

Stefan Pastuszewski

Bydgoska Szkoła Wyższa, Zakład Socjologii
akant24@wp.pl

**MIĘDZY OPORTUNIZMEM A REWOLUCJĄ.
PRZEOBRAŻENIA INSTYTUCJI I ŚRODOWISK ARTYSTYCZNYCH
BYDGOSZCZY W LATACH 1980–1981
(STUDIUM HISTORYCZNO-SOCJOLOGICZNE)**

Wprowadzenie

Wybuch „Solidarności” zaskoczył głęboką prowincję, a szczególnie jej środowisko artystyczne. Wszystko było dotąd tam poukładane, przeważająca większość postaw wobec rzeczywistości społeczno-politycznej to eskapizm, konformizm i oportunizm. Zarzewia krytyki i buntu tliły się jedynie w środowiskach młodych artystów, szczególnie tych, którzy nie byli związani etatowo z instytucjami. Było to bowiem pokolenie bez doświadczeń II wojny światowej i w zasadzie także stalinizmu. Więż międzypokoleniowa była słaba z uwagi na różne doświadczenia, a szczególnie oczekiwania, jeśli idzie o młodych. Większość twórców i animatorów z niepokojem śledziła wydarzenia, wyczekując na rozwój sytuacji. A jednak atmosfera **rewolucji solidarnościowej** bardzo szybko zaczęła się udzielać środowisku artystycznemu, skupiającemu przecież ludzi szczególnie wrażliwych. Mniej zachowawcza część twórców związała się z ruchem „Solidarności”, dla którego wykonywano koncerty i spektakle, a nawet zorganizowano aukcję obrazów, przeznaczając cały zysk na dofinansowanie Związku. Pojawiła się twórczość inspirowana chwilą obecną,

ale też ideami równości i demokracji. Powołano komitet budowy pomnika międzywojennego prezydenta miasta Leona Barciszewskiego (1883–1939), który w opiniach władz PRL reprezentował reakcyjną sanację. W niektórych instytucjach kulturalnych powstały koła NSZZ „Solidarność”.

Tło społeczno-polityczne

„Na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych na politycznej mapie Polski zaczęły się dokonywać istotne zmiany. W ruchu kontestacyjnym kończyła się dominacja, by nie powiedzieć wyłączość, tzw. *opozycji demokratycznej*, której rodowód sięgał drugiej połowy lat pięćdziesiątych („rewizjoniści”, „dysydenci”, „komandosi” roku ’68, KOR, KSS) i w której szeregach, także w kręgach przywódczych, znalazło się wielu byłych intelektualistów stalinowców. Pojawiła się i umocniła tzw. *opozycja niepodległościowa* (Ruch Obrony Praw Człowieka i Obywatela, Konfederacja Polski Niepodległej oraz inne organizacje), która nawiązywała do wartości II RP i tuż powojennego antykomunistycznego ruchu oporu. Zmieniły się też odniesienia do emigracji”¹.

Na prowincji, w tym w Bydgoszczy, zmiany te były jedynie obserwowane za pośrednictwem zagranicznych rozgłośni i to przez nielicznych. Mało kto się z nimi utożsamiał, a już prawie nikt w nich nie uczestniczył.

Zainstalowana w Bydgoszczy przez ośrodek lubelski (Studencki Komitet Solidarności) grupa Ruchu Obrony Praw Człowieka i Obywatela (ROPCiO), raz – że była bardzo mała, dwa – że została głęboko zakonspirowana. Współpracowała z Konfederacją Polski Niepodległej, wydając w swej drukarni powielaczowej (kryptonim „Katarzynka”) broszury i ulotki. W drukarni tej dokonano reedycji pierwszego numeru „Bratniaka”.

Opozycja niepodległościowa, bo raczej **demokratycznej** w Bydgoszczy nie było, pozostawała na poziomie rzadko zazwyczaj objawianych myśli i niedemonstrowanych publicznie postaw nielicznych, głównie młodych osób wywodzących się z rodzin o silnym etosie Polski międzywojennej, kultywowanym w formie tzw. **uniwersytetu domowego** ze słuchaniem Radia „Wolna Europa” na czele. Bardziej liczna była, bierna jednak,

¹ H. Stabek, *Intelektualistów obraz własny 1944–1989*, Warszawa 1997, s. 19.

opozycja **katolicko-narodowa**, traktująca Kościół rzymskokatolicki jako swego przewodnika i rzecznika także w sprawach społecznych. Nastawiona była ona głównie na zachowanie wiary i przetrwanie.

W okresie **dużej stabilizacji** pierwszej połowy lat siedemdziesiątych XX wieku większość ludzi kultury decydowała się na większą lub mniejszą, bezpośrednią lub pośrednią, kolaborację z władzą w postaci uczestnictwa w koncesjonowanych związkach twórczych, nie mówiąc już o członkostwie PZPR i stronnictw sojusznicych. Za dostęp do dobrodziejstw mecenatu państwowego płacono serwituty w postaci uświetniania świąt oraz akcji państwowych i partyjnych, powtarzania w publicznych wystąpieniach wyświechtanych sloganów, a przynajmniej „rozsądnego myślenia”, które nakazywało milczenie i pogodzenie się z tym, co jest. Młodzi, którzy nie doświadczyli innej rzeczywistości politycznej niż Polska Ludowa, traktowali to jako rzecz normalną, co nie znaczy, że wszystko im się w kraju podobało. Realizowali jednak zazwyczaj strategię adaptacji. Starsi swoje „sprzedanie się” uznawali z kolei za konieczność życiową.

U starszych twórców rozdzźwięk między dotychczasowymi doświadczeniami i przekonaniami a przyjętą postawą, u młodszych zaś rozdzźwięk między ideałami i oczekiwaniami a rzeczywistością, rodziły jednak frustrację, na bazie której rodziła się swoista **kultura rewanżu** (rewanżyzm). Ze złośliwą satysfakcją odnotowywano potknięcia zarówno władzy, jak i kolegów, na co dzień jednak topiąc „robaka zgrzyoty” w alkoholu, którego spożywanie miało w środowiskach artystycznych wręcz rytualny charakter. Podczas tych biesiad powtarzano „kawały polityczne” i złośliwe plotki. Żądza rewanżu cały czas się tliła. Kryzys gospodarczy drugiej połowy lat siedemdziesiątych XX wieku, który znacznie osłabił dynamikę życia społecznego, w tym kulturalnego, spowodował, że **duża stabilizacja** przekształciła się w **wielką stagnację**, szczególnie frustrującą inteligencję twórczą. Rozpoczęty w marcu 1968 roku demontaż systemu socjalistycznego, a przynajmniej jego zdecydowana krytyka, zmuszały elity do szukania, chociażby koncepcyjnego, dróg wyjścia z **rzeczywistości bez perspektyw**.

W sferze kultury zaczynała się wówczas pojawiać twórczość alternatywna i **drugi obieg**. W **pierwszym obiegu** natomiast wystąpiły realizacje i manifestacje dwuznaczne, alegoryczne, typowe dla *kultury rewanżu*.

W Bydgoszczy 25 maja 1980 roku w Teatrze Polskim miała miejsce premiera „Raju leniuchów, czyli demokracji ateńskiej”, według komedii Arystofanesa „Rycerze” i „Bojomira” w przekładzie Artura Sandauera i Stefana Srebrnego, w reżyserii i choreografii Leszka Czarnoty. Za sprawą tytułu sztuka została potraktowana jako „znak czasu”, co wydatnie zwiększyło frekwencję w teatrze.

Narastający na wielu płaszczyznach – ukryty póki co – bunt społeczny wywołał w środowisku twórców pamięć o wydarzeniach **Marca 1968 roku**, a głównie o jego ideowych kontekstach. Przede wszystkim bulwersowano się zdjęciem z 30 stycznia 1968 roku wyreżyserowanych przez Kazimierza Dejmka „Dziadów” ze sceny Teatru Narodowego. Wydarzenie to było jakby **mitem założycielskim** kontestacji w kulturze. Wprawdzie *de facto* efektem wydarzeń marcowych, a potem „gierkowskiej odnowy”, było poluznienie „gorsetu cenzorskiego”, a przede wszystkim w zakresie „dyrgowania kulturą i sztuką” przez władze partyjne i administracyjne, to jednak na prowincji istota relacji między mecenatem państwowym a sferą kultury formalnie się nie zmieniła. Obie strony wiedziały, że „coś się dzieje”, lecz udawały, że „nic się nie dzieje”.

Środowisko artystyczne na progu 1980 roku

Do 1980 roku życie kulturalne prowincji PRL-u toczyło się utartymi koleinami ukształtowanymi przez swoisty *consensus* między nieskrępowaną aktywnością twórczą a kagańcem, lecz w zasadzie tylko w sferze społeczno-politycznej, nakładanym przez socjalistyczne władze. W latach siedemdziesiątych XX wieku kaganiec ten był już raczej symboliczny; władze oczekiwały tylko od twórców niemanifestowania swoich poglądów antysystemowych oraz pewnych serwitutów na rzecz systemu, jak twórczy udział w oprawie świąt państwowych, typu 1 maja, 22 lipca, rocznica Rewolucji Październikowej 1917 roku, z tym, że to ostatnie święto było już obchodzone w formie szczątkowej, głównie poprzez wzmiankowanie w lokalnej prasie oraz – rzadkie już – wystroje witryn sklepowych. Narzędziem uzależnienia był głównie mecenat państwowy, bowiem prywatnego mecenatu ani wolnego rynku sztuki nie było.

Można wyodrębnić następujące kategorie uczestników życia artystycznego na PRL-owskiej prowincji, jeśli idzie o ich stosunek do władzy ludowej:

1. Funkcjonariusze polityczni delegowani do animacji życia kulturalnego, zazwyczaj mający też aspiracje literackie i dziennikarskie.
2. Adepti różnych dziedzin sztuki, wychowywani jako jej funkcjonariusze.
3. Dziennikarze uprawiający „na boku” literaturę, ale też inne dziedziny sztuki.
4. Twórcy w pełni oddani władzy, tzw. „wierzący komuniści”
5. Twórcy współpracujący z władzą ludową „dla dobra kultury”.
6. Twórcy współpracujący z tajnymi służbami.
7. Twórcy o zacięciu społecznikowskim, „pozytywiści”.
8. Twórcy próbujący zachować niezależność polityczną.
9. Twórcy niezależni politycznie.
10. Twórcy obojętni na życie społeczno-polityczne.

Podział ten nie jest oczywiście wyczerpujący i rozłączny. Nierzadko bowiem wymienione kategorie nakładały się na siebie, a z uwagi na bliskość władzy na prowincji i jej bezpośredni wpływ na życie artystyczne, wszystkie one miały tam swoich przedstawicieli. Najmniej liczna była oczywiście kategoria **twórców niezależnych**. Jednolity system wywoływał bowiem jednolite zachowania, w rezultacie czego prowincjonalny ośrodek kultury w Polsce Ludowej miał swój powtarzalny model niezależnie od usytuowania, chyba żeby występowała w nim jakaś wyjątkowa osobowość twórcza, która – oddziałując na innych twórców – „zakłóciłaby” tę swoistą, dość stabilną „układankę”, ukształtowaną w procesie styku nacisku władzy z reakcją środowisk twórczych. *Status quo* w tej sferze było dość proste w uformowaniu, gdyż środowiska artystyczne w Polsce Ludowej były raczej ekskluzywne.

Na prowincji w zasadzie „wszyscy się znali”, a mimo „pracy upowszechnieniowej” napływ nowych adeptów nie był zbyt duży. Poza tym był on kontrolowany i ograniczany przez rygorystyczne – jeśli idzie o ocenę poziomu artystycznego – związki twórcze, ponieważ w PRL życie artystyczne było w pełni zinstytucjonalizowane. Trudno było coś osiągnąć bez przynależności do koncesjonowanych i kontrolowanych, nie tylko przez „opiekunów” z ramienia odpowiednich instytucji PZPR i organów

administracji terenowej, ale także ulokowanych wewnątrz związków agentów Służby Bezpieczeństwa. Głównym jednak instrumentem relacji ludzi kultury z rzeczywistością społeczno-polityczną, w tym z władzami, był mecenas państwowy, jako w zasadzie prawie jedyne źródło finansowania kultury i sztuki. Ważnym elementem tego mecenatu były etaty w instytucjach. Wpływy z biletów i zakupów były symboliczne, gdyż ceny za **produkt artystyczny** były z uwagi na doktrynę „szerokiego upowszechniania kultury” bardzo niskie. Z reguły tego mecenatu wynikała instytucjonalizacja tej sfery. „Otóż historia powojennej kultury jest historią instytucji, co stanowi oczywisty wynik właśnie instytucjonalnego pojmowania kultury i jej upowszechnienia oraz administrowania nimi przez urzędników, a nie twórców i działaczy kulturalnych. Indywidualne zmagania twórców giną w dokumentach źródłowych, przytłoczone programowymi nakazami rozwoju życia kulturalnego, które kładły kres lub powoływały do życia instytucje, a nie ludzi kultury – można by powiedzieć, że jest to stan przeciwny względem okresu międzywojennego”². Nie ulega wątpliwości, że instytucjonalizacja w pewien sposób uprzedmiotowiła twórczość i twórcę jako takiego.

Wyobraźnia polityczna, ale też osobowości miejscowych twórców w regionie bydgoskim, nie mówiąc już o znajomości „rzeczy politycznej”, nie dorównywały zazwyczaj ich wyobraźni artystycznej i talentom, bo tych walorów nie sposób było im odmówić. Ponadto wielu z nich traktowało bliższe związki z władzą jako niezbędny warunek służby społeczeństwu poprzez kulturę, co oczywiście było postawą idealistyczną. Na przykład w środowisku literackim, z wyjątkiem Wiesława Rogowskiego (1936–2002), który całe swoje aktywne życie związał z aparatem komunistycznym, pozostali, w tym lider literacki z legitymacją PZPR w kieszeni Jan Górec-Rosiński (1920–2012), na pierwszym miejscu stawiali jednak twórczość artystyczną, a bliskie związki z władzą były dla nich raczej narzędziem niż formą samorealizacji, choć na pewno ułatwiały też życie. Wiedząc, że coś jest **nie tak**, często wmawiali sobie i kolegom, że **lawirują, chodzą po linii**.

Splot literatury z dziennikarstwem, jakże typowy dla literackiej prowincji, powodował swoistą schizofrenię świadomości. W publicystyce,

² A. Sucharska, *Kultura Bydgoszczy po 1918 r. i jej uwarunkowania*, [w:] *Kultura bydgoska 1945–1984*, red. K. Kwaśniewska, Bydgoszcz 1984, s. 554.

traktując to jako „oczywistość”, oddawano trybut władzy, a w literaturze starano się być bardziej niezależnym ideowo, czasami nawet „podszczypując” tę władzę. Pewne elementy tego „szczypania” miały też miejsce w życiu towarzysko-organizacyjnym, ale jego prowincjonalne skolektywizowanie, kiedy establishment polityczny spletał się z elitą kulturalną, raczej nie sprzyjało wypowiedziom nazbyt krytycznym, a nawet poglądom nazbyt niezależnym. Dążąc do wolności twórczej, lawirowano, godząc się na pewne zniewolenie w układzie społeczno-zawodowym, tym bardziej, jeśli korzystało się z państwowych etatów. Wolność twórczą oddzielano od wolności osobistej. Autocenzurę traktowano jako sposób na obecność w obiegu. Był rzeczywiście kształtował świadomość.

Psychikę większości twórców w Polsce Ludowej bardzo precyzyjnie przedstawił Tomasz Łubieński, twierdząc, że:

„twórcy z natury rzeczy herosami nie są. Zamiast heroizmu wybierają konformizm, mniejsze zło, próbują paktować choćby z diabłem, nie dla jakiejś perwersyjnej przyjemności, chociaż taka też może się im zdarzyć. Raczej w nieco dwuznacznym poczuciu obowiązku wobec własnego talentu, do którego każdy artysta żywi wyrozumiałą czułość. Owszem, zdarza mu się pogardzić jakimś honorem czy nagrodą, czasem nawet odwaga się opłaca. Ale przynajmniej kuszonym artysta być lubi. Próżność należy do tej profesji, może być źródłem słabości lub siły”³.

Część twórców miała świadomość, że nie żyje w wolnym świecie i w wolnej ojczyźnie, ale mieli oni swoją wolność wewnętrzną, za którą płacili określone koncesje na rzecz władzy. Problem tylko w tym, czy te koncesje przekraczały granice przyzwoitości moralnej? Inna rzecz, że każdy człowiek wyznacza sobie inne granice przyzwoitości, a osobowość artysty, często egotyczna, nierzadko odsuwa te granice jak najdalej od siebie. Wszystko się wtedy czyni, byleby zachować swoją wolność twórczą, szanse swego rozwoju, szanse na sukces. Do tego dochodziło uwikłanie w różnego typu słabości i uzależnienia, a także ambicje i pasje, które bardzo precyzyjnie wychwytywały tajne służby, stosując szantaż. Wówczas cena, którą płaciło się za tę wewnętrzną wolność twórczą, bywała zdwojona.

³ T. Łubieński, *Potrzeba ściany*, „Gazeta Wyborcza” 2016, nr 205, s. 16.

Sierpień 1980 i jego następstwa

Twierdzenie, że w latach 1980–1981 impuls do zmian w sferze kultury nie miał charakteru endogennego i był zainspirowany przez strajki lipcowo-sierpniowe wynika z niezrozumienia istoty kultury. Strajki te były jedynie katalizatorem przemian, a najważniejsze zmiany, głównie dążenie do uwolnienia się z zależności polityczno-administracyjnych, wynikały z istoty samej kultury, która jest przecież sferą wolności. To dążenie, objawione po raz pierwszy w życiu publicznym PRL w marcu 1968 roku, narastało w środowiskach twórczych przez następne lata i na zasadzie osmozy przenikało w szerszą sferę społeczno-polityczną. Docierało także do środowisk robotniczych, dowodem czego była część „Postulatów Sierpniowych”. To pisarze i artyści toczyli nieustanne boje, także podczas indywidualnej oceny ich dzieł z cenzurą, to oni często nie prosili o zniewalające świadczenia mecenatu państwowego, a więc żądali ich jako należnych im z mocy prawa społeczno-moralnego. Taka też była po *Sierpniu 1980* główna treść zgłaszanych postulatów, czy to podczas spontanicznych zgromadzeń, czy konwektyli inspirowanych na zasadzie „wentyla” przez władze.

Władze te na bydgoskiej prowincji początkowo usiłowały zbagatelizować *Sierpień*.

„Bydgoski Informator Kulturalny” pod redakcją Andrzeja Baszkowskiego (1932–2011) nie zauważył *Sierpnia*, a wcześniej lubelskiego *Lipca*. W numerze wrześniowym redaktor naczelny pisał, jakby nigdy nic:

„Pokończyły się urlopy, wczasy i stanęliśmy u progu sezonu kulturalnego. Jak będzie rozwijać się w nim życie kulturalne – trudno jeszcze w pełni wyrokować, w każdym razie szereg naszych placówek i instytucji artystycznych rozpoczęło już swoją działalność”⁴.

Ale znakiem, że **coś jednak się stało** był repertuar Teatru Polskiego, który przez cały wrzesień wystawiał tylko, i to sześć razy, widowisko „Raj leniuchów, czyli demokracja ateńska”. Spektakl ten cieszył się ogromną popularnością, głównie z uwagi na tytułową **demokrację**, także w następnych miesiącach. W październiku było 5 przedstawień, w grudniu – 4,

⁴ A. Baszkowski, *Od redakcji*, „Bydgoski Informator Kulturalny” 1980, nr 9, s. 2.

w styczniu i lutym 1981 roku – po jednym. Wystawienie tego spektaklu i uczestnictwo w nim poczytywano za swoistą manifestację wolności i może właśnie dlatego sztukę tę, na niedwuznaczne sugestie aparatu partyjnego, dość szybko zdjęto z afiszu.

Liderzy koncesjonowanych związków twórczych, a więc osoby tworzące establishment społeczno-polityczny miasta, po wielu wahaniach zdecydowali się, choć najczęściej bez przekonania, na włączenie się w **ruch odnowy**. Powołali w październiku 1980 roku Radę Artystyczną. Na przewodniczącego wybrano partyjnego prezesa i redaktora tygodnika „Fakty” Jana Górca-Rosińskiego, znanego z kontrowersyjnych, ale utrzymanych w granicach „politycznej poprawności i rozważi”, wypowiedzi. Rada, wzorem dotychczasowych wstrząsów politycznych w Polsce Ludowej, „odbyła spotkanie z I sekretarzem KW PZPR Henrykiem Bednarskim przy udziale przedstawicieli politycznych i administracyjnych władz województwa i miasta oraz dyrektorów instytucji kulturalnych. Podczas spotkania przedyskutowano problemy nurtujące bydgoskie środowiska artystyczne oraz omówiono zagadnienia dotyczące dalszego rozwoju kultury i sztuki w naszym regionie. Dyskusja wykazała zbieżność poglądów każdej ze stron co do konieczności ofensywniejszego działania na rzecz jeszcze efektywniejszego rozwoju kultury. Ustalono, że Wydział Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego przedstawi w grudniu projekt najpilniejszych działań w dziedzinie kultury oraz związane z nimi zagadnienia budżetowe”⁵. Komunikat ten, napisany w typowej dla epoki nowomowie, w zasadzie odzwierciedlał atmosferę panującą na tym konwentylu i jego jałowości.

Na tym, a więc na krytyce „niedostatecznej dynamiki rozwoju kultury” oraz „skromnych środków budżetowych”, zakończyła się w zasadzie działalność Rady Artystycznej. Partia, przynajmniej na froncie liderów związków twórczych, opanowała sytuację.

Wczesne powstanie konwentylu przedstawicieli związków twórczych, być może nawet zainspirowane przez „siły” z zewnątrz, gdyż taktyką tych „sił” było wyłuskiwanie przedstawicieli grup kontestacyjnych i manipulowanie nimi, spowodowało, że w Bydgoszczy nie powstał – oddolnie wybrany, tak jak w Gdańsku, Katowicach, Krakowie, Poznaniu, Warszawie i Wrocławiu – Komitet Porozumiewawczy Środowisk Twórczych

⁵ A. Baszkowski, *Aktualności*, „Bydgoski Informator Kulturalny” 1980, nr 12, s. 45.

i Naukowych. Inną przyczyną takiego stanu rzeczy była mała liczebność środowisk twórczych i naukowych Bydgoszczy, brak bliższych związków między nimi oraz brak w ich kręgach wyraźnych „osobistości”, które by wcześniej, przed sierpniem, nawiązały ze sobą kontakt. Środowisko artystyczno-naukowe było rozbite. Nie było też charyzmatycznego lidera, choć pewne próby powołania takiego Komitetu podejmował artysta plastyk Leon Romanow (1938–2001), o osobowości jednak bardzo kameralnej i bez doświadczenia organizatorskiego. Nie było też związku twórczego bądź uczelni, gdzie mógłby taki Komitet powstać. Kierownictwa tych instytucji, mimo pewnego krytycyzmu wobec rzeczywistości, były dyspozycyjne wobec partii, jeśli by posłużyć się – dokonany przez Marka Ziółkowskiego – podziałem inteligencji na dyspozycyjną i niedyspozycyjną, który to podział – zastępując podział ideowy – miał rozpocząć się w 1968 roku. Brak ideowości w środowiskach twórczych powodował, że twórcy podczas szesnastu solidarnościowych miesięcy bardziej myśleli o swoich interesach niż o sprawach ogólnych. Widoczne to było także w owych sześciu Komitetach Porozumiewawczych, które głównie upominały się o lepsze warunki dla pracy twórczej i dynamiczniejszy rozwój kultury w PRL. To był przede wszystkim ich wkład w „odnowę”. Wielu sympatyzowało z *Solidarnością*, lecz podczas różnych konwektyli mówiono głównie o interesach ludzi kultury i nauki, a nie o polityce.

Twórczość

„Aktualnie” rozpisali się poeci. Poezja bowiem z racji silnego nasylenia emocją dość szybko reaguje na zmienny *hic et nunc*. Swoje *wiersze sierpniowe* 10 czerwca 1981 roku w Klubie Towarzystwa Przyjaciół Sztuki zaprezentował Czesław Slezák (1929–1997). Jeśli idzie o publikację poezji, ale także prozy i publicystyki społecznie i politycznie zaangażowanej, to trwała rywalizacja między dwoma tygodnikami: „Faktami” i „Kujawami”. Przyjmując kryterium radykalizmu i odwagi, to prowadziły „Kujawy” z racji tego, że ich redaktor naczelny – Ryszard Jaworski – sympatyzował z „poziomkami” w PZPR oraz że redakcja tego czasopisma mieściła się w innym województwie, we Włocławku, choć gros tematów dotyczyło jednak Bydgoszczy, co łatwo prześledzić, analizując cotygodniową

kolumnę „Oblicza Sztuki”. Po 1975 roku, a więc po reformie podziału administracyjnego kraju, pojawiła się „dzielnicowość” w życiu społeczno-politycznym i jeśli idzie o „liberalizm”, to dużo zależało od lokalnych władz, które na szczęblu województw niechętnie współpracowały ze sobą. W lukę tę wszedł tygodnik „Kujawy”, zyskując przez to swoistą niezależność.

Sztuki wizualne ożywiły się dwutorowo. Pierwszy nurt – najważniejszy – to oczywiście twórczość, drugi – bez którego ten pierwszy nie miałby nośności społecznej – to wystawiennictwo. Artyści i animatorzy starali się dorównać kroku, przyspieszając swój krok epoce. Jednym się udawało, innym nie.

„W całym kraju dał się [...] zaobserwować ogromny «wykwit» wystaw o aktualnych treściach. Obok propozycji wartościowych, wynikających z głębokich przemyśleń, wiele było w tym «tłoku» działań wynikających z chęci wpisania się na «listę obecności» lub doczepianie się do «ruchu». A także zaznaczeniu, że ja też...”⁶.

Znaczącą, indywidualną, sprokurowaną jednak *ad hoc* wystawę, przygotował Andrzej Nowacki (1938–1991), którego niekwestionowana osobowość zawsze była *barometrem czasu*. Od 7 do 21 maja 1981 roku w salach Biura Wystaw Artystycznych pojawiła się w ramach wystawy zwarta, według dzisiejszych określeń „instalacja”, zatytułowana *Bieg*. Artysta, chcąc wyrazić ducha odnowy, „wyszedł poza klasyczne ramy obrazu”, bo jego wizja Polski roku 1981 wymuszała nową, niezgodną z dotychczasowymi pryncypiami formę wyrazu. Wizja niesłychanie adekwatna do ówczesnego *status quo*, oczywiście metaforyczna i uniwersalna.

Dzieło A. Nowackiego docenił nawet partyjny, liczący się w kraju, krytyk sztuki Marceli Bacciarelli (1939–1996), którego staraniem zostało ono przedstawione w listopadzie w 1981 roku w Galerii Krytyków w Warszawie.

Drugim wydarzeniem wystawienniczym „odnowy” i „ruchu” była, otwarta 5 czerwca 1981 roku, z trzymiesięcznym opóźnieniem, a trwająca do 5 lipca, wystawa pt. *Fakt społeczny – fakt artystyczny. Sztuka faktu 1970–1980*. Opóźnienie wynikało z pospiesznej próby dostosowania się do

⁶ M. Bacciarelli, *Plastyka regionu w latach 1978–1989*, „Rocznik Kultury Kujaw i Pomorza” 1989, t. XI, s. 89.

„zmienionych warunków społecznych”. Ukrytym przesłaniem ekspozycji było stwierdzenie, że

„lata 1970–80 były specyficznym okresem w sztuce, w którym uniemożliwiono [...] artystom o społecznych zainteresowaniach swobodne artykułowanie swoich przemyśleń na temat polskiego «tu i teraz» [...] Komisarze [...] chcieli przekazać cośmy utracili przez wynikające z presji zewnętrznej zniechęcenie, zniechęcenie, niewiarę oraz – co najważniejsze – potężną autocenzurę. Było to więc gigantyczne przeświadczenie o totalnym społecznym zaangażowaniu artystów, którzy – mimo że nie było to za bardzo widoczne na wystawach – zawsze byli przeciw, i to ostro...”⁷.

Zamiar ten udał się tylko połowicznie. Recenzje, biorące głównie pod uwagę wymiar artystyczny ekspozycji, nie były pozytywne. W czwartym numerze z 1981 roku kwartalnika „Sztuka”, który nie trafił do kolportażu z uwagi na wprowadzenie stanu wojennego, napisano: „Najlepiej dla tegorocznej «Sztuki Faktu» byłoby pominąć ją milczeniem”. M. Bacciarelli pisał:

„Na wystawie rzeczywiście sporo było łatwego ilustratorstwa, w skali od «gagu» do «listy obecności»; wiele estetycznego chowania się w swoistych wieżach z kości słoniowej – widać było wysiłek autorów, by mówiąc o sprawach «społecznych» zasłużyć jednocześnie na miano artysty awangardowego. Ekspozycja faktycznie była fiaskiem”⁸.

Instytucje

Uzależnione, głównie finansowo, od władz partyjnych i administracyjnych instytucje artystyczne również powoli zaczęły „wybijać się na niepodległość”. Poszerzały sferę autonomii zarówno w stosunku do mecenatu administracji terenowej, która – też w ramach „odnowy” – na ową autonomię, choć kontrolowaną, się godziła, jak i do zinstytucjonalizowanych koncesjonowanych związków twórczych. „Bydgoskie BWA wybijało się na niepodległość dość długo – owo wybijanie się oznacza po prostu

⁷ Ibidem, s. 89.

⁸ Ibidem, s. 90.

sytuację, że plastycy nie traktują tej instytucji jako podległej całkowicie ich woli agendy ekspozycyjnej”.

Teatr Polski pod dyrekcją Grzegorza Mrówczyńskiego, zachęcony nieoczekiwanym sukcesem frekwencyjnym „Raju leniuchów”, zaczął stopniowo wprowadzać „tematy aktualne”. „Nie ma jednak w teatrze dramatu aktualnego, teatr musi więc często wspierać do swego repertuaru się adaptacjami prozy literackiej i wybierać co najlepsze z klasyki, żeby to mówiło też coś o współczesności” – odpowiedział dyrektor na zapytanie Bogdana Marchlewicza o „dziejowe szranki w teatrze, walki o obywatelskie sumienie, wyprzedzanie zdarzeń dziejowych”⁹.

W 1980 roku przypadał jubileusz 60-lecia Teatru Polskiego, który został uświetniony *Nocą listopadową* w wykonaniu warszawskiego Teatru Dramatycznego i *Dziady* z Teatru Wybrzeże w Gdańsku. Obydwa przedstawienia, a szczególnie to ostatnie, zostały przyjęte jako oznaki **odnowy**, tym bardziej, że nawiązywało do **mitu założycielskiego** kontestacji artystycznej z 1968 roku.

Z inicjatywy zespołu teatralnego, który „żywo dyskutował w kuluarach” – jak eufemistycznie określono ówczesną atmosferę wewnątrz teatru – na Scenie Studyjnej wystawiono sztukę Henryka Ibsena *Wróg ludu* w inscenizacji i adaptacji Jacka Piątkowskiego, który był aktorem miejscowego zespołu. Zakładano, że dramat „zabrzmiał bardzo aktualnie i żywymi nadzieją, że spowoduje przynajmniej refleksję widzów i skupi ich uwagę na zagadnieniu moralnej odpowiedzialności za własne czyny” – pisano w zapowiedzi. Zamiar udał się połowicznie, gdyż przeżywające przemiany społeczeństwo mimo wszystko „nie miało głowy” do kultury. Animator kultury – Piotr Szymański – pisał w styczniu 1981 roku:

„Zmęczenie ogarnęło cały kraj nie omijając kultury. Widać to wszędzie. W Warszawie te same koncerty, spektakle i wystawy. Pustki panowały na prawie wszystkich imprezach Bydgoskich Dni Kultury i Sztuki i aż się chciało krzyknąć: nie teraz, poczekajmy z tym”¹⁰.

⁹ B. Marchlewicz, *Sprawy teatru bydgoskiego*, „Bydgoski Informator Kulturalny” 1980, nr 10, s. 41.

¹⁰ P. Szymański, *Nie atakujmy się*, „Bydgoski Informator Kulturalny” 1981, nr 1, s. 44–45.

Autor tej wypowiedzi wyraźnie chciał oddzielić kulturę od rzeczywistości społeczno-politycznej, traktując ją jako enklawę. Była to jedna z wielu samozachowawczych postaw w tamtejszym okresie.

Ta sama „młodsza część” Teatru Polskiego od 1 marca 1981 roku wystawiła na Scenie Studyjnej montaż poezji Czesława Miłosza *Mówię do ciebie po latach milczenia*. Scenariusz napisał Jacek Jaroszyk, reżyserią zajął się Marek Milewski, a muzykę zestawił Bohdan Błazewicz. Spektakl, podobnie jak *Wróg ludu*, cieszył się niekłamany zainteresowaniem publiczności.

Te trzy „odnowicielskie” spektakle bydgoskiego Teatru Polskiego, począwszy od „Raju leniuchów...” zostały zauważone w stolicy i zostały w maju 1981 roku przedstawione w Teatrze Studio. Recenzent „Trybuny Ludu” Ryszard Kosiński napisał:

„Trzy rzetelne przedstawienia, trzy spotkania z pracowitą sceną, która organizuje teatr z fantazją inscenizacyjną i niezłą dyscypliną aktorską. I dobrymi artystami-scenografami, umiejącymi wstrzeмиężliwie, za to sugestywnie wspierać robotę reżyserską... Udała się ta wizyta gości z Bydgoszczy”¹¹.

Jak widać, zgodnie z europejską tradycją teatr najszybciej i najżywiej odnosił się do otaczającej go rzeczywistości. Wówczas to w całym kraju zaczęła się kształtować idea **teatru interwencyjnego**, z którego z kolei wyrósł **teatr postdramatyczny**. Idea ta w Polsce przetrwała do pierwszej dekady XXI wieku, kiedy – po ustabilizowaniu się relacji ustrojowych, ale też pod wpływem zmęczenia rzeczywistością – pojawiła się idea **teatru opowieści**.

Rozwijająca się w latach siedemdziesiątych XX wieku **kultura rewanżu** wybuchła z wielką siłą w owym **oknie wolności**, jakim było tych szesnaście miesięcy pierwszych lat przedostatniej dekady XX wieku. Ci, którzy z konformizmem, zwanym honorowo **rozsądkiem**, ulegali dotąd dyktatowi władz, zaczęli brać na tych władzach rewanż, czyniąc to, czego im dotychczas zabraniano. Dyrektor Filharmonii Pomorskiej Andrzej Szwalbe (1923–2002), który dotąd jako członek PZPR wszystkie swoje poczynania uzgadniał na zasadzie **prośby o pozwolenie**, z instytucjami

¹¹ Za: A. Baszkowski, *Teatr Bydgoski w Warszawie*, „Bydgoski Informator Kulturalny” 1981, nr 6, s. 45.

partyjnymi i administracyjnymi, tym razem poprosił o zgodę na zorganizowanie koncertu *Capelli Bydgosiensis* w kościele farnym pw. św. św. Marcina i Mikołaja. Pierwszy koncert z serii odbył się w kwietniu 1981 roku. Pod dyrekcją Wisława Szymańskiego wykonano *Pasję według św. Łukasza* kompozycji Georga Philippa Telemana (1681–1767). Dyrektor traktował to jako srogi rewanz za dotychczasowe blokowanie jemu, miłośnikowi i propagatorowi muzyki dawnej, wykonań muzyki sakralnej. Było to nawet treścią obrad Plenum KW PZPR 12 listopada 1968 roku. Zadekretoowano wówczas:

„by przez kultywowanie w muzyce dawnej utworów o charakterze religijnym – nie nadawać im religijności. Dla naszego pokolenia – dla marksistów jest to już muzyka nie religijna, jest to dzieło sztuki wymagające zachowania go. Jeśli jednak ten charakter muzyki będzie odtworzony zgodnie z liturgią kościoła (np. w dni postu, itp.), zyska spowrotem swą wymowę religijną. Podstawowa Organizacja Partyjna w Filharmonii i kierownictwo są świadome tego niebezpieczeństwa i czuwają coraz lepiej nad zachowaniem proporcji prawidłowych”¹².

A. Szwalbe, przygotowując VI edycję Festiwalu *Musica Antiqua Europae Orientalis*, zamówił u grafika Jerzego Strebejki plakat przedstawiający Matkę Boską Częstochowską z krwawą łzą. Zamieszczenie ideologiczne w sferach władz (**liberalizować** czy **przykręcać śrubę?**) spowodowało, że plakat ów ukazał się i dla wielu był **płomykiem wolności**, ponieważ VI Festiwal MAEO odbył się 6–18 września 1982 roku, a więc w czasie stanu wojennego. Zamieszczeniu ideologicznemu należy też zawdzięczać fakt, że na frontonie gmachu Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego pojawił się stanisławowski orzeł. Świetnie wyczuwający **wiatr historii** dyrektor FP – w drodze rewanzu oczywiście – polecił go bowiem – za zgodą I sekretarza KW PZPR Henryka Bednarskiego – zamontować 1 grudnia 1981 roku i od tego czasu monument przetrwał do dziś.

¹² Archiwum Państwowe Bydgoszcz, KW PRZPR, Plenum KW PZPR 12.11.1969, sygn. 1935–126, s. 127–128.

Relacje z „Solidarnością”

Lokalna „Solidarność” traktowała środowiska twórcze z estymą, ale z racji tego, że były one uzależnione od władzy, także z dużą dozą nieufności. Podchodziła do nich, podobnie jak instancje partyjne, „użytkowo”, jak do ozdoby uświetniającej oficjalne uroczystości. Nie interesował jej kształt artystyczny „zakupionych” przedsięwzięć, byleby treść była „po linii i na bazie”, solidarnościowej oczywiście. Imprezę tego typu zamówiono u aktorów Teatru Polskiego i zaprezentowano ją na otwarciu obrad I Walnego Zebrania Delegatów Regionu Bydgoskiego NSZZ „Solidarność”, które odbyło się 19 czerwca 1981 roku w hali sportowej „Astoria”. Montaż wierszy Czesława Miłosza, wzięty z repertuaru Sceny Studyjnej TP, nosił znamienity tytuł *Mówię do Ciebie po latach milczenia*.

Jak już wspomniano, Teatr Polski miał w repertuarze spektakl „Raj leniuchów, czyli demokracja ateńska”. To widowisko komediowe, szydzące z demokracji jako takiej, potraktowane zostało przez rodzącą się opozycję jak szyderstwo z demokracji socjalistycznej. Cieszący się znacznym powodzeniem spektakl został 23 października 1980 roku wykupiony przez Biuro Informacyjne MKZ NSZZ „Solidarność”, które rozprowadzało bilety, ponieważ „zyski osiągnięte z przedstawienia miały być przeznaczone na rozwój MKZ”. Dodatkowo w foyer teatru MKZ wystawił skarbonki, gdzie widzowie mogli dokonywać dobrowolnych wpłat na budowę pomnika Ku czci poległych w grudniu 1970 r. W holu teatru wyłożono zaś ulotki informujące publiczność, że ideą spektaklu jest zamianowanie jedności pracowników kultury i sztuki z robotnikami. Wielu działaczy Związku po raz pierwszy w życiu było wówczas w teatrze.

Nieoczekiwanie z nowym Związkiem bardzo szybko zaczęli wiązać się ludzie kultury. Koło NSZZ „Solidarność” jako pierwsze w tej sferze powstało w Muzeum Okręgowym. Irena Filipiak-Borowczyk i Elżbieta Kantorek zarejestrowały je w siedzibie MKZ NSZZ „Solidarność” przy ul. Dworcowej 22.

31 października 1980 roku na scenie Teatru Polskiego w Bydgoszczy, pracownicy opery wystawili sztukę „Wesele Figara”. Spektakl został przygotowany dodatkowo i aktorzy nie pobrali za niego wynagrodzenia.

Dochód uzyskany ze sprzedaży biletów przeznaczono na potrzeby MKZ w Bydgoszczy. Z kolei 15 listopada 1980 roku w Filharmonii Pomorskiej odbył się koncert fortepianowy. Zebrane pieniądze za bilety również przekazano MKZ. Środki finansowe pozyskiwano również z innych źródeł. 15 grudnia 1981 roku w Filharmonii Pomorskiej zorganizowano koncert „In memoriam 1970 r.”, poświęcony tragicznym wydarzeniom **Grudnia 1970 roku**. 21 grudnia 1980 roku w Salonie Sztuki Współczesnej w Bydgoszczy została zorganizowana aukcja dzieł sztuki bydgoskich artystów. Wystawione podczas aukcji 61 prac (obrazy, grafika, rysunki, rzeźby, fotografie) zostało zlicytowane. Uzyskane podczas aukcji środki przekazano „Solidarności”.

Jednoznaczną akcję popierającą **rewolucję solidarnościową** podjęła Galeria Prasowa „Kujaw” przy ul. Farnej 2. W październiku 1980 roku zorganizowała wystawę 50 czarno-białych fotografii reporterów gdańskiego tygodnika „Czas” – Zbigniewa Trybka i Ryszarda Wesołowskiego pt. „Robotnicy-80”. Fotogramy przedstawiały strajki w Gdańsku i Gdyni. Wystawę trwającą do 15 stycznia 1981 roku obejrzało ponad 24 000 osób. Ostatnią wystawą przed wprowadzonym 13 grudnia 1981 roku stanem wojennym była ekspozycja grafiki i rysunków Edwarda Dwurnika (ur. 1943 roku) o szyderczej wobec systemu wymowie. Prowadzącemu galerię Stefanowi Pastuszewskiemu udało się przed internowaniem 14 grudnia 1981 roku ukryć te prace, które na pewno zostałyby zarekwirowane przez SB jako antypaństwowe. Galeria organizowała też spotkania z twórcami kontestującymi socjalistyczną rzeczywistość, jak z Janem Józefem Szczepańskim (1919–2003) i Lotharem Herbstem (1940–2000). Pierwszą publiczną recytacją wierszy Czesława Miłosza Galeria „Kujaw” zorganizowała tuż po przyznaniu poecie Nagrody Nobla. Tłum zgromadzony na ulicy, gdyż Galeria mieściła się na parterze budynku przy ul. Farnej 2, słuchał recytacji przez otwarte okna.

MKZ zatrudnił plastyka Gerarda Lewandowskiego, który już we wrześniu 1980 roku zaprojektował – bardzo popularny po pewnym czasie w kraju – plakat z mottem Związku: „Prawda–Godność–Równość”. Był on autorem prawie całej „oprawy graficznej” całej działalności życiowej aż do grudnia 1981 roku, a potem w okresie „podziemia” służył konspiratorom swoim sitodrukiem.

Dla niektórych twórców i animatorów kultury przynależność do NSZZ „Solidarność” bądź jakieś kontakty ze Związkiem stały się kolejnym zachowaniem konformistycznym, oportunistycznym i koniunkturalnym. Bo wszyscy garnęli się wówczas do **zwycięskiego Związku**. Część oczywiście garnęła się z przekonania. Kulminacją tego typu zachowań były masowe protesty w związku z pobiciem związkowców 19 marca 1981 roku w sali Wojewódzkiej Rady Nadzorczej w Bydgoszczy.

Środowiska twórcze

Z socjologicznego punktu widzenia w środowiskach twórczych i w świadomości samych twórców rozpoczął się proces pospiesznej adaptacji do zmieniających się warunków, ale też prób wpływu na te zmiany. Szukano **wspólnych mianowników**. Rozpoczęła się zazwyczaj od rozmów w małych grupach, potem miały miejsce debaty w szerszych gremiach. Starano się dojść do wspólnego *modus vivendi*, czego oczywiście zazwyczaj nie osiągnano. Pytania „wisały w powietrzu”, prowokując do dalszej debaty.

„Od sierpnia minionego roku (1980 – przyp. S.P.) w środowiskach twórczych (jak i gdzie indziej) toczyła się walka i pełna emocji dyskusja o moralnej odpowiedzialności sztuki za nasze «tu i teraz». Było w tym dużo niepotrzebnego «zadęcia», bo przecież moralnie odpowiedzialny za coś może być tylko twórca, niemniej były to spory wartościowe, aczkolwiek zbyt wiele było w tym naiwności i utopijnych przekonań o artystycznych rządach dusz”¹³.

Wpisana w istotę kultury idea **wolności** była przekładana na język praktyki. Przy okazji, kierując się uniwersalnym kanonem moralności, wytykano – jak na przykład w środowiskach dziennikarskich – „nieprawidłowości, o których do tej pory nie mówiono otwarcie – m.in. niemerytorycznych awansów, niesprawiedliwych zarobków [...] i wykorzystywania stanowiska kierowniczych do celów prywatnych”¹⁴.

¹³ M. Baciarelli, op. cit., s. 92.

¹⁴ Archiwum Państwowe, Bydgoszcz, op. cit., sygn. 1935–126, s. 128.

Hasłem dnia, a raczej solidarnościowego roku, była **demokratyzacja**, bardzo często rozumiana nie jako „równe szanse dla wszystkich”, ale jako „równość bezwzględna”. Kuriozalnym przykładem takiego myślenia stał się katalog w formie plakatu wystawy z listopada 1981 roku, prezentującej w BWA dorobek Okręgu Bydgoskiego ZPAP. W wydawnictwie tym podano „demokratycznie” nazwiska 173 członków Związku, choć w samej wystawie uczestniczyło niewiele ponad 50.

Twórcom jednoznacznie kontestującym rzeczywistość polityczną nie przypisywano już – jak w 1968 roku – łatki „rewizjonistów”, tylko mówiono oględnie, że „nie uznają konstytucyjnych zasad ustroju PRL”, co jednak brzmiało bardzo poważnie, gdyż informowało o łamaniu najważniejszego prawa, jakim była Konstytucja. Tak więc, podobnie jak „rewizjoniści” z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, byli oni spychani na margines przez establishment artystyczny ściśle powiązany z segmentem organizacyjno-upowszechnieniowym władz administracyjnych. Prowincjonalny „ruch”, jak określano włączenie się sztuki w „proces odnowy”, nie wyobrażał sobie funkcjonowania poza określonymi, lecz oczywiście znacznie poszerzonymi, ramami. Miało miejsce przewartościowywanie idei, ale nie wzruszenie **bazy**, gdyż wówczas nie wyobrażano sobie zmiany systemu, a tylko chciano go reformować („socjalizm z ludzką twarzą”).

W środowisku literackim, obok „mądrościowych” debat prowadzonych przez dojrzałych twórców, „fermentowało” Koło Młodych ZLP. 30 października 1980 roku, po sformułowaniu z inicjatywy Mieczysława Wojtasika 15 września przez Koło Młodych ZLP listy 21 postulatów, nawiązujących do postulatów solidarnościowych, w tym zniesienia cenzury, odbyło się zebranie dyscyplinujące, na które członkowie Zarządu Oddziału ZLP J. Górec-Rosiński, K. Nowicki, J.L. Ordan i C. Slezak wezwali dwóch członków Zarządu Koła Młodych: M. Borkowską i M. Wojtasika. Skrytykowano zbyt dużą samodzielność Koła Młodych, zapowiedziano weryfikację członków i „zawieszono” S. Pastuszewskiego w funkcji przewodniczącego Koła. Po dwóch dniach, na interwencję M. Wojtasika, „zawieszenie” zdjęto i przewodniczący wraz z Zarządem (wiceprzewodnicząca M. Borkowska, sekretarz M. Wojtasik) dotrwał do wyborów 26 lutego 1981 roku. Wybrano wtedy Zarząd w składzie: Krzysztof Derdowski

(1957–2017) – przewodniczący, Jerzy Grundkowski – zastępca przewodniczącego, Ewa Starosta – sekretarz.

Służba Bezpieczeństwa nie była jednak pewna skuteczności taktyki rozwiązywania problemów przez Związek, tym bardziej, że energia młodości nie objawiała się tylko w sztuce. Przypuściła więc atak werbunkowy na młodych.

Próby nagabywania przez SB były przez większość młodych twórców odrzucane. Nie odmówił jednak – jak wynika ze zgromadzonych w IPN dokumentów ewidencyjnych i operacyjnych Służby Bezpieczeństwa – Krzysztof Soliński (1950–2006). 27 maja 1977 roku został on – według tych dokumentów – zwerbowany i zarejestrowany pod numerem 16 376 jako Kontakt Operacyjny „Pegaz”. Do momentu zdjęcia z ewidencji 12 grudnia 1989 roku współpraca ta musiała być na tyle owocna, że TW „Pegaz” wraz ze swoimi „prowadzącymi”, w ciągu 12 lat, przynajmniej nominalnej współpracy, wyprodukował dwie „teczki pracy”, które po przeleżeniu przez pewien czas w archiwum (nr archiwalny I-41164), zostały 18 maja 1990 roku zniszczone „we własnym zakresie z uwagi na znikomą wartość operacyjną”. Z uwagi na brak dokumentów oraz milczenie na ten temat zainteresowanego, będącego przecież swoistą ofiarą SB, co zazwyczaj jest sprawą bardzo wstydliwą, nie są znane motywy i okoliczności agentury K. Solińskiego.

Jak widać, różne były postawy twórców w sytuacji rewolucyjnego wrzenia. Były one zindywidualizowane i zmienne, co zależało między innymi od sylwetki psychospołecznej, w tym szczególnej wrażliwości, doświadczenia oraz usytuowania życiowego i zawodowego, formacji intelektualno-kulturowej, w tym rodzinnej, ambicji, aspiracji itp. Można wyodrębnić następujące typy postaw:

1. Eskapizm.
2. Obojętność.
3. Kunktatorstwo.
4. Oportunizm.
5. Konformizm.
6. Koniunkturalizm.
7. Przewartościowanie.
8. Rewanżyzm.
9. Rozliczeniowość.
10. Aktywizm społeczno-polityczny.

Nie jest to – oczywiście – typologia ani wyczerpująca, ani rozłączna. Konformizm, jako najczęstsza postawa, dotyczył zarówno przywiązania do wzruszonej przez *Sierpień* rzeczywistości społeczno-politycznej, ale też – po pewnym czasie oczywiście – bezrefleksyjnego włączenia się w rewolucyjną falę, kiedy ta wyraźnie wznosiła się w górę. Dotychczasowi zwolennicy „zreformowanego socjalizmu” stawali się jego „zdecydowanymi wrogami”. Ludzie niezbyt zorientowani w sytuacji społeczno-politycznej, a do takich należała większość twórców, szybko bowiem się dostosowują do zmienionej sytuacji, kiedy dominujący przekaz się zmienia. Większość ludzi jest bowiem „zewnątrsterowna”. Z postawą tą bardzo często łączył się koniunkturalizm. Dla wielu ważne było więc wpisanie się na tzw. **liście obecności** poprzez udział w różnych rozdyktowanych gremiach, ale też stworzenie dzieła „na miarę czasu”. Aby nie zastać zepchniętym na margines, trzeba było włączyć się w ruch.

Dotychczas „zgadzający się z linią partyjną PZPR”, oczywiście nie znając jej dokładnie, gdyż mało kto wczytywał się w nudne sprawozdania ze zjazdów i plenów partyjnych, nagle głosili, że „nie odpowiada ona ich światopoglądowi oraz przekonaniom moralnym”. W miarę częstą postawą, szczególnie na uśpionej politycznie prowincji, było też kunktatorstwo. Wielu artystów wołało się nie wychylać ani w jedną, ani w drugą stronę, szczególnie w konfrontacyjnym okresie po 19 marca 1981 roku, uważając, że „lepiej nie świecić twarzą w tak jednoznacznych momentach, może to zostać zapamiętane na długo”.

Pewna część twórców, szczególnie tych, których niewielu wiązało z „systemem”, odżyła. Porzucali ketman, czyli schizofrenię zachowań. Bardzo celnie ujął to Andrzej Łapicki (1924–2012), choć kilka lat później: „Nareszcie koniec tańca na linie [...] Jestem w pełni sobą”¹⁵. To „poczucie pełni” zaprowadziło ich po ogłoszeniu stanu wojennego na emigrację wewnętrzną, ale też do podziemnej aktywności opozycyjnej.

Z punktu widzenia twórczości artystycznej, owe postawy nie są jednak najistotniejsze, gdyż najważniejsze są dzieła. **Rewolucja solidarnościowa** zainspirowała wielu twórców, a ich dzieła wypełniają całe pasmo, od publicystyki poprzez ilustratorstwo, aż do twórczości najwyższej próby artystycznej. Najwięcej oczywiście było tych pierwszych.

¹⁵ A. Łapicki, *Zabawiałem kardynała po francusku*, „Gazeta Wyborcza” 2018, nr 70, s. 31–33.

Próby stabilizacji poprzez tajne służby

Mimo buntowniczych nastrojów społecznych, władza realizowała swoje dotychczasowe plany sterowania kulturą. W styczniu 1981 roku przy ul. Pomorskiej 5 otworzył swoje podwoje Klub Miłośników Sztuki, prowadzony przez Towarzystwo Przyjaciół Sztuki. Kierownikiem jego został Wiesław Trzeciakowski. Był on od 19 czerwca 1980 roku tajnym współpracownikiem Służby Bezpieczeństwa o pseudonimie „Mercedes” (nr rejestracji 18642). Zadaniem jego było zapewnienie dopływu informacji „o stanie zagrożeń występujących w środowisku literackim m. Bydgoszczy, a w szczególności w odniesieniu do mogących występować działań sił antysocjalistycznych”. Miał to czynić poprzez ustalenie osób o poglądach wrogich politycznie, ujawnianie faktów wykorzystywania spotkań autorskich do prowadzenia działalności antysocjalistycznej, udzielanie charakterystyki osób w opracowaniu lub rozpoznaniu. TW „Mercedes” wywiązywał się ze swego zdania, pisząc na maszynie charakterystyki twórców, ale też udzielając prowadzącemu go por. Kazimierzowi Tarnowskiemu (poprzednie nazwisko Zeitz, ur. 1949 rok) informacji ustnych.

Wzmózona aktywność tajnych służb, mających dobre rozeznanie w trendach społecznych, ujawniła się już w połowie kryzysu gospodarczego drugiej połowy lat siedemdziesiątych XX wieku. Werbowano – podobnie jak w przypadku W. Trzeciakowskiego – przede wszystkim osoby funkcyjne, nie tracąc sił na „użeranie się z pionkami”, gdyż prowadzenie surowego agenta nie było rzeczą łatwą. Objęcie funkcji czy zatrudnianie często uzależniono od podpisania współpracy. 27 maja 1977 roku kontaktem operacyjnym SB został student Wyższej Szkoły Pedagogicznej Krzysztof Soliński (1950–2006), któremu obiecano pracę w Miejskiej Pracowni Metodyki Pracy Kulturalno-Oświatowej. Gdy bydgoski plastyk Jerzy Puciata (1933–2014) szykował się do objęcia funkcji prezesa Zarządu Głównego Związku Polskich Artystów Plastyków, to natychmiast odnowiono z nim zerwaną bądź zawieszoną współpracę (w latach 1967–1975 współpracował jako TW „Lewandowski” i TW „Leon”). Został on powtórnie zarejestrowany 14 czerwca 1980 roku jako TW „Piast” pod numerem 18942. Od sierpnia 1980 roku do grudnia 1981 roku był etatowym prezesem ZPAP, a od lipca 1983 roku do grudnia 1989 roku prezesował

temu Związkowi w ramach swego podziemia. Zdjęto go z ewidencji 31 lipca 1985 roku. Wtedy to, przechodząc już jednoznacznie na stronę opozycji, zerwał współpracę z SB. Był współorganizatorem kilku podziemnych akcji antykomunistycznych, także jego twórczość stanowiła swoistą manifestację antysystemowych poglądów. Działal głównie w kręgach artystycznych związanych z Krajowym Duszpasterstwem Środowisk Twórczych, kierowanym w latach 1978–2012 przez ks. Wiesława Niewęłowskiego, również okresowego współpracownika SB o pseudonimie „Recenzent”. J. Puciata traktował współpracę z SB jako wymuszoną konieczność, trybut, który przyszło mu płacić za prezesurę ZPAP. Choć nie zachowały się „teczki pracy” TW „Piaś”, to jednak w badaniach historycznych nie stwierdzono osób pokrzywdzonych przez niego w tym okresie. Autor niniejszego artykułu nadawał w 1983 roku z jego mieszkania nielegalną audycję radiową i nie został zdekonspirowany.

Działania J. Puciaty tak zostały scharakteryzowane przez partyjnego krytyka M. Bacciarelliego:

„Obserwowanie, jak paru facetów, którzy w latach siedemdziesiątych z lubością wisieli u pańskiej klamki, typowych pieścuchów władzy, nagle zamarzyło o opozycyjnej politycznej karierze, wykorzystując do tego celu związkowy mandat i zaufanie kolegów, lub przyglądanie się nagłemu przyływowi pobożności u zdeklarowanych jeszcze do niedawna bezbożników, byłoby może i zabawne, gdyby nie świadomość, że towarzyszy temu zadziwiająco bezmyślny, zbiorowy marsz prosto do samobójstwa. Z wielu powodów – w Bydgoszczy ma przykład w imię fałszywie pojętej solidarności: przecież Jurka nie możemy zastawić samego... A on grał, tak jak grał, bo nie miał innego wyboru – przecież spaść ze «świecznika» do roli sprawnego, ale tylko średniego malarza nie było jego największym marzeniem życiowym”¹⁶.

Podsumowanie

Rewolucja solidarnościowa lat 1980–1981 ożywiła instytucje i środowiska artystyczne Bydgoszczy. Część twórców zachowywała się kunktatorsko i oportunistycznie, czekając na rozwój sytuacji, ale też część,

¹⁶ M. Bacciarelli, op. cit., s. 83–92.

z różnych zresztą powodów, włączyła się w **odnowę**, jak wówczas nazywano trwające procesy zmian. Wśród tych włączających się byli też tacy, którzy konformistycznie i koniunkturalnie przyłączyli się do większości, ponieważ wydawało się wówczas, że ruch „Solidarności” zwycięży. Realizacje artystyczne tych twórców nie były szczerze, z kolei zaś wiele szczerych **realizacji odnowicielskich** nie reprezentowało wysokiego poziomu estetycznego, gdyż dotknięte były skazą publicystyki, ilustratorstwa, taniego odwetu, chęcią wpisania się na „listę obecności”. Ożywienie środowisk twórczych wymusiło zainteresowanie nimi przez tajne służby, które ulokowały w nich swoich agentów bądź „wybudziły” dotychczas uspiomych. Mimo zagrożenia konsekwencjami, dość duża część ludzi kultury Bydgoszczy dzięki **rewolucji Solidarności** stała się zdecydowanymi przeciwnikami ówczesnego systemu społeczno-politycznego, mniej lub bardziej wiążąc się z późniejszą konspiracją antykomunistyczną. W przestrzeni ideowej była to dla nich kontynuacja **Marca 1968 roku**, rozpoczynającego przecież demontaż systemu. Istotnym elementem sytuacji w lokalnej kulturze w latach 1980–1981 była też aktywność instancji partyjnych, realizujących taktykę **przewartościowywania** i kuszenia twórców bardziej szczerym mecenatem. Za wszelką cenę dążono do stabilizacji życia kulturalnego.

Bibliografia

- Archiwum Państwowe Bydgoszcz, KW PRZPR, Plenum KW PZPR 12.11.1969, sygn. 1935-126.
- Bacciarelli M., *Plastyka regionu w latach 1978–1984*, „Rocznik Kulturalny Kujaw i Pomorza” 1989, t. XI, s. 83–92.
- Baszkowski A., *Aktualności*, „Bydgoski Informator Kulturalny” 1980, nr 12, s. 2.
- Baszkowski A., *Aktualności*, „Bydgoski Informator Kulturalny” 1981, nr 4, s. 2.
- Baszkowski A., *Od redakcji*, „Bydgoski Informator Kulturalny” 1980, nr 9, s. 2.
- Baszkowski A., *Teatr Bydgoski w Warszawie*, „Bydgoski Informator Kulturalny” 1981, nr 6, s. 45.
- Fifer M., *Geneza i działalność Samorządnego Związku Zawodowego „Solidarność” w regionie bydgoskim (1890–1981)*, (niepublikowana dysertacja doktorska), Bydgoszcz 2005.
- IPN By 0085/269/K, Akta KW MO w Bydgoszczy.

- IPN By, 00143/11, Wypisy z pomocy rejestracyjnych.
- IPN Bydgoszcz, sygn. 00159/2, Dziennik rejestracyjny sieci agenturalnej oraz spraw operacyjnych byłego WUSW Bydgoszcz, k. 135.
- Łapicki A., *Zabawiałem kardynała po francusku*, „Gazeta Wyborcza” 2018, nr 70, s. 31–33.
- Łubieński T., *Potrzeba ściany*, „Gazeta Wyborcza” 2016, nr 205, s. 16.
- Mrówczyński G., *Teatr*, „Bydgoski Informator Kulturalny” 1981, nr 1, s. 8.
- Mrówczyński G., Marchlewicz G.B., *Sprawy teatru bydgoskiego*, „Bydgoski Informator Kulturalny” 1980, nr 10, s. 41–43.
- Najwer E., *Komitet 80/81...*, Poznań 2006.
- Olszewski M., *Rachunek krzywd, a gotówka pod stołem*, „Gazeta Wyborcza” 2018, nr 64, s. 32–33.
- Osiński K., *Zarys dziejów NSZZ „Solidarność” Regionu Bydgoskiego (1980–1990)*, Gdańsk 2010.
- Pastuszewski S., *Informator o wystawie „Robotnicy-80”*, Bydgoszcz 1980.
- Pastuszewski S., *Odrodzenie i nowa treść tożsamości narodowej za sprawą obchodów 1000-lecia Chrztu Polski*, [w:] *1050-lecie chrztu Polski*, red. H. Czakowska, M. Kuciński, Bydgoszcz 2007, s. 174–194.
- Pastuszewski S., Rudnicki D.B., *Czasopiśmiennictwo w woj. bydgoskim w latach 1980–1992*, Bydgoszcz 1993.
- Pasztelański R., *Agent bezpieki czy ofiara?*, „Życie Warszawy” 2006, nr 223, s. 5.
- Słabek H., *Intelektualistów obraz własny 1944–1989*, Warszawa 1997.
- Sucharska A., *Kultura Bydgoszczy po 1918 r. i jej uwarunkowania*, [w:] *Kultura bydgoska 1945–1984*, red. K. Kwaśniewska, Bydgoszcz 1984, s. 527–561.
- Szymański P., *Nie atakujmy się*, „Bydgoski Informator Kulturalny” 1981, nr 1, s. 44–45.
- Wicenty D., *Załamania na froncie ideologicznym*, Gdańsk 2012, IPN.
- Wojtasik M., *Młodzi bydgoscy pisarze u schyłku PRL*, „Akant” 2016, nr 10, s. 20.

Między oportunizmem a rewolucją. Przeobrażenia instytucji i środowisk artystycznych Bydgoszczy w latach 1980–1981 (studium historyczno-socjologiczne)

Wybuch „Solidarności” zaskoczył głęboką prowincję, a szczególnie jej środowisko artystyczne. Zarzewia krytyki i buntu tliły się jedynie w środowiskach młodych artystów, szczególnie tych, którzy nie byli związani etatowo z instytucjami. Większość twórców i animatorów z niepokojem śledziła wydarzenia, wyczekując na rozwój sytuacji. Mniej zachowawcza część twórców związała się z ruchem „Solidarności”, dla którego wykonywano koncerty i spektakle.

Słowa kluczowe: kultura, prowincja, odnowa, ruch, twórcy.

**Between opportunism and revolution. Institutions and artistic community
of Bydgoszcz in the face of transformations of 1980–1989
(Historical and sociological study)**

The outbreak of “Solidarity” surprised the deep province, especially its artistic community. The seeds of the rebellion struck only in the young creators, especially in those who were not connected with the institutions. Most of them watched the events with concern, waiting for the development of the situation. The less conformist part of the creators however associated with the “Solidarity” movement, for which they organized a concerts and even a special theatrical performance. Young writers wrote occasional poems, and even associated themselves organizationally with “Solidarity” movement.

Keywords: culture, province, renovation, movement, creators.