doi:10.32020/ArtandDoc/32/2025/10

Jacek KOŁTAN

European Solidarity Centre

LATE EMANCIPATION IN LATE MODERNITY. WOMEN'S PROTESTS IN TIMES OF ILLIBERALISM

The history of social movements and, more broadly, social mobilizations in Poland over the past half-century is inextricably linked with the rise of the Solidarity movement in 1980 and the fall of communism in 1989. The largest mobilizations to have taken place since the time of Solidarity were the women's protests of 2016 and 2020, during the so-called illiberal rule of the far right (2015–2023). These protests were sparked by a right-wing biopolitical agenda – specifically, the introduction of a draconian anti-abortion law. Drawing on the legacy of the Solidarity movement during the era of industrial modernity, I would like to contrast it with the more recent women's protests in Poland, highlighting the radically different, late-modern social conditions that shaped these mobilizations.

This article analyses the evolving concept of solidarity as the foundational idea behind street mobilizations, as expressed visually in posters, images, and graphic signs that resonated most powerfully with the public in 1980 and 1989. Central to this inquiry are two key images: first, Jerzy Janiszewski's 1980 design of the iconic *Solidarity* [Solidarność] logo; and second, Tomasz Sarnecki's *High Noon* poster from 1989, which later became a source of remix-based graphic reinterpretations critiquing the erasure of women from historical narratives about the Solidarity movement after the fall of communism in Poland. The analysis focuses on Sanja Iveković's 2009 work *Invisibility of Women of Solidarity* and subsequent visual appropriations and reworkings of the earlier images, created during the women's protests of 2016 and 2020.

By reconstructing the meanings of solidarity through a close analysis of these visual representations, this article aims to demonstrate that the masculinization of political discourse – and the resulting curtailment of women's rights – was one of the central deficits of the 1980 emancipation project. The women's protests of late modernity thus represent a critically important moment of social emancipation and redefinition of solidarity in contemporary Poland.

Solidarity as a Point of Departure

The social movement known as Solidarity – at once a grassroots mobilization and a trade union, formally the Independent Self-Governing Trade Union Solidarity – was a phenomenon without precedent on the political stage of the early 1980s, not only in Poland but globally. It introduced a new paradigm of social mobilization composed of several key elements.

First, Solidarity exposed the façade-like character of so-called 'real socialism,' which had attracted support in the decades following World War II as an alternative to liberal capitalist economics and politics. The imposition of martial law revealed that the communist authorities, despite their critiques of capitalism – especially its imperial and colonial dimensions – had themselves created an imperial system grounded in authoritarian governance. The anti-imperialist and internationalist slogans that ostensibly aimed to secure global peace instead formed what Jadwiga Staniszkis described as an 'ontology of appearances,' masking the actual nature of the regime.[1] Sociologist and scholar of social movements Michel Wieviorka interprets the military crackdown on the birth of Solidarity as the moment the regime transformed into a military junta, thus marking a turning point in the decline of communism. This communism – or more broadly, the Marxist tradition – had once embodied hopes for an alternative to capitalism, and it was these hopes that Solidarity effectively challenged nearly a decade before the system's collapse.[2]

Second, despite its working-class and thus nominally socialist origins, Solidarity as a movement rejected the use of violence as a necessary part of the repertoire of social struggles. Tolerance – or even a certain romanticization – of political violence was a feature of leftist intellectual culture at the turn of the 1980s. Against this backdrop, the emergence in Poland (1980–1981) of a nonviolent political culture was an ideological innovation: a break with the notion that force was a legitimate or effective means of securing political change.

Third, the political culture of solidarity that emerged during the sixteen months of the movement's legal existence was oriented toward emancipatory ideals rooted in a broadly defined Enlightenment tradition. By this I mean a foundational commitment to democratization – understood as a process that empowers individuals by integrating them into a broader horizon of social life and shared responsibility. The concept of *solidarity*, central to the movement and expressed through its actions, thus entered a complex semantic field. It linked the idea of solidarity to fundamental political values such as justice, freedom, equality, dignity, truth, the rule of law, and democracy.[3]

As a movement, Solidarity integrated three dimensions – trade unionism, national independence, and democratization – thus fighting not only for workers' rights and the sovereignty of the Polish state, but also for the liberation of society as a whole.[4] What is striking, however, is the lack of explicit self-reflection within the movement regarding the very concept of solidarity and its emancipatory potential. The energy of the movement, especially at the height of its activity, was focused intensely on practice rather than theory. For this reason, my analysis turns to visual crystallizations of the idea of solidarity – images that emerged from the movement's lived practice and embodied its values. Given the movement's complexity, I draw on the concept of *social imaginary*,[5] understood as comprising: (1) people's images of themselves and others; (2) their expectations of the world and of their own lives; and (3) holistic worldviews expressed in narratives or visual iconography – which, in this analysis, will be a central focus. This approach enables us to perceive those aspects of the movement that found their most vivid expression in the form of symbolic, content-rich images and representations – what we might call dense visual imaginaries – essential for reconstructing meaning within the social

Sztuka i Dokumentacja nr 32 (2025) | *Art and Documentation* no. 32 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

phenomena being studied. To better understand the movement's developmental dynamics, I focus here on the analysis of two key images (and their subsequent transformations), which powerfully resonated within the collective imagination and social sensibility. In the case of Solidarity, these are two posters: one from the movement's emergence in 1980, and the other from 1989, at the close of the struggle for independence. (**Illustration 1**)

The image most widely recognized as emblematic of the Solidarity era was a poster – simultaneously serving as a logo – designed by graphic artist Jerzy Janiszewski for the striking Gdańsk Shipyard. This design effectively embodied the three dimensions of the movement. The union dimension was expressed through the very concept of worker solidarity, rooted in the socialist tradition since the latter half of the nineteenth century. The national dimension was signalled by the Polish flag dominating the composition. The democratic dimension was articulated through the lettering itself: each letter was distinct, suggesting free and autonomous individuals who, through collective participation – of both one and all – formed a synergistic movement grounded in bonds of solidarity. As Dorota Folga-Januszewska has noted in reference to Janiszewski's work, the poster "became a weapon in the struggle for attention, ideas, and values."[6] Reproduced extensively and continually reinterpreted, the poster functioned as a medium through which key moments in recent political history were expressed and made subject to reflection.[7] Once again, typography proved to be a political entity: Janiszewski's loosely constructed letterforms gave rise to the spontaneous development of the so-called *solidaryca* typeface, which was used to comment on the political present.[8] This phenomenon reveals not only the inherently linguistic entanglement of typography – its direct discursive dimension rooted in the use of words – but also its non-discursive, visually encoded dimension, rich in meaning and symbolic power.[9]

The second iconic poster of the Solidarity social movement to incorporate the movement's logo was Tomasz Sarnecki's *High Noon* design, created during the lead-up to Poland's first democratic elections, held on 4 June 1989. Widely regarded as an embodiment of the movement's philosophy, the poster was selected in 1999 by London's Victoria and Albert Museum as one of 100 designs that best illustrate the history of the twentieth century. Sarnecki's graphic work serves as the point of departure for the following analysis. What contributed to its popularity? Undoubtedly, its humorous lightness: it features the figure of Gary Cooper as the sheriff in the classic American western *High Noon* (1952), recontextualized through visual quotation and inserted into the history of the Solidarity movement. Sarnecki most clearly foregrounded the poster's democratizing dimension – he metaphorically aligns the character of Sheriff Will Kane, a bringer of justice, with the Solidarity movement (symbolized by the movement's badge pinned to his vest). Significantly, the unionist aspect fades from view, while the national dimension – though graphically pushed into the background (the sheriff partly obscures the Solidarity logo) – is reinforced by the power of the central figure and the dominant red-and-white colour scheme of the composition. The democratizing message is conveyed not only through the call for free elections, but also by highlighting Solidarity's core philosophy of nonviolent resistance. Sarnecki constructs this meaning through subversion: in place of the revolver traditionally held in the sheriff's right hand, he inserts a ballot marked with the word "WYBORY" ("ELECTIONS"). (**Illustration 2**)

I propose here a reading of the two posters that differs from the interpretation commonly accepted in art history: not as a visual bracket that opens and closes the story of the Solidarity movement,[10] but rather as a rupture. What is crucial is the difference between the two posters, which – although linked by the history of Solidarity and separated by less than nine years

– express distinct modernizing constellations. The first poster is an expression of the closing phase of industrial modernity, which developed in tandem with factory-based working-class culture as its integral component. Industrial modernity is typically understood to have begun in the first decade of the twentieth century, inaugurated by the fourth industrial revolution marked by the widespread adoption of oil, automobiles, and – most importantly – mass production.[11] It is the industrial plant that emerges as a site of social integration and a space of worker resistance to dominant capitalist economics, and thus as a source of solidaristic forms of collective life.

Sarnecki's poster reflects a different kind of modernity – post-industrial (Daniel Bell,[12] Allain Touraine[13]), also referred to as liquid (Bauman[14]) or late modernity (Andreas Reckwitz and Hartmut Rosa[15]). A defining feature of this phase is institutionalized individualization, understood as the release of the individual from strong social determinants of identity.[16] Biographical life models are now less dependent on cultural templates, and life trajectories are increasingly shaped and constructed by individuals themselves. In contrast, Janiszewski's poster still expresses the culture of industrial solidarity – bonds of trust, cooperation, and shared responsibility forged in the factory environment.

In contrast to this paradigm, Sarnecki's composition is oriented toward an individualized representation. It is a strongly individualizing exposition, modelled on the epic hero whose intrusion into history marks a rupture and the beginning of a new phase.[17] The poster thus embodies the spirit of revolutionary radicalism and – as its author recalls – was initially rejected for being too extreme, with repeated objections such as: "Scandal! This is far too CONFRONTATIONAL."[18] The existential gesture encoded in the figure of the lone sheriff conveyed that everything was at stake, and that the titular confrontation, which – according to the poster – was to take place "HIGH NOON / 4 JUNE 1989," posed a challenge of ultimate consequence.

The power of this project lies in its interwoven richness of meaning. Solidarity, after all, became a revolution – a threshold moment marking the end of an old order and the emergence of a new one. Yet one must not forget that its nonviolent character revealed a parallel and equally essential aspect of the movement: that of a self-limiting revolution.[19] It is surely no coincidence that Sarnecki, an avid admirer and connoisseur of American cinema, turned to a film whose narrative centres on the fragility of democratic social order – an order premised on the idea that people might govern themselves in accordance with the rule of law. Most notably, the figure of actor Gary Cooper embodied a character who was sensitive and solitary, forced to confront a fundamental moral dilemma alone. In Hollywood culture, Cooper represented a symbol of modesty, shyness, and moral integrity; and the film itself was famously described by John Wayne – the undisputed icon of the Western genre – as the most un-American production in the history of American cinema.[20] The concept of solidarity, as expressed in Sarnecki's poster project, is one of struggle. It shifts the semantic centre of gravity toward confrontation, risk, and the will to restore balance – driven by a belief in the moral rightness of the cause. Although the dominant register of the concept emphasizes strength (revolution, resolution, decisiveness), it is accompanied by a weaker, even fragile dimension: collective solidarity marked by brittleness, delicacy, and vulnerability to destruction.

The Conceptual Deficit of the Movement

Sarnecki's image became an important point of reference not only for its ability to powerfully express the historical significance of the June 1989 elections. Graphic references to the poster resurfaced in relation to a different issue altogether: the emblematic masculinization of

Sztuka i Dokumentacja nr 32 (2025) | *Art and Documentation* no. 32 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

its representation. Women spoke out – not only those absent from the narrative of Solidarity, but those explicitly excluded from it. The issue was fundamental: despite women's intensified participation in the movement, their activity was omitted from the historical narrative. And yet Solidarity became a movement of the entire society, and it was a woman – a shipyard worker, Anna Walentynowicz – whose situation sparked the Gdańsk strike in August 1980. Other women were also present at the movement's birth, especially Alina Pienkowska and Henryka Krzywonos, both active since the first strike at the Gdańsk Shipyard. Nevertheless, positions of political significance were held by men. The political structures shaped by the movement, or emerging from it after the fall of communism, were dominated by men, while many women who had kept the underground structures alive, particularly after the mass internments of activists during martial law, were never acknowledged.[21]

Croatian artist Sanja Iveković created *Invisible Women of Solidarity* to commemorate the twentieth anniversary of communism's collapse in Poland. It offers a subversive reinterpretation of the visual motifs proposed by Tomasz Sarnecki. Iveković drew inspiration from Elżbieta Matynia's[22] analysis of the performative nature of Solidarity's democratic culture, in which Matynia highlighted the masculinist character of Sarnecki's poster and its social impact.[23] The intervention involved replacing the figure of the sheriff with the black silhouette of a woman and altering the date beneath the slogan "HIGH NOON" – substituting "4 JUNE" with the years "1989–2009." This gesture aimed to draw attention to the lack of recognition for women's contributions to the development of the Solidarity movement over the two decades following the fall of communism in Poland. The piece was accompanied by a vitrine displaying archival materials related to Solidarity and six barely visible portraits of women, fading into the light background of the image. Iveković described the intentions behind the work as follows:

> Women made up a significant portion of Solidarity's membership, and it was thanks to them that the resistance movement endured through the darkest years of martial law. These were the women who cared for and protected the underground, fugitive leaders of the Union. Women who managed the circulation of information within the clandestine structures of the movement. Women who were more easily able to smuggle documents, underground publications, and supplies through streets patrolled by the militia. It was they who devised survival strategies for the opposition and developed ways to inform the public about political events, keeping society engaged. Yet when democracy was restored in Poland, few of these women were granted leadership roles within Solidarity or any political party. Today, the courageous women who helped defeat the communist regime in Poland have been largely erased from collective memory.[24]

Although the work addresses a specific historical moment – the end of communism in Poland – its significance goes well beyond this context. The replacement of a male figure with a black, empty silhouette of a woman radically alters the image's meaning in comparison to the message conveyed by Sarnecki's original piece. This act of subversion challenges the symbolic cultural order as such, foregrounding the masculinist structure of Western culture as a central theme. The epic hero – the man as agent of change and symbol of revolution – disappears, replaced by an "empty signifier," understood here in the literal sense as a void left by the intense yet silenced and invisible activity of women. This space demands to be filled with a narrative that articulates women's experiences and their crucial role.
(**Illustration 3**)

In this context, the meaning of solidarity – invoked by Janiszewski's logotype – also shifts. It still refers to national solidarity, but its "distinctly masculine character" has been critically challenged.[25] Iveković's image disrupts classical gender divisions on which Polish culture has long been constructed. The agent of public action is no longer exclusively male; for the first time, a woman is placed at the very centre of political messaging. Liberated from her traditional cultural functions and symbolic roles, she emerges from the margins. What is at stake here is a specifically Polish romantic trope – the woman-as-knight figure – that Maria Janion argues emerged in the nineteenth century in response to the collapse of Polish statehood. That historical rupture compelled women to take part alongside men in the struggle for independence, including armed resistance – an unprecedented development in the culture of nineteenth-century Europe.[26] However, this emancipatory process did not concern equal rights in the modern sense. As Janion writes, the woman fought "not to liberate herself, but to sacrifice herself."[27] The image of the fighting woman thus became embedded in the gendered logic of Polish culture: she was permitted to cross the threshold of the private (family life) into the public sphere (political activity), but only in the role of the martyr – silent and ultimately invisible, sacrificing herself for the nation. She paid a high price for that brief moment of equality in public life.

The notion of solidarity is striking here for its specifically romantic-conservative inflection. After all, the Solidarity social movement emerged from a workers' tradition and was thus rooted in the culture of socialist emancipation. An inseparable part of that tradition – alongside the so-called 'social question,' referring to the poverty of the proletariat – was the 'women's question:' the issue of women's emancipation and equal rights, championed by leading figures of German social democracy such as Wilhelm Liebknecht, August Bebel, Clara Zetkin, and Rosa Luxemburg.[28] In Poland, *Solidarity* took up the legacy of the labour movement while entirely ignoring the emancipation of women and gender equality – issues historically bound to it within socialist thought. For this reason, the "Solidarity" slogan in Iveković's composition can be read as a gesture of reformulating the national tradition by placing women at the heart of the political realm. At the same time, it functions as a call addressed to women themselves (and to all members of society) to fill this glaring absence in public consciousness and collective memory – an absence made visible in the poster's empty space where the women of *Solidarity* should have been. Iveković's work can thus be interpreted as a summons to the imagination, urging a reconfiguration of the social imaginary. The artist herself ensured that the work reached a broader audience by placing it on the cover of the *Gazeta Wyborcza* weekend supplement *Wysokie Obcasy*.

2016. Emancipatory Radicalization

The conceptual shortcomings of solidarity discussed earlier had largely gone unnoticed. As Elżbieta Matynia observes, the year 1989 can be seen as a "pathetic case of false consciousness,"[29] marked by a complete suspension of vigilance in the face of women's growing exclusion from the public sphere. Sociological studies conducted at the time revealed clear social preferences: the most important elements of personal identity were being human, then being Polish, and being a parent – while gender was placed at the very bottom of this value hierarchy.[30] One might suspect that the postwar socialist ideology – grounded in ideals of internationalism, world peace, and, notably, gender equality – was dismissed as purely superficial. As a component of an authoritarian political culture, it was easily rejected wholesale, along with its undeniably emancipatory achievements, particularly in the realm of reproductive rights, equality practices, and social policies supporting women's emancipation (such as access to childcare and early education).

Sztuka i Dokumentacja nr 32 (2025) | *Art and Documentation* no. 32 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

However, it was not only anti-communist sentiment but, above all, the position of the Catholic Church as a socially recognized moral authority – an institution that came to assume the role of ethical arbiter within the emerging alternative public sphere shaped by the Solidarity movement and later by the nascent democratic order – that became the most influential factor in shaping Polish political culture. Marcin Kościelniak argues that Solidarity possessed a deeply Catholic, conservative, patriarchal, and nationalist core, which ultimately formed the political foundation of post-communist Poland.[31] It is precisely this ideological core that underpinned the right-wing radicalization of 2015–2016, when power was taken by the so-called United Right coalition. This shift initiated an anti-liberal counter-revolution aimed at establishing a new political system referred to as illiberal democracy.[32]

This political shift triggered an intensified remixing of the Solidarity logo. The immediate catalyst was an attempt to tighten Poland's abortion law, initiated at the beginning of 2016. The Presidium of the Polish Episcopal Conference endorsed the push for stricter legislation, declaring the existing 1993 arrangement – commonly referred to as the 'abortion compromise,' though negotiated by political elites in close collaboration with the Catholic Church – as insufficient. The repeatedly affirmed political will of the ruling coalition to further restrict abortion rights led to a wave of mass street mobilizations in October, known as the "Black Protests."[33] A key visual component of these protests was the invocation of the *Invisible Women of Solidarity*. Some references involved the direct use of Sanja Iveković's image; others superimposed the Solidarity logo with a dark silhouette of a woman holding an umbrella. The umbrella alluded to the rainy day of protest in Warsaw on 3 October 2016 – the largest public mobilization in Poland since the Solidarity demonstrations before the fall of communism. The colour black signified not only the ongoing exclusion and invisibility of women in the public sphere, but also a form of mourning in response to the situation women were confronting.[34]

In seeking to reconstruct the semantic contours of the concept of solidarity, it is worth revisiting the distinction between this mode of representation and Sarnecki's project. The *High Noon* poster conveyed solidarity as struggle, whereas the image of the black, empty silhouette of a woman – though during the 2016 protests it also came to express a form of collective resistance – remained fundamentally reflective. Reflective, because it mirrored the character of that struggle: marked by a fragile form of resistance and an identity deficit within a wave of mobilization that was only just emerging.[35] The strength of the protest was immense, and its unprecedented scale manifested in a radical challenge to women's exclusion from the public sphere, achieved by activating dormant reservoirs of citizenship and political imagination.[36] The invisible spoke – making absence, emptiness, their symbolic identity. This motif recalls similar visual strategies found in the repertoire of late-modern social mobilizations that followed the 2007–2008 financial crisis, when symbols were sought to make visible those groups that had been structurally and systemically rendered unseen. A parallel can be drawn with the use of Guy Fawkes masks during various waves of protest – masks that simultaneously obscured identity deficits within the movement and generated new, alternative identity strategies, allowing previously excluded subjectivities to be recognized on the political stage.

The fundamental issue here is one of identity. Art critic John Berger drew attention to the ways in which the bodily postures of men and women are staged in visual art. He argued that the posture of the male body is shaped by the promise of power. When that promise is substantial and appears likely to be fulfilled, the posture becomes more assertive, and the object of power is always situated externally. This means that a man's stance expresses his capacity to act upon the

external world – on what "he is capable of doing to you or for you"[37] – and Sarnecki's project offers a striking example of this dynamic.

In contrast to the visual staging of male authority, the expression of the female stance immediately refers inward, as visual representations of the female body are situated within a space allocated and constrained by the male gaze and subject to male domination. As a result, female subjectivity becomes dual in nature: it is both subjected to power – that is, observed – and simultaneously internalizes the observer, rendering its own identity dependent on that of the man.[38] By presenting the woman's absence, Iveković enables her to be released from the field of power delineated by men. She opens up the potential to fill this void with new meanings – and, consequently, new forms of identity no longer bound by male dependency.

It is precisely this semantic potential that I see as the key to the success of the logo designed by Ola Jasionowska for the All-Poland Women's Strike. Its various iterations – including versions with reversed colours (a white figure on a black background) – became, in October 2016, a defining symbol of pro-choice women's protests. The logo depicts the profile of a woman's head with a red lightning bolt cutting through it, or alternatively, a complete profile of a white female head set against a black background. (**Illustration 4, 5**)

2020. The Movement to Liberate from Solidarity

The 2020 attempt to reinstate the anti-abortion law ended in success for the ruling right-wing coalition. The situation was further intensified by the pandemic lockdown, which was expected to hinder the mobilization capacity of those opposing the ban on abortion, thereby facilitating the implementation of more radical legal measures. However, this strategy backfired, triggering an unprecedented wave of protests across both major urban centres and small towns throughout Poland. What emerged was a clear generational shift. The protests were dominated by members of Generation Z – a generation for whom the legacy of Solidarity no longer held a meaningful place in the collective imagination. The visual repertoire of the protests was marked by highly individualized expressions, particularly in the form of so-called *kartony*: handmade placards displaying slogans created by individual participants.

This gave rise to a kind of festival of personalized diversity, where individuals crafted increasingly inventive and original protest messages. What stood out in the mobilization wave of 2020 – especially in contrast to the protests of 2016 – was the complete absence of references to Solidarity. The movement was evidently losing its status as a symbolically significant point of reference in society's emancipatory struggles. As literary scholar Agnieszka Graff noted in her real-time commentary on the unfolding events: "There are no longer any invocations of Solidarity traditions, no insurgent symbols reinterpreted through a feminist lens – what we have instead is profanity, irony, and biting sarcasm." This new protest poetics was shaped by a generation for whom "Solidarity symbols are merely raw material for memes."[39] This festival of creativity and competition in crafting ever more eye-catching slogans was no accident. Rather, it exemplified the late-modern culture of singularization,[40] characteristic of generations shaped by digital infrastructure and cognitive capitalism – generations attuned to the aesthetic appeal and communicative value of individual expression.

The only influential artistic intervention in the visual sphere of the 2020 protests that referenced Sarnecki's work was the poster series *This Is War. Get the Fuck Out!* Notably, the series was not created by a woman, which may explain its return to the aesthetics and semantics of Sarnecki's *High Noon*.[41] It is particularly

Sztuka i Dokumentacja nr 32 (2025) | *Art and Documentation* no. 32 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

striking that this return is accompanied by an epic visual style, despite the central figure being female. In the works of the designer and author of the series, Jarek Kubicki, the ambiguity of the figure disappears – an ambiguity that was crucial to Sarnecki's sheriff, whom the artist disarmed and cast not as a bringer of violence, but as a "messenger of peace." Kubicki, by contrast, draws on figures from the pop-cultural epic who are assassins or avengers: Angelina Jolie as Lara Croft in *Tomb Raider*, Sigourney Weaver as Ellen Ripley in *Alien*, Linda Hamilton as Sarah Connor in *Terminator*, and Uma Thurman as Beatrix Kiddo, or Black Mamba, in *Kill Bill*.

The poster series gained enormous popularity and was widely used both during street protests and in digital communication. It is important to note the feminist critiques that have emerged around representations of women in the films of Quentin Tarantino, the director of *Kill Bill*. These critiques point to significant deficits in the imaginaries surrounding female figures whose agency is reduced to the use of violence by female heroines – most often against other women. This limitation of female subjectivity becomes especially apparent in Tarantino's highly aestheticized depictions of female suffering and pain,[42] as well as in women's marginal presence in the films' dialogues [43] – elements that become central to his cinematic aesthetics and dramaturgy. (**Illustration 6, 7, 8**)

Quotation and subversion, as in Sarnecki's *Solidarity* poster, constitute the foundation of Kubicki's project. The most radical transformation, however, lies not in the reimagined figure of the female protagonist, but in the substitution of the word *Solidarność* (*Solidarity*) with the term *Wypierdalać!* ("Get the Fuck Out of Here!"). This intervention – repetition coupled with a semantic shift – carries exceptional expressive force. The term functions as a kind of quasi-synonym: it replaces *Solidarity* while preserving its recognizable letterform, visually aligned with the aesthetics of the Solidarity movement, thereby signalling a deliberate intertextual link. Yet on the verbal level, the tension is amplified by a jarring contrast: the concept of unity is displaced by a declaration of rupture. As the artist himself explained: "The poster has to scream 'wypierdalać' for you – even when you stay silent. This is no longer the time for white roses and candles. Now it's serious."[44] Kubicki's subversive strategy thus radicalizes the notion of resistance. The missing idea of solidarity, formerly embodied by the Solidarity logo, is replaced by a violence-laden call to establish a new political order.

This gesture is layered and deliberate. First, it appeals to those affected by the ruling of Poland's Constitutional Tribunal on 22 October 2020, which declared abortion due to severe and irreversible birth defects or life-threatening conditions unconstitutional.[45] The artist himself underscores this dimension, noting: "The word 'Solidarity' on the 1989 poster had a positive, empowering connotation. The vulgar term is aggressive, but judging by the protests, it has tremendous power to generate solidarity. It's a slogan that unites people – just as the word 'Solidarity' did in the 1980s."[46]

Second, the slogan expresses the frustration and extremity of women's political condition – subjected to legal frameworks that determine the boundaries of their biological lives without their consent. The 2020 posters' message is not an expression of the power of the powerless, as it was in the case of the lone sheriff figure or the original Solidarity movement. Rather, it is an expression of the power of those whose powerlessness has become a source of mobilization. The posters and their slogan capture a moment of crisis, in which the force of frustration is transformed into a political force for collective action. In right-wing interpretations, however, the message of these protests was framed as controversial – allegedly driven by base instincts, 'barbarism,' or even linked to eugenic practices reminiscent of the Third Reich.[47]

Contrary to Bryl's interpretation, I understand the vulgarity of the protest slogans as an expression of diffusing accumulated frustration and the aggression it produces. In this sense, vulgar

language becomes a form of sublimation – a way to release tension that might otherwise erupt into violence.[48] Following Agnieszka Graff's suggestion,[49] it is also important to highlight the younger generation's decisive break – visible during the 2020 protests – with an imaginary that closely links national tradition to the tradition of the Catholic Church. In this context, vulgarity takes on an emancipatory function. It marks a rupture not only with the patriotic pedagogy of discipline and the politics of deference toward religious institutions, but also with the gender stereotypes that underpinned that pedagogy. Such a transgression delineates the boundaries of traditionalist conceptions of male authority – whether from the political stage or the church pulpit – as well as notions of proper female behaviour, which dictate that, unlike men, women ought not to swear. This very rejection of the authority of the political elite and of the Catholic Church found expression in the radical language of the protests and in the refusal to engage with nationalist symbols of collective identity drawn from recent Polish history.

Conclusion

An analysis of selected visual artworks reveals a marked shift in the concept of solidarity between the era of industrial modernity (as represented by Janiszewski's *Solidarity* poster and logotype) and the late-modern social imaginaries expressed through contemporary protest. The earlier notion, rooted in industrial culture, combined three dimensions: the labour-unionist (interdependence and shared responsibility), the national (unity and independence), and the democratic (emancipation of society). This conception lost its relevance with the closure of high modernity and by 1989 no longer played a meaningful role in the works examined. The national dimension – strongly paternalistic and inseparably tied to religious tradition – was not profoundly challenged until the wave of women's protests in 2020. That same tradition had a powerful influence on the third element: the democratizing impulse, which proved blind to gender equality and the marginalization of women in the emerging democratic order. The process of arriving at critical self-awareness through the uncovering of unconscious social positioning was protracted and marked by successive waves of mobilization.

In this context, the transformations of Tomasz Sarnecki's *High Noon* poster proved exceptionally rich in meaning and diagnostic value. They offered a concentrated, intensified expression of evolving social imaginaries and the accompanying redefinitions of solidarity. Where Janiszewski's design evoked collective visions of social harmony, late-modern reworkings of *High Noon* foreground individualization and a form of individualism freed from the biographical templates that had shaped personal and collective life from the early 20th century until the early 1980s. This shift is reflected in Sarnecki's individualized compositional perspective and its later remixes, along with the emerging concept of solidarity they articulate. If Janiszewski's work positioned solidarity as a call for unity and harmony between the individual and the collective, *High Noon* recasts solidarity as confrontation. That conceptual intensity softens – and even dissolves – in Sanja Iveković's reflective work, which calls for a shared, solidaristic reckoning with the exclusion of women from the political sphere and their marginalization in collective memory.

The *Invisible Women of Solidarity* served as the primary catalyst for a series of reinterpretations referencing Sarnecki's compositions – particularly the motif of the female figure associated with the All-Poland Women's Strike of 2016, and eventually, the radical visual language of Kubicki's 2020 poster series. It is in these works that the culture of late-modern singularization – focused on individual distinctiveness – is most fully articulated. Most notably, in Kubicki's posters, the semantic field of the concept of solidarity undergoes its most radical transformation. This field takes on a psychopolitical dimension, becoming a space of accumulated female social frustration and its

Sztuka i Dokumentacja nr 32 (2025) | *Art and Documentation* no. 32 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

explosive expression. In the form of a vulgarity that calls for war, separation, and the exclusion of opponents, this gesture undoubtedly fulfils a mobilizing function. As a defensive reaction against those who deny women's rights and exclude them from shaping the political definition of those rights, this paradoxical form of quasi-solidarity has proven to be a powerful tool for mobilization and a key element in the repertoire of protest. Yet following this moment, another step should be possible – one directed toward a new democratic project attentive to the intrinsic solidarities and mutually conditioning values of freedom and equality between women and men, and among all individuals who constitute our shared social world.

Translated by Miłosz Wojtyna

Notes

[1] Jadwiga Staniszkis, *Ontologia Socjalizmu* (Kraków–Nowy Sącz: Ośrodek Myśli Politycznej, 2006), 22.

[2] Michel Wieviorka, *Dziewięć Wykładów z Socjologii*, translated by Agnieszka Trąbka (Kraków: Nomos, 2011), 4. [*Neuf leçons de sociologie*, Paris: Robert Laffont, 2009].

[3] NSZZ Solidarność, „Kierunki Działania Związku w Obecnej Sytuacji Kraju," *Tygodnik Solidarność* no 3, 17 June, 1981, 1–2; NSZZ Solidarność, „Uchwała Programowa I Krajowego Zjazdu Delegatów Niezależnego Samorządnego Związku Zawodowego „Solidarność," in *I Krajowy Zjazd Delegatów NSZZ „Solidarność." Stenogramy, t. 1 – I tura*, edited by Grzegorz Majchrzak and Jan M. Owsiński (Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, 2011), 1008; Jacek Kołtan, "The Great Comeback of the Solidarity Idea in 1980. Polish Social Movement and Late Modernity," *Studia Historica Gedanensia* no. 13 (2022): 273passim.

[4] Alain Touraine, Jan Strzelecki, Francois Dubet and Michel Wieviorka, *Solidarność. Analiza Ruchu Społecznego 1980–1981*, translated by Andrzej Krasiński (Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2010), 80–98. [*Analyse d'un mouvement social, Pologne 1980-1981*, Paris: Fayard, 1982].

[5] See: Charles Taylor, *Nowoczesne Imaginaria Społeczne*, translated by Adam Puchejda and Karolina Szymaniak (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2010), 37passim. [*Modern Social Imaginaries*, Durham: Duke University Press, 2004].

[6] Dorota Folga-Januszewska and Lech Majewski, *Oto Sztuka Polskiego Plakatu* (Olszanica: Wydawnictwo BOSZ, 2018), 420.

[7] See: Irena Grudzińska-Gross, *The Art of Solidarity* (Staten Island, NY: The College of Staten Island City University of New York, 1985).

[8] See: Tomasz Bierkowski, *Solidaryca – Fenomen Komunikacyjny* (Katowice: Akademia Sztuk Pięknych, 2017); Katarzyna Szychta-Mielewczyk, „Przekształcenia Znaku »Solidarność« Projektu Jerzego Janiszewskiego w Twórczości Opozycyjnej Lat Osiemdziesiątych XX w.," *Porta Aurea* 20 (2021): 241–263. https://doi.org/10.26881/porta.2021.20.11.

[9] See: Agata Szydłowska, *Od Solidarycy do TypoPolo. Typografia a Tożsamości Zbiorowe w Polsce po Roku 1989* (Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, 2018).

[10] Folga-Januszewska and Majewski, *Oto Sztuka Polskiego Plakatu*, 435.

[11] Chris Freeman and Francisco Louçã, *As Time Goes By. From the Industrial Revolutions to the Information Revolution* (Oxford: Oxford University Press, 2001), 257–300.

[12] See: Daniel Bell, *The coming of post-industrial society. A venture in social forecasting* (New York: Basic Books, 1973).

[13] See: Alain Touraine, *La société post-industrielle* (Paris: Denoël-Gonthier, 1969).

[14] See: Zygmunt Bauman, *Płynna nowoczesność*, translated by Tomasz Kunz (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006). [*Liquid Modernity*, first published 2000 by Cambridge: Polity].

[15] See: Andreas Reckwitz and Hartmut Rosa, *Spätmoderne in der Krise. Was leistet die Gesellschaftstheorie?* (Berlin: Suhrkamp Verlag, 2021).

[16] See: Ulrich Beck and Elisabeth Beck-Gernsheim, *Individualization. Institutionalized Individualism and its Social and Political Consequences* (London: Sage, 2002).

[17] Scott Lash, "Morality and Solidarity: China's Relational Economy," in Jacek Kołtan ed., *Solidarity and the Crisis of Trust* (Gdańsk: European Solidarity Centre, 2016), 124.

[18] Tomasz Sarnecki, „Prawdziwy Bohater," *UW Uniwersytet Warszawski* no. 3(42) (2009): 17.

[19] See: Jadwiga Staniszkis, *Samoograniczająca Się Rewolucja*, edited and translated by Marek Szopski (Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2010). [*Poland's Self-limiting Revolution*, 2010].

[20] See: Sean McGeady, "High Noon At 70: Polish Posters, Gary Cooper And The Collapse Of Communism," *The Quietus*, 30 July 2022, https://thequietus.com/culture/film/film-high-noon-solidarno-poland/.

[21] See: Shana Penn, *Podziemie Kobiet*, translated by Hanna Jankowska (Warszawa: Rosner & Wspólnicy, 2003); Idem, *Sekret „Solidarności." Kobiety, Które Pokonały Komunizm w Polsce*, translated by Maciej Antosiewicz (Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2014). [The Women's Underground, 2003; *Solidarity's Secret: The Women Who Defeated Communism in Poland*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005].

[22] Elżbieta Matynia, *Demokracja Performatywna*, translated by Maja Lavergne (Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, 2008), 142. [*Performative Democracy,* Routledge, 2009].

[23] Sanja Iveković, „Kobiece W Samo Południe," interview by Katarzyna Pabijanek. *Gazeta Wyborcza*. Special issue *Wysokie Obcasy*, 8 December 2009.

[24] Sanja Iveković. „Invisible Women. Solidarność bez Kobiet," *Krytyka Polityczna* no. 18 (2009). Special issue WIZUAL IDŹ I PATRZ, Edited by Artur Żmijewski.

[25] Matynia, 142.

[26] Maria Janion, *Kobiety i Duch Inności* (Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2025), 80.

[27] Ibidem, 100.

[28] See: Jacek Kołtan, *Solidarność i Nowoczesność. Przemiany Pojęcia Solidarności od Rewolucji Francuskiej do Pokojowej Rewolucji 1980 roku* (Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2025).

[29] Matynia, 142.

[30] Ibidem.

[31] Marcin Kościelniak, *Aborcja i Demokracja. Przeciw-historia Polski 1956–1993* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2024), 117.

[32] Jacek Kołtan and Grzegorz Piotrowski, „O Kontrrewolucji u Bram," in *Kontrrewolucja u Bram*, edited by Jacek Kołtan i Grzegorz Piotrowski (Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2020), 13passim.

[33] See: *Bunt kobiet. Czarne Protesty i Strajki Kobiet,* edited by Elżbieta Korolczuk, Beata Kowalska, Jeniffer Ramme and Claudia Snochowska-Gonzales (Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2019).

[34] Agnieszka Graff, „Gdzie Się Podziały »Macice Wyklęte«?" in *Język Rewolucji*, edited by Piotr Kosiewski (Warszawa: Fundacja Batorego, 2020), 24.

[35] See: Ewa Majewska, *Kontrpubliczności Ludowe i Feministyczne. Wczesna „Solidarność" i Czarne Protesty* (Warszawa: Książka i Prasa, 2018).

[36] Beata Kowalska, „Polka (Nie)Podległa. O Płci i Obywatelstwie w Czarnych Protestach," in *Kontrrewolucja u Bram*, edited by Jacek Kołtan and Grzegorz Piotrowski (Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2020), 280passim, 286passim.

[37] John Berger, *Sposoby widzenia*, translated by Mariusz Bryl (Warszawa: Fundacja Aletheia, 2008), 45. [*Ways of Seeing*, first published by London: BBC and Penguin Books, 1972].

[38] Ibidem.

[39] Agnieszka Graff, „Coś w Polsce Pękło, Coś Się Wylało. Jak Młodzi Zerwali Wielki Kompromis z Kościołem," *Oko.press*, 5 November 2020, https://oko.press/jak-mlodzi-zerwali-wielki-kompromis-z-kosciolem-graff.

[40] See: Andreas Reckwitz, *Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne* (Berlin: Suhrkamp Verlag, 2017).

[41] I want to thank Jennifer Ramme for the inspiring conversation we had on the poetics of protest and the semantic aspects of Kubicki's project.

[42] Roy Chacko, "End of the Affair: Why It's Time to Cancel Quentin Tarantino," *Guardian*, 23 July 2019, https://www.theguardian.com/film/2019/jul/23/cancel-quentin-tarantino-once-upon-a-time-in-hollywood.

[43] Anna Purna Kambhampaty i Elijah Wolfson, "We Counted Every Line in Every Quentin Tarantino Film to See How Often Women Talk," *Time,* 6 August 2019, https://time.com/5645347/quentin-tarantino-women-dialogue/.

[44] Jarek Kubicki, „Szemrane Typy Chcą Robić Krzywdę Kobietom, Które Znam i Kocham. Wypierdalać!" interviewed by Maciej Gajek. *Newsweek,* 2 November 2020, accessed 25 May 2025, https://www.newsweek.pl/polska/spoleczenstwo/strajk-kobiet-autor-plakatow-strajku-kobiet-wypierdalac-o-wkurwieniu/g1m7qe7.

[45] Trybunał Konstytucyjny. „Wyrok TK z dnia 22 października 2020 r., K 1/20." https://trybunal.gov.pl/postepowanie-i-orzeczenia/wyroki/art/11300-planowanie-rodziny-ochrona-plodu-ludzkiego-i-warunki-dopuszczalnosci-przerywania-ciazy.

[46] Jarek Kubicki, „Butelki z Benzyną w Formacie JPG, Czyli Sztuka Protestu," interviewed by Jakub Knera. *Polityka,* 6 November 2020, accessed 25 May 2025, https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1976826,1,butelki-z-benzyna-w-formacie-jpg-czyli-sztuka-protestu.read.

[47] Mariusz Bryl, „Czerwona Błyskawica Ogólnopolskiego Strajku Kobiet Od Przodu i Od Tyłu," *Obieg*, 4 March 2021. https://obieg.pl/210-czerwona-blyskawica-ogolnopolskiego-strajku-kobiet-od-przodu-i-od-tylu.

[48] Waldemar Kuligowski, „Język Niesłyszanych," in *Język Rewolucji*, edited by Piotr Kosiewski (Warszawa: Fundacja Batorego, 2020), 29.

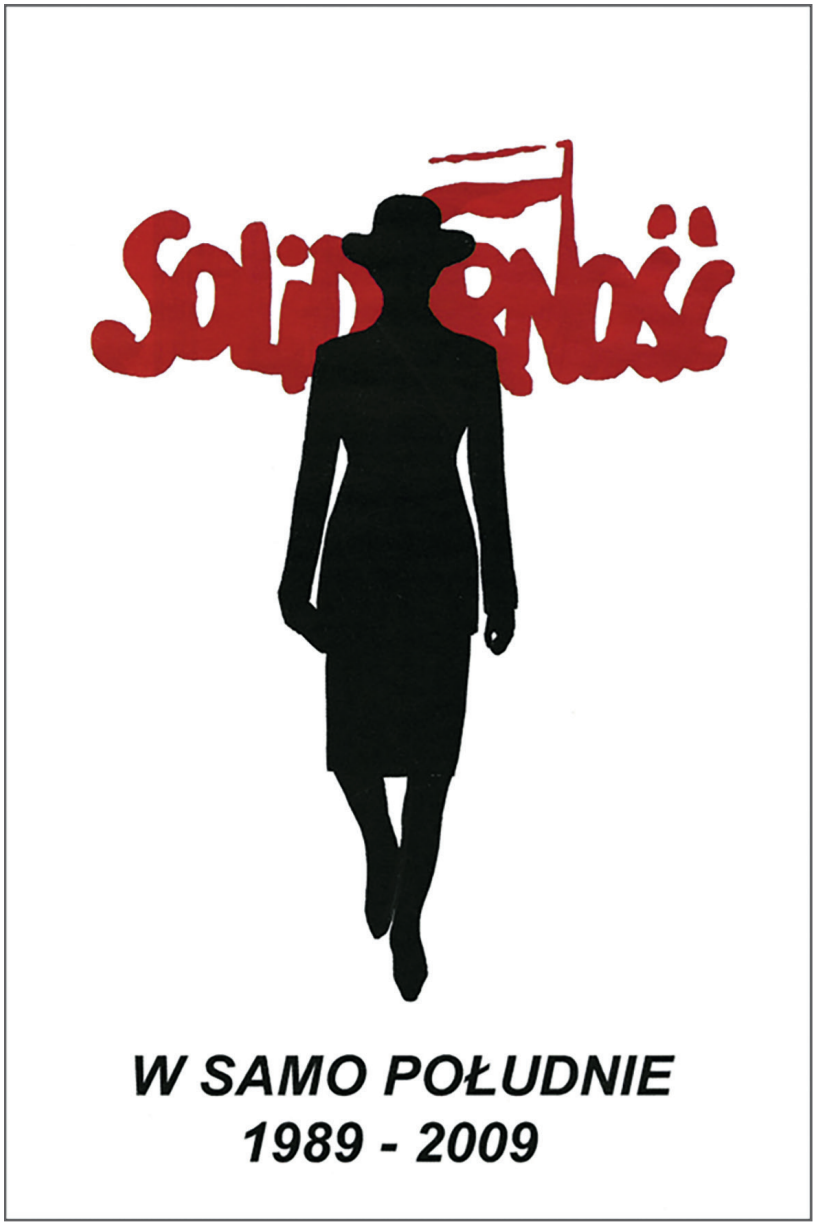
[49] Agnieszka Graff, „Gdzie Się Podziały »Macice Wyklęte«?" in *Język Rewolucji*, edited by Piotr Kosiewski, 25.

Illustrations
ILUSTRACJE

Sztuka i Dokumentacja nr 32 (2025) | *Art and Documentation* no. 32 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

1. Jerzy Janiszewski, *Solidarność*, 1980, collection of the European Solidarity Centre

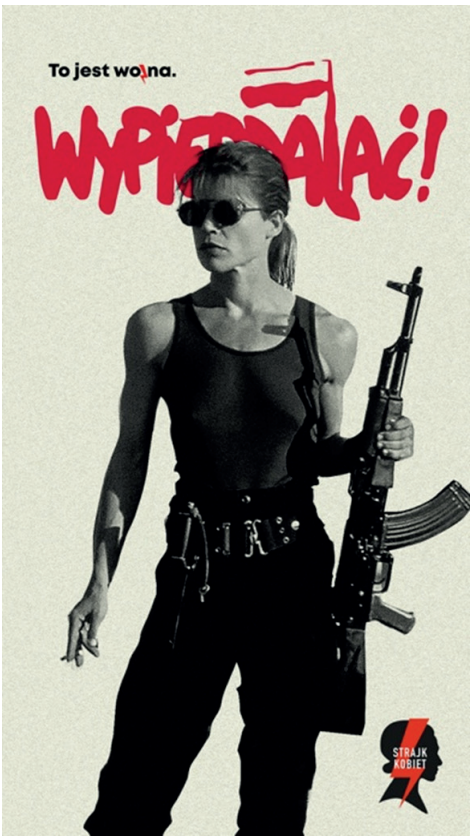
2. Tomasz Sarnecki, *W Samo Południe* [*High Noon*], 1989, collection of the European Solidarity Centre



3. Sanja Iveković, *Niewidzialne Kobiety Solidarności* [*Invisible Women of Solidarity*], 2009, collection of the Muzeum Sztuki Nowoczesnej (MSN) in Warsaw

4., 5.Ola Jasionowska, posters for the Ogólnopolski Strajk Kobiet (OSK) [All-Poland Women's Strike], 2016. The poster was awarded Project of the Year in 2017 by the Association of Applied Graphic Designers for the visual identity of the OSK. Public domain.

Sztuka i Dokumentacja nr 32 (2025) | *Art and Documentation* no. 32 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



6., 7., 8. Jarek Kubicki, poster series, *To Jest Wojna. Wypierdalać!* [*This Is War. Get the Fuck Out of Here!*], 2020. Public domain.

doi:10.32020/ArtandDoc/32/2025/10

Jacek KOŁTAN

Europejskie Centrum Solidarności

PÓŹNA EMANCYPACJA PÓŹNEJ NOWOCZESNOŚCI. PROTESTY KOBIET W CZASIE NIELIBERALIZMU

Historia ruchów społecznych i – szerzej – społecznych mobilizacji w Polsce ostatniego półwiecza związana jest nieodłącznie z ruchem Solidarności powstałym w 1980 roku i upadkiem komunizmu w roku 1989. Największe mobilizacje, jakie wydarzyły się od czasów Solidarności to mobilizacje kobiet w latach 2016 i 2020, w czasie tzw. nie-liberalnych rządów skrajnej prawicy (2015–2023). Zostały wywołane prawicową biopolityką, czyli wprowadzeniem drastycznego prawa zakazującego aborcji. Odwołując się do ruchu Solidarności z okresu przemysłowej nowoczesności skontrastuję z nim polskie protesty kobiet, pokazując przy tym radykalnie odmienne późnonowoczesne uwarunkowania społeczne tych mobilizacji.

Przedmiotem analizy będą przemiany pojęcia solidarności, stojącego u podstaw mobilizacji ulicznych, wyrażonego wizualnie w postaci plakatów, obrazów i znaków graficznych, które spotkały się z najsilniejszym rezonansem społecznym w latach 1980 i 1989. Chodzi tu najpierw o plakat Jerzego Janiszewskiego z 1980 roku przedstawiający logotyp Solidarności. Przede wszystkim zaś o plakat Tomasza Sarneckiego *W Samo Południe* z 1989 roku, który stał się punktem wyjścia dla późniejszych przekształceń graficznych, na zasadzie remiksu związanych z krytyką wykluczenia kobiet w narracji historycznej Solidarności po upadku komunizmu w Polsce. Przedmiotem analizy będzie tu praca Sanji Iveković *Niewidzialne Kobiety Solidarności* (2009) i późniejsze przetworzenia motywów odwołujących się do wymienionych dzieł, stworzone podczas protestów kobiet w latach 2016 i 2020.

Znaczenia pojęcia solidarności rekonstruowane na podstawie analizy wspomnianych przedstawień wizualnych, pozwolą lepiej zrozumieć, że to właśnie maskulinizacja dyskursu politycznego i wynikające z niej ograniczenia praw kobiet stały się jednym z kluczowych deficytów projektu emancypacyjnego z roku 1980. Z punktu widzenia przemian pojęcia solidarności protesty kobiet późnej nowoczesności są więc wyjątkowo istotnym zjawiskiem społecznej emancypacji ostatnich lat w Polsce.

Solidarność jako punkt wyjścia

Ruch społeczny Solidarność, a jednocześnie organizacja związkowa – Niezależny Samorządny Związek Zawodowy o tej nazwie, były zjawiskiem wyjątkowym na scenie politycznej początku lat osiemdziesiątych nie tylko w Polsce, ale i na świecie. Solidarność wypracowała nowy paradygmat mobilizacji społecznych, składający się z kilku istotnych czynników.

Po pierwsze: odsłoniła fasadowy charakter tzw. realnego socjalizmu, z którym wiele osób sympatyzowało w kilku dekadach po II wojnie światowej, traktując go jako alternatywę dla ekonomii i polityki liberalnego kapitalizmu. Wprowadzenie stanu wojennego było ewidentnym znakiem, że władze komunistyczne, mimo istotnej krytyki systemu kapitalistycznego (w tym szczególnie jego imperialistycznego i kolonialnego oblicza), same kształtowały system imperialistyczny przez swą autorytarną politykę. Hasła antyimperializmu i internacjonalizmu, które miałyby sprzyjać osiągnięciu międzynarodowego pokoju, składały się na 'ontologię pozoru,' by odwołać się do badań nad socjalizmem Jadwigi Staniszkis.[1] Socjolog i znawca ruchów społecznych, Michel Wieviorka, odczytuje militarną reakcję na narodziny Solidarności jako przemianę władzy w juntę wojskową, a tym samym tu ustawia cezurę dla schyłku komunizmu. Mowa tu o socjalizmie, czy też szerzej – tradycji marksizmu, wokół których roztaczano nadzieje na projekt alternatywny wobec kapitalizmu i które to nadzieje zakwestionowała Solidarność na dekadę przed upadkiem systemu.[2]

Po drugie: Solidarność była ruchem, który mimo swojego robotniczego, a tym samym socjalistycznego rodowodu, zakwestionował użycie przemocy jako nieodzownego elementu z repertuaru ruchów społecznych. Przyzwolenie na przemoc polityczną czy też rodzaj sympatii wobec niej były elementami lewicowej kultury intelektualnej przełomu dekad, w których ukształtowanie się w latach 1980–1981 w Polsce kultury *non violence* (walki bez użycia przemocy) stanowiło ideowe *novum*.

Po trzecie: kultura polityczna solidarności między ludźmi, która wytworzyła się w ciągu szesnastu miesięcy rozwoju ruchu, była zorientowana na emancypacyjne ideały czerpiące z szeroko pojętej tradycji oświeceniowej. Chodzi tu o źródłowo rozumianą demokratyzację, która upodmiotawia jednostkę, wpisując ją w szerszy horyzont życia społecznego i społecznej współodpowiedzialności. Pojęcie solidarności, kluczowe dla ruchu, który chciał wyrazić je w praktyce swojego działania, wpisywało się z tego powodu w szeroki zakres semantyczny. Wiązało słowo 'solidarność' z takimi kluczowymi pojęciami politycznymi, jak: sprawiedliwość, wolność, równość, godność, prawda, praworządność, demokracja.[3]

Ruch o nazwie Solidarność wiązał ze sobą trzy wymiary – związkowy, narodowy i demokratyczny, podejmując walkę nie tylko o prawa pracownicze i o niepodległość kraju, ale także o uwolnienie społeczeństwa.[4] W procesie rozwoju ruchu trudno odnaleźć ślady autorefleksji nad samym pojęciem solidarności i jego emancypacyjną funkcją. Energia ruchu społecznego w ówczesnej dynamice rozwojowej była skoncentrowana na praktyce intensywnego działania. Dlatego uwagę badawczą kieruję na obrazowe krystalizacje samego pojęcia solidarności, które wynikają z tej praktyki.

Złożony charakter ruchu społecznego Solidarność skłania, by w analizie odwołać się do pojęcia *imaginarium* społecznego,[5] na które składają się: (1) wyobrażenia ludzi o sobie samych i o innych; (2) oczekiwania wobec świata i własnego życia; (3) całościowe obrazy świata zawarte w opowieściach czy ikonografii, która będzie tu kluczowym punktem odniesienia. Pozwoli to dojrzeć aspekty ruchu, które ze szczególną intensywnością obrazowane są właśnie w postaci całościowych imaginariów – gęstych treściowo obrazów i wyobrażeń, istotnych dla rekonstrukcji znaczeń analizowanych zjawisk. Dlatego też, żeby lepiej zrozumieć tendencje rozwojowe ruchu, skupiam się na analizie kluczowych obrazów (i ich późniejszych transformacji), które z wielką siłą rezonowały w społecznej wyobraźni i wrażliwości.

Sztuka i Dokumentacja nr 32 (2025) | *Art and Documentation* no. 32 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

W przypadku ruchu Solidarność są to dwa plakaty z czasów jego narodzin w 1980 roku i końca walki o niepodległość w 1989 roku. (**Ilustracja 1**)

Uznawanym powszechnie za najbardziej charakterystyczny obrazem czasu Solidarności był plakat, a równocześnie logo, stworzone na potrzeby strajkującej Stoczni Gdańskiej przez grafika Jerzego Janiszewskiego. Ten projekt dobrze obrazował wspomniane trzy wymiary ruchu. Wymiar związkowy związany był z samym pojęciem solidarności robotniczej/pracowniczej, rozwijanym w tradycji socjalizmu od drugiej połowy dziewiętnastego wieku. Wymiar narodowy wyrażała dominująca całą kompozycję napisu flaga Polski, zaś wymiar demokratyczny wyrażało liternictwo, w którym zróżnicowanie każdej z liter wskazuje na wolne i autonomiczne jednostki, które dzięki współudziałowi jednego-i-wszystkich składają się na synergię ruchu, tworząc więzi solidarności.

Jak zauważa Dorota Folga-Januszewska odnosząc się do pracy Janiszewskiego, plakat ten „stał się orężem w walce o uwagę, idee i wartości."[6] Multiplikowany i poddawany nieustannym transformacjom, stanowił medium, przy pomocy którego wyrażano i poddawano interpretacji istotne momenty w historii politycznej Polski ostatnich dziesięcioleci.[7] Czcionka okazała się bytem politycznym – stworzone przez Janiszewskiego swobodnie skonstruowane liternictwo przyczyniło się do późniejszego spontanicznego rozwoju tzw. solidarycy, przy użyciu której komentowano bieżącą rzeczywistość polityczną.[8] Zjawisko to pokazuje zarówno ściśle językowe uwikłanie typografii w jej bezpośredni dyskursywny wymiar oparty na użyciu słów, jak i niedyskursywny, bogaty znaczeniowo wizualny wymiar przekazu.[9]

Drugim ikonicznym plakatem ruchu społecznego Solidarność wykorzystującym motyw logo stał się projekt Tomasza Sarneckiego *W Samo Południe* z okresu pierwszych demokratycznych wyborów, które odbyły się w Polsce 4 czerwca 1989 roku. Uznano go za uosobienie filozofii ruchu społecznego, a w 1999 roku londyńskie Muzeum Wiktorii i Alberta wybrało tę pracę jako jeden ze 100 plakatów obrazujących najpełniej historię dwudziestego wieku. Właśnie projekt graficzny Sarneckiego jest punktem wyjścia poniższych analiz. Co przyczyniło się do jego popularności? Z pewnością humorystyczna lekkość: przedstawiał postać Gary'ego Coopera w roli szeryfa z klasycznego amerykańskiego westernu *W Samo Południe* (1952), która przejęta została na zasadzie cytatu i wpisana w historię ruchu. Sarnecki najpełniej wydobył na pierwszy plan wymiar demokratyzacyjny – metaforyzuje postać szeryfa Willa Kane'a, przynoszącego światu sprawiedliwość poprzez reprezentowanie ruchu Solidarność (znaczek wpięty w kamizelkę). Co znaczące, wymiar związkowy znika, a narodowy – choć graficznie odchodzi na plan drugi, bo szeryf zasłania częściowo logo Solidarności – potęgowany jest siłą samej postaci i dominującą biało-czerwoną kolorystyką kompozycji. Wymiar demokratyzacyjny jest związany nie tylko z wezwaniem do wolnych wyborów, lecz także z uwypukleniem kluczowej dla filozofii Solidarności strategii walki bez użycia przemocy. Twórca buduje to znaczenie, stosując subwersję, polegającą na umieszczeniu w miejsce rewolweru (trzymanego w prawej ręce) karty do głosowania z napisem „WYBORY."
(**Ilustracja 2**)

Proponuję tu odmienne (niż się przyjęło w historii sztuki) odczytanie znaczeń obu plakatów: nie jako klamrę otwierającą i zamykającą historię ruchu Solidarność,[10] lecz jako zerwanie. Rzeczą kluczową jest bowiem różnica między obomа plakatami, które – choć łączy je historia ruchu Solidarność, a dzieli zaledwie okres niecałych dziewięciu lat – wyrażają odmienne konstelacje modernizacyjne.

Pierwszy plakat jest ekspresją domykającej się formacji nowoczesności przemysłowej, która rozwinęła się wraz z fabryczną kulturą pracowniczą jako jej nieodłącznym elementem. Za początek przemysłowej nowoczesności zwykło się przyjmować pierwszą dekadę dwudziestego wieku, którą inauguruje czwarta rewolucja przemysłowa związana z upowszechnieniem ropy naftowej, samochodów, a przede wszystkim – masowej produkcji.[11] To właśnie zakłady produkcyjne stają

się przestrzeniami integracji społecznej i sferami oporu robotników wobec dominującej ekonomii kapitalistycznej, a tym samym – źródłami solidarystycznych form życia zbiorowego.

Plakat Sarneckiego jest wyrazem innej nowoczesności – poprzemysłowej (Daniel Bell,[12] Allain Touraine[13]), zwanej też płynną (Zygmunt Bauman[14]) bądź późną (Andreas Reckwitz i Hartmut Rosa[15]). Charakterystyczne dla niej jest zjawisko indywidualizacji zinstytucjonalizowanej, polegające na uwolnieniu jednostki z silnych społecznych determinant tożsamościowych.[16] Modele biograficzne życia są już w mniejszym stopniu uzależnione od kulturowych schematów, a trajektoria życiowa jest przejmowana i konstruowana zdecydowanie mocniej przez samą jednostkę. Plakat Janiszewskiego wyraża zatem jeszcze kulturę przemysłowej solidarności – więzi zaufania i współpracy oraz współodpowiedzialności generowanych w fabrykach.

W przeciwieństwie do tego paradygmatu kompozycja Sarneckiego zorientowana jest na jednostkowe przedstawienie. To ekspozycja silnie indywidualizująca, oparta na schemacie bohatera eposu, którego wtargnięcie w dzieje wyznacza zerwanie i nowy etap.[17] Plakat wyraża zatem ducha rewolucyjnego radykalizmu i – jak wspomina jego autor – początkowo projekt odrzucano właśnie jako nazbyt radykalny powtarzając: „Skandal! To jest za bardzo KONFRONTACYJNE."[18] Egzystencjalny gest zakodowany w postaci samotnego szeryfa uzmysławiał, że na szali zostaje położone wszystko i że tytułowa konfrontacja, która odbywa się – jak głosił plakat – „W SAMO POŁUDNIE / 4 CZERWCA 1989," jest wyzwaniem do ostatecznego rozstrzygnięcia.

Siła tego projektu tkwi w przeplatającym się bogactwie znaczeń. Solidarność stała się bowiem rewolucją, a to oznacza sytuacją graniczną między kresem dawnego i początkiem nowego porządku. Nie można zapominać jednak, że jej nieprzemocowy charakter odsłaniał równoczesne i równorzędne oblicze ruchu jako samoograniczającej się rewolucji.[19] Z pewnością nieprzypadkowo Sarnecki jako wielki miłośnik i znawca kina amerykańskiego odwoływał się do filmu, którego narrację zbudowano na pokazaniu kruchości społecznego porządku demokratycznego, w którym ludzie mieliby rządzić się sami zgodnie z literą prawa. Przede wszystkim zaś figura aktora Gary'ego Coopera uosabiała postać wrażliwą i osamotnioną, ponieważ zmuszoną do konfrontacji z zasadniczym problemem w pojedynkę. Dla kultury Hollywood Cooper stanowił symbol nieśmiałości i skromności, a także szlachetności, zaś sam film uznany został przez Johna Wayne'a – niekwestionowanego głównego gwiazdora westernu – za najbardziej nie-amerykańską produkcję w kinematografii Stanów Zjednoczonych.[20] Pojęcie solidarności, którego wyrazem staje się plakatowy projekt Sarneckiego jest pojęciem walki i przesuwa semantyczny punkt ciężkości w stronę konfrontacyjności, ryzyka, woli wyrównania sił, wynikającej z przekonania o moralnej słuszności postawy walczących. Mimo, iż dominuje silna strona samego wyrażenia (rewolucja, rozstrzygnięcie, zdecydowanie), to towarzyszy mu także jego słaby wymiar czy wręcz kruchość – zbiorowa solidarność naznaczona łamliwością, delikatnością, podatnością na zniszczenie.

Pojęciowy deficyt ruchu

Przedstawienie Sarneckiego stało się ważnym punktem odniesienia nie tylko ze względu na umiejętność zintensyfikowanego wyrażenia sensu tego historycznego momentu, jakim były wybory czerwcowe 1989 roku. Graficzne odniesienia do plakatu pojawiły się w związku z zupełnie innym problemem, który stanowiła emblematyczna maskulinizacja samego przedstawienia.

Głos w tej sprawie zabrały kobiety, nie tylko nieuwzględnione w opowieści o Solidarności, ale wprost z niej wykluczone. Kwestia była zasadnicza – w narracji historycznej, mimo zintensyfikowanego udziału kobiet w ruchu, nie uwzględniono ich aktywności. Solidarność stała się przecież ruchem całego społeczeństwa, a impulsem do jego narodzin była kobieta, robotnica stoczniowa – Anna Walentynowicz, której sytuacja zawodowa wywołała strajk w Gdańsku w sierpniu 1980

roku. Narodzinom ruchu towarzyszyły także inne kobiety, zwłaszcza Alina Pieńkowska czy Henryka Krzywonos, aktywne od czasu pierwszego strajku w Stoczni Gdańskiej. Decydujące miejsca o politycznym znaczeniu zajmowali jednak mężczyźni. Struktury polityczne kształtowane przez ruch bądź powstające w wyniku jego rozwoju po upadku komunizmu, przejęte zostały właśnie przez mężczyzn. Zaś wiele kobiet, które utrzymały przy życiu podziemne struktury ruchu, szczególnie po masowych internowaniach działaczy w stanie wojennym, nie doczekało się uznania.[21]
(**Ilustracja 3**)

Praca chorwackiej artystki Sanji Iveković *Niewidzialne Kobiety Solidarności* powstała na dwudziestolecie upadku komunizmu w Polsce i była subwersywnym przetworzeniem motywów zaproponowanych przez Sarneckiego. Artystka inspirowała się analizami dotyczącymi performatywnego charakteru kultury demokratycznej Solidarności autorstwa Elżbiety Matyni,[22] która zwróciła uwagę na maskulinistyczny charakter plakatu Sarneckiego i jego społeczne oddziaływanie.[23] Interwencja polegała na zamianie postaci szeryfa na czarną sylwetkę kobiety oraz umieszczeniu pod hasłem „W SAMO POŁUDNIE" w miejsce terminu wyborów „4 CZERWCA" daty „1989 – 2009." Zabieg ten miał podkreślać deficyty uznania roli kobiet dla rozwoju Solidarności w ciągu dwóch dekad następujących po upadku komunizmu w Polsce. Pracy tej towarzyszyła gablota z archiwaliami dotyczącymi Solidarności oraz sześć trudno dostrzegalnych portretów kobiet, zanikających na jasnej płaszczyźnie obrazu. Iveković tak opisywała intencje kryjące się za tą pracą:

> Kobiety stanowiły dużą część członków „Solidarności" i to dzięki nim ruch oporu przetrwał w czasie mrocznych lat stanu wojennego. Kobiety, które dbały i chroniły zakonspirowanych, ukrywających się przywódców Związku. Kobiety, które zajmowały się rozpowszechnianiem informacji w związkowym podziemiu. Kobiety, którym łatwiej było przemycać dokumenty, bibułę i zaopatrzenie na patrolowanych ulicach. To one wymyślały strategie przetrwania dla opozycji i sposoby informowania społeczeństwa o wydarzeniach politycznych, aby utrzymać jego zaangażowanie. Kiedy w Polsce nastała demokracja, niewiele z tych kobiet dopuszczono do stanowisk kierowniczych w „Solidarności" czy w którejkolwiek partii politycznej. Dziś te odważne kobiety, które pokonały w Polsce komunistyczny reżim, zostały wymazane ze zbiorowej pamięci.[24]

Praca dotyczy co prawda konkretnego momentu historycznego, jakim był koniec komunizmu w Polsce, ale jej znaczenie dalece tę perspektywę przekracza. Zastąpienie postaci mężczyzny czarną, pustą sylwetką kobiety zmienia radykalnie przekaz obrazu w porównaniu z przekazem znaczeniowym pracy Sarneckiego. Subwersja pozwala zakwestionować kulturowy porządek symboliczny w ogóle, czyniąc tematem pracy maskulinistyczny kształt kultury Zachodu. Znika bohater epicki – mężczyzna, podmiot zmiany i tym samym symbol rewolucji, a jego miejsce zajmuje 'pusta znacząca,' rozumiana tu w sensie dosłownym jako puste miejsce po intensywnej, lecz przemilczanej, niewidocznej aktywności kobiet. Miejsce to domaga się dopiero wypełnienia narracyjną treścią o doświadczeniach i kluczowej roli kobiet.

W takim kontekście zmienia się także znaczenie pojęcia solidarności jako cechy uobecnionego logotypem projektu Janiszewskiego. Chodzi tu wciąż o narodową solidarność, ale zakwestionowany został jej „wyraziście męski charakter."[25] Obraz Iveković rujnuje klasyczne podziały genderowe, na których budowano polską kulturę. Podmiotem działania w sferze publicznej przestaje być (wyłącznie) mężczyzna, zaś kobieta – umieszczona po raz pierwszy w epicentrum politycznego przekazu – uwolniona zostaje ze swoich dotychczasowych kulturowych funkcji i wyobrażeń. Mowa o specyficznej dla polskiej kultury romantyzmu figurze kobiety-rycerza, o której Maria Janion pisze, że wykształciła się w dziewiętnastym wieku w wyniku upadku państwowości Polski. Kontekst ten wymuszał na kobietach równorzędne współ-

działanie wraz z mężczyznami w zmaganiach niepodległościowych, w tym także walce zbrojnej, co stanowiło *novum* w ówczesnej kulturze Europy.[26] Proces emancypacyjny nie odnosił się jednak do równych praw, ponieważ kobieta walczyła „nie po to, by się wyzwolić, ale po to, by się poświęcić."[27] Figura walczącej kobiety wpisała się w genderowy porządek polskiej kultury, zgodnie z którym mogła ona przekraczać przestrzeń prywatną (życie rodzinne) na rzecz sfery publicznej (działalność polityczna), ale w roli ofiary – milczącej i ostatecznie niewidocznej, poświęcającej się narodowi. Płaciła tym samym wysoką cenę za chwilowe zrównanie praw w przestrzeni publicznej.

Pojęcie solidarności zaskakuje zatem w tym przypadku swoim specyficznym romantyczno-konserwatywnym kształtem. Ruch społeczny Solidarność wywodził się przecież z tradycji robotniczej, a tym samym wpisywał się w kulturę socjalistycznej emancypacji. Jej nieodłącznym elementem była – obok tzw. kwestii społecznej, czyli nędzy proletariatu, także 'kwestia kobieca,' czyli sprawa emancypacji kobiet i ich równouprawnienia, podejmowana przez czołowe postaci niemieckiej socjaldemokracji – Wilhelma Liebknechta, Augusta Bebla, Clarę Zetkin czy Różę Luksemburg.[28]

W Polsce Solidarność podjęła wątki robotnicze, zupełnie jednak ignorując ściśle wiązaną z nimi w tradycji socjalizmu wolność kobiet i równouprawnienie płci. Dlatego hasło „Solidarność" w kompozycji Iveković można odczytywać jako znak reformułowania tradycji narodowej poprzez wpisanie kobiety w centralne miejsce tego, co polityczne. Równocześnie jest ono wezwaniem skierowanym do samych kobiet (i wszystkich jednostek w społeczeństwie), by wypełnić ten dojmujący deficyt w świadomości i pamięci zbiorowej, reprezentowany przez puste miejsce po kobietach Solidarności w plakatowej kompozycji. Dlatego dzieło Iveković można odczytywać jako wezwanie do pracy wyobraźni przekształcającej *imaginarium* społeczne. Sama artystka zadbała o to, by jej pracę spopularyzowano na okładce dodatku *Gazety Wyborczej,* noszącego tytuł *Wysokie Obcasy*.

Rok 2016. Emancypacyjna radykalizacja

Deficyty pojęcia solidarności, o których była wyżej mowa pozostawały właściwie niedostrzegane. Jak zauważa Elżbieta Matynia, rok 1989 można uznać za „żałosny przypadek fałszywej świadomości,"[29] która polegała na zupełnie uśpionej czujności wobec pogłębiającego się wykluczenia kobiet ze sfery publicznej. Przeprowadzane wówczas badania socjologiczne wskazywały wyraźne preferencje społeczne – za kluczowe określenia własnych tożsamości uznawano najpierw bycie człowiekiem, następnie Polakiem i rodzicem, umieszczając płeć na samym końcu tej hierarchii wartości.[30] Można podejrzewać, że socjalistyczna ideologia okresu powojennego, budowana na wyobrażeniach internacjonalizmu, światowego pokoju i równości kobiet właśnie, została uznana za czysto fasadową. Jako element autorytarnej kultury politycznej łatwo było odrzucić ją w całości, i to wraz z jej niewątpliwymi emancypacyjnymi zdobyczami. W tym zwłaszcza z prawami reprodukcyjnymi, praktykami równouprawnienia i elementami polityki społecznej wspierającej emancypację kobiet (np. powszechna dostępność żłobków i przedszkoli).

To jednak nie tylko ten afekt antykomunistyczny stał się najbardziej wpływowym czynnikiem w procesie kształtowania polskiej kultury politycznej. Przede wszystkim była nim pozycja Kościoła katolickiego jako społecznie uznawanego autorytetu moralnego, który przejmował rolę etycznej instancji w rodzącej się alternatywnej sferze publicznej tworzonej przez ruch Solidarności, a później młodej demokracji. Marcin Kościelniak stawia tezę o głęboko katolickim, konserwatywnym, patriarchalnym i narodowym rdzeniu Solidarności,[31] który przełożył się na fundament polityczny Polski po upadku komunizmu. To właśnie ten rdzeń stał się podstawą prawicowej radykalizacji w Polsce lat 2015–2016.Władzę przejmowała wtedy koalicja tzw. Zjednoczonej Prawicy, uruchamiając antyliberalną kontrrewolucję, której skutkiem miało być ustanowienie nowego systemu

Sztuka i Dokumentacja nr 32 (2025) | *Art and Documentation* no. 32 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

politycznego określanego mianem nieliberalnej demokracji.[32]

Właśnie ta polityczna zmiana wywołała potrzebę zintensyfikowanego remiksowania logotypu Solidarności. Impulsem okazały się próby zaostrzenia prawa aborcyjnego podjęte z początkiem 2016 roku. Za radykalizacją prawa opowiedziało się Prezydium Konferencji Episkopatu Polski, uznając dotychczasowe rozwiązania z roku 1993, zwane 'kompromisem aborcyjnym' (w rzeczywistości podjętym wówczas przez elity polityczne w ścisłej współpracy z Kościołem katolickim) za niewystarczające. Wielokrotnie potwierdzana wola polityczna koalicji rządzącej zaostrzenia prawa aborcyjnego wywołała w październiku masową mobilizację uliczną kobiet, nazwaną „Czarnymi Protestami."[33]

Nieodłącznym elementem wizualnym protestów stały się odwołania do *Niewidzialnych Kobiet Solidarności*. Niektóre z nich polegały na bezpośrednim użyciu obrazu Iveković, inne – na umieszczaniu na tle logotypu Solidarności ciemnej sylwetki kobiecej z parasolką. Parasolka miała przypominać o deszczowym dniu protestu w Warszawie 3 października 2016 roku – największej dotąd mobilizacji od czasów protestów Solidarności sprzed upadku komunizmu. Czerń symbolizowała nie tylko dotychczasowe wykluczenie i nieobecność w przestrzeni publicznej, ale też była wyrazem żałoby wobec sytuacji, jakiej doświadczały kobiety.[34]

Chcąc zrekonstruować kształt znaczeniowy pojęcia solidarności, warto ponownie wrócić do różnicy między tą formą przedstawienia a projektem Sarneckiego. Plakat *W samo południe* był nośnikiem pojęcia solidarności jako walki, podczas gdy motyw czarnej, pustej sylwetki kobiety, choć w czasie protestów 2016 roku również stał się wyrazem wspólnego zmagania, pozostawał refleksywny. Odbijał jak w nim bowiem jak w lustrze charakter tej walki, który wyrażał słaby opór kobiet[35] i tożsamościowy deficyt rodzącej się dopiero fali mobilizacyjnej. Siła protestu była ogromna, a jego niespotykana wcześniej skala objawiała się radykalnym zakwestionowaniem wykluczenia kobiet ze sfery publicznej poprzez uruchomienie rezerwuarów obywatelstwa i politycznej wyobraźni.[36] Niewidoczne przemówiły, czyniąc swoim tożsamościowym symbolem brak i pustkę. Motyw ten przypomina podobne motywy z repertuaru późnonowoczesnych mobilizacji społecznych, zaistniałych po kryzysie finansowym lat 2007–2008, kiedy poszukiwano symboli mających uczynić widocznymi grupy, które strukturalnie i systemowo zostały pozbawione widoczności. Tak stało się w przypadku używania masek Guy Fawkesa podczas wielu fal protestów. Masek, które miały równocześnie zakrywać tożsamościowe deficyty mobilizacji i kreować nowe, alternatywne strategie tożsamościowe, pozwalające na dostrzeżenie podmiotowości wykluczonej dotąd na politycznej scenie.

Zasadniczy problem leży tu więc w tożsamości. Krytyk sztuki, John Berger, kierował uwagę ku sposobom inscenizowania na obrazach postaw ciał mężczyzn i kobiet. Stwierdzał, że postawa męskich ciał warunkowana jest obietnicą władzy. Jeśli obietnica jest duża i rokuje spełnienie, postawa nabiera wyrazistości, a obiekt władzy lokowany jest zawsze na zewnątrz. Oznacza to, że postawa mężczyzny wyraża jego zdolność oddziaływania na świat zewnętrzy, na to, co „może on zrobić albo tobie, albo dla ciebie,"[37] a projekt Sarneckiego jest jej dobitnym przykładem.

W przeciwieństwie do tej wizualnej inscenizacji męskiej władzy, ekspresja kobiecej postawy odnosi od razu do jej wnętrza, ponieważ wizualne przedstawienia kobiecego ciała oparte są na przestrzeni przydzielonej i ograniczonej przez mężczyznę oraz poddanej jego dominacji. W konsekwencji kobieca podmiotowość staje się podmiotowością dwoistą – jest poddaną władzy, czyli obserwowaną, a jednocześnie uwewnętrznia w sobie obserwującego,[38] czyniąc własną tożsamość zależną od tożsamości mężczyzny. Iveković, prezentując puste miejsce kobiety, pozwala uwolnić ją od pola władzy wyznaczonego przez mężczyzn. Otwiera potencjał wypełnienia go nowymi sensami, a tym samym – nowymi kształtami tożsamościowymi, wolnymi od męskiej zależności.

Właśnie w tym potencjale znaczeniowym upatruję sukcesu logotypu zaprojektowanego

przez Olę Jasionowską na potrzeby Ogólnopolskiego Strajku Kobiet. Jego zróżnicowane warianty, także w odwrotnej kolorystyce (biała postać na czarnym tle) stały się w październiku 2016 roku znakiem rozpoznawczym proaborcyjnych protestów kobiet. Przedstawiają sylwetkę głowy kobiety z profilu i wpisaną w nią czerwoną błyskawicę, względnie pełny profil białej sylwetki kobiecej głowy na czarnym tle. (**Ilustracje 4 i 5**)

Rok 2020. Ruch uwolnienia od Solidarności

Podjęte w 2020 roku próby ponownego wprowadzenia ustawy antyaborcyjnej zakończyły się sukcesem prawicowej koalicji. Sytuację radykalizował pandemiczny *lockdown*, który miał utrudniać zdolności mobilizacyjne przeciwniczek zakazu aborcji i ułatwiać tym samym radykalizację rozwiązań prawnych. Ta strategia prawicowej władzy wywołała jednak efekt odwrotny, uruchamiając bezprecedensową skalę protestów w całej Polsce – zarówno na ulicach dużych aglomeracji miejskich, jak i w małych miastach. Nastąpiła tu jednak generacyjna zmiana – udział w protestach zdominowało nowe pokolenie Z, dla którego historia Solidarności nie stanowiła już elementu *imaginarium* społecznego. W ramach wizualnego repertuaru środków używanych podczas protestów dominowały mocno zindywidualizowane formy ekspresji w postaci tzw. kartonów, czyli własnoręcznie przygotowanych haseł (wypisanych na kartonach z pudeł) prezentowanych na ulicach.

Powstał tym samym swoisty festiwal zindywidualizowanej różnorodności, w ramach którego jednostki formułowały coraz bardziej wyszukane i oryginalne hasła protestu. Co jednak charakterystyczne dla fali mobilizacyjnej 2020 roku w kontraście do roku 2016, z transparentów zniknęły odwołania do ruchu Solidarności. Ruch ten najwyraźniej tracił status symbolicznie ważnego punktu odniesienia w emancypacyjnych zmaganiach społeczeństwa. Jak zauważała wówczas literaturoznawczyni Agnieszka Graff, komentując na gorąco dynamikę sytuacji: „Nie ma już nawiązań do tradycji Solidarnościowej, nie ma przerobionej na feministyczną modłę symboliki powstańczej – jest bluzg, ironia i złośliwy żart." Ta nowa poetyka protestu tworzona była przez przedstawicielki pokolenia, które „symbole Solidarności traktują jako źródło pomysłów na memy."[39] Wspomniany festiwal kreatywności i prześcigania się w proponowaniu coraz to atrakcyjniejszych haseł nie był przypadkowy. Stanowił bowiem przykład późnonowoczesnej kultury syngularyzacji,[40] charakterystycznej dla pokoleń ukształtowanych w środowisku infrastruktury cyfrowej i kognitywnego kapitalizmu, zorientowanych na atrakcyjność indywidualnego przekazu.

Jedyną wpływową interwencją artystyczną w wizualnej przestrzeni protestów 2020 roku, odwołującą się do pracy Sarneckiego, był cykl plakatów *To Jest Wojna. Wypierdalać!* Cykl ten nie został stworzony przez kobietę i tym można tłumaczyć powrót do estetyki oraz semantyki projektu *W Samo Południe*.[41] Jest bowiem rzeczą charakterystyczną, że powrotowi temu towarzyszy estetyka eposu, choć główną figurą jest postać kobieca. W projektach projektanta i autora cyklu Jarka Kubickiego znika niejednoznaczność postaci, charakterystyczna dla postawy szeryfa z projektu Sarneckiego, którego artysta pozbawił broni i uczynił 'posłańcem pokoju,' a nie przemocy. Kubicki wybiera na potrzeby cytatu figury z popkulturowego eposu, które są zabójczyniami bądź mścicielkami, jak Angelina Jolie w roli Lary Croft z filmu *Tomb Rider*, Sigourney Weaver jako Ellen Ripley z filmu *Obcy*, Linda Hamilton jako Sarah Connor z *Terminatora*, a także Uma Thurman w roli Beatrix Kiddo, czyli Czarnej Mamby z *Kill Billa*.

Cykl plakatów zyskał ogromną popularność i był masowo wykorzystywany zarówno podczas protestów w przestrzeni miejskiej, jak też w przekazie internetowym. Warto zaznaczyć feministyczną krytykę rozwijaną wokół refleksji nad rolami kobiet, szczególnie w filmach Quentina Tarantino, reżysera *Kill Billa*. Wskazuje się w niej zasadnicze deficyty *imaginarium* związa-

nego z wyobrażeniami kobiet, których sprawstwo sprowadza się do przemocy stosowanej przez kobiety-heroski, przede wszystkim wobec kobiet. Ograniczenie podmiotowości kobiet uwidacznia się w silnie estetyzowanych scenach cierpienia i zadawania im bólu[42] oraz niewielkiego udziału kobiet w dialogach,[43] czyli elementów, które stają się centralnymi dla filmowej estetyki i dramaturgii Tarantino. (**Ilustracje 6, 7, 8**)

Cytat i subwersja stanowią w pracach Kubickiego (podobnie jak w przypadku plakatu Sarneckiego) fundament projektu. Najbardziej radykalną zmianą jest jednak nie postać bohaterki, lecz zamiana słowa 'Solidarność' na hasło 'Wypierdalać!' Ingerencja polegająca na zastosowaniu powtórzenia, ale z równoczesnym przesunięciem semantycznym, ma wyjątkową siłę ekspresji. Użyty termin pełni bowiem funkcję quasi-synonimu – pojawia się w miejsce słowa 'Solidarność,' a liternictwo wpisuje się w poetykę solidarycy i jednoznacznie wskazuje na ich ścisłe powiązanie. Na poziomie werbalnym jednak napięcie wywołane zostaje rażącą różnicą, która wynika z zastąpienia pojęcia więzi pojęciem zerwania. Jak komentował sam autor: „Plakat musi krzyczeć za ciebie tym swoim *wypierdalać!*, nawet gdy ty jesteś cicho. (…) To już nie jest czas na białe róże, znicze. Teraz jest na grubo."[44] Zastosowana przez autora strategia subwersji radykalizuje w ten sposób pojęcie walki. Brakujące pojęcie solidarności reprezentowane przez solidarycę, zostaje bowiem zastąpione nacechowanym przemocowo wezwaniem do ustanowienia nowego porządku.

Zabieg jest więc złożony. Po pierwsze, przekaz wzywa do solidaryzowania się między sobą osoby dotknięte wyrokiem Trybunału Konstytucyjnego z 22 października 2020 roku uznającego za niezgodne z Konstytucją możliwości przerwania ciąży z powodu ciężkiego i nieodwracalnego upośledzenia płodu lub nieuleczalnej choroby zagrażającej jego życiu.[45] Obecność tego znaczenia podkreśla sam autor plakatów, twierdząc: „Napis »Solidarność« na plakacie z 1989 r. miał wydźwięk pozytywny i zagrzewający do walki. Wulgaryzm jest agresywny, ale sądząc po protestach, ma bardzo dużą moc solidaryzowania. To hasło, które jednoczy wiele osób, podobnie jak hasło »Solidarności« z lat 80."[46]

Jednak po drugie hasło ma za zadanie wyrazić frustrację i skrajność politycznego położenia kobiet, które znajdują się w sytuacji prawno-politycznej określającej warunki bezpieczeństwa ich biologicznego wymiaru życia, na które same nie miały żadnego wpływu. Wezwanie z plakatów roku 2020 nie jest więc wyrazem siły bezsilnych, jak to było w przypadku przedstawienia samotnego szeryfa i ruchu Solidarność w ogóle, lecz ekspresją bezsilności tych, które zyskują na sile. Plakaty i wezwanie im towarzyszące wyrażają bowiem moment przesilenia, w którym moc frustracji przeistacza się w polityczną moc mobilizacji. W prawicowej optyce interpretacyjnej przekaz protestów uznawany był za kontrowersyjny i wiązany z niskimi instynktami czy 'barbarzyństwem' osób protestujących albo też z eugenicznymi praktykami okresu III Rzeszy.[47]

Wulgaryzm przekazu odczytuję – inaczej niż w interpretacji Bryla – jako wyraz łagodzenia skumulowanej frustracji i wynikającej z niej agresji, a tym samym – wyraz zdolności do sublimowania, czyli rozładowywania frustracji, która w przeciwnym razie mogłaby znaleźć ujście w przemocy.[48] Podążając za propozycją Agnieszki Graff,[49] warto zwrócić uwagę także na definitywne zerwanie młodego pokolenia protestujących w 2020 roku z *imaginarium* wiążącym ściśle narodową tradycję i tradycję Kościoła katolickiego. Wulgaryzm pełni tu funkcję emancypacyjną i stanowi kres powiązań zarówno z patriotyczną pedagogiką dyscyplinowania i polityką spolegliwości wobec instytucji religijnej, jak i genderowymi stereotypami, które stanowiły fundament tej pedagogiki. Taka transgresja wyznacza granicę tradycjonalistycznym wyobrażeniom o męskim autorytecie (zarówno ze sceny politycznej, jak i kościelnej ambony) oraz wyobrażeniom tzw. dobrego wychowania kobiet, którym – w przeciwieństwie do mężczyzn – przeklinać 'nie wypada.' Właśnie to zerwanie z autorytetem elit politycznych i autorytetem Kościoła katolickiego znalazło swój

wyraz w radykalnym języku protestów i niechęci odnoszenia się do narodowych symboli tożsamościowych z historii najnowszej.

Podsumowanie

Analizy wybranych dzieł plastycznych pokazują wyraźne różnice w rozumieniu pojęcia solidarności między okresem przemysłowej nowoczesności (plakat i logotyp *Solidarność* Janiszewskiego), a późnonowoczesnymi *imaginariami* społecznymi, wyrażanymi społecznym protestem. To pierwsze pojęcie, zorientowane na kulturę przemysłową łączyło w sobie wymiar związkowy (więzi współzależności i współodpowiedzialności), narodowy (jedność i niepodległość) oraz demokratyczny (uwolnienie społeczeństwa). Ten pierwszy uległ degradacji wraz domknięciem fazy rozwiniętej nowoczesności i od 1989 roku nie odgrywał już w przypadku analizowanych dzieł żadnej roli. Wymiar narodowy został głęboko zakwestionowany w swojej dotychczasowej postaci – silnie paternalizującej i nieodłącznie powiązanej z tradycją religijną – dopiero falą protestów kobiet w 2020 roku. To właśnie wspomniana tradycja miała przemożny wpływ na wymiar trzeci – demokratyzacyjny, który pozostał zupełnie ślepy na równouprawnienie płci i marginalizację miejsca kobiet w porządku społecznym kształtującej się demokracji. Proces dochodzenia do samowiedzy poprzez odkrywanie nieuświadomionego *status quo* był boleśnie długi i obfitował w szereg fal mobilizacyjnych.

Przekształcenia projektu plakatu *W Samo Południe* Sarneckiego okazały się w niniejszym badaniu wyjątkowo ciekawym, bo pojemnym znaczeniowo i diagnostycznie, tematem analizy. W skoncentrowany i zintensyfikowany sposób wyrażały imaginaryjne konstrukcje społeczne i towarzyszące im pojęcia solidarności. Miejsce kolektywnych wyobrażeń o społecznej harmonii, jakie wnosił projekt Janiszewskiego, zajęła późnonowoczesna indywidualizacja i indywidualizm, uwolnione z dotychczasowych biograficznych programów, które tworzyły ramy dla indywidualnego i zbiorowego życia przez niemal sto lat – od początku dwudziestego wieku aż do początku lat osiemdziesiątych. Zmianę tę obrazuje zindywidualizowana perspektywa kompozycji Sarneckiego i jej późniejszych remiksów, a także wyłaniające się z nich pojęcie solidarności. Jeśli w przypadku pracy Janiszewskiego kluczem była solidarność jako wezwanie do jedności i harmonii jednostek ze zbiorowością, to praca *W Samo Południe* jest wyrazem solidarności jako walki. To pojęciowe wyobrażenie łagodnieje i zanika, kiedy mowa o refleksyjnym dziele Iveković, wzywającym do solidarnego, wspólnego przepracowania mentalnie wykluczenia kobiet ze sfery politycznej i ich marginalizacji w pamięci zbiorowej.

Niewidzialne Kobiety Solidarności to główny impuls kolejnych przekształceń odwołujących się do kompozycji Sarneckiego – motywów postaci kobiecej z Ogólnopolskiego Strajku Kobiet z 2016 roku, a wreszcie także radykalnych motywów cyklu plakatowego Kubickiego z 2020 roku. To właśnie tam najpełniej wyraża się kultura późnonowoczesnej syngularyzacji, zorientowanej na wyjątkowość jednostki. Przede wszystkim zaś, to w przypadku plakatów Kubickiego pole semantyczne pojęcia solidarności podlega najradykalniejszej transformacji. Nabiera ono charakteru psychopolitycznego, stając się sferą skumulowanej frustracji społecznej kobiet i jej eksplozywnej transformacji. W postaci wulgaryzmu, który wzywa do wojny i separuje, a także wyklucza przeciwników, spełnia z pewnością swoją funkcję mobilizacyjną. Jako reakcja obronna wobec tych, którzy kwestionują prawa kobiet i wyłączają je z procesu decydowania o politycznym kształcie ich praw, ta forma paradoksalnej quasi-solidarności okazała się niezwykle skutecznym nośnikiem mobilizacyjnym i kluczowym elementem w repertuarze protestów. Po nim jednak powinien być możliwy kolejny krok – tym razem w stronę nowego demokratycznego projektu, wrażliwego na wzajemnie się warunkujące pojęcia: wolności i równości kobiet i mężczyzn, wszystkich jednostek składających się na wspólny świat społeczny.

Sztuka i Dokumentacja nr 32 (2025) | *Art and Documentation* no. 32 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Przypisy

[1] Jadwiga Staniszkis, *Ontologia Socjalizmu* (Kraków–Nowy Sącz: Ośrodek Myśli Politycznej, 2006), 22.

[2] Michel Wieviorka, *Dziewięć Wykładów z Socjologii*, tłum. Agnieszka Trąbka (Kraków: Nomos, 2011), 4.

[3] NSZZ Solidarność, „Kierunki Działania Związku w Obecnej Sytuacji Kraju," *Tygodnik Solidarność* nr 3, 17 czerwca, 1981, 1–2; NSZZ Solidarność, „Uchwała Programowa I Krajowego Zjazdu Delegatów Niezależnego Samorządnego Związku Zawodowego „Solidarność," w *I Krajowy Zjazd Delegatów NSZZ „Solidarność." Stenogramy, t. 1 – I tura*, oprac. i red., Grzegorz Majchrzak i Jan M. Owsiński (Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, 2011), 1008; Jacek Kołtan, "The Great Comeback of the Solidarity Idea in 1980. Polish Social Movement and Late Modernity," *Studia Historica Gedanensia* nr 13 (2022): 273passim.

[4] Alain Touraine, Jan Strzelecki, Francois Dubet i Michel Wieviorka, *Solidarność. Analiza Ruchu Społecznego 1980–1981*, tłum. Andrzej Krasiński (Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2010), 80–98.

[5] Por. Charles Taylor, *Nowoczesne Imaginaria Społeczne*, tłum. Adam Puchejda i Karolina Szymaniak (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2010), 37passim.

[6] Dorota Folga-Januszewska i Lech Majewski, *Oto Sztuka Polskiego Plakatu* (Olszanica: Wydawnictwo BOSZ, 2018), 420.

[7] Por. Irena Grudzińska-Gross, *The Art of Solidarity* (Staten Island, NY: The College of Staten Island City University of New York, 1985).

[8] Por. Tomasz Bierkowski, *Solidaryca – Fenomen Komunikacyjny* (Katowice: Akademia Sztuk Pięknych, 2017); Katarzyna Szychta-Mielewczyk, „Przekształcenia Znaku »Solidarność« Projektu Jerzego Janiszewskiego w Twórczości Opozycyjnej Lat Osiemdziesiątych XX w.," *Porta Aurea* 20 (2021): 241–263. https://doi.org/10.26881/porta.2021.20.11.

[9] Por. Agata Szydłowska, *Od Solidarycy do TypoPolo. Typografia a Tożsamości Zbiorowe w Polsce po Roku 1989* (Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, 2018).

[10] Folga-Januszewska i Majewski, *Oto Sztuka Polskiego Plakatu*, 435.

[11] Chris Freeman i Francisco Louçã, *As Time Goes By. From the Industrial Revolutions to the Information Revolution* (Oxford: Oxford University Press, 2001), 257–300.

[12] Zob. Daniel Bell, *The coming of post-industrial society. A venture in social forecasting* (New York: Basic Books, 1973).

[13] Zob. Alain Touraine, *La société post-industrielle* (Paris: Denoël-Gonthier, 1969).

[14] Zob. Zygmunt Bauman, *Płynna nowoczesność*. Translated by Tomasz Kunz (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006).

[15] Zob. Andreas Reckwitz and Hartmut Rosa, *Spätmoderne in der Krise. Was leistet die Gesellschaftstheorie?* (Berlin: Suhrkamp Verlag, 2021).

[16] Por. Ulrich Beck i Elisabeth Beck-Gernsheim, *Individualization. Institutionalized Individualism and its Social and Political Consequences* (London: Sage, 2002).

[17] Scott Lash, „Moralność i Solidarność. Chińska Gospodarka Relacyjna," red. Jacek Kołtan, *Solidarność i Kryzys Zaufania*, tłum. Marcin Moskalewicz (Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2016), 129.

[18] Tomasz Sarnecki, „Prawdziwy Bohater," *UW Uniwersytet Warszawski* nr 3(42) (2009): 17.

[19] Por. Jadwiga Staniszkis, *Samoograniczająca Się Rewolucja*, red. i tłum. Marek Szopski (Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2010).

[20] Zob. Sean McGeady, "High Noon At 70: Polish Posters, Gary Cooper And The Collapse Of Communism," *The Quietus*, 30 July 2022, https://thequietus.com/culture/film/film-high-noon-solidarno-poland/.

[21] Por. Shana Penn, *Podziemie Kobiet*, tłum. Hanna Jankowska (Warszawa: Rosner & Wspólnicy, 2003); Idem, *Sekret „Solidarności." Kobiety, Które Pokonały Komunizm w Polsce*, tłum. Maciej Antosiewicz (Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2014).

[22] Por. Elżbieta Matynia, *Demokracja Performatywna*, tłum. Maja Lavergne (Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, 2008).

[23] Sanja Iveković, „Kobiece W Samo Południe," wyw. przepr. Katarzyna Pabijanek. *Gazeta Wyborcza,* dodatek *Wysokie Obcasy*, 8 grudnia 2009.

[24] Sanja Iveković. „Invisible Women. Solidarność bez Kobiet," *Krytyka Polityczna* nr 18 (2009). Wydanie specjalne WIZUAL IDŹ I PATRZ, red. Artur Żmijewski.

[25] Matynia, 142.

[26] Maria Janion, *Kobiety i Duch Inności* (Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2025), 80.

[27] Ibidem, 100.

[28] Por. Jacek Kołtan, *Solidarność i Nowoczesność. Przemiany Pojęcia Solidarności od Rewolucji Francuskiej do Pokojowej Rewolucji 1980 roku* (Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2025).

[29] Matynia, 142.

[30] Ibidem.

[31] Marcin Kościelniak, *Aborcja i Demokracja. Przeciw-historia Polski 1956–1993* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2024), 117.

[32] Jacek Kołtan i Grzegorz Piotrowski, „O Kontrrewolucji u Bram," w *Kontrrewolucja u Bram*, red. Jacek Kołtan i Grzegorz Piotrowski (Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2020), 13passim.

[33] Por. *Bunt kobiet. Czarne Protesty i Strajki Kobiet,* red. Elżbieta Korolczuk, Beata Kowalska, Jeniffer Ramme i Claudia Snochowska-Gonzales (Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2019).

[34] Agnieszka Graff, „Gdzie Się Podziały »Macice Wyklęte«?" w *Język Rewolucji*, red. Piotr Kosiewski (Warszawa: Fundacja Batorego, 2020), 24.

[35] Por. Ewa Majewska, *Kontrpubliczności Ludowe i Feministyczne. Wczesna „Solidarność" i Czarne Protesty* (Warszawa: Książka i Prasa, 2018).

[36] Beata Kowalska, „Polka (Nie)Podległa. O Płci i Obywatelstwie w Czarnych Protestach," w *Kontrrewolucja u Bram*, red. Jacek Kołtan i Grzegorz Piotrowski (Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2020), 280passim, 286passim.

[37] John Berger, *Sposoby widzenia*, tłum. Mariusz Bryl (Warszawa: Fundacja Aletheia, 2008), 45.

[38] Ibidem.

[39] Agnieszka Graff, „Coś w Polsce Pękło, Coś Się Wylało. Jak Młodzi Zerwali Wielki Kompromis z Kościołem," *Oko.press*, 5 listopada 2020, https://oko.press/jak-mlodzi-zerwali-wielki-kompromis-z-kosciolem-graff.

[40] Por. Andreas Reckwitz, *Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne* (Berlin: Suhrkamp Verlag, 2017).

[41] Dziękuję Jennifer Ramme za inspirującą rozmowę na temat poetyki protestów i znaczeniowe różnice projektu Kubickiego.

[42] Roy Chacko, "End of the Affair: Why It's Time to Cancel Quentin Tarantino," *Guardian*, 23 July 2019, https://www.theguardian.com/film/2019/jul/23/cancel-quentin-tarantino-once-upon-a-time-in-hollywood.

[43] Anna Purna Kambhampaty i Elijah Wolfson, "We Counted Every Line in Every Quentin Tarantino Film to See How Often Women Talk," *Time,* 6 August 2019, https://time.com/5645347/quentin-tarantino-women-dialogue/.

[44] Jarek Kubicki, „Szemrane Typy Chcą Robić Krzywdę Kobietom, Które Znam i Kocham. Wypierdalać!" wyw. przepr. Maciej Gajek. *Newsweek,* 2 listopada 2020, dostępny 25 maja 2025, https://www.newsweek.pl/polska/spoleczenstwo/strajk-kobiet-autor-plakatow-strajku-kobiet-wypierdalac-o-wkurwieniu/g1m7qe7.

[45] Trybunał Konstytucyjny. „Wyrok TK z dnia 22 października 2020 r., K 1/20." https://trybunal.gov.pl/postepowanie-i-orzeczenia/wyroki/art/11300-planowanie-rodziny-ochrona-plodu-ludzkiego-i-warunki-dopuszczalnosci-przerywania-ciazy.

[46] Jarek Kubicki, „Butelki z Benzyną w Formacie JPG, Czyli Sztuka Protestu," wyw. przepr. Jakub Knera. *Polityka,* 6 listopada 2020, dostępny 25 maja 2025, https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1976826,1,butelki-z-benzyna-w-formacie-jpg-czyli-sztuka-protestu.read.

[47] Mariusz Bryl, „Czerwona Błyskawica Ogólnopolskiego Strajku Kobiet Od Przodu i Od Tyłu," *Obieg*, 4 marca 2021. https://obieg.pl/210-czerwona-blyskawica-ogolnopolskiego-strajku-kobiet-od-przodu-i-od-tylu.

[48] Waldemar Kuligowski, „Język Niesłyszanych," w *Język Rewolucji*, red. Piotr Kosiewski (Warszawa: Fundacja Batorego, 2020), 29.

[49] Agnieszka Graff, „Gdzie Się Podziały »Macice Wyklęte«?" w *Język Rewolucji*, red. Piotr Kosiewski, 25.

Bibliography / Bibliografia

Bauman, Zygmunt. *Płynna nowoczesność*. Translated by Tomasz Kunz. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006. [*Liquid Modernity*, first published 2000 by Cambridge: Polity].

Beck, Ulrich and Elisabeth Beck-Gernsheim. *Individualization. Institutionalized Individualism and its Social and Political Consequences*. London: Sage, 2002.

Bell, Daniel. *The coming of post-industrial society. A venture in social forecasting*. New York: Basic Books, 1973.

Berger, John. *Sposoby Widzenia*. Translated by Mariusz Bryl. Warszawa: Fundacja Aletheia, 2008. [*Ways of Seeing*, first published by London: BBC and Penguin Books, 1972].

Bierkowski, Tomasz. *Solidaryca – Fenomen Komunikacyjny*. Katowice: Akademia Sztuk Pięknych, 2017.

Bryl, Mariusz. „Czerwona Błyskawica Ogólnopolskiego Strajku Kobiet Od Przodu i Od Tyłu." *Obieg*. 4 March 2021. https://obieg.pl/210-czerwona-blyskawica-ogolnopolskiego-strajku-kobiet-od-przodu-i-od-tylu.

Chacko, Roy. "End of the Affair: Why it's Time to Cancel Quentin Tarantino." *Guardian*. 23 July 2019. https://www.theguardian.com/film/2019/jul/23/cancel-quentin-tarantino-once-upon-a-time-in-hollywood.

Folga-Januszewska, Dorota and Lech Majewski. *Oto Sztuka Polskiego Plakatu*. Olszanica: Wydawnictwo BOSZ, 2018.

Freeman, Chris and Francisco Louçã. *As Time Goes By. From the Industrial Revolutions to the Information Revolution*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

Graff, Agnieszka. „Coś w Polsce Pękło, Coś Się Wylało. Jak Młodzi Zerwali Wielki Kompromis z Kościołem." *Oko.press*. 5 November 2020. https://oko.press/jak-mlodzi-zerwali-wielki-kompromis-z-kosciolem-graff.

Graff, Agnieszka. „Gdzie Się Podziały »Macice Wyklęte«?" In *Język Rewolucji*, edited by Piotr Kosiewski, 23–25. Warszawa: Fundacja Batorego, 2020.

Grudzińska-Gross, Irena. *The Art of Solidarity*. Staten Island, NY: The College of Staten Island City University of New York, 1985.

Iveković, Sanja. „Invisible Women. Solidarność Bez Kobiet." *Krytyka Polityczna* no. 18 (2009), nd. Special issue WIZUAL IDŹ I PATRZ, edited by Artur Żmijewski.

Iveković, Sanja. „Kobiece W Samo Południe." Interviewed by Katarzyna Pabijanek. *Gazeta Wyborcza,* special issue *Wysokie Obcasy*, 8 November 2009.

Janion, Maria. *Kobiety i Duch Inności*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2025.

Kambhampaty, Anna Purna and Elijah Wolfson. „We Counted Every Line in Every Quentin Tarantino Film to See How Often Women Talk." *Time,* 6 August 2019. https://time.com/5645347/quentin-tarantino-women-dialogue/.

Kołtan, Jacek. "The Great Comeback of the Solidarity Idea in 1980. Polish Social Movement and Late Modernity." *Studia Historica Gedanensia* no. 13 (2022): 265–277.

Kołtan, Jacek. *Solidarność i Nowoczesność. Przemiany Pojęcia Solidarności od Rewolucji Francuskiej do Pokojowej Rewolucji 1980 Roku*. Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2025.

Kołtan, Jacek and Grzegorz Piotrowski. „O Kontrrewolucji u Bram." In Jacek Kołtan i Grzegorz Piotrowski, eds., *Kontrrewolucja u Bram*, 11–36. Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2020.

Korolczuk, Elżbieta, Beata Kowalska, Jeniffer Ramme and Claudia Snochowska-Gonzales, eds., *Bunt Kobiet. Czarne Protesty i Strajki Kobiet*. Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2019.

Kościelniak, Marcin. *Aborcja i Demokracja. Przeciw-historia Polski 1956–1993*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2024.

Kowalska, Beata. „Polka (Nie)Podległa. O Płci i Obywatelstwie w Czarnych Protestach." In Jacek Kołtan and Grzegorz Piotrowski, eds., *Kontrrewolucja u Bram*, 275–290. Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2020.

Kubicki, Jarek. „Butelki z Benzyną w Formacie JPG, Czyli Sztuka Protestu." Interviewed by Jakub Knera. *Polityka,* 6 November 2020. Accessed 25 May 2025. https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1976826,1,butelki-z-benzyna-w-formacie-jpg-czyli-sztuka-protestu.read

Kubicki, Jarek. „Szemrane Typy Chcą Robić Krzywdę Kobietom, Które Znam i Kocham. Wypierdalać!" Wyw. przepr. Maciej Gajek. *Newsweek,* 2 November 2020. Accessed 25 May 2025. https://www.newsweek.pl/polska/spoleczenstwo/strajk-kobiet-autor-plakatow-strajku-kobiet-wypierdalac-o-wkurwieniu/g1m7qe7.

Kuligowski, Waldemar. *Język Niesłyszanych*. In *Język Rewolucji*, edited by Piotr Kosiewski, 27–30. Warszawa: Fundacja Batorego, 2020.

Lash, Scott. „Moralność i Solidarność. Chińska Gospodarka Relacyjna." In *Solidarność i Kryzys Zaufania*, edited by Jacek Kołtan, translated by Marcin Moskalewicz, 125–138. Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2016. [„Morality and Solidarity. China's Relational Economy," in Jacek Kołtan ed., Solidarity and the Crisis of Trust (Gdańsk: European Solidarity Centre, 2016), 121–132].

Majewska, Ewa. *Kontrpubliczności Ludowe i Feministyczne. Wczesna „Solidarność" i Czarne Protesty*. Warszawa: Książka i Prasa, 2018.

Matynia, Elżbieta. *Demokracja Performatywna*. Translated by Maja Lavergne. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, 2008. [*Performative Democracy,* Routledge, 2009].

McGeady, Sean. "High Noon At 70: Polish Posters, Gary Cooper And The Collapse Of Communism." *The Quietus*, 30 July 2022. https://thequietus.com/culture/film/film-high-noon-solidarno-poland/.

NSZZ Solidarność. „Kierunki Działania Związku w Obecnej Sytuacji Kraju." *Tygodnik Solidarność* no. 3, 17 June 1981, 1–8.

NSZZ Solidarność. „Uchwała Programowa I Krajowego Zjazdu Delegatów Niezależnego Samorządnego Związku Zawodowego „Solidarność." In *I Krajowy Zjazd Delegatów NSZZ „Solidarność." Stenogramy, t. 1 – I tura,* edited by, Grzegorz Majchrzak and Jan M. Owsiński, 983–1017. Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, 2011.

Penn, Shana. *Podziemie Kobiet*. Translated by Hanna Jankowska. Warszawa: Rosner & Wspólnicy, 2003. [*The Women's Underground*, 2003].

Penn, Shana. *Sekret „Solidarności." Kobiety, Które Pokonały Komunizm w Polsce*. Translated by Maciej Antosiewicz. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2014. [*Solidarity's Secret: The Women Who Defeated Communism in Poland*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005].

Reckwitz, Andreas. *Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2017.

Reckwitz, Andreas and Hartmut Rosa. *Spätmoderne in der Krise. Was leistet die Gesellschaftstheorie?* Berlin: Suhrkamp Verlag, 2021.

Sarnecki, Tomasz. „Prawdziwy Bohater." *UW Uniwersytet Warszawski* no 3(42) (2009): 16-18.

Staniszkis, Jadwiga. *Ontologia Socjalizmu*. Kraków–Nowy Sącz: Ośrodek Myśli Politycznej, 2006.

Staniszkis, Jadwiga. *Samoograniczająca Się Rewolucja*. Edited and translated by Marek Szopski. Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2010.). [*Poland's Self-limiting Revolution*, 2010].

Szydłowska, Agata. *Od Solidarycy do TypoPolo. Typografia a Tożsamości Zbiorowe w Polsce po Roku 1989*. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, 2018.

Szychta-Mielewczyk, Katarzyna. „Przekształcenia Znaku »Solidarność« Projektu Jerzego Janiszewskiego w Twórczości Opozycyjnej Lat Osiemdziesiątych XX w." *Porta Aurea* 20 (2021): 241–263. https://doi.org/10.26881/porta.2021.20.11.

Taylor, Charles. *Nowoczesne Imaginaria Społeczne*. Translated by Adam Puchejda and Karolina Szymaniak. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2010. [*Modern Social Imaginaries*, Durham: Duke University Press, 2004].

Touraine, Alain. *La société post-industrielle*. Paris: Denoël-Gonthier, 1969.

Touraine, Alain, Jan Strzelecki, Francois Dubet and Michel Wieviorka. *Solidarność. Analiza Ruchu Społecznego 1980–1981*. Translated by Andrzej Krasiński. Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2010. [*Analyse d'un mouvement social, Pologne 1980-1981*, Paris: Fayard, 1982].

Trybunał Konstytucyjny. „Wyrok TK z dnia 22 października 2020 r., K 1/20." https://trybunal.gov.pl/postepowanie-i-orzeczenia/wyroki/art/11300-planowanie-rodziny-ochrona-plodu-ludzkiego-i-warunki-dopuszczalnosci-przerywania-ciazy.

Wieviorka, Michel. *Dziewięć Wykładów z Socjologii*. Translated by Agnieszka Trąbka. Kraków: Nomos, 2011. [*Neuf leçons de sociologie*, Paris: Robert Laffont, 2009].