



il. 1 Tadeusz Kantor, *Hommage à Maria Jarema*, Galeria Krzysztofory, Kraków 1968. Fot. J. Stokłosa. Za: *W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora*, red. T. Gryglewicz, Kraków 1997, s. 66

Rok 1968 stanowi swoistą cezurę światowej narracji kultury. Wyznacza początek – jak chcą niektórzy interpretatorzy – nowej ery: ery postmodernizmu. Szczególne znaczenie tego roku polega na korelacji dramatycznych wydarzeń politycznych i artystycznych. Najgłośniejszymi, urastającymi do rangi symbolu światowej rewolty politycznej i obyczajowej, były wypadki paryskiego maja 1968. Powstało wtedy słynne „Atelier Populaire”, produkujące afisze przy wykorzystaniu warsztatów litograficznych École des Beaux-Arts (m.in. Bernard Rancillac). Obok plakatów i ulotek warta odnotowania jest partycypacja w majowych rozruchach czołowych reprezentantów awangardy francuskiej. Szczególnie silny związek ideowy i personalny między kręgiem aktywistów rewolty studenckiej a środowiskami artystycznymi można zilustrować przykładem francuskich sytuacjonistów (m.in. René Viénet), ulicznymi akcjami Gérarda Fromangera, działalnością grupy Support-Surface czy żywego teatru (Living Theater) z Jeanem-Jacques'em Lebelem jako głównym przedstawicielem. Jednakże patrząc na chronologię wydarzeń, należy odnotować, że dwa miesiące przed Paryżem to ulice Warszawy, a później innych polskich miast stały się areną gwałtownych manifestacji studenckich, brutalnie pacyfikowanych przez służby porządkowe.

Związek sztuki i polityki w wypadkach paryskiego maja 1968 – zarówno bezpośredni, doraźny, jak i pośredni, bardziej szeroki i uniwer-

# Bunt studencki marca 1968 w Krakowie i jego konsekwencje artystyczne\*

Tomasz Gryglewicz


salny – stał się obiektem wielu analiz i omówień. Należy zadać pytanie: czy poprzedzające francuską rewoltę wydarzenia marca 1968 w Polsce równie silnie oddziaływały bezpośrednio na sztukę? Aby na nie odpowiedzieć, trzeba jednak wziąć pod uwagę istotne, a nawet fundamentalne różnice między wydarzeniami w Polsce i we Francji, rozgrywającymi się w diametralnie odmiennych realiach cywilizacyjnych i ustrojowych, pod innymi, niekiedy przeciwstawnymi hasłami. W przeciwieństwie do ulicy paryskiej maja 1968 ulice polskich miast w trakcie rozruchów wyglądały nader skromnie pod względem oprawy plastycznej. Mimo to Julian Kwiek w monografii krakowskich rozruchów marcowych pisze: „Jednym z przejawów studenckiej aktywności w Marcu '68 – co wynikało z braku dostępu do środków masowego przekazu – było produkowanie i kolportaż różnego rodzaju materiałów: afiszy, ulotek, plakatów czy napisów. Pisało je ręcznie, na maszynach do pisania [...]. SB, tylko w okresie od 7 do 18 marca, zidentyfikowała 1260 odezów, rezolucji i afiszy studenckich”<sup>1</sup>. Niestety, nie zachowała się żadna większa dokumentacja tych obiektów.

Jednak plakatów podobnych do francuskich nie tworzono, gdyż dostęp do drukarni lub urzędzeń poligraficznych znajdował się pod ścisłą kontrolą. Ostra cenzura i całkowity monopol państwa w zakresie informacyjnym radykalnie ograniczały swobodną publiczną krytykę i wygłaszanie niezależnych poglądów.



\* Niniejszy tekst jest referatem, wygłoszonym w języku angielskim na międzynarodowym seminarium naukowym pt. „The Legacy of 1968 for contemporary art in Central Eastern Europe and beyond”, które odbyło się 26 IV 2008 w Auditorium Maximum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie (organizatorzy: Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego i MIRIAD Manchester Metropolitan University).

<sup>1</sup> J. Kwiek, *Marzec 1968 w Krakowie*, Kraków 2008, s. 167.

 <sup>2</sup> Sytuację poprzedzającą omawiane wydarzenia, a także sam ich przebieg przedstawił ostatnio P. Osęka (ur. 1973) w książce *Marzec '68* (Kraków 2008), prezentując spojrzenie młodego pokolenia badaczy najnowszej historii.

Jak wiadomo, bezpośrednim impulsem wystąpień studenckich w marcu 1968 było stanowiące konsekwencję interwencji władz zdjęcie z repertuaru spektaklu *Dziadów* Adama Mickiewicza w Teatrze Narodowym i towarzysząca ostatniemu przedstawieniu antyrządowa demonstracja przeprowadzona 30 I 1968 pod pomnikiem poety, a zorganizowana przez tzw. „grupę Komandosów” (Adam Michnik, Jan Gross, Jakub Karpiński, Marcin Król, Jan Kofman, Robert Mroziewicz i in.), rekrutujących się z grona studentów i pracowników Uniwersytetu Warszawskiego<sup>2</sup>. Widać tu kolejną różnicę między zrewoltowaną młodzieżą zachodnioeuropejską, której ideologia była konglomeratem marksizmu oraz zmodernizowanej psychoanalizy w wydaniu Jacques’a Lacana i Herberta Marcusego, a studentami i intelektualistami polskimi, występującymi w obronie patriotycznego i mesjanistycznego poematu Mickiewicza.

W wyniku demonstracji w obronie *Dziadów* Mickiewicza zostali relegowani z Uniwersytetu Warszawskiego studenci Adam Michnik i Henryk Szlajfer, inicjatorzy i uczestnicy manifestacji. W ich obronie w piątek 8 III 1968 zorganizowano wiec studencki, który został wyjątkowo brutalnie rozpędzony przez oddziały Milicji Obywatelskiej. W następujących dniach: sobotę 9 III i w poniedziałek 11 III, odbyły się kolejne wiece i pochody protestacyjne, przeradzające się w walki uliczne między demonstrantami a oddziałami szturmowymi Milicji Obywatelskiej ZOMO. Studenci ogłosili strajk, który ogarnął większość ośrodków uniwersyteckich w całej Polsce. Rozruchy i strajki przeciągały się do końca miesiąca. Towarzyszyły im represje w środowisku studenckim, aresztowania i wyrzucanie z uczelni.

Już w sobotę 9 III wieczorem z Warszawy do Krakowa dotarły wiadomości o rozruchach. W poniedziałek 11 III na Rynku Głównym w Krakowie pod pomnikiem Adama Mickiewicza odbył się wiec studencki wspierający studentów ze stolicy. Jednakże kulminacja rozruchów nastąpiła w środę 13 III. Zebrani na wiecu przed akademikiem „Żaczek” studenci uformowali pochód i udali się na Rynek Główny, aby złożyć wieniec pod pomnikiem Adama Mickiewicza. Demonstracja została brutalnie zaatakowana przez milicję ZOMO i ORM. Uciekający manifestanci usiłowali się schronić w Collegium Novum, głównym gmachu Uniwersytetu Jagiellońskiego. Mimo protestów władz uniwersyteckich milicja wdarła się jednak do środka, łamiąc eksterytorialność uczelni po raz drugi w ciągu jej 600-letniej historii – pierwszy raz złamali ją hitlerowcy w 1939 roku.

Konsekwencji omawianych wypadków nie stanowiły tylko liczne aresztowania i represje polityczne ich uczestników. Może istotniejsze okazało się zjawisko bezpośredniego i negatywnego zetknięcia się z represyjnym charakterem państwa przez pokolenie ludzi urodzonych i wychowanych w tym systemie politycznym, którzy nie znali innej rzeczywistości i którzy do pewnego stopnia z tą rzeczywistością się utożsamiali. Dla Adama Michnika „rok 1968 był rokiem wielkiego zwrotu w świadomości historycznej”. Sam działacz określił to następująco: „Poczułem, że żyję w kraju podbitym, a nie w państwie zdeformowanego socjalizmu, jak myślałem wcześniej. [...] Rok 1968 to były *Dziady* mojego pokolenia.



Więzienie na Rakowieckiej stało się dla mnie kontynuacją celi Konrada, a filomaci okazali się moimi starszymi kolegami”<sup>3</sup>. Pokolenie to później doprowadziło do demontażu ustroju komunistycznego, o który w maju 1968 dopominali się – w ten czy inny sposób – ich francuscy rówieśnicy, mający na sztandarach portrety Mao Tse-tunga i Che Guevary.

Jak wspomniałem, w sztuce polskiej nie odnotowano bezpośredniego związku między wypadkami marcowymi z 1968 r. a sztuką. Nie zaistniała sztuka ulicy, tak jak w maju w Paryżu, nie pojawiła się także bezpośrednia krytyka w dziełach lub akcjach artystycznych. Rozruchy zostały brutalnie zdławione, a cenzura prewencyjna uniemożliwiła jakąkolwiek krytykę wygłaszaną publicznie, również w obrębie wypowiedzi artystycznej. Jednakże narastająca w drugiej połowie lat 60. przygnębiająca atmosfera opresji, której kulminacją był marzec 1968 i następujące po nim zaostrzenie się kursu politycznego, nie mogły nie odbić się na ogólnym charakterze ewolucji polskiego ruchu artystycznego tych czasów. Krytyka systemu, podobnie jak w większości krajów bloku komunistycznego, objawiała się podskórnie, w sposób zawoalowany, metaforyczny. Mimo że ekipa Władysława Gomułki po okresie liberalizacji w trakcie odwilży 1956 r. była, generalnie rzecz biorąc, niechętna sztuce awangardowej, tolerowano radykalne manifestacje artystyczne, stawiając tylko jeden warunek: neutralności politycznej.

Pierwszym symptomem wyraźnego konfliktu między władzą komunistyczną a środowiskiem awangardy krakowskiej, skupionej wokół Galerii Krzysztofory, był happening *Linia podziału* Tadeusza Kantora, zorganizowany w siedzibie Stowarzyszenia Historyków Sztuki przy Rynku Głównym w 1965 r. (była to krakowska wersja happeningu *Cricotage*, przeprowadzonego w tym samym roku w Galerii Foksal). W trakcie happeningu, kiedy uwaga uczestników koncentrowała się na różnych działaniach, takich jak publiczne golenie się, gotowanie wielkiej ilości makaronu itp., dyskretnie zamurowano wejście do lokalu. Fakt ten oraz tytuł happeningu zostały jednoznacznie zinterpretowane jako przejaw postawy opozycyjnej. Organizatorzy tej akcji plastycznej musieli tłumaczyć się przed władzami. Można powiedzieć, że w tym momencie zaczął narastać konflikt między Kantorem i związanym z nim kręgiem krakowskiej awangardy a władzą komunistyczną, czego konsekwencją stała się w 1969 r. prasowa nagonka na Kantora i nieprzedłużenie mu kontraktu profesora krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych.

Pretekstem nagonki na Kantora uczyniono udział w jego akcjach grupy młodzieży utożsamiającej się z ideologią i obyczajowością hippisowską. Sprawę tę relacjonował Zbigniew Warpechowski w rozmowie z Janem Trzupkiem. Warpechowski, który – jak twierdzi – poznał hippisów wcześniej na koncertach jazzowych, na wernisażu w Galerii Boguckich w Warszawie przedstawił ich krytykom i kuratorom związanym z Galerią Foksal: Ance Ptaszkowskiej, Wiesławowi Borowskiemu i Edwardowi Kraśnińskiemu. Jak relacjonuje: „Wtedy zaczęły się konszachty Galerii Foksal z hippisami. Kiedyś wpadł na nich Kantor i zachwycił się tym towarzystwem. Zaprosił ich do Krzysztoforów. Na happening *Hommage à Maria*



<sup>3</sup> A. Michnik, J. Tischner, J. Żakowski, *Między Panem a Plebanem*, Kraków 1995, s. 168, cyt. za: P. Osęka, *op. cit.*, s. 156.



<sup>4</sup> To była naprawdę awangarda. Ze Zbigniewem Warpechowskim rozmawia Jan Trzupek, [w:] Tadeusz Kantor. Niemożliwe, red. J. Suchan, Kraków 2000, s. 145–146.

<sup>5</sup> J. Bereś, *Moje kontakty z Tadeuszem Kantorem i Grupą Krakowską w latach sześćdziesiątych*, [w:] *idem*, *Wstyd. Między podmiotem a przedmiotem*, Kraków 2002, s. 122.

<sup>6</sup> J. Mytkowska, *Przedmiot odzyskany przypadkiem*, [w:] Tadeusz Kantor. *Niemożliwe*, s. 52.

*Jarema* zostali zaproszenie przez Kantora. [...] Kantor zaproponował tych hippisów Beresowi. [...] Wtedy Olgierd Terlecki wydrukował w »Życiu Literackim« paszkwil na Kantora, że deprawuje młodzież itp., gdyż jego syn, pseudonim hippisowski »Pies«, był z nim związany. Słyszałem, że po tym artykule wzywano Kantora do komitetu partii. Kantor wyparł się hippisów, przerzucając sprawę na Beresia. [...] W tym czasie Kantor zrobił jeszcze na Foksal happening *Lekcja anatomii wedle Rembrandta* i na zdjęciach z tego happeningu widać różnych hippisów – Balubę, Psa, Dzikiego, Korę i jeszcze jedną panienczkę, Glorię chyba”<sup>4</sup>.

Sam Jerzy Bereś wspominał: „Obecność hippisów [w Galerii Krzysztofor] stawała się główną atrakcją wernisaży. Mnie [...] łączyło z nimi pewne pokrewieństwo światopoglądowe. Hippisi manifestowali niezgodę na otaczający ich świat. Różniliśmy się tym, że oni hołdowali łatwiejszej – według mnie – zachodniej, kontestatorskiej wolności, a o trudniejszej wolności, nazywanej przeze mnie niepodległością, nie chcieli słyszeć. Zarówno T. Kantor, jak i ja, namawialiśmy ich do uczestnictwa w sztuce. Oni jednak wolli wolną miłość i wachanie TRI. Ale robili także jakieś improwizacje, z których dokumentacje dołączali do naszych, wiszących już w kawiarni”<sup>5</sup>.

Zerwanie w 1969 r. przez Kantora ze środowiskiem hippisów nie wynikało wyłącznie z obawy przed represjami ze strony władz – istniała bowiem realna groźba likwidacji Grupy Krakowskiej i Galerii Krzysztofor lub ograniczenia jej autonomii poprzez wzięcie pod kuratelę państwowej instytucji Biura Wystaw Artystycznych (BWA). Joanna Mytkowska, wypowiadając się o tym problemie z perspektywy warszawskiej Galerii Foksal, z którą współpracował Kantor, stwierdza, że podłoże jego zdystansowania się od hippisów stanowiły również głębsze założenia ideowo-artystyczne, wynikające z różnic między koncepcją zachowania autonomii sztuki, jakiej hołdował, a ówczesną otwartą na społeczny kontekst strategią kierownictwa Galerii, dążącego w swoim „Nowym Regulaminie” do nadania jej funkcji czysto dokumentacyjnej. Mytkowska pisze: „Kantor był zainteresowany rewolucją intelektualną końca lat sześćdziesiątych, polscy hippisi uczestniczyli w jego happeningach [...], ale jednocześnie bardzo podkreślał niebezpieczeństwo rozpuszczenia idei artystycznych w ruchu młodzieżowym. Łatwe zamazywanie granic pomiędzy terenem artystycznym i życiowym groziło rozplynięciem się sztuki w kontrkulturowej rewolucji, do czego skłaniała się galeria”<sup>6</sup>.

Takich obaw nie podzielali już młodszy artyści związani z Grupą Krakowską i Galerią Krzysztofor, twórcy polskiego *performance’u*, do jakich zaliczają się właśnie Warpechowski i Bereś. Ten drugi w 1968 r. był autorem trzech akcji plastycznych: *Przepowiedni I* (6 I, Galeria Foksal), *Przepowiedni II* (1 III, Galeria Krzysztofor) oraz *Chleba malowanego na czarno* (jesień, kawiarnia Galerii Krzysztofor); tę ostatnią akcją autor interpretował jako akt solidarności z artystami czechosłowackimi, po sierpniowej inwazji państw Układu Warszawskiego. Bereś wspominał: „Przedmiotem sporu z nurtem doktrynerskim wewnątrz Galerii Foksal oraz Galerii Krzysztofor był między innymi problem stosunku do wi-

dza. Przeciwny wszelkim stylistykom [...] czy inaczej, gustom publicznym, byłem także zdecydowanym przeciwnikiem ignorowania widza, traktując go jako partnera w otwartym dialogu”<sup>7</sup>.

W swoich pierwszych akcjach z 1968 r. Beres wprowadził pewne stałe dla jego przedsięwzięć elementy, takie jak surowe kłody drzewa, malowane farbą w trakcie działań artysty, występującego nago, jedynie z drewnianymi osłonami biodrowymi. Beres posłużył się także konstrukcją drewnianą, której płócienna ścięciwa pomalowana była na narodowe, biało-czerwone barwy. W *Przepowiedni II* natomiast autor przy pomocy publiczności wzniecił ogniska we wnętrzu galerii, przy ich rozpalaniu posługując się egzemplarzami partyjnej gazety „Kultura”, w której zamieszczono tekst wyśmiewający warszawską akcję Beresia. Użycie elementów nawiązujących do obrzędowości religijnej i symboliki narodowej jako elementów krytyki komunistycznej rzeczywistości, a zwłaszcza publiczne spalanie gazety państwowej jednoznacznie zostało zinterpretowane jako wyraz postawy antyrządowej. Jak wspomina artysta, *Przepowiedni II* towarzyszyła szczególna atmosfera, gdyż w akcji tej uczestniczyli literaci przybyli z Warszawy, „wprost z zebrania protestującego przeciw zdjęciu *Dziadów* Mickiewicza”. Wkrótce, 11 III, wybuchły rozruchy uliczne, więc – jak relacjonuje Beres – „Uzupełniona dokumentacją fotograficzną wystawa *Śladów wydarzenia* niestety nie mogła być oglądana, ponieważ Krzysztofory były odcięte przez kordon ormowców, który stał w połowie ulicy Szczepańskiej i nikogo nie przepuszczał”<sup>8</sup>.

Podobnie jak Beres, również inni, młodzi artyści Grupy Krakowskiej, a także aktorzy prowadzonego przez Kantora Teatru Cricot 2: Jacek Stokłosa oraz bracia bliźniacy Lesław i Wacław Janiccy, tworzący Drugą Grupę, w swoich przedsięwzięciach stawiali na partycypację publiczności. W roku 1968 odbyły się happeningi tej grupy: *Jod*, z wykorzystaniem karoserii samochodu, *Kwarc*, kiedy salkę kawiarni przy Galerii Krzysztofory zamieniono na plażę nadmorską, oraz *Ixi*, „podczas którego nasza trójka obmyła podłogę przed czeskim dysydentem, gościem Stowarzyszenia – podczas inwazji naszych wojsk na Czechosłowację” – jak wspomina Stokłosa. Happening *Ixi* posiadał już wyrazistą polityczną wymowę. Autor relacjonuje dalej: „Tadeusz Kantor skupiał wtedy wokół siebie chyba całą kontestującą młodzież w Krakowie. Krzysztofory stały się mekką dla hippisów, a Tadeusz stawał w ich obronie przed władzami. Zaczęły się naloty milicji na Galerię, prowokacje, szukano narkotyków. Imponował mi wtedy Stanisław Balewicz, dyrektor Galerii, odważnie i z fantazją stawiający czoła ponurym facetom w mundurach”<sup>9</sup>.

Związki hippisów z krakowską i warszawską awangardą zostały ostatnio przypomniane polskim wydaniem książki Krzysztofa Niemczyka *Kurtyzana i piskłeta*, wydrukowanej w jednym woluminie wraz z tomem wspomnieniowym *Traktat o życiu Krzysztofa Niemczyka na użytek młodych pokoleń*, zredagowanym przez Ankę Ptaszkowską<sup>10</sup>. Również Niemczyk został w prasie oskarżony o popieranie ruchu hippisowskiego, od czego odciął się w liście do redakcji czasopisma „ItD.” z 9 XII 1973, pisząc: „od lat kilku jestem zdecydowanym przeciwnikiem polskiego wydania hipizmu”<sup>11</sup>.



<sup>7</sup> J. Beres, *Fakt twórczy. Pojęcie dzieła*, cz. 1, [w:] *idem*, *Wstyd*, s. 19.

<sup>8</sup> *Idem*, *Moje kontakty...*, s. 121.

<sup>9</sup> J. Stokłosa, *Krzysztofory*, [w:] *Grupa Krakowska (dokumenty i materiały)*, cz. V, red. J. Chrobak, Kraków 1992, s. 6.

<sup>10</sup> K. Niemczyk, *Kurtyzana i piskłeta, czyli krzywe zwierciadło namiętnego działania albo inaczej studium chaosu. Traktat o życiu Krzysztofa Niemczyka na użytek młodych pokoleń*, red. A. Ptaszkowska, M. Hernas, P. Marecki, Kraków 2007.

 <sup>11</sup> *Ibidem*, s. 149.

<sup>12</sup> M. Hernas, P. Marecki, *Sytuacjonizm Niemczyka*, [w:] *Traktat...*, s. 273–278.

Jednakże pod koniec lat 60. Niemczyk, wyrazista osobowość, znany i popularny w krakowskim środowisku outsider i oryginał, kontaktował się z hippisami, a nawet podejmował z nimi uliczne akcje, takie jak *Hołd Wandzie, która nie chciała Niemca* czy przysnurowanie się do autobusu w *Grupie Laokoona*. Te i inne publiczne wystąpienia Niemczyka, przeprowadzane z hippisami lub samodzielnie, Marcin Hernas i Piotr Marecki ocenili jako rodzaj polskiego sytuacjonizmu<sup>12</sup>. Stawia to w ciekawym świetle związki francuskich i polskich artystów awangardowych w okresie wydarzeń marcowych i majowych roku 1968. Działalność Galerii Foksal znajdowała się bowiem w tym czasie pod wpływem sytuacjonizmu francuskiego.

Niemczyk należał do grona ludzi związanych z Tadeuszem Kantorem. Brał udział w słynnej akcji *My nie śpimy*, w której uczestniczyli także studenci Kantora: Mieczysław Dymny, Stanisław Szczepański i Tomasz Wawak, leżący na łóżkach polowych, oraz Anka Ptaszkowska, Zbigniew Gostomski, Wiesław Borowski i właśnie Niemczyk, siedzący na estradzie pod napisem „Permanentne Jury”. Inspirowana przez Kantora akcja miała miejsce w Zielonej Górze w 1969 r. na Sympozjum Złotego Grona, zatytułowanym „Krytycy prezentują artystów”. Prezentację tę prowadziła Ptaszkowska. Akcja *My nie śpimy* została nieoficjalnie zinterpretowana jako wyraz zaszyfrowanej krytyki systemu politycznego.

Ogólnie rzecz biorąc, wypadki roku 1968 – zarówno zdjęcie spektaklu *Dziadów* Mickiewicza, jak i marcowe rozruchy studenckie, a także sierpniowa inwazja na Czechosłowację i stłumienie Praskiej Wiosny – w sposób pośredni oddziaływały na środowisko awangardy skupionej wokół Grupy Krakowskiej i Galerii Krzysztofora. W miarę rozwoju akcjonizmu, reprezentowanego zwłaszcza przez młode pokolenie artystów, pojawiły się elementy krytyczne, chociaż nie były one wyrażane wprost ze względu na wszechwładną cenzurę i intensywny dozór polityczny.

Obok Grupy Krakowskiej działały inne środowiska, których twórczość nie pozostała obojętna na wydarzenia końca szóstej dekady XX w. i następujące po nich represje i szykany. Przykładem może najbardziej typowym była założona w 1966 r. grupa Wprost (Maciej Bieniasz, Zbysław Grzywacz, Leszek Sobocki i Jacek Waltoś, a początkowo również Barbara Skąpska), reprezentująca nurt nowej figuracji. Pod wpływem wypadków marcowych w pracach tych artystów: obrazach, rzeźbach i instalacjach, pojawiła się mniej lub bardziej czytelna krytyka systemu komunistycznego. Za egzemplifikację jednoznacznego krytycznego zaangażowania politycznego może posłużyć cykl Grzywacza *Marzec '68*, a także nieco wcześniej powstały cykl obrazów Bieniasza *Płonący*, będący wprawdzie pierwotnie reakcją na akty samospalenia mnichów buddyjskich na znak protestu wobec wojny wietnamskiej, lecz nabierający nowego znaczenia po samobójczej śmierci Jana Palacha w Pradze. Również do wydarzeń marca 1968, a ponadto innych represyjnych aktów reżimu komunistycznego, nawiązywały obrazy, grafiki i instalacje Sobockiego (np. *Tramonto. Hommage Żydom polskim. Exodus 1968* z 1972 r., *Panorama* z motywem z powstania w Budapeszcie 1956 r., itp.).

Po okresie względnej liberalizacji lat 1971–1976, kiedy ekipa nowego I sekretarza partii, Edwarda Gierka, próbowała prowadzić politykę otwarcia się na Zachód, nastąpił gwałtowny rozwój opozycji demokratycznej, co stanowiło reakcję na represje stosowane po manifestacjach robotniczych czerwca 1976 w Ursusie i Radomiu. Konsekwencją działalności opozycji było powstanie „Solidarności” oraz obalenie ustroju komunistycznego pod koniec lat 80. Do wolnościowej walki politycznej włączyły się oba nurty artystyczne reprezentujące postawę krytyczną, wykształcone w marcu 1968: awangardowy, konceptualny i akcjonistyczny oraz nowofiguratywny, a następnie – neoekspresjonistyczny.

---

### **Prof. dr hab. Tomasz Gryglewicz**

*Kierownik Zakładu Historii Sztuki Nowoczesnej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, członek Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Polsce, Komisji Historii Sztuki PAU i Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki (AICA). Autor książek: Grotoska w sztuce polskiej XX wieku (Kraków 1984), Malarstwo Europy Środkowej 1900–1914 (Kraków 1992), Erotyzm w sztuce polskiej (Wrocław 2004), Kraków i artyści (Kraków 2005), a także licznych artykułów naukowych, recenzji oraz wstępów do katalogów wystaw z zakresu sztuki końca wieku XIX, wieku XX oraz sztuki bieżącej.*

### **Summary**

#### **TOMASZ GRYGLEWICZ / Student rebellion of March 1968 in Cracow and its artistic consequences**

The year of 1968 comes as a break in the world narration of culture. The special significance of 1968 is based on correlation between dramatic political and artistic events. The best known events that achieved the level of a symbol of the world political and moral revolt were those in Paris in May 1968. However, if we take a closer look at the chronology of events, we should note down that two months earlier than in Paris the streets of Warsaw, and later of other Polish cities, were the scene of forceful student protests pacified brutally by order forces.

The text is devoted to Polish events in March 1968, with a special attention paid to incidents that took place in Cracow. The demands for political freedom, democratisation of life, annulment of censorship were accompanied by artistic milieu's struggle for more autonomy and freedom of expression. On Cracow ground this strong political pressure could be noticed in the avant-garde milieu of Tadeusz Kantor, the Cracow Group and the Krzysztofory Gallery on the one hand, while on the other in the groups of new figuration, mainly in the Wprost Group who led a critical discourse. The article interprets and presents in a more detailed way appearances and manifestations in the circle of the mentioned above streams of the end of the 1960s, especially these of Tadeusz Kantor (happenings, cooperation with Cracow hippies, performances by the Cricot 2 Theatre), Jerzy Bereś ('Prophecy' I and II) and some other artists.

Pacifying student rebellions in March 1968 in Poland, subsequent repressions, anti-Semitic clearances and tackling the reform fraction within the communist party effected in giving up a naive hope for the possibility of creating a communist system with a human face. Similarly, although from the contrary point of view, after Parisian May 1968, the belief in the possibility of peaceful transformation of the unjust – in the opinion of Western youth circles – capitalist world according to the left wing utopia was eventually dropped.

In artistic aspect, giving up a homogenous modernist model of autonomic art and replacing it with artistic pluralism, a critical and sceptic attitude engaged in reality came as a consequence of the protest movements in 1968 – both in the world art and culture, and in Polish art.