

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 dwojnasób. Z jednej strony wskazują pożądany kierunek, łą-

cząc 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 eskapizm 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 ikoniecznego 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 opozy-

cyjną 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 piśmie 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 związanych 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, wydzwięk 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 Skróczone 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 wyrwa 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. Mittelmanna 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, wol-

ność, 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 przestrożę.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 książki 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 nieznan, „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 nieznan. „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.