

RECENZJE I SPRAWOZDANIA

Damian Kasprzyk

Uniwersytet Łódzki

Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej

**O prawie do młodości, wolności i kontestacji.
Wystawa czasowa *Lokalny pejzaż kontrkultury.
Peace, Love i PRL*, Muzeum Etnograficzne im.
Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu**

Recenzję wystawy muzealnej można napisać w rozmaity sposób. Może to być tekst posiadający charakter informacyjny, felietonowy, eseistyczny. Może swoją formą zbliżyć się do rozprawy, realizując zasady wywodu naukowego. Poniższy tekst tylko w pierwszej części będzie opisem-streszczeniem w drugiej zaś, posiadającej cechy niewielkiego studium, zostanie podjęta próba oceny dzieła w myśl zasady, że recenzja ma być przede wszystkim tekstem krytycznym. Zaczniemy jednak konwencjonalnie...

* * *

W okresie od maja 2013 do marca 2014 roku Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu prezentowało czasową wystawę zatytułowaną *Lokalny pejzaż kontrkultury. Peace, Love i PRL*. W starannie wydanym komentarzu do wystawy czytamy, iż jej celem było „ukazanie zjawisk kontrkultury lat 60. i 70. XX w. w wymiarze lokalnym i przybliżenie klimatu tej epoki buntu i kontestacji poprzez przywołanie wybranych postaci, faktów, zdarzeń i miejsc” [Trapszyc 2013: 8].

Autorami scenariusza byli Marek Reddig i Artur Trapszyc (współpraca: Dorota Kunicka). M. Reddig zajął się także projektem plastycznym (współpraca: Justyna Szydłowska). Z kolei oprawa dźwiękowa wystawy to dzieło Rafała Kołackiego i Kuby Kopczyńskiego.

Wystawa została zlokalizowana na pierwszym piętrze zabytkowego Arsenалу – głównego budynku Muzeum. Przestrzeń wystawienniczą stanowiła wydłużona sala, której zagospodarowanie na potrzeby ekspozycyjne zdeterminowane było obecnością elementów konstrukcyjnych w postaci łukowatych przęseł-arkad oraz drewnianych słupów. Przęsła dzielą salę wzdłuż na dwie połowy, co autorzy wystawy skrzętnie wykorzystali. Część arkad przeszklono, tworząc z nich rodzaj wypełnionych eksponatami gablot. Rozwiązanie to sugerowało jednocześnie kierunek zwiedzania wzdłuż wschodniej a następnie zachodniej ściany. Ostatecznie twórcy wystawy mieli do dyspozycji 500 m² powierzchni.

Wystawę podzielono na kilkanaście części. Liczba i różnorodność obiektów, plansz z informacjami, fotogramów i innych elementów plastycznych a przede wszystkim zastosowanie wielu, nieraz bardzo ciekawych i oryginalnych rozwiązań ekspozycyjnych sprawia, że precyzyjny opis musiałby siłą rzeczy przyjąć rozmiar i formę zbliżoną do koncepcji szczegółowej scenariusza. Nastrój całości niechaj odda kilka dołączonych do recenzji zdjęć, natomiast ograniczmy się w tym miejscu do wymienienia kolejnych fragmentów wystawy z ich krótką charakterystyką.

Elementy wprowadzające to prosta osiedlowa ławka, kosz na śmieci, skrzynka na listy i słup ogłoszeniowy – swoiste symbole „małej ojczyzny”, znaki, że zaklęty w tytule przedmiot muzealnej prezentacji, zanurzony zostanie w lokalności. Tło stanowił fotogram z kilkuakapitowym wprowadzeniem zatytułowanym *Lokalny pejzaż kontrkultury*. Dalej – podobnych rozmiarów tablice *Czym żyła Polska...* oraz *Czym żył świat...*, zawierające kalendaria najważniejszych wydarzeń mających wpływ na rozwój młodzieżowej kontrkultury i kultury alternatywnej w latach 60. i 70. XX wieku.

Pierwsza z zasadniczych części wystawy poświęcona została inspiracjom i ideom płynącym z USA i zachodniej Europy. Ukazano tu w pierwszej kolejności korzenie ruchu hipisowskiego, co – w założeniach – miało nadać ton i kierunek narracji obowiązujący na wystawie. Słup z nazwami ulic Haight i Ashbury w San Francisco (ulubione miejsce spotkań bitników), symbole Zachodu – Statua Wolności, flagi USA i Wielkiej Brytanii a pod arkadami – moda *hippie*, książki i prasa. Wskazano też na rolę szeregu postaci (ikony ówczesnej popkultury), wydarzeń (koncerty, festiwale m.in. Woodstock) i instytucji (firmy fonograficzne, rozgłośnie radiowe m.in. Radio Luxembourg).

Część poświęcona muzyce to obszerny fragment wystawy, w ramach którego zaprezentowano imponujący zbiór płyt (sporą ich liczbę przymocowano do stropu, uzyskując ciekawy efekt estetyczny), okładek oraz sprzętu audio „epoki winylu”. Tym sposobem podkreślono rolę muzyki jako nośnika młodzieżowych idei i ważnego narzędzia ekspresji. Znalazło się tu miejsce dla piosenkarzy i zespołów z USA oraz krajów zachodniej Europy, jak również dla twórców z Polski i innych krajów tzw. bloku wschodniego. Na podwyższeniu imitującym scenę zgromadzono sprzęt muzyczny, oświetleniowy i nagłaśniający, a na ścianach znalazły się fotografie z koncertów.

Fragment ukazujący realia knajpiano-kawiarniane, to szatnia, stoliki, bufet, ekspozycje restauracyjnej i barowej zastawy, szafa grająca. Wokół charakterystyczne dla tamtych czasów i lokali gastronomicznych reklamy oraz inne komunikaty. Realizatorzy wystawy zwrócili uwagę na literacki charakter tego typu miejsc. Tu znalazł się skromny a niezwykle ważny element narracyjny poświęcony tzw. „kaskaderom literatury”. Oprócz fragmentów twórczości miłym zaskoczeniem dla miłośników nurtu reprezentowanego m.in. przez Edwarda Stachurę, Rafała Wojaczka czy Ryszarda Milczewskiego-Bruna była oryginalna kurtka, koszula i spodnie tego ostatniego.

Kolejnym, wyróżniającym się, elementem wystawy była konstrukcja stylizowana na fasadę regularnych rozmiarów kiosku „Ruchu” z lat 70. Oferta jest dość bogata (katastrofa gospodarcza lat 80. dopiero miała nastąpić): papierosy, zapalniczki, prasa, koperty, znaczki, drobne zabawki, żyletki i maszynki do golenia, zeszyty, linijki, farby plakatowe, widokówki i karty pocztowe, grzebień, szczotki i pasty do zębów i butów, perfumy, mydła, kalendarze zrywane i biurkowe, szpilki, przybory do szycia itp. Zapewne każdy dzisiejszy 40-latek zwiedzający wystawę znalazł tu coś co niegdyś – jako dziecko – posiadał i czego używał.

Kino – to jedna z najbardziej „symbolicznych” części wystawy. Umieszczono tu dwa fotele na wprost zakratowanego okna (zaadoptowano otwór strzelniczy Arsenału). Nad nim wiele mówiący napis: KINO WOLNOŚĆ. Ściany i przepierzenia wokół pokryto plakatami filmowymi, przy czym na gablocie z fotosami przedstawiającymi czarno-białe kadry z filmów takich jak *Znikający punkt*, *Love story*, *Powiększenie*, *Absolwent*, *Hair* naklejono kartkę „NIECZYNNE”.

Z „kina” można było przejść na „dworzec”. Ten fragment otwierał szerszą część wystawy poświęconą podróżowaniu. Kolejowy klimat oddano za pomocą elementów takich jak wielki dworcowy zegar, rozkłady jazdy, konduktorskie mundury i akcesoria, podróżne walizy i plecaki postawione lub leżące na podłodze-peronie, „czekające” na przyjazd pociągu. Dalej nawiązano do auto-stopu – modnego w tamtych latach sposobu podróżowania. Drogowskazy przypomniały popularne wówczas cele wypadów młodzieży: Ustrzyki, Ostróda, Sopot, Kazimierz... Zgromadzono tu również rozmaity sprzęt turystyczny i biwakowy. Wakacyjną a zarazem hipisowską atmosferę zbudowano tutaj przy pomocy okazałych rozmiarów fotogramu z elementami dioramy. Na tle ukwieconej łąki umieszczono czarno-białe – być może pochodzące właśnie z wakacyjnych zdjęć – sylwetki młodych ludzi.

Kolejna część wystawy poświęcona została przestrzeni domowej. Odtworzono pokój młodzieńca i bardziej „stonowany” pokój dzienny (rodziców). Ten pierwszy, ciasny – jak to w blokach – wypełniony mnóstwem wizerunków idoli z tamtych lat, z nieodłączną słomianką na znaczki i proporczyki, niewielką biblioteczką i biurkiem. Pokój rodziców – bardziej przestronny, z telewizorem, fotelami i regałem wypełnionym bibelotami. Przestrzeń ta stawała się miejscem prywatek – kluczowych wydarzeń w życiu towarzyskim i emocjonalnym nie tylko hipisowskiej młodzieży.

Szkoła. Tu wykorzystano zdecydowanie mniejszą liczbę obiektów. Ławka, tablica (nad nią godło) oraz dokumenty i fotografie szkolnych wnętrz, uroczystości, uczniów i nauczycieli. Vis-à-vis umieszczono, pod jedną z arkad, kilka przedmiotów milicyjnych – elementy umundurowania i wyposażenia.

Uczelnia, kluby i życie studenckie ukazano na wystawie w dość statyczny, ale interesujący plastycznie sposób. Wykorzystano mianowicie podłużne odcinki poliestrowego materiału niespełna metrowej szerokości, o brzegach zadrukowanych wzorem imitującym perforację taśmy filmowej lub fotograficznej. Wewnętrzne powierzchnie taśmy wypełniono – niczym klatkami filmowymi – fotografiami ukazującymi studenckie życie w różnych jego aspektach. Tak zaprojektowany i wykonany materiał podwieszono następnie pod sufitem i przymocowano do ścian. Na podobnych, choć mniejszych, kawałkach taśmy umieszczono również teksty informacyjne. W pobliską arkadę wkomponowano piętrowe łóżko z fotogramami całującej się pary na górze i uczącej się studentki na dole.

Ostatnią część realizatorzy wystawy zatytułowali *Co nam zostało?* Przestrzeń zabudowano tu z trzech stron ścianami, które pokryła współczesna twórczość młodzieży zainspirowanej hasłami: *Love, Peace, Freedom*. Ostatnim akcentem wystawy była naścienna kompozycja przedstawiająca tęczę na tle niebieskiego nieba. Na niej czarne sylwetki ludzi z plecakami i gitarami. Całość pieczętowała *pacyfa*. Zwiedzających zegnała umieszczona nad wyjściową arkadą sentencja: „Dzięki niegdysiejszym hipisom dzisiejsi ludzie są nieco lepsi. Ty też”, autorstwa przedstawiciela dawnej kontrkultury, późniejszego dziennikarza toruńskich „Nowości”, Stanisława Świątką.

Ilość komentarza pisanego wkomponowanego w wystawę zbliżała się wprawdzie do granicy możliwości recepcji zwiedzającego w ramach jedno-razowej wizyty, ale jej nie przekroczyła. Teksty te stanowiły istotny komentarz wprowadzający (jak w przypadku wspomnianych dużych rozmiarów tablic zawierających kalendaria) i uzupełniający kolejne fragmenty wystawy (jak w przypadku mniejszych rozmiarów tablic rozproszonych pośród ekspozycji).

* * *

Dobra wystawa muzealna powinna posiadać moc prowokowania rozmaitych przemysłów natury mniej lub bardziej ogólnej. W przypadku przedsięwzięcia zatytułowanego *Lokalny pejzaż kontrkultury. Peace, Love i PRL* refleksje te odnosić się mogą tak do przeszłości, jak i teraźniejszości.

Dla muzycznie zorientowanych zwiedzających była to wystawa z dominantą. Bez wątpienia ich (choć pewnie nie tylko ich) uwagę przyciągał fragment poświęcony gatunkom muzycznym, wokalistom i zespołom którymi zafascynowana była młodzież lat 60. i 70. Jest rzeczą oczywistą, że ówczesni wykonawcy mają i dzisiaj licznych fanów, nie tylko wśród pokolenia 50+. Była to także część wystawy najściślej związana z zagadnieniem kolekcji-kolekcjonerstwa, można bowiem powiedzieć, że została poświęcona płycie winylowej jako swoistemu zjawisku, obudowanemu całą masą znaczeń. Na „czarne krążki”, podobnie jak na gramofony (również tu wyeksponowane w kilku wersjach) można spojrzeć jak na semiofory – przedmioty pośredniczące między zwiedzającym a sferą niewidzialną [por. Popczyk 2008: 20].

W poszukiwaniu głębszych uzasadnień takiego potraktowania zgromadzonych w tej części wystawy obiektów, sięgnijmy po fragment książki

Wymowność rzeczy Zdzisława Skroka. Autor tak oto wypełnił fragment zatytułowany *Gramofon Bambino*, który pośrednio poświęcony jest także gramofonowej płycie:

[gramofon] pojawił się pod koniec lat sześćdziesiątych minionego stulecia i okazał się demiurgiem wolności. Był walizkowy, a więc przenośny, zawsze można było zanieść go tam, gdzie była wolna chata. (...) Broń wielkiego rażenia, mocniejsza niż rakiety z atomowymi głowicami. Pierwszy wojownik młodzieżowej rewolucji rock and rolla, która – kto wie, czy nie bardziej niż wielki ruch robotniczych związków – przyczyniła się do upadku imperium Zła. Bawiliśmy się nią do upadłego w młodzieżowej naiwności, całkowicie nieświadomi powagi sprawy. To co robiliśmy nazywało się prywatką. Była to nazwa ze wszech miar właściwa, choć dziś nieoddająca istoty tamtych zdarzeń. Zamknięci w czterech ścianach wypełnionych hałasem muzyki Zachodu braliśmy pierwsze lekcje wolności, smakowaliśmy jej uwodzicielski czar, po raz pierwszy oddzieleni od wścibstwa zetemesowskich kapusiów i partyjnych nadzorców. Odużeni tańcem, tanim alkoholem i wibracją ciała walczyliśmy o wolność, oczywiście nie zdając sobie z tego sprawy. Dowiedzieliśmy się o tym później, gdy we włosach pojawiły się siwe pasma, a socjologzy i historycy zaczęli przekonywać, że nasze muzyczno-alkoholowo-miłosne prywatki były w istocie bombami o wielkiej mocy, które jako pierwsze i najbardziej skuteczne zaczęły kruszyć pojałtański monolit [Skrok 2012: 100].

Zatem tym, do czego odsyłają nas „czarny krążek” i gramofon w semioforycznym ujęciu, jest niewidzialny obszar swobody, wolności i ekspresji młodego pokolenia tamtych lat.

Oczywiście tropów znaczeniowych, jakie odsłaniała ta część toruńskiej wystawy jest więcej. Obecnie uważa się, że płyta gramofonowa przeżywa „drugą młodość”. Rozrastają się działy z „czarnymi krążkami” w antykwariatach, powstają osobne – specjalistyczne sklepy, wracają do łask wydobywane z głębi szaf, pawlaczy, piwnic i strychów stare adaptory. Sprzyja temu popularność hip-hopu, muzyki klubowej, ale także – a może przede wszystkim – audiofilia jako znak ostentacyjnej konsumpcji dzisiejszej „klasy próżniaczej” i towarzyszący jej styl, który Adam Czech określa mianem „próżnowania na pokaz” [2005: 224–225]. Obecnie kolekcjonowanie „winyli” i słuchanie muzyki odtwarzanej z tego nośnika to oznaka stylu; wędrowanie po ulicy z płytą gramofonową pod pachą to dowód posiadania pasji; w ogóle sięganie po muzykę bez pośrednictwa internetu to sposób na bycie oryginalnym [Dąbrowski 2014: 44].

Dzisiejsza popularność „winyli” to także przykład przybierającej na sile nostalgii w kulturze. „Czarny krążek” to relikwiot poprzedniej epoki pozwalający uchwycić coś, co określa się popularnym i pojemnym terminem „klimat”. Kolekcjonowanie i słuchanie starych płyt wpisuje się w szeroko

komentowaną na gruncie antropologii „tęsknotę za PRL-em”. Współczesne kolekcjonerstwo – co podkreśla A. Czech, nawiązując do przemysłów Marka Krajewskiego – jest przede wszystkim elementem „kultury repetycji”, bezustannego odtwarzania czasu minionego, głównie w wymiarze biograficznym, jednostkowym, co z kolei ma ułatwiać proces budowania własnej, unikalnej tożsamości [Czech 2005: 227–228].

Skoro o „klimacie”, sentymentach i nostalgii mowa, zaznaczmy, że wystawa stanowić mogła nie lada atrakcję dla zwolenników szeroko pojętej stylistyki PRL-u. Popularność m.in. lokali gastronomicznych w rodzaju „Seta Meta Galareta” czy sklepów internetowych typu „Pan Tu Nie Stał” świadczy o rosnącej liczbie amatorów *peerelizmów* – wybranych i przetworzonych elementów nastroju i wystroju tamtej epoki. Zgromadzony na wystawie imponujący zbiór przedmiotów to pokaźny rezerwuar designerskich inspiracji. Nurt twórczości artystycznej nawiązującej np. do polskiego wzornictwa lat 60. i 70. ubiegłego wieku doczekał się już antropologicznego komentarza. Katarzyna Orszulak-Dudkowska postuluje nawet, aby cały zespół zjawisk obejmujących wszelkie stylizacje inspirowane estetyką miejskiej i robotniczej kultury PRL-u objąć pojęciem etnodesignu [2013: 389–391]. Zwróćmy w tym miejscu uwagę, że to co było PRL-owskie, było jednocześnie – zazwyczaj – rodzime. Dodatkowo styl życia przedstawicieli środowisk kontrkulturowych i kontestacyjnych ukazanych na wystawie jawi się jako alternatywny wobec popkultury forsowanej przez dzisiejsze media i nadal atrakcyjny. Radość z każdej przeżywanej chwili, gotowość do życia we wspólnocie, chęć zerwania więzów opresyjnego systemu (dziś utożsamianego z pracą, szczególnie w warunkach korporacyjnych), to wartości i pragnienia wciąż aktualne w ramach chociażby filozofii *Slow*.

Wystawa nie miała wprawdzie charakteru monografii dedykowanej subkulturom, szkoda jednak, że w ramach ekspozycji pominięte zostały inne – pozahipisowskie – wzorce subkulturowe. W czasach, którym poświęcona została wystawa, funkcjonowali w niejakej opozycji cokolwiek „inteligency” hipisi i „robotniczy” chuligani. Z czasem pojawili się także gitowcy (dzielnie walczył z nimi kapitan „Żbik” – komiksowy bohater epoki). Dzisiejsze narracje na temat tych grup – w tym także te muzealne – są dziełem ludzi nauki i kultury (zaliczających się i zaliczanych do tradycyjnie pojmowanej inteligencji), natomiast subkultury młodzieży pochodzącej z nizin społecznych lat 60. i 70. rzadko lub wcale nie emitowały

tekstów o charakterze ideowo-programowym. Czyżby z tych powodów kwestia ta nie zasłużyła na obecność w ramach *Lokalnego pejzażu kontrkultury*? Pamiętajmy jednak, że robotnicze, bardziej „twarde” i zhierarchizowane subkultury zapewne nie ominęły blokowisk Bydgoszczy, Torunia, Włocławka czy Grudziądza. Warto też zwrócić uwagę, że w gruncie rzeczy, to subkultury nizinne są bardziej konsekwentne w swojej kontrkulturowości, w dodatku dziś potrafią one wykrzyczeć idee w ramach chociażby twórczości hip-hopowej. Z kolei subkultury inteligentkie obecnie szybko się komercjalizują [por. Pęczak 2001: 48]. Wygodnictwo synów i córek „klasy średniej” sprawia, że dziś kontrkultury w tych środowiskach jest „jak na lekarstwo”. Dominuje tu częściej postawa pragnącego dołączyć do elity *leminga* niż poszukującego kulturowych alternatyw *hipstera* [Dubrowska].

W związku ze swoistym dowartościowaniem *Flower Power* pojawia się także niebezpieczeństwo pewnych zniekształceń natury historycznej. Można odnieść wrażenie jakoby kontrkulturowe gesty ruchu hipisowskiego były głównym dziełem aktywnej młodzieży tamtych lat, podczas gdy to tylko jeden z możliwych punktów widzenia. Na wystąpienia robotników w grudniu 1970 roku również można spojrzeć jak na bunt młodzieży. Inna była tylko jego skala, forma, pochodzenie społeczne i środowiskowe uczestników. Zbyszek Godlewski (ofiara starć w Gdyni upamiętniona w *Balladzie o Janku Wiśniewskim*) miał w dniu śmierci zaledwie 18 lat. Jego postać może nie pasuje do nurtu *Peace & Love*, ale z całą pewnością mieści się w nurcie *Freedom*. Wystąpienia robotników Wybrzeża, a 6 lat później Radomia i Ursusa, to także – a może przede wszystkim – ekspresja ludzi młodych.

Z drugiej zaś strony wystawa nie stanowi próby rozliczenia z okresem PRL-u i dobrze, że jej autorzy nie poszli w tym kierunku. Czasy ukazane na wystawie to okres wdrażania systemu nakazowo-rozdziałczego, forsowania filozofii marksistowsko-leninowskiej i konsekwentnego izolowania kraju. Zabiegi te skutkowały niewydolnością gospodarczą, dyktatem monoidei i monokultury oraz ograniczonymi możliwościami poznawania świata – co szczególnie uderzało w ludzi młodych. Okoliczności te zostały w ramach wystawy ukazane, ale nie uczyniono z tego głównego celu i wątku merytoryczno-ekspozycyjnego. To, co najbardziej czytelne, cenne, ambitne i zarazem udane w tej wystawie, to próba ukazania rozmaitych strategii radzenia sobie młodzieży w siermiężnych czasach. Wśród owych strategii odnajdujemy zarówno te buntownicze, jak i te (tylko) dostosowawcze.

Podróż auto-stopem lub organizacja przestrzeni domowej według własnego widzimisię nie musi wszak oznaczać sprzeciwu, może natomiast stanowić skuteczny sposób doświadczania wolności w czasach, gdy brakowało jej w szerokiej przestrzeni publicznej – w szkole, pracy, urzędzie, mediach i na ulicy. Wystawa nie stanowi *martyrologium* młodzieży tamtych lat, jest raczej pochwałą entuzjazmu, witalności, pomysłowości młodego pokolenia, któremu wypadło żyć w specyficznych warunkach.

Autorzy wystawy zwrócili uwagę na trzy jej warstwy. Po pierwsze, starali się oni naszkicować specyfikę bloku krajów socjalistycznych. Po drugie ukazali sytuację Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Po trzecie zaś, ulokowali młodzieżowe zjawiska kontrkulturowe w lokalnym – kujawsko-pomorskim kontekście [Trapszyc 2013: 9]. Istotnie można było przejść po wystawie wielokrotnie i za każdym razem przyglądać się zagadnieniu z odmiennej perspektywy lub zgoła przyglądać się czemuś innemu. Podczas pierwszej wędrówki można było na przykład skoncentrować się na epoce, podczas drugiej można było przyjrzeć się młodzieżowej kontestacji stanowiącej podstawę zjawisk kontrkulturowych, a ostatni spacer poświęcić szukaniu wspomnianej lokalności. W świetle tych różnorodnych a możliwych sposobów zwiedzania, wystawa odsłoniła swój symultaniczny charakter.

Szczególnie wdzięcznym zajęciem było poszukiwanie elementów lokalnych. Nie sprawiało to trudności, gdyż wystawa była nimi prześiąknięta. Prawdziwą radość dawała natomiast świadomość obcowania z wielką i arcyciekawą kolekcją przedmiotów, plakatów, ogłoszeń, a przede wszystkim archiwalnych zdjęć ukazujących region kujawsko-pomorski w latach 60. i 70. XX w. Nawet w kiosku „Ruchu” można było zauważyć nie tylko toruńską czy bydgoską prasę, ale nawet drobne przedmioty produkowane właśnie tu. W części muzycznej udokumentowane zostały zespoły z regionu; w ramach ekspozycji poświęconej lokalom gastronomicznym prezentowano reklamy m.in. napojów produkowanych przez Toruńskie Zakłady Spożywcze Przemysłu Terenowego w Toruniu; na „Dworcu PKP” wisiał rozkład jazdy stacji Bydgoszcz Główna, zaś fragment poświęcony życiu studenckiemu odnosił się rzecz jasna do wydarzeń i atmosfery panującej w uczelniach Torunia i Bydgoszczy. W ramach narracji zwrócono uwagę na lokowane w nurcie kultury alternatywnej, wyjątkowe – także w skali kraju – wydarzenia artystyczne. Przypomniano o wystawach organizowanych w latach 70. w poczekalni i na dworcu kolejowym w Bydgoszczy, a także do słynnej „Akcji

Podróż” polegającej na bezpośrednim konfrontowaniu dzieł z podróżnymi we wnętrzach wagonu kursującego na trasie Bydgoszcz – Kraków – Cieszyn. Nawiązano również do „Akcji Lucim”, której uczestnicy-artyści odcięli się od oficjalnego „galeryjnego” sposobu prezentacji sztuki na rzecz alternatywnych sposobów jej upowszechniania – na wsi, w tradycyjnej społeczności.

Ostatni akt wystawy – *Co nam zostało?* – był mało czytelny. Szkoda, że autorzy nie pokusili się o zasygnalizowanie chociażby wpływu hipisowskiego stylu na współczesne rozwiązania w obszarze mody, zdobnictwa, sztuki użytkowej itp. (por. wcześniejsze refleksje dotyczące etnodesignu). Generalnie zwiedzający wystawę mógł odnieść wrażenie, że przekaz słabnie. Po „mocnym uderzeniu” w postaci ekspozycji związanej z muzyką, po dającej wiele radości aranżacji kiosku ruchu, nostalgicznych migawkach dworcowo-podróżnych i posiadającym czytelne, indywidualne piętno pokojem młodzieńca, ostatnie części nie były już tak wciągające. Nie był to efekt znużenia wcześniejszymi odsłonami. Ekspozycja pokoju nastolatka była moim zdaniem ostatnią bezapelacyjnie wciągającą spośród zaproponowanych.

W ramach wystawy ewidentnie zabrakło ekspozycji poświęconej wojsku/służbie wojskowej, z czego zdawali sobie sprawę autorzy¹. Zagadnienie to sygnalizuje (bo trudno tu mówić o autonomicznej części wystawy) jedynie tablica z napisem WOJSKOWA KOMENDA UZUPEŁNIENI i krótka informacja tekstowa. To zdecydowanie za mało. Autorzy dali się złapać we własne sidła, które zastawili, odwołując się w tak wyraźny sposób do ruchu hipisowskiego i wprowadzając na wystawę związaną z tym symbolikę. Pacyfizm, postawa antywojenna (sprzeciw wobec wojny w Wietnamie), legły przecież u podstaw tego ruchu. W Polsce lat 70. i 80. unikanie służby wojskowej, oprócz świadomie kontrkulturowego, posiadało także inny kontekst, nie mniej zawsze stanowiło formę młodzieżowego buntu. Dobrze, że poświęcono temu zagadnieniu nieco miejsca we wspomnianym wcześniej *Komentarzu do wystawy* [Trapszyc 2013: 28].

Szkoda, że o przedsięwzięciu *Lokalny pejzaż kontrkultury. Peace, Love i PRL* wypadło pisać w czasie przeszłym. Sądzę, że wysiłek włożony w jej urzeczywistnienie, fundamentalny cel, jaki realizowała zarówno w kontekście historii kulturowej regionu, jak i współczesnej roli muzeum

¹ Rozmowa z Arturem Trapszycem w trakcie zwiedzania wystawy.

etnograficznego, to wystarczające argumenty przemawiające za potrzebą udokumentowania jej tekstem o charakterze recenzji. Omawiane przedsięwzięcie muzealne znakomicie uzupełniało przez prawie rok stałą wystawę *Tajemnice codzienności. Kultura ludowa i jej pogranicza od Kujaw do Bałtyku (1850–1950)*. Wystawa *Lokalny pejzaż kontrkultury* stanowiła jej kontinuum chronologiczne, ale i w jakimś sensie ukazywała dalsze dzieje ludowości. Warto w tym miejscu podkreślić, że kamuflażem dla stylu *hippie* stała się nad Wisłą właśnie ludowość, co nie zostało może w należyty sposób w ramach omawianej wystawy zaprezentowane, ale i tak znakomicie brzmiało w murach Muzeum Etnograficznego.

Autorzy ulokowali przekaz gdzieś pomiędzy dwiema konkurującymi ze sobą legendami PRL-u – tą martyrologiczno-heroiczną w duchu paradygmatu romantycznego i tą ludyczną, kształtowaną przez dzisiejszą kulturę popularną [Talarczyk-Gubała 2004: 33]. Nie znajdziemy tu „twarzy bezpieki” uganającej się za hipisami, ale też wystawa nie „wybiela” politycznego oblicza tamtych lat i nie koncentruje się li tylko na śmiesznościach i zabawnych absurdach. W ramach wystawy udało się utrzymać nastrój pewnego niepokoju związanego z niemocą systemu i ograniczeniami wolnościowymi (dobrym przykładem jest część poświęcona kinu). Można nawet powiedzieć, że nastrojem tym autorzy zręcznie operowali, dzięki czemu fragmenty poświęcone muzyce i podróżom były tak ożywcze. W tych punktach wystawy można było „zaznać wolności”, „poczuć się bezpiecznie”, „odetchnąć z ulgą”.

Wystawa pozwalała więc na swobodę interpretacyjną. To jej zaleta. I trzeba się pogodzić z tym, że mogła wzbudzić nostalgię za PRL-em, podobnie jak mogła utrwalić u zwiedzającego przekonanie, że był to okres mroczny i beznadziejny. Owa swoboda interpretacyjna, na którą pozwolili autorzy, nie oznacza, że nie potraktowali oni zagadnienia odważnie. Oznacza natomiast, że potrafili skonstruować taki przekaz, w ramach którego wędrówkę przez lata 60. i 70. XX wieku mogli odbyć przedstawiciele kilku pokoleń, osoby o różnych rodowodach politycznych i światopoglądowych, nostalgicy poszukujący siebie w przeszłości, kujawsko-pomorscy regionaliści a nawet łowcy designerskich inspiracji.

Bibliografia

- Czech Adam
2005: *Płyta gramofonowa*, [w:] *W stronę socjologii przedmiotów*, red. M. Krajewski, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, s. 217–230.
- Dąbrowski Adam
2014: *Druga młodość winylu*, „Przegląd”, nr 17–18, s. 42–44.
- Dubrowska Magdalena
Kim są hipsterzy, kim lemingi. Co ich łączy, co dzieli, http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34889,13600027,Kim_sa_hipsterzy__kim_lemingi__Co_ich_laczy__co_dzieli.html (odczyt: 28.06.2014).
- Orszulak-Dudkowska Katarzyna
2013: *Etnodesign – tradycja i teraźniejszość. Próba współczesnego komentarza*, [w:] *Nie tylko o wsi... Szkice humanistyczne dedykowane Profesor Marii Wieruszewskiej-Adamczyk*, red. D. Kasprzyk, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 373–392.
- Pęczak Mirosław
2001: *Kostium buntownika*, „Polityka”, nr 10, s. 48–49.
- Popczyk Maria
2008: *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych*, Kraków: Universitas.
- Skrok Zdzisław
2012: *Wymowność rzeczy*, Warszawa: ISKRY.
- Talarczyk-Gubała Monika
2004: *Kultura popularna i nostalgia za komunizmem*, „Kultura Popularna”, nr 4, s. 33–38.
- Trapszyc Artur
2013: *Lokalny pejzaż kontrykultury. Peace, Love i PRL (komentarz do wystawy)*, Toruń: MET.

Fotografie











