

Dyplomacja wizualna w działaniach opozycji i w konsolidacji oporu społecznego w latach 1976–1981

Od połowy lat siedemdziesiątych XX wieku opinię międzynarodową niepokoiły liczne zagrożenia dla pokoju na świecie. RPA i Kuba prowadziły działania wojenne w Angoli; Indonezja zajmowała portugalski Timor Wschodni; Sahara Zachodnia była w konflikcie zbrojnym z Algierią, Marokiem, Francją i Mauretanią; trwały wojna domowa w Mozambiku i graniczne starcia Egiptu z Libią; w Zairze wybuchały działania wojenne z udziałem militarnym Francji, Belgii, Kuby i Angoli, a w Nikaragui wojna domowa z zaangażowaniem wojsk Kuby, ZSRR i USA. Polska w tym czasie doświadczyła konsolidacji społecznej w dramatycznym sprzeciwie wobec zapowiedzi podwyżki cen detalicznych od 28 czerwca 1976 roku. 80 tysięcy robotników manifestowało w Ursusie, Płocku i w Radomiu, gdzie śmierć pod przyczepą ciągnika ponieśli 25 czerwca Jan Łąbecki i Tadeusz Ząbecki. W dniu tragedii premier Piotr Jaroszewicz, zmuszony presją społeczną i determinacją robotników, zapowiedziane podwyżki odwołał, ale wielu uczestników sprzeciwu represjonowano. Ten heroiczny opór społeczny zapisał się w historii Europy jako polski Czerwiec '76.

W roku 1977 młody, odważny i uznany w świecie artysta Jan Sawka¹, poruszony międzynarodowymi konfrontacjami i zagrożeniami, a także postawą robotników w Radomiu, o których polska prasa podawała cenzurowane informacje, namalował na francuskie zamówienie niedatowany, wyrazisty obraz *La voiture de l'année* (*Samochód roku*).

Historia obrazu namalowanego we Francji i nagrodzonego w 1978 roku w Polsce wpisuje się w działania polskiej opozycji po Czerwcu '76.

¹ W 1975 roku Jan Sawka otrzymał prestiżową Nagrodę Specjalną Prezydenta Francji na VII Międzynarodowym Festiwalu Malarstwa Współczesnego w Cagnes-sur-Mer, za pracę zatytułowaną *Z głowy*. Dzięki tej nagrodzie wyjechał na stypendium do powstającego Centre Georges Pompidou, otwartego w 1977 roku. Osiedlił się wraz z rodziną w Paryżu. Praktykę zawodową odbywał u François Barrégo, dyrektora CCI (Centre de Création Industrielle – Centrum Twórczości Przemysłowej).

Dzieło Sawki nawiązuje też do społeczno-politycznych stosunków międzynarodowych na czterech kontynentach reprezentowanych przez Francję, Japonię, Polskę, Republikę Południowej Afryki, Stany Zjednoczone i ZSRR. Odsłania on działanie cenzury w PRL oraz jej podporządkowanie decyzjom KC PZPR. Doświadczenia autora obrazu ukazują meandry działań opozycyjnych, źródła i przyczyny konfliktów interpersonalnych oraz mechanizmy zawierania sojuszy. Obraz *La voiture de l'année* stanowi źródło osobistych dramatów i ukazywał indywidualne słabości. Był przykładem odwagi² Jana Sawki i inspiracją dla jego społecznych zwycięstw. W obrazie tym, mającym szeroki rezonans polityczny i oddziaływanie intelektualno-społeczne, dostrzegam wpływ na genezę strajku w Stoczni Gdańskiej w 1980 roku i nowe myślenie o solidarności społecznej. Solidarności, którą papież Leon XIII nazwał w encyklice *Rerum novarum* (*O Rzeczach nowych*) z 1891 roku „solidaryzmem społecznym”. Papież uznawał prawo robotników do własnych organizacji zawodowych, ale dopuszczał interwencję państwa. Leona XIII nazywano papieżem robotniczym, który starał się zajmować postawę pośredniczącą między pracodawcami i robotnikami³.

Pytany o historię tego obrazu, Jan Sawka wskazuje na rolę François Barrégo, trockisty i oportunisty, co w wydaniu francuskim zwykle szło w parze. Barré próbował we Francji podważyć system od środka. Wraz z kolegami wymyślił wystawę interwencyjną pokazującą hipokryzję rządu francuskiego, który mimo międzynarodowego embarga sprzedawał czołgi firmy Renault do Republiki Południowej Afryki.

François Barré namówił Sawkę, aby do tej biznesowej afery zaprojektował plakat. Projekt był malowany na papierowym podobrazii, farbami charakteryzującymi się szczególną tonacją i żywością barwy, z lekkim połyskiem⁴. Po latach Sawka wspominał: „bardzo łatwo mi to poszło, bo w tym samym czasie producent samochodów Renault reklamował

² Recenzując wystawę indywidualną Jana Sawki w Galerii Ankrum w Los Angeles w 1979 roku, francuski krytyk Alexandre Alexandre napisał, że „jeżeli jakiś temat zainteresuje Sawkę, to chwytą go, przemienia i buduje nowy, bardziej genialny, własny świat Sawki. W tym względzie Sawka przypomina młodego Picassa”. Cyt. za: W. Serwatowski, *Jana Sawki droga ku skarbnicy kultury światowej*, [w:] *Wystawa plakatów Jana Sawki z kolekcji Krzysztofa Dydo*, Galeria Sztuki Teatru im. Jana Kochanowskiego, Opole, 21.03.–20.04.1981, s. 13.

³ Por. S. Jarocki, C. Strzeszewski, *Katolicka nauka społeczna*, Paris 1964, s. 232–236.

⁴ Projekt na papierze, tempera, akryl, 115 × 224 cm; sygn. p.d. JAN SAWKA.



La Voiture de l'année Jana Sawki

w metrze i na billboardach w całym Paryżu nowy model «Renault 14». Ten model zdobył nagrodę dziennikarzy jako «Samochód Roku», czyli «La Voiture de l'année». W ciągu nocy zrobiłem coś w rodzaju kolażu. W oryginale «Renault 14» stał już na paryskiej ulicy, w kolorze zielonkawym, ale tam wszystko było zaszyfione grzybem. Namalowałem pastisz takiej ulicy z identycznym napisem, lecz z pustym miejscem na logo. A samochód wymieniłem na czołg, również politycznie kolażowy. Podwozie pochodziło z czołgu radzieckiego T-72, a wieża z lufą z amerykańskiego M-60, żeby było równo dla wszystkich zaangażowanych stron⁵. Taka była geneza plakatu malowanego na zamówienie, z czołgiem jadącym ulicami wzdłuż smutnych domów i sklepów⁶.

Latem 1977 roku dyrektor Barré za lewackie akcje został odwołany z Centrum Pompidou decyzją Jacques'a Chiraca, ówczesnego mera Paryża. Błyskawicznie dostał nową posadę – konsultanta od designu w fabryce Renault. „Na projektowaniu nie znał się zupełnie jako absolwent ENA”⁷ – informuje Sawka. Wkrótce Barré powrócił do Centrum Pompidou na fotel prezesa, ale w nowej konfiguracji politycznej, za prezydentury Valéry'ego Giscarda d'Estainga, ponownie został odwołany i odszedł w niepamięć⁸, także za udowodnioną korupcję, między innymi za zakup małego

⁵ Według listu Jana Sawki do Władysława Serwatowskiego, pisanego w High Falls, NY, październik 2010.

⁶ Por. W. Serwatowski, op. cit., s. 8.

⁷ L'Ecole Nationale d'Administration.

⁸ Nazwisko François Barrégo usunięto ze stron internetowych Centre Georges Pompidou.

pałacyku w centrum Paryża. To wtedy Sawka podjął decyzję o wysłaniu *La voiture de l'année* na konkurs VII Międzynarodowego Biennale Plakatu w Warszawie.

Sawka zdawał sobie sprawę, że projekt ten zostanie natychmiast ocenzurowany i odrzucony z powodu wydalenia jego autora z Polski. Takie przewidywał skutki decyzji podjętej w Warszawie, a wykonanej przez Ambasadę PRL w Paryżu, o odebraniu mu, wciąż ważnego, polskiego paszportu. Sawka wiedział także, że jesienią 1977 roku władze PRL porozumiały się z władzami Francji w sprawie jego ekstradycji do Polski⁹. W takiej sytuacji wysłanie obrazu na konkurs do Warszawy było gestem osobistej odwagi oraz artystycznym i politycznym manifestem wyrazistego opozycjonisty. Sawka w ten sposób chciał się odgryźć rządowi w Paryżu i Warszawie. Wiedział, że jego artystyczny projekt zawiera aktualne, czytelne i krytyczne odniesienie do sytuacji w wielu krajach świata, będących oficjalnymi sojusznikami PRL. Zdawał sobie sprawę, że obraz z samochodem-czołgiem nie uzyska w Polsce pozwolenia cenzury na druk w formie plakatu ani na jakąkolwiek reprodukcję barwną w periodykach i czarno-białej prasie codziennej. Taka decyzja cenzury PRL mogła skutkować wyłączeniem z oficjalnej społeczności twórców oraz definitywnym zakazem oficjalnego rozpowszechniania ocenzurowanej pracy, a nawet cenzurą rozszerzoną o zakaz reprodukcji innych jego prac artystycznych. Mimo politycznych uwarunkowań i barier Sawka działał w sposób odważny i wyrachowany. Czy zatem jego gest mógł zostać zupełnie niezauważony przez cenzurę w Polsce, której politycznym zadaniem było dobrze chronić ideowe bezpieczeństwo, ważne interesy oraz międzynarodowe sojusze PRL?

Sawka takiego pytania wówczas nie stawiał. Instytucja cenzury interesowała go tylko z jednej perspektywy. Jak ją skutecznie zmylić i pokonać, a konsekwencji – wyeliminować?¹⁰ Wiedział, że po namalowaniu we

⁹ Jana Sawkę o planie ekstradycji do Polski ostrzegł rezydent francuskiego kontrwywiadu w Centrum Pompidou. Amerykańskie służby w krótkim czasie udzieliły artyście skutecznej pomocy i przemieściły go wraz z rodziną do Stanów Zjednoczonych. Amerykańskie służby natychmiast wręczyły Sawce Social Security Card, czym nadały przeprowadzonej operacji znamiona legalności. „Moim oficerem zajmującym się przerzutem i z PRL, i z Paryża był jeden z najwyższych oficerów National Security Agency. Był pochodzenia polskiego” – informował Jan Sawka w liście do Władysława Serwatowskiego (op. cit.).

¹⁰ Por. M. Rostworowski, *Jan Sawka, Mi Europa – My Europe*, [w:] *Exposición de Polonia/Polish Exposition, Pabellon de las Artes/Arts Pavilion, EXPO'92 Sevilla*, Warszawa 1992.

Francji tego obrazu będzie dalej kwalifikowany jako opozycjonista recydywista? Sawka był bezkompromisowy, ale również ogromnie przywiązany do artystycznego i politycznego przesłania swojego obrazu. Mimo wszystko chciał, aby Polacy i środowiska opiniotwórcze na świecie poznały realistyczno-ekspresyjny obraz z czołgiem-samochodem o uniwersalnym przesłaniu antywojennym i pokojowym. Podjął świadome działania, aby z dzieła ocenzonego uczynić ważny znak artystyczny i przekaz o społecznym sprzeciwie wobec twardych nakazów politycznych dążących do militarnej konfrontacji. Pomocnym narzędziem okazały się otrzymane kiedyś od François Barrégo karty do korespondencji. Miały one znak i adres „Centre Georges Pompidou, Paris”. Sawka działał dynamicznie. Poprosił, aby wymaganą w Warszawie deklarację zgłoszenia projektu plakatu na konkurs podpisał Gilles de Bure, dziennikarz i dyrektor Galerie d'actualité w Centrum Pompidou. Przesyłkę z drukiem protektora wysłano do Centralnego Biura Wystaw Artystycznych z wyraźnie wyeksponowanym adresem nadawcy: CCI Centre international d'art contemporain Georges Pompidou, Paris. Przesyłka nietknięta przez cenzurę w Polsce dotarła w Warszawie do organizatora VII Międzynarodowego Biennale Plakatu.

Sawka wciąż szukał sposobu, aby przełamać barierę cenzury przeszkadzającą wielu Polakom. Pomogły mu w tej operacji wszechstronne studia¹¹. Na wydziale architektury Politechniki Wrocławskiej nauczył się, jak solidnie budować. Studia artystyczne w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu pokazały mu drogę do autorskiego malarstwa, które sprawiało, że oglądający widział dobrze kompozycję dzieła, ale przede wszystkim rozumiał jego przesłanie. Miejsce urodzenia – w „najbardziej polskim z polskich miast”¹² – wpoilo mu wytrwałość w działaniach dla dobra ojczyzny wraz z wyczuciem piękna, dobra i sprawiedliwości społecznej. Dysponował doświadczeniem w pracy twórczej dla środowisk studenckich Wrocławia, Krakowa i Warszawy. Wiedział, jak skutecznie i racjonalnie stawać w opozycji wobec władz.

¹¹ Por. Z. Szubert, [w:] J. Sawka, *Spotkania, plakat, malarstwo, grafika, rzeźba, multimedia*, Tarnów 1977, s. 33.

¹² Tak nazwał Zabrze prezydent Francji gen. Charles de Gaulle po tym, jak obejrzał w tym mieście występ Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk” w 1967 roku.

Sawka wspomina, że przez prywatne kanały zawiadomił Konstantego Węgrzyna, ówczesnego dyrektora Departamentu Plastyki w Ministerstwie Kultury i Sztuki, o sprawie Barrégo, wyrzuconego z Centrum Pompidou przez francuskich prawników. „Węgrzyn po tej informacji zadziałł niebiańsko – napisał Sawka. – Wymógł na Komitecie Centralnym PZPR, aby zaproszono do Warszawy François Barré na przewodniczącego jury Międzynarodowego Biennale Plakatu '78”¹³. Obraz *Samochód roku* został w tym czasie cierpko przyjęty przez organizatorów biennale. Nie został na wystawie właściwie wyeksponowany, powieszono go w ciemnym rogu galerii Zachęta. Autor wspomina, że „nikt nie dawał tej pracy nawet 1% szansy na wyróżnienie”.

Członkiem międzynarodowego jury biennale¹⁴ był Japończyk Shigeo Fukuda¹⁵, który *Samochód roku* dostrzegł w ostatniej sali Zachęty jako pierwszy. Był nim zachwycony¹⁶ i natychmiast rozpoczął ostrą walkę o medal dla niego. Zdecydowanie odmienną opinię reprezentowali polscy jurorzy: Jan Lenica i Ryszard Stanisławski¹⁷. Stanisławski uważał, że „w żadnym wypadku, z różnych politycznych względów, praca Sawki nie może być nagrodzona”. Fukuda, oburzony, oświadczył wówczas, że domaga się, aby przewodniczący jury François Barré zamknął obrady, a nazajutrz w ambasadzie Japonii zorganizuje konferencję prasową, na której w pełni odetnie się od „podłych manipulacji politycznych”. Wyciek z obrad jury trafił do Komitetu Centralnego PZPR. Informacja ta w ideowo-politycznej centrali wywołała nerwowość i przypuszczalnie wielogodzinną debatę. Następnego dnia rano KC PZPR powiadomił telefonicznie organizatora biennale i jury, że „można Sawkę nagrodzić czymś symbolicznym”. Shigeo Fukuda wielokrotnie i szczegółowo opowiadał o tym zdarzeniu w Tokio

¹³ Za listem Jana Sawki, op. cit.

¹⁴ François Barré – przewodniczący jury; członkowie jury: Walter Allner (USA), Hans Baumeister (RFN), Shigeo Fukuda (Japonia), Rudolf Grüttnner (NRD), Lars Hall (Szwecja), Walter Herdeg (Szwajcaria), Zoran Křižnišnik (Jugosławia), Jan Lenica (Polska), Aleksander Nowikow (ZSRR), Ryszard Stanisławski (Polska), Eduard de Wilde (Holandia).

¹⁵ Złoty medalista Międzynarodowego Biennale Plakatu w roku 1972. Jako laureat miał wystawę indywidualną w Muzeum Plakatu w Wilanowie w 1974 roku.

¹⁶ Shigeo Fukuda dorobek plakatowy Jana Sawki znał i cenil od 1974 roku. Wówczas oglądał jego indywidualną wystawę plakatów w Galerii Stodoła Politechniki Warszawskiej.

¹⁷ Sawka twierdził, że Nagrodę Specjalną Prezydenta Francji na VII Międzynarodowym Festiwalu Malarstwa Współczesnego w Cagnes-sur-Mer zawdzięcza Ryszardowi Stanisławskiemu, który tak oponował przeciwko jego kandydaturze, że pozostali jurorzy na złość przyznali Sawce złoty medal (za listem Jana Sawki, op. cit., s. 3).

SOLIDARNOŚCI

A Declaration of Hope

Plakat „Solidarności” zrealizowany przez Jana Sawkę dla AFL-CIO

oraz w czasie kilku wizyt w Polsce¹⁸. Był wybitnym plakacistą, cenionym i szanowanym artystą¹⁹, laureatem złotego medalu na Międzynarodowym Biennale Plakatu w Warszawie w 1972 roku. Przyznanie Janowi Sawce złotego medalu na biennale, z aprobatą większości jurorów, można z pełnym przekonaniem przypisać Fukudzie

Jan Sawka wygrał. Otrzymał za *La voiture de l'année* Grand Prix, I nagrodę i zaproszenie do wystawy indywidualnej w Muzeum w Wilanowie w 1980 roku. Nagrodzony plakat, wcześniej ocenzurowany i wykluczony z obiegu w Polsce, został zakwalifikowany do kategorii ideowo-społeczno-politycznej. Cenzura w Polsce przegrała z jawną opozycją. Była bezradna. Musiała, wobec przyzwolenia KC PZPR i decyzji międzynarodowego jury, wycofać zapis o odmowie reprodukowania i pokazywania pracy,

¹⁸ Latem 1980 roku Shigeo Fukuda opowiadał mi w Teatrze Narodowym w Warszawie o tym wyjątkowym zdarzeniu. To wtedy również Fukuda zgodził się zaprojektować dla Teatru Narodowego plakat do *Wesela Figara*, sztuki, która z powodu stanu wojennego została zdjęta z afisza. Plakat Shigeo Fukudy wydrukowano w Warszawie przed 13 grudnia 1981 roku.

¹⁹ Po śmierci Fukudy w styczniu 2009 roku plakacisci z ponad dwudziestu państw zorganizowali w Helsinkach wystawę swoich prac autorskich honorujących wyjątkowy dorobek plastyczny i edytorski tokijskiego artysty.

która zwyciężyła w międzynarodowym konkursie. Jan Sawka wykazał, że można cenzurę polityczną pokonać²⁰. Działał jako indywidualny, jawny, choć cenzurowany artysta wizualny. Jako wytrwały opozycjonista. Zdobył główną nagrodę, a swoim dziełem przynosił Polsce międzynarodowy prestiż. Po decyzji międzynarodowego jury biennale zmieniono jednak regulamin konkursu²¹.

Sawka, osiadł na stałe w High Falls koło Woodstock w Stanach Zjednoczonych, wspierał przemiany w Polsce rozpoczęte przez „Solidarność” w sierpniu 1980 roku. Pomagał gromadzić środki na pomoc dla związku od początku stanu wojennego. W roku 1982 zaprojektował plakat dwustronny, który jako cegiełka, za 7 dolarów, reklamował w USA międzynarodowy koncert na rzecz „Solidarności”, organizowany przez amerykańską centralę związkową AFL-CIO²². Prezydent Reagan pokazywał plakat Sawki w amerykańskiej telewizji. Namawiał rodaków do jego zakupu. Sprzedaż plakatu przyniosła 2,5 miliona dolarów, które CIA przekazało w Polsce rodzinom internowanych. Plakat ten służył również za wizualny motyw przewodni teletonu „Żeby Polska była Polską”, emitowanego w 1982 roku. Sawka chciał, aby egzemplarze tych plakatów, krytykowane przez władze w stanie wojennym, trafiły do Muzeum Plakatu w Warszawie. Wysłane do Polski, do dyrektora Muzeum Narodowego prof. Stanisława Lorentza, zostały ocenzurowane. Interwencja zasłużonego dla polskiej kultury profesora była nieskuteczna. Plakaty Sawki dla „Solidarności” zniszczono. Druga przesyłka, zaadresowana, do Marksistowsko-Leninowskiego Muzeum Plakatu w Warszawie, doszła nienaruszona z pełną zawartością, z polską pieczęcią „przesyłka ocenzurowana” na opakowaniu. Czy cenzura udawała, że pracuje, czy rzeczywiście już źle pracowała, czując swoją bliską agonię? Grę z cenzurą Sawka wygrał dwa razy. W kwietniu 1990 roku cenzurę w Polsce zlikwidowano.

Perspektywa 35 lat historii od Czerwca '76, w połączeniu z rozwojem i osiągnięciami nauk społecznych, sprzyja badaniom i rekonstrukcji

²⁰ W 1976 roku otrzymał stypendium w Centrum Pompidou w Paryżu. Z Paryża wyjechał na międzynarodową konferencję do Aspen w Colorado. Gdy wrócił, Ambasada PRL w Paryżu anulowała mu paszport. To zdecydowało, że w obawie przed deportacją z Francji zamieszkał na stałe w USA.

²¹ Do głównego konkursu od artystów polskich przyjmowano tylko druki, które były dopuszczone do obiegu w Polsce, czyli wcześniej zaakceptowane przez cenzurę.

²² American Federation of Labor i Congress of Industrial Organizations. Największa centrala związkowa w USA, założona w 1886 roku, zrzesza około 10 milionów członków w 56 narodowych i międzynarodowych oddziałach.

szczegółów dotyczących działań opozycji i oporu społecznego w pięcioletniu 1976–1981. Celem nadrzędnym przy podejmowaniu działań przez opozycję było dążenie do przywrócenia Polsce rzeczywistej wolności, demokracji i sprawiedliwości społecznej. Niektóre z działań wywoływa-
no, inspirowano, popularyzowano i wspierano obrazami lub lapidarnymi znakami wizualnymi, które wprowadzano do ogólnego obiegu poza wiedzą cenzury i formalnych ośrodków władzy wykonawczej. Strona polityczno-rządowa, z rozbudowanym aparatem wykrywania przeciwników systemu, tropiła i eliminowała wszelkie niedozwolone teksty, obrazy, znaki, wizualne przesłania i komentarze. Starano się dotkliwie karać rozpoznanych autorów tak zwanej bibuły i twórców sieci kolportażu. Nazywano ich w języku polityczno-propagandowym „niebezpiecznymi ogniwami operującymi instrumentami konfrontacji”, „prowadzącymi do dywersji”. Z perspektywy opozycji powielane lub drukowane materiały wizualne, używane do popularyzacji antyreżimowych haseł, były legalnymi, niskonakładowymi dziełami autorskimi. Uważano je za zgodne z prawem, zakładającym w demokracji ludowej przywilej swobodnej i nieskrępowanej twórczości artystycznej. Obieg materiałów do oglądania i czytania nie naruszał zatem ładu prawnego PRL.

Instrumenty wizualne występujące w działaniach opozycji, a wprowadzone w celu konsolidacji oporu społecznego, można metodologicznie uporządkować, dokonując ich opisu i oceny z perspektywy nauk historycznych, politologii, prasoznawstwa, propagandy, prakseologii, psychologii, prawa, etyki, estetyki, socjologii, socjografii i socjotechniki.

Systematyzując i interpretując dokumenty wizualne życia społecznego według podległości cenzurze albo wolności podziemnej, można wyróżnić:

2a. Oryginalne, drukowane prace tworzone na potrzeby aparatu władzy i propagandy polityczno-społecznej PRL, wprowadzane do obiegu wewnętrznego bez uzyskania zgody (GUKPPIW)²³;

2b. Rejestrowane przez Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk i jego oddziały. Publikacje adresowane do społeczeństwa były kolportowane różnymi kanałami, metodami i technikami;

²³ Instytucja państwowa utworzona w 1945 roku; w lipcu 1981 GUKPPIW przekształcono w Główny Urząd Kontroli Publikacji i Widowisk (GUKPiW), co było zmianą nieistotną.

2c. Publikacje wydawane przez polskie instytucje z zachowaniem wymaganych procedur i z pisemną zgodą GUKPPIW na druk i rozpowszechnienie. Niektóre z tych publikacji miały niekonwencjonalną formę plastyczną, która prowadziła do nowej interpretacji społecznej. Forma plastyczno-ideowa, przedstawiona do oceny cenzurze, nie niosła zagrożenia społeczno-politycznego w Polsce w rozumieniu przeszkolonego urzędnika. W obiegu krążyły projekty plastyczne, zalegalizowane wcześniej przez GUKKPPiW, które stawały się dla decydentów politycznych dyskusyjne, kłopotliwe, a nawet wrogie, gdyż zaliczano je do dywersyjnych lub opozycyjnych.

2d. Publikacje wydane bez wiedzy i zgody cenzury. Nazywano je: autorskimi, artystycznymi, bezdebitowymi, demokratycznymi, do obiegu wewnętrznego, poza cenzurą, wolnościowymi, antysocjalistycznymi, niskonakładowymi. Wszystkie określano też wspólną nazwą: publikacje drugiego obiegu.

Przykładem działań legalnych, ale prowokujących (2c) było oglądanie na ulicach Szczecina rozklejonego oficjalnie plakatu Andrzeja Czeczota²⁴ do Szewców Witkacego w reżyserii Witolda Skarucha, wystawionych w Teatrze Współczesnym w Szczecinie. Plakat miał zgodę delegatury GUKPPIW w Szczecinie na druk i rozpowszechnienie z listopada 1981 roku, ale jednocześnie po 13 grudnia 1981 decyzją WRON internowano jego autora. Ten plakat, eksponowany w Szczecinie, wydawał się kpiną i bluźnierstwem, tanio podbijającym społeczne emocje. Po kilku latach okazało się, że to Andrzej Czeczot miał rację, gdyż historia dopisała nowe znaczenia do tej kompozycji. Plakat był malowanym kupлетem²⁵, ale jakże wybornym! Zwiastunem nowej dramaturgii w życiu społeczno-politycznym. Czy plakat Czeczota był zwycięstwem „Solidarności”? Czy kompletną porażką systemu i służącej mu cenzury? A może sukces plakatu był ważniejszy od losu jego autora? Ten plakat był przecież jawną opozycją wizualną.

Materiały obrazowo-tekstowe niezbędne w działalności opozycyjnej budowały więzi zawodowe. Redagowano je dyskretnie i wydawano z wielką

²⁴ Internowany po 13 grudnia 1981; od 1982 do 1997 roku mieszkał i pracował w Stanach Zjednoczonych.

²⁵ Por. W. Serwatowski, *Witkaciana: wystawa plakatów, druków, fotografii, scenografii, malarstwa, pamiątek, śladów, różności*, Galeria Sztuki Teatru im. Jana Kochanowskiego w Opolu, 2.05.–30.06.1982; oraz *Witkaciana, wystawa plakatów dotyczących twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Teatr im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie, maj/czerwiec 1985.

ostrożnością. Były to publikacje tajne, otoczone parasolem ochronnym przez autorów, drukarzy i wydawców. Każda z grup zawodowych uczestnicząca w ich edycji narażona była na dolegliwe konsekwencje ekonomicznie i prawne. Wydawanie publikacji bez zgody GUKPPIW, zwanego potocznie cenzurą, było surowo karane. Mimo to publikacje podziemne, tak zwanego drugiego obiegu, dzięki dużemu zaufaniu społecznemu intensywnie krążyły wśród ludzi, przekazywane z rąk do rąk.

Reglamentowany papier i farba drukarska do wydawnictw i drukarni opozycyjnych trafiały najczęściej z drukarni oficjalnych. Oszczędności na reglamentowanych przydziałach papieru uzyskiwano przez racjonalną i staranną pracę przy produkcji wydawnictw tak zwanego pierwszego obiegu, czyli cenzurowanych. Dopuszczano zużycie papieru do korekt większe o 4–5% niż waga pełnego nakładu. Zużycie farby drukarskiej nie było restrykcyjnie liczone. Przy dużym nakładzie oficjalnym oszczędzano kilka kilogramów farby, ewidencjonowanej jako „zużyta dla tzw. odbitek wstępnych i korektorskich”. Małe drukarnie wykonywały drobne usługi galanteryjne dla ludności, bez ingerencji cenzury, przechowywano tylko egzemplarze kontrolno-rewizyjne. Fakturowane wpływy uzyskane ze sprzedaży zaoszczędzonych materiałów pozwalały na przyznanie drukarzom premii. Szacuje się, że przy takiej strukturze działań gospodarczych publikacje drugiego obiegu na papierze zaoszczędzonym, ale bez ewidencjonowania tych oszczędności, stanowiły 3–4% produkcji drukarni. Kolportaż i dystrybucja publikacji opozycyjnych odbywały się dzięki konsolidacji społeczeństwa, zawodowej dyskrecji kierowników drukarni, edytorów, linotypistów i drukarzy, a także uczciwości i więzi grafików, typografów, zecerów i metrapażyistów. Branża wydawniczo-poligraficzna charakteryzowała się wysoką solidarnością zawodową i zaangażowaniem osób zaufanych. Dokumentacja związana z publikacją wydawnictw drugiego obiegu po wykonaniu zadania ze względów bezpieczeństwa:

- a) podlegała całkowitemu zniszczeniu;
- b) ślady i dokumentację dotyczącą publikacji bezdebitowych oraz ogniwi pośrednich w dystrybucji starannie zacierano;
- c) była przechowywana w prywatnych zbiorach i archiwach;
- d) trafiała do ośrodków dokumentacji poza Polską.

Publikacje z punktów c i d, niekiedy połączone z działaniem, oddziaływaniem i przeciwdziałaniem obrazami przemocy polityczno-społecznej, są określane jako podziemna dyplomacja wizualna lub dyplomacja wizualna drugiego obiegu.

Określenie „dyplomacja wizualna” pojawiło się w Polsce w roku 1990, po wyborach z 4 czerwca 1989 i po upadku muru w Berlinie 9 listopada 1989. Wybory w Polsce były planowane. Miały swój znak-ikonę – plakat wyborczy „Solidarności” Tomasza Sarneckiego, nawiązujący do plakatu do amerykańskiego filmu *W samo południe* z Grace Kelly i Garym Cooperem według projektu Mariana Stachurskiego z roku 1959. W plakacie z roku 1989 szeryf w prawej dłoni trzyma kartkę wyborczą, a nad gwiazdą ma przypiętą oznakę „Solidarności”. Hasło pod nogami szeryfa było zdecydowane: „W SAMO POŁUDNIE 4 CZERWCA 1989”. Masowo eksponowany plakat niemal obligował do głosowania. Wygrane przez „Solidarność” pierwsze, częściowo wolne wybory spowodowały początek upadku socjalizmu w Polsce oraz zainicjowały podobny proces w innych krajach Europy. Upadek muru w Berlinie był działaniem spontanicznym, wymarzonym i oczekiwanym, ale dla wielu Niemców jednak niespodziewanym. Był przykładem nowej, pokojowej dyplomacji wizualnej. Dyplomacja wizualna złączyła działania artystyczne i polityczne dla korzyści ogólnospołecznych. Zadania dyplomatyczne stawiane artystom polegają na emocjonalnym rozbudzaniu zainteresowania kulturą danego kraju, a dzięki poszczególnym formom sztuki – na podejmowaniu i realizacji nowych misji na styku dyplomacji zawodowej i publicznej.

Dyplomację do lat siedemdziesiątych XX wieku przedstawiano rozpoznawalnym znakiem G2G (*Government to Government*). W tym samym dziesięcioleciu przekształcono ją w nowszy model dyplomacji publicznej ze skrótem P2P (*People to People*). Transformacje instytucji dyplomatycznych, stref i instrumentów oddziaływania we współpracy międzynarodowej doprowadziły świat do utworzenia trzeciego symbolu, zapisanego skrótem A2A (*Artist to Artist*). Do misji dyplomatycznych rządy i ministerstwa spraw zagranicznych angażowały wybitnych artystów²⁶: architektów, muzyków, malarzy, poetów, projektantów mody,

²⁶ M. Feldman, *Diplomacy by Design*, Chicago 2005.

reżyserów teatru i filmu, tłumaczy oraz designerów²⁷. Znaczenie i zadania dyplomacji wizualnej dostrzegł na wystawie EXPO '92 w Sewilli francuski historyk i członek zagraniczny PAN prof. Jacques Le Goff. Le Goff w wykładzie otwartym *Historia wyobraźni (L'histoire de l'imaginaire)* pozytywnie komentował pawilon Polski, gdzie poznał wkład artystyczny 92 projektantów z 5 kontynentów, którzy przedstawili dla nowego, solidarnego świata symbol Flagi Ziemi.

Zapraszając artystów do trwałej współpracy, rządy wielu państw budowały, rozwijały i wzmacniały dwustronne relacje dyplomatyczne nowymi strategiami twórczymi. W latach wcześniejszych współpraca z artystami polegała na finansowaniu przez ministerstwa spraw zagranicznych podróży artystycznych twórców wybitnych oraz młodych, którzy w opinii międzynarodowej krytyki zbliżają się do światowego uznania. Ministerstwa patronowały podróżom najlepszych narodowych orkiestr, teatrów operowych i dramatycznych, za granicą wydawano płyty z muzyką narodową i z filmami, udostępniano książki o architekturze, malarstwie, modzie, sztuce i designie, kuchni narodowej oraz innych wartościach kultury i cywilizacji. Świat przyjmował i aprobował te wartości jako charakterystyczne, wyjątkowe i w pewnym zakresie uniwersalne. Do tworzenia wizerunków państw, miast, regionów i uniwersytetów zapraszano najciekawszych artystów. Malarze, designerzy, wystawiennicy, aktorzy, wokaliści, dyrygenci i reżyserzy stawali się nową grupą doskonale rozpoznawalnych, świetnych ambasadorów propagujących reputację swego kraju. Podróżujących artystów przedstawiały gazety, programy radiowe i telewizyjne. Dokonania podróżujących twórców finansowała publiczność ciekawa nowej sztuki w poszczególnych krajach. Tak komfortowej sytuacji, marketingowej skuteczności i publicznego rozgłosu nie miała dotychczas nigdy dyplomacja zawodowa. Misje dyplomatyczne artystów wykraczały, dzięki mediom, poza relacje bilateralne. Każdy z wybitnych twórców o globalnym zasięgu mógł powtórzyć za Dantem: „Moją ojczyzną jest świat”. Beneficjentami pozycji artysty, tak jak w dyplomacji, był kraj jego pochodzenia, ale także –

²⁷ Ambasadorami RP po roku 1990 byli: Agnieszka Morawińska – historyk i krytyk sztuki (Australia, Nowa Zelandia, Papua Nowa Gwinea), Ernest Bryll – poeta, pisarz, krytyk filmowy (Irlandia), Jarosław Gugala – filolog, muzyk, dziennikarz (Urugwaj), Henryk Lipszyc – kulturoznawca, filolog (Japonia), Sławomir Ratajski – malarz (Argentyna), Lech Sokół – teatrolog (Norwegia).

– co jest ważne z perspektywy skuteczności dyplomatycznej – kraj przyjmujący twórcze działania oraz artystyczne wzory i zachowania.

Wyrazista międzynarodowa forma dyplomacji wizualnej ma swoje korzenie w Polsce, w PRL i wiąże się z 14 latami intensywnego, ale i ukrytego treningu publicznych występów w latach 1976–1989. To zjawisko społeczne miało dwie fazy – dyskretną, sześcioletnią, od roku 1976 do 1981, i bardziej agresywną, konfrontacyjną, ośmioletnią, w latach 1981–1989. W fazie pierwszej działania opozycji podlegały zaostrożonej cenzurze w zakresie emitowanych treści. U konsumentów stosowano inwigilację, kontrole legalności i rozmaite formy penalizacji jako czynnika odstraszającego od zaangażowania. Pierwszą przeszkodą dla działań opozycji i oporu społecznego była jedna z centralnych instytucji PRL – Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Warszawie z oddziałami na terenie całej Polski. Cenzurze podlegały wszelkie teksty i obrazy (rysunki, fotografie, karykatury, prace artystyczne) przed wprowadzeniem do obiegu publicznego. Najtrudniejsze dla ocen i decyzji cenzorów były prace plastyczne bez tekstu, których wieloznaczność stanowiła płaszczyznę społecznego porozumiewania się za pomocą mrugnięcia okiem. Artyści uplasowali technikę komunikacji wizualnej na wysokim poziomie – poziomie wieloznaczności i interpretowania dzieła inaczej niż przy pierwszym spojrzeniu. Ośrodki polityczno-decyzyjne PRL stosownego mrugnięcia okiem do obywateli nie wypracowały. Ośrodki partyjno-polityczne nie potrafiły skutecznie rozgrywać polskich interesów w dwuznacznie odczytywanym dialogu. Nie podejmowano prób, aby emisja treści i obrazów była satysfakcjonująca dla Polaków i dla obywateli Układu Warszawskiego i RWPG. Działano szablonowo, kosztownie, archaicznymi metodami. Dialog społeczny postrzegano jako propagandę wizualną wobec obywateli. Władze PRL uprawiały ją w Polsce od ogłoszenia Manifestu PKWN w roku 1944. Nasilenia zachowawczej, partyjnej propagandy wizualnej w Polsce przypadały na polityczno-społeczne przełomy w latach 1948, 1953, 1956, 1968, 1970, 1976 i 1981. Jawna i podziemna opozycja stosowała środki wizualne niecenzurowane, dezawuuując przekazy ośrodków władzy oraz nawołując do nieposłuszeństwa i oporu społecznego wobec władzy ustanowionej niedemokratycznie. Z opozycją współpracowali polscy artyści obdarzeni społecznym zaufaniem.

Na zamówienie przedstawicieli oporu społecznego środkami wizualnymi krzewili i wzmacniali wiarę w osiągnięcie niepodległości i demokracji. Władze PRL rozmaitego szczebla wprowadzały do dialogu społecznego element niepokoju i propagandę wizualną z informacją o grożącej Polsce katastrofie w sytuacji występowania działań opozycyjnych i rozwijania oporu społecznego. Opozycja poważne komunikaty o sytuacji politycznej, społecznej i ekonomicznej przetwarzała na ilustrację satyryczną, żart z polityczną pointą, opowiadany i powtarzany w wielu środowiskach. Dowcip i żart słowny sugerowały bliski koniec systemu politycznego i katastrofę socjalistycznej gospodarki planowej.

W 2002 roku sekretarz stanu Condoleezza Rice wprowadziła do politycznej praktyki Stanów Zjednoczonych dyplomację wizualną²⁸ za pomocą programu American Artists Abroad. W przesłaniu dotyczącym dyplomacji wizualnej Rice mówiła: „Amerykańska dyplomacja musi opowiadać historię narodu amerykańskiego, naszego oddania dla wolności wypowiedzi w świecie otwartym i zróżnicowanym. Nikt nie opowie tej historii lepiej od artystów amerykańskich. Będziemy dzielić się z mieszkańcami całego globu naszą kulturą. Sztuka będzie grała główną rolę w polityce zagranicznej Stanów Zjednoczonych, w promocji międzynarodowego zrozumienia amerykańskiej kultury i amerykańskich wartości”.

Amerykańska Sekretarz Stanu nie wiedziała, że 24 lata przed jej, zdawałoby się, historycznym wystąpieniem artyści w Polsce należeli już do elity pierwszych ambasadorów dyplomacji wizualnej. Ponad 30 lat obserwacji działań polskich artystów pozwala bez ryzyka błędu sformułować diagnozę, że reprezentowali oni w Polsce pozycję wyjątkową. Postępowali tak, jakby łączyli funkcje profesora uniwersytetu i ministra spraw zagranicznych. Artyści w Polsce swoją odwagą w podejmowaniu tematów ważnych społecznie spełniali cztery funkcje kwalifikowane w teoriach naukowych jako dyplomatyczne – określającą, oceniającą, selekcjonującą i proskrypcyjną²⁹.

Dominowała funkcja określająca. Zachowania Polaków postrzegano jako dążenie do demokracji poprzez umiejętne wyznaczanie oryginalnych

²⁸ A. Berman, *The Art in Embassies Program promotes visual diplomacy abroad*, US Department of State, Washington DC, 2002.

²⁹ Por. W. Serwatowski, *Diplomacia visual de Eduardo Camacho*, [w:] *Homenaje a Eduardo Camacho*, coord. J. Hernandez Vera, Santa Cruz de Tenerife 2010, s. 208–218.

zadań zmierzających do osiągnięcia celu. Te zadania wpisywały się w politykę i polski interes narodowy, a dzieła plastyczne i literackie działały na wyobraźnię oraz dawały impuls do współpracy i solidarności.

Funkcja oceniająca pojawiała się wtedy, gdy polscy artyści trafnie diagnozowali i ukazywali błędy oraz słabe strony systemu politycznego w Polsce. W twórczości plastycznej (karykatura, malarstwo, plakat, rysunek satyryczny) ukazywali możliwość współpracy z państwami zaprzyjaźnionymi, ale podobnie uwikłanymi w ustrój narzucony, a nie wybrany w demokratycznych wyborach.

Funkcja selekcyjna pojawiała się wtedy, gdy artyści dążyli do plastycznego napiętnowania schorzeń społeczno-politycznych ustroju socjalistycznego czy tak zwanej demokracji ludowej oraz do eliminacji sprzeczności i niezgodności między interesami elit politycznych i społeczeństwa. Artyści graficy, karykaturzyści i poeci byli mistrzami poszukiwania i wynajdywania wspólnych tematów, a także nadawania im atrakcyjnych form w międzynarodowej współpracy artystycznej.

Artyści w Polsce podejmowali misję konsolidowania społeczeństwa, wykonując zadania specjalne, postrzegane jako odległe od polityki. Wyznaczyli akceptowane społecznie cele i odpowiednie metody ich realizacji. Takie postępowanie artystów skutecznie realizowało funkcję proskrypcyjną formującej się dyplomacji wizualnej.

W działaniach opozycji i w konsolidacji oporu społecznego w latach 1976–1981 główne znaczenie przypisywano plakacistom oraz grafikom projektantom i ich dziełom. Wśród autorów plakatów były wielkie nazwiska, zasłużone dla wizerunku Polski w świecie. Członkowie PZPR i cenzura w Polsce zdawali się patrzeć na projekty plakatów bardziej z szacunkiem i podziwem niż z trwogą. Nikt nie przypuszczał, że zagrożenie wizualne może wypłynąć ze strony przedstawicieli polskiej szkoły plakatu. Termin ten pojawił się w latach sześćdziesiątych XX wieku w krytyce międzynarodowej i w krótkim czasie zakorzenił się w literaturze fachowej i w mediach. Było to określenie utworzone i spopularyzowane przez publicystów, recenzentów i krytyków sztuki, którzy opisując rzeczywistość artystyczną, zachwycali się polskim plakatem artystycznym, drukowanym w Polsce obciążonej systemem podwójnej cenzury. Kontrolowano bowiem w Polsce wszystkie projekty przed złożeniem do druku

i powtórnie po wydrukowaniu, ale przed publicznym rozpowszechnieniem³⁰. Mimo tych dolegliwości poziom artystyczny plakatów utrzymywał się na bardzo wysokim poziomie. Nie była to opinia własna Polaków, ale zgodna opinia artystycznej krytyki międzynarodowej. „Polska szkoła plakatu” to sformułowanie charakterystyczne i znaczące, bo zgodnie uznające dorobek twórczy polskich plakacistów za wiodący w świecie³¹. Tak uważali polityczni sojusznicy i ideologiczni wrogowie: Amerykanie, Japończycy, Francuzi, Szwajcarzy, Niemcy, Włosi, Brytyjczycy, Belgowie, Holendrzy, Skandynawowie, Meksykanie, Chińczycy i Rosjanie. Twórczość plakacistów przenosiła się na projektowanie znaczków pocztowych, książek, dyplomów honorowych oraz drukowanych programów dla MSZ z okazji wizyt głów państw i rządów.

Dzień 11 listopada ustawą z 23 kwietnia 1937 roku ustanowiono Świętem Niepodległości. W roku 1945 władze PRL Narodowe Święto Odrodzenia Polski ustaliły na 22 lipca, nawiązując do Manifestu PKWN zatwierdzonego przez Stalina 20 lipca 1944 roku³². Manifestacje patriotyczne organizowane 11 listopada były w PRL uznawane za nielegalne i brutalnie tłumione przez oddziały ZOMO, a ich uczestnicy zatrzymywani, a nawet aresztowani przez Służbę Bezpieczeństwa. Próby działań publicznych mających upamiętnić 11 listopada 1918 roku cenzura definitywnie odrzucała. Wiele grup społecznych podejmowało jednak takie działania, aby utrwalić pamięć o niepodległości Polski. Były to inicjatywy dyskretne, na styku działań opozycji i dyplomacji wizualnej. W specjalny plan upamiętnienia sześćdziesiątej rocznicy niepodległości Polski zaangażował się Teatr Narodowy, kierowany przez Adama Hanuszkiewicza. Postanowiono dyskretnie, ale oficjalnie, we współpracy z Poczta Polską, zaprojektować i wydać sześć znaczków pocztowych i specjalnych kopert

³⁰ Druk offsetowy barwny polegał na kilkakrotnym kładzeniu koloru, aby uzyskać zamierzony efekt. Wzór plakatu bez jednej z barw mógł być groźny dla przesłań politycznych. Jeżeli w projekcie występowały znaki szaszcytne, a farba była błędnie położona, to taki efekt mógł stać się obiektem interwencji dyplomatyczno-politycznych.

³¹ J. Barnicoat, *A Concise History of Posters*, London 1972; W. Serwatowski, *El Cartel teatral Polaco*, Circulo de Bellas Artes, Madrid, Ministerio de Cultura, Madrid, DL 15/134-1981; idem, *El cartel teatral polaco como arte y documentación*, VI Festival Internacional de Teatro, Caracas 1983; idem, *The Polish Cultural Posters of Recent Years*, Zurich 1983; Y. Kamekura, *Creation International Graphic Design Art & Illustration*, vol. 1–20, Tokyo, 1990–1994; M. F. Le Coultre, A. W. Purvis, *A Century of Posters*, Amsterdam 2003.

³² Dzień 22 lipca ustanowiono świętem narodowym ustawą Krajowej Rady Narodowej z 22 lipca 1945 roku, czyli rok po podpisaniu Manifestu PKWN. Zniesione zostało ustawą Sejmu RP z 6 kwietnia 1990.

pierwszego dnia obiegu. Przedsięwzięcie nazwano „Dramaturgia Polska”. Irena Zielińska, naczelnik Wydziału Emisji Znaczków Pocztowych w Ministerstwie Łączności serię sześciu znaczków wpisała do planu wydawniczego. Projekty znaczków i okolicznościowych kopert zaprojektował artysta plastyk Stefan Małecki. Dokumentację ikonograficzną przygotował Teatr Narodowy³³. Z promesą zgody na emisję Teatr Narodowy zaplanował uroczyste wprowadzenie znaczków i kopert FDC³⁴ do obiegu. Honorowano szczególnie inscenizację *Dziadów* Mickiewicza w reżyserii Kazimierza Dejmka, zdjętą ze Sceny Narodowej przez cenzurę PRL 30 stycznia 1968 roku³⁵. Na pierwszy dzień obiegu serii znaczków wybrano sobotę 11 listopada 1978. Cenzura nie wносиła uwag do końcowej wersji graficznej projektu, a data emisji jej nie interesowała. Działano zgodnie z planem Ministerstwa Łączności. Patriotyczno-historyczna uroczystość wprowadzenia znaczków do obiegu odbyła się w Warszawie, 11 listopada wieczorem. Tak jak w wielu scenariuszach historycznych działania opozycyjne przebiegały w podziemiach: w Teatrze Małym – drugiej scenie Teatru Narodowego, oraz w podziemiach Domów Towarowych Centrum przy ulicy Marszałkowskiej. Sterowanie polityczne z Wydziału Kultury KC PZPR było spóźnione. Wśród gości zaproszonych do Teatru Małego byli przedstawiciele władz PRL, którzy potwierdzili swoją obecność. Znaczki na specjalnych kopertach uzyskały historyczny stempel FDC w dniu zakazanego Święta Niepodległości Polski. Spotkanie miało charakter podniosły, artystyczny i patriotyczny. Trwały, materialny ślad społecznego i teatralnego sprzeciwu wobec cenzury pozostał. Wiceminister Wiesław Adamski został skrytykowany przez partyjnych zwierzchników za brak ideologicznego nadzoru w resorcie. Cenzurę po 11 listopada 1978 roku pouczone, że emisje znaczków wymagają politycznej czujności i kontrolowania daty wprowadzenia ich do obiegu. Uznano, że rocznice

³³ Por. W. Serwatowski, *Sześciu wspaniałych*, „Wiadomości” (Wrocław), 20.07.1978; idem, *Ci wspaniali autorzy*, „Skrzydła” (Centrum Naukowo-Produkcyjne Samolotów Lekkich, Warszawa), 15.08.1978; *Teatr na znaczkach*, „Kablowiec” (Fabryka Kabli, Ożarów), 15.09.1978; *Teatr na znaczkach*, „Sztandar Ludu” (Lublin), 25.10.1978.

³⁴ *First Day Cover* – Koperta Pierwszego Dnia Obiegu.

³⁵ Według aktora Damiana Damięckiego Kazimierz Dejmek w 1967 roku powiedział w Teatrze Narodowym do aktorów: „Mamy partyjny приказ, żeby na rocznicę rewolucji październikowej zrobić coś mocnego, to zrobimy im k... «Dziady»”. Po 30 stycznia 1968 roku *Dziady* były grane trzy razy na zamkniętych przedstawieniach dla aktywu partyjnego. Za: D. Wyżyńska, *Jak „Dziady” wyszły z teatru*, „Gazeta Wyborcza”, 28.01.2008.

wydarzeń historycznych i artystycznych powinny Polskę stabilizować, a nie być przyczyną starć i konfliktów wewnętrznych.

Badania odnalezionych i zrekonstruowanych faktów i analiza archiwalnych dokumentów wykazują, że dyplomacja wizualna w działaniach opozycji i w konsolidacji oporu społecznego w latach 1976–1981 zanotowała wiele osiągnięć. Te osiągnięcia zawdzięczamy pojedynczym artystom. Dzisiaj rodzi się nowy, kolejny nakaz – utrwalenia tych faktów i wartości, które dla polskiego społeczeństwa mogą być powodem do satysfakcji i dumy. Dumy indywidualnej, ale i dumy zbiorowej, która wzmacnia i buduje prestiż Polski. Polski przez 45 lat zwanej PRL, która w sierpniu 1980 roku w Stoczni Gdańskiej przybrała nowe oblicze. Sprawdziła się wizja i natchnione wołanie Jana Pawła II z placu Piłsudskiego w Warszawie w czerwcu 1979 roku. Duch zstąpił i odnowił oblicze ziemi... Naszej ziemi...