazwać Banasiaka symetrystą. Stąd krytycznie do jego książki podszedł Józef Robakowski. Autor umieścił Robakowskiego w nurcie normalizacji lat osiemdziesiątych, gdyż organizowana przez niego wystawa *Lochy Manhattanu* była finansowana przez Miasto Łódź i Muzeum Kinematografii w Łodzi w czasie, kiedy pierwszym sekretarzem PZPR był Wojciech Jaruzelski. A to może wywoływać wrażenie, że Banasiak oskarża Robakowskiego o kolaborację.[11] Sęk jednak w tym, że Banasiak zrywa z obowiązującymi dotąd czarno-białymi wzorcami. Nie usprawiedliwia żadnej sytuacji społecznej i politycznej, ale – zwracając uwagę na szerszy kontekst – pokazuje, że dyskusji nie można sprowadzić do pytania: „Kto kolaborował, a kto nie?" – bo wtedy należałoby udzielić odpowiedzi: wszyscy albo nikt.

Banasiak nakreśla paradoks myślenia dominujący wśród uczestników sceny artystycznej – z jednej strony sprzeciwiano się likwidacji mecenatu państwa, z drugiej heroiczna narracja nie pozwalała opowiadać się za powrotem do tego, co było wcześniej, ani tym bardziej przyznawać się do czerpania korzyści z takiego stanu rzeczy. W końcu państwo opiekuńcze i interwencjonizm państwowy do dziś wielu kojarzy z systemem PRL. Z *Proteuszowych czasów* wynika więc sugestia, by nie stosować wyraźnej dychotomii: zły komunizm *versus* dobry kapitalizm, czego owoce zbieramy także dziś.[12]

***

Książka Banasiaka liczy ponad 500 stron. Autor wykonał ogromną pracę: przeprowadził wywiady, „przekopał się" przez archiwa, prasę podziemną i oficjalną. Publikacja może przytłaczać nadmiarem faktów. Bardziej, niż naukowe dzieło z zakresu historii sztuki, postrzegam je jako udokumentowanie i opisanie czasów przełomu, który trwał dłużej niż powszechnie się wydaje. Ale też był bardziej złożony. Banasiak stworzył wartościową pracę, która powinna być przyczynkiem nie do oceny dorobku ostatnich lat PRL, ale wyciągnięcia wniosków dotyczących tego, w jaki sposób państwowy system sztuki może funkcjonować dziś. Stąd *Proteuszowe czasy*, mimo że są pracą o znaczeniu historycznym, są też warte odczytania przez pryzmat teraźniejszości.

Przypisy

[1] „Manifest twórczyń i twórców sztuk wizualnych", Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej, dostępny 31.07.2021, http://forumsztukiwspolczesnej.blogspot.com/2021/06/manifest-tworczyn-i-tworcow-sztuk.html.

[2] Jakub Knera, „Poza Systemem," w *Pomiędzy,* red. Joanna Cichocka-Gula i Agnieszka Rek-Gronowicz (Sopot: Art Inkubator Goyki, 2021), 139-149.

[3] Iwona Kurz, *Powrót centrali, państwowcy wyklęci i kasa. Raport z „dobrej zmiany" w kulturze* (Warszawa: Instytut Studiów Zaawansowanych, 2020), 8, dostępny 31.07.2021, https://krytykapolityczna.pl/instytut/wp-content/uploads/sites/4/2017/10/Dobra-zmiana-w-kulturze_Raport_Kurz_OST.pdf.

[4] Jakub Banasiak, *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982–1993. Stan wojenny, druga odwilż, transformacja ustrojowa* (Warszawa: Muzeum Sztuki Współczesnej, 2021), 131.

[5] Błażej Brzostek, Marcin Zaremba, „Polska 1956–1976: w poszukiwaniu paradygmatu," *Pamięć i Sprawiedliwość* 2 (10) (2006): 25-37.

[6] Ibidem, 27.

[7] Banasiak, *Proteuszowe* czasy, 29.

[8] Jarosław Kuisz, *Koniec pokoleń podległości. Młodzi Polacy, liberalizm i przyszłość państwa* (Warszawa: Fundacja Kultura Liberalna, 2018).

[9] Por. „Nie było cięcia. Rozmowa z Jakubem Banasiakiem," rozm. przepr. Arkadiusz Gruszczyński, Dwutygodnik.com, https://www.dwutygodnik.com/artykul/9317-nie-bylo-ciecia.html.

[10] Łukasz Gorczyca, „Odrzucone dziedzictwo. O sztuce polskiej lat 80," Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, dostępny 31.07.2021, https://artmuseum.pl/pl/doc/video-odrzucone-dziedzictwo-o-sztuce-polskiej-lat-8010.

[11] Józef Robakowski, „MY! Kolaboranci z Bożej łaski…," list otwarty, źródło: internet, luty 2021. *Artluk* nr 1 (2021), dostępny 02.2021, http://www.artluk.com/eart.php?id=217.

[12] Anda Rottenberg, „Pozwolenie na niszczenie," rozm. przepr. Jakub Knera, *Polityka*, 28 lipca 2021, 82.

Bibliografia

Brzostek, Błażej i Marcin Zaremba. „Polska 1956–1976: w poszukiwaniu paradygmatu." *Pamięć i Sprawiedliwość* 2 (10), (2006): 25-37.

Gorczyca, Łukasz. „Odrzucone dziedzictwo. O sztuce polskiej lat 80." Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Dostępny 31.07.2021. https://artmuseum.pl/pl/doc/video-odrzucone-dziedzictwo-o-sztuce-polskiej-lat-8010.

Knera, Jakub. „Poza systemem." W *Pomiędzy*, red. Joanna Cichocka-Gula, Agnieszka Rek-Gronowicz, 139–149. Sopot: Art Inkubator Goyki, 2021.

Kuisz, Jarosław. *Koniec pokoleń podległości. Młodzi Polacy, liberalizm i przyszłość państwa*. Warszawa: Fundacja Kultura Liberalna, 2018.

Kurz, Iwona. *Powrót centrali, państwowcy, wyklęci i kasa. Raport z „dobrej zmiany" w kulturze*. Warszawa: Instytut Studiów Zaawansowanych, 2019. Dostępny 31.07.2021. https://krytykapolityczna.pl/instytut/publikacja-iwona-kurz/.

Leszczyński, Adam. *Ludowa Historia Polski. Historia wyzysku i oporu. Mitologia panowania*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2020.

Rottenberg, Anda. „Pozwolenie na niszczenie." Rozm. przepr. Jakub Knera. *Polityka*, 28 lipca 2021.

*

„Manifest twórczyń i twórców sztuk wizualnych." Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej. Dostępny 31.07.2021. http://forumsztukiwspolczesnej.blogspot.com/2021/06/manifest-tworczyn-i-tworcow-sztuk.html.

Robakowski, Józef. „MY! Kolaboranci z Bożej łaski…" List otwarty, źródło: internet, luty 2021.

Robakowski, Józef. „MY! Kolaboranci z Bożej łaski…" *Artluk* nr 1 (2021). Dostępny: 02.2021. http://www.artluk.com/eart.php?id=217.

doi:10.32020/ARTandDOC/25/2021/22

Józef ROBAKOWSKI

MY! KOLABORANCI Z BOŻEJ ŁASKI...

(list otwarty - zachowano oryginalną pisownię)

Każda jednostka, choćby najbardziej anarchiczna, sprzeniewierza się, w końcu godząc się na kompromis. Oto cała nasza tragiczność.
Ryszard Ziarkiewicz, O ekspresji i jej przyczynach, 1987

Stosowanie kategorii moralnych w badaniach nad PRL-em, w tym sztuką tego okresu, prowadzi na manowce. Dlatego nie interesuje mnie moralna ocena artystów.
Nie było cięcia..., rozmowa Arkadiusza Gruszczyńskiego z Jakubem Banasiakiem.

Odnoszę się, jako wkurzony, do wyjątkowo wrednej, opasłej książki Jakuba Banasiaka pt.„Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982-1993", wyd. Nowe historie sztuki, 2020.

Już sama okładka książki wskazuje na niecny sposób działania autora, daleki od rzetelnych, realnych gestów. Umieszczone na niej zdjęcie, autorstwa Jerzego Grzegorskiego, przedstawia obiekt Zbigniewa Warpechowskiego, AZJA z 1989 roku, który był symbolem łódzkiej wystawy/instalacji „Lochy Manhattanu". W opisie zdjęcia nie ma ani słowa o tej wystawie, ani o funkcji tej wyrazistej instalacji jaką tam pełniła.

Jestem w trudnej sytuacji, bo występuję na polskiej scenie kulturowej od 1958 roku do dzisiaj jako multimedialny artysta, muzealnik, zabytkoznawca, historyk sztuki, kurator, właściciel Galerii

Wymiany i były organizator międzynarodowej kolekcji sztuki progresywnej oraz doradca do gromadzenia zbiorów braci Krzysztofa i Dariusza Bieńkowskich, długoletni nauczyciel akademicki, autor kilku filmów o awangardzie polskiej, wydawca i redaktor książek, druków ulotnych, realizator prywatnego tzw. Własnego Kina i zapisów filmowo-telewizyjnych z akcjami wielu performerów, reżyser profesjonalnych programów telewizyjnych, uporczywy redaktor i twórca krytycznych tekstów interwencyjnych. Na razie, tyle o sobie. Teraz o wielu twórcach niepodległych, którzy mi towarzyszyli ok. 60 lat.

Gdy czytałem tę grubą „knypę" szlag mnie trafiał coraz bardziej aż do ostatniej strony. Tematem głównym jest w niej historia karier polskich „socjalistycznych politruków",

wymienionych ich jest tam multum. To oni zdaniem Banasiaka nami (artystami) sprytnie manipulowani na rzecz „wspaniałego socjalizmu". Zapewniam, że w tym czasie żyłem twórczo z dużym gronem młodych artystów i z założenia nie potrzebowaliśmy tych dygnitarzy partyjnych ani razu. Przed wpływami socjalistycznej polityki ocaliła się na pewno dzisiaj szanowana Grupa Zero-61, studencki zespół filmowy STKF "Pętla", gdzie zrealizowałem własnym sumptem w 1962 montażowy, dziś odkryty na festiwalu w Jerozolimie, film pt. 6 000 000, czy nasz pierwszy studencki festiwal fotografii z 1962 roku. Nagrodę główną otrzymała wtedy za portret swojej siostry Natalia Lach-Lachowicz, chyba nie kolaborantka, a jurorkami były Zofia Rydet, Janina Gardzielewska i Urszula Czartoryska. Organizowaliśmy też w Toruniu (1965 r.) Ogólnopolski Festiwal Filmu Studenckiego pod skrzydłami Muzeum Etnograficznego, które nam udostępniła wybitna nasza profesorka Maria Znamierowska-Prufferowa. Jako studenci już wtedy umieliśmy się tak dobierać, ażeby „aparatczyków" między nami nie było. Podpowiedzieli nam tę strategię postępowania starsi doświadczeni profesorowie wileńscy w czasie studiów na Wydziale Sztuk Pięknych w Uniwersytecie Toruńskim. Trudno mi dzisiaj nazwać kolaborantem mojego przyjaciela Gerarda Kwiatkowskiego z którym chętnie współpracowałem, rektora prof. Jerzego Kotowskiego, który umożliwił debiut Zbyszka Rybczyńskiego, a nam pozwolił założyć w Szkole Filmowej w 1970 roku Warsztat Formy Filmowej. Myślę też o dyrektorze Muzeum Sztuki, Ryszardzie Stanisławskim, który nas zabrał, dzięki wskazaniu Richarda Demarco, do Edynburga na największą wystawę polską, która miała miejsce poza granicą w czasie gnuśnego PRL-u. Dalej, udało się nam dzięki ekspertom niemieckim (Fritz Gruber – Photokina 72, Floris M. Neususs), pokazać światu nasz poszukujący nurt fotografii konceptualnej przez liczne wystawy i wydawnictwa przygotowane w Kolonii i Kassel. Prywatnie wystąpiliśmy grupą Warsztatu Formy Filmowej na światowym V Festiwalu Filmów Eksperymentalnych, Knokke Heist – 1974, by po nim wystąpić w 9 miastach Zachodniej Europy. Birgit Hein, zaprosiła nas na Documenta 6, w celu prezentacji naszych wydawnictw i filmów analitycznych, w wyniku czego odkrywamy polski film eksperymentalny począwszy od małżeństwa F. i S. Themersonów. Braliśmy wtedy udział w wielkich przeglądach europejskich: Film als Film w Kolonii i Film as Film w Londynie. Bez wiedzy naszego Rządu zorganizowaliśmy międzynarodowy mityng artystyczny „Works and Words - 1989" w najciekawszej wtedy amsterdamskiej galerii De Appel z udziałem wybitnych artystów z USA, Wielkiej Brytanii, Jugosławii, Węgier, Holandii, NRD i Polski. Duże grono artystów „9-ciu" pracujących „po swojemu" zaprosiła do ogromnej galerii „Plan - K" belgijska kuratorka Maddy Delsipee w 1981 roku. Byli tam muzycy, performerzy, fotografowie, wideowcy i realizatorzy filmowi. Będąc za granicą spotykaliśmy co chwilę nasze teatry studenckie, teatr Krukowskiego, Schaeffera z zespołem, wielu muzyków (Piernika, Krauzego, Knittla, Chołoniewskiego, Karkowskiego). Byliśmy mile widziani w maleńkiej wsi niemieckiej – stacja sztuki Kleinssasen, a potem w centrum sztuki – Huenfeld, Gerarda Bluma-Kwiatkowskiego, gdzie mieszkaliśmy i pracowaliśmy (Antoni Mikołajczyk, Małgorzata Potocka, Ryszard Winiarski ze studentami, Andrzej Matuszewski, Kajetan Sosnowski, Andrzej Dłużniewski, Janusz Bałdyga i wielu, wielu innych...), kolekcjonowane tam prace składają się na największą kolekcję sztuki polskiej poza naszym krajem.

We wrednej książce Banasiaka pominięta jest, chyba cynicznie, cała wielka niepodległa działalność wybitnego historyka sztuki i kuratora Andrzeja Mroczka. To zakrawa na skandal. Ani razu nie pada w tym wydawnictwie jego nazwisko. To przecież on ze swoim zespołem zorganizował dziesiątki ważnych, międzynarodowych wystaw multimedialnych, zjazdów, sympozjów. Lubelska kolekcja to, poza dziełami plastycznymi, wydawnictwa, foto-dokumentacje, prace wideo i filmy o sztuce współczesnej, zapisy między-

narodowych spotkań performerów. W Lublinie (1978 r.) odbyła się największa w Europie Środkowej wystawa Poezji Wizualnej, akurat byłem kuratorem organizacyjnym tej ekspozycji pod wodzą wybitnego artysty i eksperta czeskiego, Jiri Valocha, którą następnie przenieśliśmy do łódzkiego STK, by ją wreszcie osadzić na stałe w Muzeum Sztuki, jako dar artystów. Przeszło 100 oryginalnych prac wielu wybitnych poetów z całego świata. Co znamienne, Muzeum Sztuki nigdy nie pochwaliło się tym niesamowitym zbiorem. Szlag mnie trafia. Dalej, Andrzej Mroczek wraz z zewnętrznymi kuratorami organizował, niezmiernie ważne dla naszej kultury, międzynarodowe wystawy/spotkania tzw. "Oferty" od 1976 roku oraz np. „Nurt intelektualny w sztuce polskiej". To trudne przedsięwzięcia, których się nie bał ten niezwykle skromny kierownik Domu Kultury, a później dyrektor lubelskiego BWA. Wśród współpracownic Mroczka zajmujących się aktualnymi problemami ówczesnej kultury znajdowały się młode historyczki sztuki. Wymienię tu: Monikę Szewczyk, Jolantę Ciesielską, Danutę Godycką, Annę Nawrot, Jolantę Męderowicz i Małgorzatę Sady. Nie sposób w tym intuicyjnym internetowym tekście odkryć wszystkie alternatywne inicjatywy lubelskiego środowiska. Idąc dalej w 1980 roku zorganizowałem wraz z lokalnymi plastykami Andrzejem Ciesielskim i Andrzejem Słowikiem, tradycyjny plener w Osiekach pt. „LINIA", podczas którego wraz z Janem Świdzińskim i Witosławem Czerwonką, postanowiliśmy zorganizować w sopockim BWA przegląd galerii państwowych, tzw. autorskich i prywatnych, czynnych w dekadzie 70/80. Wybraliśmy ok. 40 ambitnych placówek. Wydałem przy tej okazji (pod szyldem Galerii Wymiany) unikalną książkę z „tekstami" polskich artystów z całej dekady. Witosław Czerwonka umożliwił prezentację w BWA w Sopocie, pięknym miejscu na naszą wystawę, ale nie mieliśmy pieniędzy na noclegi, sympozjum czy występy performerów. Złożyliśmy się. Przygotowany katalog z powodu braku funduszy niestety nie ukazał się. Własnym sumptem zrobiliśmy w 1981 roku olbrzymią międzynarodową „Konstrukcję w Procesie" w Łodzi według projektu asystenta Szkoły Filmowej Ryszarda Waśki i polską wystawę środowiska progresywnego „Falochron" kuratorstwa Antoniego Mikołajczyka. Za własne pieniądze do miasta awangardy przyjechało około 40-tu wybitnych artystów, kuratorów, dyrektorów placówek muzealnych z całego świata. Ryszard Waśko kontynuował swoje przedsięwzięcie kolejnymi „konstrukcjami" jeszcze przez wiele lat w Niemczech, Izraelu, Australii, by ponownie wrócić do Polski.

Stan wojenny, to nasz koszmar. Tracę na 15 lat pracę, zabierają mi na 7 lat paszport. Przez kilka lat nie występuję w żadnym oficjalnym piśmie czy galerii. Przesyłki pocztowe są notorycznie dokładnie sprawdzane przez bardzo aktywne SB, rozmowy telefoniczne wnikliwie podsłuchiwane. Żyjemy piekielnie biednie z paczek od artystów z Europy. Ale mimo tego, robimy wypad do Osiek nad Wisłą, by zrealizować wspólny film „Państwo wojny, 1982", organizujemy też Nieme Kina na Strychu, Pielgrzymkę Artystyczną, koszalińską Kolędę, jako urodziny koleżanki Ewy. Powstają w domu (Galeria Wymiany) ważne polityczne klipy: Pamięci L. Breżniewa, 1982, Sztuka to potęga!,1984/5 z muzyką zespołu Laibach oraz klipy dla kapeli Moskwa. A pod koniec lat osiemdziesiątych jeszcze kolejne do muzyki Knittla i Chołoniewskiego. Posiadam filmową kamerę 16 mm i kamerę wideo. Kręcę systematycznie tzw. Własne Kino, czyli dzisiaj niezwykle popularny na świecie obraz „Z mojego okna". Robię też przy okazji serię osobnych zdjęć na ten temat. Z Małgorzatą Potocką realizujemy reportaże uliczne ze stanu wojennego. Mam rewizję oraz ciągłe przesłuchania na Lutomierskiej, nękają mnie za strajk w Szkole Filmowej. 13 grudnia są u mnie o 9 rano. Jestem tylko z małą trzyletnią Matyldą. Potocka gra w tym czasie w czeskim filmie fabularnym, bo w polskim już nie ma dla niej żadnej roli. Kiedy wchodzę na teren Wytwórni Oświatowej, koledzy filmowcy uciekają przede mną, aby nie

Dołączę zdjęcie, na którym można szukać wśród nas tzw. kolaborantów, którzy namiętnie układali się z Władzą. Osiek nad Wisłą, 1982, realizatorzy absurdalnego filmu pt. *Państwo Wojny*.

być potem natrętnie przesłuchiwanymi. Jeszcze w 1981 roku będąc w Budapeszcie zawiązujemy z węgierskimi przyjaciółmi z tzw. INFERMENTAL, międzynarodowy niekomercyjny magazyn wideo. W Galerii Wymiany jest tzw. punkt zbiorczy. Nasze materiały przemyca do Budapesztu student węgierski Miklosz Novottny, który nie jest sprawdzany na granicy. Mamy kontakt ze światem, bowiem systematycznie otrzymuję przemycone kasety VHS z Kolonii od Very i Gabora Body, którzy je gromadzą dla nas z 10 punktów całego świata. Odbywamy systematycznie pokazy domowe, ale też w galeriach dla tzw.

zaufanych. Nie mam nigdy żadnej wpadki, czyli kolaborantów i donosicieli wśród nas nie było! Działają prężnie (przez wielu skreślone) autorskie galerie przykościelne, np. Jerzego Ryby we Wrocławiu, Andrzeja Ciesielskiego i nasza w kościele Jezuitów. Program w tych galeriach jest absolutnie świecki. Np. w Koszalinie pokazuję pierwszy polski zapis wideo o kanadyjskich homoseksualistach pt. Trzy dotknięcia Józefa z 1989 roku. Od 1984 roku powstaje u nas wiele materiałów robionych własnymi kamerami wideo. INFERMENTAL rozpowszechnia te widea/filmy na cały świat. Realizuję wtedy ok. 60 prac własną kamerą wideo, które następnie są pokazywane w kinach studyjnych Zachodnich Niemiec, Francji, Belgii, Austrii… Jesteśmy w konflikcie z oficjalną kinematografią i Szkołą Filmową, bowiem nie akceptujemy zaocznie mianowanego przez generała Jaruzelskiego na rektora, wyjątkowo aktywnego politycznie, prof. Henryka Klubę. Miesięcznik KINO preparuje specjalny numer antywarsztatowy. Rezultatem jest moja rezygnacja, już na zawsze, z pracy w Kinematografii. Mariella Nitosławska, studentka kanadyjska, robi prywatnie zapis wideo (“ Options: From Eastern Europe, an Artist Speaks Out “) o podziemnej pracy w 1985 roku. Przemyca ten film, który pokazuje na kanadyjskich festiwalach i przeglądach. W 1989 roku dostaję jako nagrodę zaproszenie na miesięczny pobyt do kanadyjskiego zespołu VIDEOGRAPHY STUDIO w Montrealu. Realizuję tam w profesjonalnych warunkach pracę „Trzy dotknięcia Józefa”. Operatorem jest Janusz Połom. Odwiedzam z własnym programem wiele kanadyjskich miast. Przy tej okazji fruniemy sobie z Mariellą do Nowego Jorku, goszcząc u Richarda Nonasa i Douglasa Davisa, który organizuje monograficzny przegląd w swoim obszernym atelier dla wielu zwolenników mojej twórczości. W tym czasie modeluje się ekipa Wojtka Krukowskiego w warszawskim CSW. On ma za sobą od początku lat siedemdziesiątych długoletnią własną pracę w teatrze Akademia Ruchu oraz nieco później w Kinie-Teatrze „Tęcza”. Gromadzi wyśmienity multimedialny zespół: Mikina, Kluszczyński, Ślizińska, Gorządek, Grygiel, Rypson, Bałdyga, Goździewski… Ciekawe, gdzie są tu kolaboranci? Też ich nie widzę w Gruppie, zespole Koło Klipsa, wśród ludzi bliskich Totartowi, Wspólnocie Leeeżeć, Luxusie, w Neue Bieremiennost, Łodzi Kaliskiej, domowej galerii Zagrodzkiego, w zespole Lalamido czy Łodzi Fabrycznej oraz wśród wielu uczciwych artystów związanych z Galerią Remont, Galerią Repassage, Galerią Entropia, Galerią Domową Dłużniewskich, Galerią Działań, Galerią Akumulatory 2, Galerią Wielką, Galerią AT, Galerią Małą, Galerią Wschodnią, młodzieżową Galerią Działań Maniakalnych, lubelską Galerią Labirynt i BWA oraz białostocką galerią Arsenał, galerią AUT, Centrum WRO, QQ, Galerią Wymiany czy u Piętaszka w Gdańsku i w tzw. Miejscach w Cieszynie, Szczecinie, Koszalinie, Toruniu, Bydgoszczy, Sopocie, Zielonej Górze, Gorzowie Wielkopolskim, Koninie… W 1989 roku organizujemy w naszym mieście z Muzeum Kinematografii wystawę instalację „Lochy Manhattanu” w gigantycznych opustoszałych garażach pod tzw. Łódzkim Manhattanem. Było to z założenia spotkanie dwóch pokoleń, artystów lat siedemdziesiątych z młodzieżą lat osiemdziesiątych. Na wystawie cały miesiąc funkcjonowała dla wszystkich mediów bardzo żywo otwarta rotacyjna galeria „Garaż”. Obecnie do obejrzenia jest godzinny, wtedy pierwszy w Polsce, wideo-katalog z tego mityngu publikowany na łamach strony internetowej Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Z tej niebywale uproszczonej historii wynika, że nie zawsze potrzebni nam byli partyjni funkcjonariusze, państwowe okazałe urzędy i bastiony sztuki. Wielokrotnie doskonale radziliśmy sobie sami, bez socjalistycznego zadęcia i oręża. Zbrodnią jest kolejne wykluczenie tych wielu zdarzeń poza naszą historię. Na zakończenie oświadczam Panu „historykowi” Jakubowi Banasiakowi, że do lat 90. osobiście unikałem Pałacu Kultury i Sztuki oraz Galerii Zachęta. Dopiero dyrektorka Anda Rottenberg otworzyła przed nami drzwi tej okazałej Galerii Narodowej.

P.S.

Pierwszego wykluczenia dokonał kierownik państwowej Galerii Foksal Wiesław Borowski, w bardzo wpływowym politycznie czasopiśmie Kultura nr 12 z 1975 roku, nazywając mnie, jak i wielu kolegów pseudo - awangardzistami. Nadmieniam, że skutek był natychmiastowy. Kolekcje państwowe zatrzymały jakiekolwiek zakupy na długie czasy, a ja już nie brałem udziału w Polskich Wystawach fotografii artystycznej w Nowym Jorku i Paryżu.

Drugiego haniebnego wykluczenia (malwersacji) dokonali w 2000 roku kuratorzy CSW (Zamek Ujazdowski), niejaki pan Paweł Polit wraz z panem Piotrem Woźniakiewiczem, gdy wielu z w/w nie zarosił na bardzo ważną wystawę pt. Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965-1975.

Uwaga! Pragnę nadmienić, że na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, brałem udział w wielu międzynarodowych prestiżowych wystawach o tzw. narracjach konceptualnych, a w łódzkiej Szkole Filmowej już w 1973 roku miałem pierwszy wykład z obszernym pokazem slajdów o światowej fotografii konceptualnej z lat 1968 - 1973, powtarzany następnie w warszawskim ZPAF-ie i na Plenerze Artystów i Naukowców „Osieki-1974". Co ciekawe, ten oryginalny zestaw przeźroczy jest zachowany do dzisiaj w archiwum Galerii Wymiany.

Piszę o tych problemach ku przestrodze, bowiem ciągle grasują u nas wzorem hardego krytyka Piotra Piotrowskiego tzw. „historycy intuicyjni", jak to on sam o sobie mówił w słynnej, piekielnie fałszywej książce pt. Dekada z 1991 roku, nagrodzonej imieniem uznanego krytyka sztuki Jerzego Stajudy.

P.S.

Zadzwoniłem do historyczki sztuki Jolanty Ciesielskiej, aby przeczytała tę książkę, gdzie jest posądzona przez jej autora o kolaborację z socjalistyczną Władzą, bowiem prowadziła młodzieżową galerię Stodoła w 1986 roku. Zdenerwowana Jola krzyknęła: ale czy ten facet znał program tego miejsca?

1. Spotkanie z Jürgenem Blumem-Kwiatkowskim, w tzw. Garażu, *Lochy Manhattanu*, Łódź 1989

2. Uczestnicy pleneru *Teofilów 1984*

3. Otwarcie międzynarodowej wystawy *Konstrukcja w Procesie*, Łódź 1981

4. Spotkanie w pracowni Antoniego Mikołajczyka, *Pielgrzymka Artystyczna*, Łódź 1983

5

DRGAWKI

6

7

8

wystawa
instalacja
MANHATTANU
sztuka
innych
mediów

9

10

11

12

5. Uczestnicy *Pielgrzymki Artystycznej,* Łódź 1983

6. *Drgawki* performance Natalii LL, sala STK, *Falochron*, Łódź 1981

7. Spotkanie po otwarciu *Lochów Manhattanu* w Galerii Wymiany, Łódź 1989

8. Obraz zbiorowy do sceny filmowej *Wolność na barykady, Freiheit-Nein, danke...*, Łódź Kaliska, Strych 1988

9. *Lochy Manhattanu*, ściana informacyjna, Łódź 1989

10. Projekcja filmów amerykańskiego artysty Paula Sharitsa, Galeria Wymiany, Łódź 1982

11. Sympatycy Galerii Wschodniej, Łódź 1990

12. Projekcja dla strajkujących robotnic z fabryki im. J.Marchlewskiego filmu Józefa Robakowskiego *Z mojego okna,* Konstrukcja w Procesie, Łódź 1981

(wszystkie reprodukowane zdjęcia pochodzą z Archiwum Galerii Wymiany)

doi:10.32020/ARTandDOC/25/2021/23

INTRODUCTION AND SUMMARIES

Sztuka i Dokumentacja nr 25 (2021) | *Art and Documentation* no. 25 (2021) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050

VISUAL CULTURE OF THE OPPOSITION IN POLAND OF THE 1980s

Introduction

Edited by

Katarzyna SZYCHTA-MIELEWCZYK

This topical section is devoted to the oppositional visual culture of the 1980s in Communist-ruled Poland. It is a set of texts in the form of contributory studies. These texts as well as other on-going queries and new publications, complement the state of research on the oppositional visual culture of the 1980s in Poland.

The issues dealt with the published texts cover a wide range of phenomena, involving not only art, in the sense of traditional fine arts, which is dependent on the diverse specification of projects fulfilled by creators of the 1980s. Besides paintings, sculptures, art installations, and art actions, there are other materials created on a massive scale, e.g., post stamps and cards, leaflets, or posters. Furthermore, the term "happening" is reserved for political rather than artistic events.

In this topical section, we would like to introduce the sixteen texts divided into three parts due to the issues they cover:

I Art. Artists – Groups – Communities – Events

This part is devoted to art issues. For starters, there are two syntheses about the underground art activities in two centres – Łódź and Koszalin: Alicja Cichowicz's "An Outline of the Lodz Alternative Art Scene Activity in the 1980s" and Wojciech Ciesielski's "Invisible Art. Independent Artistic Activities in Koszalin in the 1980s and their Implications." The subsequent three articles concern projects of individual artists. Karolina Lejczak-Pastuszka presents selected works of Leszek Sobocki, including, e.g., two of the *Brama* (Gate) cycle, in which the author, despite the common rapture over the winds of freedom in August 1980, seems to predict what would happen on 13th of December 1981 ("Intellectual Implicate. The Art Works of Leszek Sobocki in the European Solidarity Centre Collection"). Monika Krzencessa-Ropiak describes Andrzej Trzaska's works created during his internment. In the internment camp in Strzebielinko, he created, for instance, a series of portraits of men; it seems that each (?) model has a beard ("Andrzej Trzaska. Creativity in the Internment Centre"). Then, Xawery Stańczyk presents the operations of Łódź's Chaos Faza 3 Psychogallery, the co-creators of which were positioned on the margins of the artistic and cultural life as they were out of keeping with any current of the art of the period ("Chaos Faza 3 Psychogallery 1988–1989. »Cadio Rebel« 1984–1989. The Long 1980s, Underground, Phantom"). Another two articles refer to photography. Anna Dzierżyc-Horniak discusses photographic threads in three exhibitions held by Janusz Bogucki and Nina Smolarz. These are *Sign of the Cross*, 1983; *Apocalypse – light in darkness*, 1984 and *Labyrinth – a subterranian space*, 1989 ("From the Documentary to the Eternal Present. Photography in the Encounter with the Sacrum in Selected Examples of Projects by Janusz Bogucki and Nina Smolarz"). Kamila Dworniczak discusses the term "photojournalism" in the context of the First All-Poland Review of Sociological Photography that took place in Bielsko-Biała in 1980. It was accessible to the public for only five days because it was cancelled by the state's censorship ("Reportage Photography and Strategies of Resistance. The First All-Poland Review of Sociological Photography (1980)"). This part is topped off by Artur Tajber's article, in which the author reviews the current attitude to the 1980s by references to his own life experiences, including his period as an oppositionist; that is also how he has been facing the theme of this topical section ("Influences of the Repressive Apparatus and Dissident Circles on the Decline of Culture and the Regression of Art in Poland in the 1980s").

II. Artefacts and Archives

The common theme of articles in the second part are references to various materials deposited in archives. Iwona Kwiatkowska and Ewa Konkel use images from the European Solidarity Centre's photo collection to present the background of making slogans (but not only slogans!) that were displayed on the walls of the Tricity of Gdańsk, Gdynia and Sopot, for example. In the text, they also relate to these types of actions pursued by the so-called dirty dozen, a group that was functioning within the structures of the union, NSZZ Solidarność ("Painted Freedom. The Voice of the Streets of the Tricity in 1980-1981"). Agnieszka Bacławska-Kornacka describes the exhibits of the temporary exhibition *Thread. Weaves of Freedom* (European Solidarity Centre, 2018), to indicate chosen items of clothing, "items with biography," connected with key moments in the political history of Poland ("Oppositional Biographies of Things. About the Exhibition *Thread. Weaves of Freedom*"). Maria Leśniowska discusses the diversity of materials kept in the archives, in this case – in the State Archive in Opole ("Posters, Postcards, Street Art. In the 'Service' of Solidarność. Iconographic Materials Kept in the State Archive in Opole"). Archival collections were an inspiration for myself – in the article "»We will Never Forget!« The Story of History Based on the Samizdat Post Stamps and Cards Distributed in the Polish People's Republic in the 1980s," I analyse over one thousand post stamps and cards, which are a basis to attempt to recapture the version of the history of Poland that attracted the attention of the oppositionists; simultaneously, I point out the events and/or people, that were the most often depicted on the underground prints. This part is completed by Kamil Kaliszuk's article. The author presents chosen musealia deposited in the Historical Archives of the National Commission of NSZZ Solidarity; these objects document how underground creators used materials available "on hand" to create historical artefacts ("»Something out of Nothing.« Manifestations of Improvised, Oppositional Creative Activity Kept in the Historical Archives of the National Commission of NSZZ Solidarność").

III Discussion

In this part, we situated three texts, in which the past converges with the present, or even can be a projection of the future.

The first one, an article by Jerzy Klimczak, is an analysis of the notes left by visitors on the interactive wall in the European Solidarity Centre, which led the author to describe the still living tradition of resistance against the contemporary social-political order. Apparently, it might seem that this article does not match this topical section. However, these notes form part of a huge museum installation that replicates the poster *Kardiogram* designed by Czesław Bielecki in 1980 ("Objection in the Past and Today. The Opposition Poster as a Museum Installation").

In 2021, much attention was devoted to Jakub Banasiak's book *Proteus Times. The collapse of the state art system 1982-1993. Martial law, the second thaw, political transformation*. So it is no coincidence that among articles referring to various creative actions of the 1980s, there are also two texts that discuss this publication: "A Collapse that Continues Till Today…" by Jakub Knera and "WE! Pathetic Collaborators…" by Józef Robakowski.

The social-political context of the 1980s in Poland (that is the strikes of August 1980, the fight for independence and self-governance of Solidarity, the period of Martial Law, and other events, up to the Round Table Agreement and parliamentary elections in 1989), affected many type of creations, both the work of artists, who work in various, new and traditional, art media as well as that of non-artists, non-professionals, who created occasional artefacts. They use similar topics, motifs, symbols, and narrations. That is why we consider applicable the use of the term "visual culture," enables creating not only a framework covering the diversity of phenomena in the 1980s but also the methods of their study concerning the formal and contextual analysis of those phenomena. These texts prove the cohesive character of the visual culture of the 1980s at the level of in-depth interpretation and indicate that it is a scientific field that requires further exploration.

I.
Art. Artists - Groups - Communities – Events

Alicja CICHOWICZ

AN OUTLINE OF THE LODZ ALTERNATIVE ART SCENE ACTIVITY IN THE 1980s

The article describes the activities of the alternative art scene in Łódź in the 1980s and the most important events organized by this community: from *Construction in Process* in 1981, through the *Silent Cinema* [Nieme Kino] shown at The Attic [Strych] - the seat of Łódź Kaliska, the *Artistic Pilgrimage*, and the happenings of the Orange Alternative in Łódź (1988-89) to the exhibition *Dungeons of Manhattan* [Lochy Manhattanu] (1989).

The most important private art galleries in Lodz, as meeting places for independent artists and many artistic initiatives, were: Józef Robakowski and Małgorzata Potocka's Exchange Gallery, Antoni Mikołajczyk's Consulting Point, Ryszard and Maria Waśko's Archives of Contemporary Thought, Radosław Sowiak and Adam Paczkowski's Carpet Cleaning, Janusz Zagrodzki's Trace II, and Adam Klimczak and Jerzy Grzegorski's Eastern Gallery (on the East Street).

These underground places carried out counter-cultural activities resulting from the need to rebel against power and strive for full creative autonomy. But also from the need for a sense of community, collective work, linking independent artistic circles. This strategy was a continuation of this type of activity initiated in Poland by alternative artists, operating outside the state sponsorship already in the 1970s.

A decade later, especially during the Martial Law period, the resistance to the totalitarian system of power and the centralistic control of culture, which had been growing for years, turned into a boycott of state art institutions and the total separation of the creative circles from the official artistic life, and at the same time the artistic milieu organized by the artists themselves was created.

Wojciech CIESIELSKI

INVISIBLE ART. INDEPENDENT ARTISTIC ACTIVITIES IN KOSZALIN IN THE 1980s AND THEIR IMPLICATIONS

The text presents selected artistic events, related to the so called "independent movement" in the 1980s, in the former Koszalin Voivodeship. The author, quoting Jerzy Busza, emphasizes that the adopted artistic attitudes at that time constituted "a great triumph of normality over the abnormalities and burdensome inconveniences of everyday life," in the period of Martial Law and after it. After Janusz Zagrodzki, the creator of the term 'Private Art' [Sztuka Prywatna], the author draws attention to the aspect of the functioning of 'Pitch-in Culture' [Kultura Zrzuty] in the private and unofficial zones, and following the thesis of Józef Robakowski, to the sense of an individual and independent attitude as a superior element for the creation of art.

The first independent initiative of artists from the Koszalin area was a three-day event *After a Year* [Po Roku], organized cyclically from 1982 to 1988 in mid-December, led by Andrzej Ciesielski and Andrzej Słowik. Artists invited from all over the country were to present their current achievements.

Artistic Carol, Without a Slogan [Kolęda Artystyczna, Bez Hasła], organized on February 10-12 in Koszalin, 1984, was a response to the invitation of Koszalin artists to the Lodz's *Pilgrimage* organized a year earlier. It was the largest manifestation of the independent art movement in the region. The organizers were people participating in the Łodz event: Ewa Kowalska, Grażyna Bogusz Wolska, Andrzej Ciesielski and Stanisław Wolski. In all, 85 people from all over the country were invited, besides, many uninvited people came to the event on their own initiative, connected, among others, with the Pitch-in Culture [Kultura Zrzuty] movement.

For the Koszalin community, the open-air activity was also important, which was still related to the tradition of the Plein-Airs in Osieki organized since 1963, and ended after the introduction of Martial Law in 1981. This situation was to be changed by a series of open-air workshops organized under the slogan 'We invite you to work' in 1987-1989 in Karlino, and in 1990 in Darłowo. The initiators and first artistic commissioners were Andrzej Słowik and Maria Idziak, who in 1989 handed over this function to Wojciech Zamiara, and in 1990 to Andrzej Ciesielski.

The gallery At The Rectory [Na Plebanii] by Andrzej Ciesielski was also important for the functioning of the Koszalin community in the national artistic community. In the years 1986-1990, 34 meetings were held as part of its activities. He continued his work at the next My Archive Gallery [Galeria Moje Archiwum], operating in the years 1993-2001.

These initiatives, as well as many others undertaken in the 1980s, combined the extraordinary energy and unconventional courage of the participants. However, they did not result only from the confrontation with the political situation then, but, as in previous decades, from the immense value that permeates the spirit of art - the need for freedom.

Karolina LEJCZAK-PASTUSZKA

INTELLECTUAL IMPLICATE. THE ART WORKS OF LESZEK SOBOCKI IN THE EUROPEAN SOLIDARITY CENTRE COLLECTION

The paper focuses on selected art works by the Cracow artist Leszek Sobocki, from the collection of the European Solidarity Centre. This group of works refer directly to the events related to Polish history in the 20th century, including the workers' demonstrations in December 1970, the strikes in August 1980, the rise of the Solidarity movement as well as the introduction of Martial Law. The presented art works show artist's attitude to the communist government and its ruthless mechanisms of operation. They are a record of the human struggle for individuality.

Monika KRZENCESSA-ROPIAK

ANDRZEJ TRZASKA. CREATIVITY IN THE INTERNMENT CENTER

The objects, memorabilia and photographs that have been collected at the European Solidarity Centre (ECS) since 2008 relate primarily to the period of activity of the democratic opposition from 1970 to 1989. The core of the ECS art collection is the art of the 1980s related to the independent culture movement, which resulted from the rejection of official, government-backed art after the imposition of Martial Law. In 2009, a collection of drawings made in most unusual circumstances was added to the collection of the European Solidarity Centre. Almost 400 bearded male faces were drawn by Andrzej Trzaska, an artist from Gdańsk. The author of the portraits was interned in Strzebielinek, near Wejherowo, for over six months. He was arrested for his involvement with the Trade Union Solidarity. The artist created not only male portraits in the internment camp, he also represented the cells, the yard and the camp buildings. He is also the author of many camp 'postage stamps,' which were a characteristic element of the creativity of internees not only in Strzebielinek. Andrzej Trzaska was an artist who had the gift of versatility: he was involved in painting, ceramics, drawing and jewellery making; perhaps this very feature combined with the urge to create allowed him, in the situation of internment, confinement and isolation, to produce an extraordinary record of the time. He studied painting at the State Higher School of Visual Arts in Wrocław and in Gdańsk; he took part in many exhibitions in Poland and abroad. Portraits from Srzebielinek are available on the website of the European Solidarity Centre. Many of the people drawn are still waiting to be identified. This year (2021), to mark the anniversary of the introduction of Martial Law, an exhibition of Andrzej Trzaska's scanned portraits has been organized in Strzebielinek.

Xawery STAŃCZYK

CHAOS FAZA 3 PSYCHOGALLERY 1988–1989. "CADIO REBEL" 1984–1989. THE LONG 1980s, UNDERGROUND, PHANTOM

Psychogallery Chaos Faza 3 was functioning in Łodz for only 8 months, from June 1988 to January 1989. Its ephemeral character was closely linked with the kind of art performed by the creators of the site: fleeting, situational, and underground. A challenging and confrontational attitude, both in the aesthetic and political aspect, positioned the main figures involved in the Chaos Faza 3, Sławomir Kosmynka (a.k.a. "Cadio Rebel") and Ewa Bloom Kwiatkowska, on the margins of the artistic and cultural life of the 1980s. At the same time that was the margin that broke the discursive frames of that period. The themes of fascism, violence, and anarchy, which were explicitly present in the creativity of the Chaos Faza 3 circle, transgressed the veins of the academism, the neo-avantgarde that was just gaining its institutional status in those days, and the so-called church art. Despite their expressive capacity, artworks by Kosmynka and Bloom Kwiatkowska were not contained in neo-expressionism, while their provocative features did not locate them close toward neo-dadaism, nor surrealism. The article describes the actions and attitudes of the artists associated with the Chaos Faza 3 gallery in the light of their own manifestos. The aim is to expose the specificity, originality, and subversiveness of their works in the context of the phenomena of the 1980s culture. The crucial categories in this undertaking are the long 1980s, underground, and phantom.

Anna DZIERŻYC-HORNIAK

FROM THE DOCUMENTARY TO THE ETERNAL PRESENT. PHOTOGRAPHY IN THE ENCOUNTER WITH THE SACRUM IN SELECTED EXAMPLES OF PROJECTS BY JANUSZ BOGUCKI AND NINA SMOLARZ

The article is an attempt to look at the phenomenon of oppositional art in churches through selected exhibitions by Janusz Bogucki and Nina Smolarz. From the second half of the 1970s, Bogucki developed the concept of "return to home and place of worship" in response to the artistic Tower of Babel he saw at documenta 5 in Kassel (1972). In this idea, rediscovering the sacrum and the sacrum of art became a key issue. The text describes their three most important projects: *Sign of the Cross* in the church of Divine Mercy and St. Faustina in Warsaw (1983), *Apocalypse - light in darkness* in the Holy Cross church in Warsaw (1984), and *Labyrinth* – a subterranian space in the Church of Lord's Ascension in Warsaw (1989). Photography played an important role in these projects, so they are analyzed from this perspective. The photos used in the discussed exhibitions evoked the memory of facts of the distant past or yesterday, and along with the memory - the thoughts and emotions associated with it. Bogucki and Smolarz introduced these documentary images into a space saturated with prayer and art, into the atmosphere of sacred architecture. In this way, they imposed the atmosphere of a place where life facts are seen in the perspective of eternity. The aim of these treatments was to create a sense of community and experience of the sacrum.

Kamila DWORNICZAK

REPORTAGE PHOTOGRAPHY AND STRATEGIES OF RESISTANCE. THE FIRST ALL-POLAND REVIEW OF SOCIOLOGICAL PHOTOGRAPHY (1980)

The First All-Poland Review of Sociological Photography in Bielsko-Biała (1980), consisting of three main exhibitions and several accompanying exhibitions, was closed by the censor five days after its opening. The article analyzes the concept of the exhibition and the discussions taking place within it. Particular attention was paid to the need to reconstruct the history of socially engaged photography in Poland, born during the "Solidarity Carnival." An important element of this reconstruction process was the redefinition of the tradition of humanist photojournalism, shaped in the West and developed in Poland since the 1950s. The reflection on The First All-Poland Review of Sociological Photography contributed to rethinking the tension between photojournalistic practices becoming part of the visual language of the propaganda of PRL, on the one hand, and creating the area of "cultural resistance" on the other.

Artur TAJBER

INFLUENCES OF THE REPRESSIVE APPARATUS AND DISSIDENT CIRCLES ON THE DECLINE OF CULTURE AND THE REGRESSION OF ART IN POLAND IN THE 1980s

The author attempts to revise the description of the processes taking place in Poland in the 1980s from the perspective of today. He addresses this problem from the standpoint of a participant, witness and observer looking backwards. The thesis, which is the basis for the re-evaluation, is the conviction, strengthened over time, that the source of many negative consequences visible recently in the field of artistic and socio-political culture, is a series of consecutive strategical mistakes and malpractices from the 1980s to the second decade of the 21st century.

II.
Artifacts and Archives

Iwona KWIATKOWSKA
and Ewa KONKEL

PAINTED FREEDOM. THE VOICE OF THE STREETS OF TRICITY IN 1980-1981

The totalitarian system of communism consistently controlled the flow of all information to the public about the real state of the country, the economy, and the actions of the government. This monopoly on information was seriously broken in August 1980. From the Lenin Shipyard in Gdansk and other striking factories on the coast, information about the events taking place began to spread. It spread so widely and effectively that it crossed national borders. The forms of reaching the public in the pre-Internet era were varied and depended on the ingenuity of the opposition. Underground and strike-period printing houses produced thousands of leaflets, posters and bulletins reporting on the days of the strikes and the pictures of photojournalists, showing crowds of people solidarily supporting the striking crews, ran around the world. Meanwhile, large painted inscriptions summarizing the strike demands appeared on the shipyard walls. Their number and consistent renewal made it impossible for the security forces to remove them completely from the sight of residents who curiously stopped by the walls. One of the people who took up the task of painting the slogans was Zygmunt Błażek, an employee of Gdańsk Unimor electronics factory. After the August strikes ended, Blażek gathered a group of enthusiastic young people around him, and he set out to paint slogans on the walls and sidewalks of the Tricity. The painted slogans "spoke" directly to the residents about their desire for freedom, bypassing the ubiquitous censorship and the hypocrisy of the public media. The painters' work, often at risk of arrest, was immortalized by Tricity photographers, thanks to whom these dialogues with society reached the rest of the country.

Agnieszka BACŁAWSKA-KORNACKA

OPPOSITIONAL BIOGRAPHIES OF THINGS. ABOUT THE EXHIBITION *THREAD. WEAVES OF FREEDOM*

Objects can be the carriers of historical narratives. Patriotic fabrics with a high emotional load and individual 'CV' (related to the biography of a specific owner or social group) are especially predestined for this. This allowed viewers of the exhibition *Thread. Weaves of Freedom* (2018, European Solidarity Centre) to identify more closely with the story about the Polish road to independence. Objects from the 1980s were juxtaposed with patriotic fabrics from earlier decades to invite visitors to travel in time: through partitions, exiles, enthusiasm for the first independence, the years of World War II, the period of communism, the emerging opposition and the rise of Solidarity until the second independence in 1989. The costumes from the 1980s and the genealogically related items from the period of the lack of Polish statehood presented at the exhibition are a record of the dramatic past, becoming its historical source. Although worn by individual people, they were a record of the collective experience of the nation, because they were connected by a community - a thread - "a trace of absent presence," from which the national identity is woven.

Maria LEŚNIOWSKA

POSTERS, POSTCARDS, STREET ART. IN THE 'SERVICE' OF SOLIDARNOŚĆ. ICONOGRAPHIC MATERIALS KEPT IN THE STATE ARCHIVE IN OPOLE

Activists and sympathizers of Solidarność, fighting for the freedom of the Polish nation, resorted not only to demonstrations, strikes and rallies. They tried to reach the consciousness of Poles also through literary works and iconography referring to historical figures and events. Traces of this activity are kept, among other things, in the State Archive in Opole. Especially rich collections of stamps, cards and postcards from the period of the struggle against communism are gathered in the Eugenia Łysiak and Ryszard Hawryszczuk Collections. Mostly these are materials created by internees in the Grodków and Nysa detention camps. This documentation is an interesting source for research into the activities of regional structures of Solidarność.

Katarzyna SZYCHTA-MIELEWCZYK

„WE WILL NEVER FORGET!" THE STORY OF HISTORY BASED ON THE SAMIZDAT POST STAMPS AND CARDS DISTRIBUTED IN THE POLISH PEOPLE'S REPUBLIC IN THE 1980s

In the 1980s, in the Polish People's Republic, the activity of the underground publishing houses was expanding. In the samizdat, there were thousands of various prints, which were a common carrier of historical motifs. The conducted research involves over 1000 printed items including post stamps and cards, which were published to commemorate events and/or people from the past.

The underground creators often refer to the Second World War – in the analysed materials, there are over 400 printed items devoted to, e.g., the signing of the Molotov-Ribbentrop Pact, the invasion of Poland, chosen battles, especially the Battle of Monte Cassino, the Katyn Massacre, the Warsaw Uprising. Other popular events are, e.g., the decreeing of the Constitution of the 3rd May 1791 (14 items), the national uprisings (72 items), the restoration of Poland's sovereignty (86 items). It is also worth noting that there are events that were not exposed as, e.g., the Battle of Grunwald (only one item); it can be assumed that it was not promoted by underground publishing houses as it was promoted by the communist authorities.

The historic motifs are reproduced not only on postage stamps but also occasionally on, e.g., postcards and envelopes. These kinds of prints were a part of oppositionists' visual language. The transmitting and receiving strategies were not formalized whereby quite consistent. It can be assumed that such prints could arouse social historic awareness especially in the case of events and/or people that were a 'terra incognita' in the politics of memory in the Polish People's Republic.

Kamil KALISZUK

"SOMETHING OUT OF NOTHING." MANIFESTATIONS OF IMPROVISED, OPPOSITIONAL CREATIVE ACTIVITY KEPT IN THE HISTORICAL ARCHIVES OF THE NATIONAL COMMISSION OF NSZZ SOLIDARNOŚĆ

The Historical Archives of the National Commission of NSZZ Solidarity (AKKS), based in Gdańsk, apart from archival materials related to the functioning of probably the most famous trade union in Poland, also keep numerous museum objects. Among them, one can find a wide range of artistic manifestations of people engaged in the opposition activities against the authorities of the Polish People's Republic. These are primarily leaflets, posters, postcards and postage stamps of the underground postal service, badge pins attached to clothing, pennants, decorative calendars, and furthermore banners, commemorative medals, coins, tapestries, devotional articles, sculptures, paintings, photographs of inscriptions on the walls and others.

The authors of many of these artworks were not professional artists. Among them there were amateurs, employees of state-owned factories or enterprises not directly related to the world of art, driven to action by personal interests, the need to manifest themselves in the face of the reality, and specific circumstances. In the course of their creative activity, they struggled with various difficulties related to the limited access to materials, the lack of a studio or the need to keep their efforts secret.

A selection of some of the material effects of such activities kept in AKKS from the 1980s, are presented in the article. It seems that they can serve to illustrate the methods used by the oppositionists – with artistic spirit – in struggling with the encountered obstacles, in efforts which often allowed the creation of "something out of nothing."

III. Discussion

Jerzy KLIMCZAK

OBJECTION IN THE PAST AND TODAY. THE OPPOSITION POSTER AS A MUSEUM INSTALLATION

The aim of the article is to present the role of a museum installation in the European Solidarity Centre (ECS) based on the opposition poster *Kardiogram* by Czesław Bielecki. In the installation in the permanent exhibition in the ECS it has the form of an interactive wall on which guests leave cards with messages they wrote down. Despite the fact that decades have passed since the original poster was created, the installation, acting as a type of commemorative book, is a place used for expressing objections and fears about the current socio-political order in Poland. Although in a changed context and time, such a use by visitors to the permanent exhibition of the ECS may constitute the basis for a thesis about the continuation of the tradition of opposition. The article outlines the history of Czesław Bielecki's poster, analyzes the messages left and presents preliminary conclusions. This article is a research reconnaissance.

Jakub KNERA

A COLLAPSE THAT CONTINUES TILL TODAY. REVIEW OF THE BOOK BY JAKUB BANASIAK *PROTEUS TIMES. THE COLLAPSE OF THE STATE ART SYSTEM 1982-1993. MARTIAL LAW, THE SECOND THAW, SYSTEM TRANSFORMATION*

This article is devoted to Jakub Banasiak's book *Proteus Times. The collapse of the state art system 1982-1993. Martial law, the second thaw, political transformation*. The author deals with the period of changes of the visual arts sector from the period after Martial Law to the first half of the 1990s after the political transformation in Poland. Reviewing this 500-page publication, I would like to draw attention to the three most important threads touched upon by Banasiak, which make his book worth attention and broaden the discussion on patronage and state interventionism in the area of culture.

The first concerns the changes, which gradually lasted almost a decade, and not just a year, as is often accepted when talking about 1989. The second concerns adopting a perspective that rejects the totalitarian paradigm, i.e. looking at the period of the Polish People's Republic of in a broader spectrum, taking into account the many factors of its functioning through the prism of both the pros and cons of the system. The third one concerns describing the artistic scene without moralizing and not only in the dualism of collaboration-resistance, but also outlining a broader view of the context in which Polish art functioned in those years.

I would also like to draw attention to the enormous amount of work Banasiak has done by conducting numerous searches, interviews and archive analyses, as well as to the enormous contribution his book makes to the discourse on the legacy of patronage in the Polish People's Republic and how it can be applied to today.

Józef ROBAKOWSKI

WE! PATHETIC COLLABORATORS...

Harsh criticism and a polemic with the book by Jakub Banasiak *Proteus Times. The collapse of the state art system 1982-1993. Martial the second thaw, political transformation*, written in the form of an open letter by Józef Robakowski, who is one of the most important artists and witnesses of the history of art that Banasiak writes about in his book.

Sztuka i Dokumentacja nr 25 (2021) | *Art and Documentation* no. 25 (2021) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050