

Prof. dr hab. Hanna Grzeszczuk-Brendel
Politechnika Poznańska
Wydział Architektury
Poznań, ul. Jacka Rychlewskiego 2
hanna.grzeszczuk-brendel@put.poznan.pl

Poznań, 18.01.2026

Recenzja pracy doktorskiej

mgr Katarzyny Szychty-Mielewczyk

„Obraz jako oręż. Komunikaty wizualne druków opozycyjnych w Polsce lat osiemdziesiątych XX wieku”

Symbole wizualne wytworzone przez polską opozycję w latach osiemdziesiątych XX wieku okazały się skutecznym środkiem walki z władzą PRL, a przez swą sugestywność weszły na trwałe w obręb społecznej wyobraźni. Działalność opozycji doczekała się już wielu opracowań dotyczących różnych aspektów jej funkcjonowania. Mgr Katarzyna Szychta-Mielewczyk w dysertacji, pisanej pod kierunkiem dr hab. Jacka Friedricha, prof. UG, w Instytucie Historii Sztuki na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Gdańskiego, podjęła próbę dokładnego opracowania fragmentu tego obrazowego imaginariu, koncentrując się na pracach o niewielkich formatach, funkcjonujących - częściowo właśnie dzięki temu - w ogromnej ilości egzemplarzy. Rozprawa doktorska mgr Katarzyny Szychty-Mielewczyk „Obraz jako oręż. Komunikaty wizualne druków opozycyjnych w Polsce lat osiemdziesiątych XX wieku” liczy 245 stron tekstu z bibliografią (s.226-245) oraz zebranymi w osobnym tomie 529 ilustracjami (w ciągłej numeracji z pierwszym tomem s.246-435). Praca rozpoczyna się *Wstępem* (s.5-36), w którym skrótowo omówiono tło historyczne i ramy organizacyjne ruchów opozycyjnych w latach osiemdziesiątych. Autorka wyjaśnia tu zakres pracy i zasady wyboru obiektów, odwołując się do istniejącej bibliografii i stanu badań, a także bardzo skrótowo określa stosowaną metodę badawczą (s.23-25), co niestety nie zostało wyodrębnione ze *Wstępu*. Sporo uwagi poświęcono próbie zdefiniowania charakteru analizowanych prac, które nieco wykraczają poza historię sztuki skupioną na „sztuce wysokiej”. Ale też warto zaznaczyć, że używane przez autorkę pojęcie artefaktu jest już w tej dziedzinie

zadomowione i nieco niezręcznie wydają się brzmieć takie określenia jak; „wytwory” czy „plakaciki”. Tym niemniej zasadniczo język dysertacji jest poprawny i nie budzi zastrzeżeń. Autorka omawia też we *Wstępie* zawartość kolejnych elementów pracy doktorskiej (s.25), składającej się z dwóch, zasadniczo odrębnych części: *Ikonografii* i *Interpretacji*.

Należy żałować, że mgr Katarzyna Szychta-Mielewczyk nie zebrała w odrębnym punkcie wszystkich źródeł przeprowadzonej, bardzo obszernej kwerendy czy nie wprowadziła czytelnych podziałów w części ilustracyjnej. Odniesienia do zbiorów archiwalnych pojawiają się w obszernych podpisach, które zawierają informacje o proveniencji.

Biorąc pod uwagę wymogi stawiane pracy doktorskiej, niewyodrębnienie we *Wstępie* poszczególnych elementów pracy badawczej, a głównie zdecydowanie niewystraszające omówienie metodologii każe się już tutaj zastanowić nad świadomością badawczą doktorantki.

Ze względu na obszerność i szczegółowość informacji *Ikonografia* jest zasadniczą częścią pracy (s.37-191). Bogaty materiał ilustracyjny został uporządkowany według tematów, co jest zabiegiem słusznym, biorąc pod uwagę problemy z atrybucją i datowaniem wielu, jeśli nie większości, artefaktów. Autorka zajmuje się głównie małymi formami: filatelistyką, ulotkami, banknotami, ale w realiach PRL podział np. według funkcji nie byłby wystarczająco precyzyjny. Wyodrębnione tematy dają natomiast szansę na ustalenie zaplecza ideowego i kontekstu historycznego omawianych prac. Warto by było jednak krótko wspomnieć, dlaczego właśnie małe wymiary dominowały w praktyce wydawnictw opozycyjnych i jaki miało to wpływ na oddziaływanie tych prac. Autorka wyodrębniła silne ilościowo grupy ikonograficzne: wydarzenia historyczne i współczesne, postaci historyczne i współczesne, zwyczaje i święta, a także symbole, szczególną uwagę poświęcając znakowi „Solidarność”. Ta część ma charakter katalogu rozumowanego.

Zdecydowanie mniej rozbudowana i niespójna jest część dotycząca interpretacji (s.192-223), w której doktorantka porusza takie zagadnienia jak identyfikowanie się, kolekcjonowanie, ukrywanie czy wybór nośnika – pod wspólnym nagłówkiem *Praktyki wizualne*, co budzi spore wątpliwości. Nie zostały one rozproszone przez mgr Sychtę-Mielewczyk w pobieżnym i nieopatrzonym przypisami bibliograficznymi wstępie do tego rozdziału (s.192). Kolejne zagadnienia interpretacyjne to: *Strategie nadawcze* i

odbiorcze oraz *Opozycyjna kultura wizualna jako system. Zakończenie* (s.224-225) nie stanowi podsumowania pracy i pozostawia niedosyt interpretacyjny.

Decyzja o rozdzieleniu katalogu ikonograficznego i części interpretacyjnej okazała się błędna, powodując, że opisy poszczególnych dzieł nie łączą się bezpośrednio z wnioskami interpretacyjnymi. Brakuje też choćby krótkiego, problemowego domknięcia poszczególnych rozdziałów tematycznych.

Po uwagach ogólnych chciałabym bliżej omówić niektóre kwestie zawarte w dysertacji mgr Katarzyny Szychty-Mielewczyk

We *Wstępie* brakuje wyraźnego wyodrębnienia celu badań, co pojawia się dopiero na s.27, a także bezpośredniego wskazania, jak stan badań wpłynął na powód podjęcia i zakres tematu, mimo że doktorantka cytuje i omawia wcześniej wiele pozycji bibliograficznych. W odniesieniu do późniejszych opisów zawartych w części ikonograficznej postulat prowadzenia analiz interdyscyplinarnych nie zostaje spełniony, a doktorantka wielokrotnie rezygnuje z wyjścia poza dyscyplinę w stwierdzeniach typu „ciekawe zjawisko, któremu należałoby się zapewne przyjrzeć, wychodząc poza ramy *visual studies*” (s.207). Również w miejscach, które należałoby potraktować jako punkt wyjścia dla interpretacji, autorka nazbyt często ucieka się do tego typu stwierdzeń.

Mgr Katarzyna Szychta-Mielewczyk deklaruje *visual studies* jako metodę badań, uznając ich przydatność do określenia zależności między twórcami, obrazami i widzami, motywacjami nadawców i odbiorców, powodów wyboru medium itp. (s.24). Jednak problemy metodologiczne ujawniają się już na podstawowym poziomie, mianowicie w opisie stanu badań. O ile publikacje dotyczące poszczególnych problemów wydawnictw opozycyjnych są wyczerpująco omówione (s.13-22), to metodologia jest pobieżnie wzmiankowana na stronach 23-24, ograniczone do przywołania tytułów i nazwisk poszczególnych badaczy, bez charakterystyki problemów badawczych, bez omówienia specyfiki metody i jej przydatności w omawianej dysertacji. Wyjaśnienie, na czym polegają *visual studies*, pojawia się dopiero na s. 192, przy czym jest bardzo powierzchowne, bez charakterystyki metod poszczególnych badaczy i bez odniesień wybranych wątków do konkretnych tytułów, wręcz bez nazwisk i przypisów.

Autorka nie decyduje się omawiać podziemnej działalności wydawniczej, uznając, że wymagałoby to osobnego opracowania (s.21), choć przywołuje istniejące już publikacje. Choćby krótkie określenie specyfiki podziemnych wydawnictw dałoby

jednak szerszy obraz funkcjonowania działalności opozycyjnej, mającej bezpośredni wpływ na artefakty – choćby ich wielkość, jakość obrazów, rozwiązania formalne, sposób dystrybucji i odbioru, ramy organizacyjne. Wzmianki o tym pojawiają się dopiero w końcówce pracy.

Tło historyczne „walki na obrazy” sięga aż do starożytności, choć może lepiej byłoby skupić się na współczesności z jej rozbudowaną propagandą wizualną korzystającą ze środków masowego przekazu. Dobrze więc, że nieco szerzej zostały omówione obrazy z czasów okupacji niemieckiej ze wskazaniem ich wpływu na ikonografię opozycji PRL (s.33-34).

W *Ramach organizacyjnych* autorka wskazuje wątki godne dalszych badań, choć zamiast tego lepiej byłoby krótko scharakteryzować kilka z nich np. organizację ruchu wydawniczego, kadry, środki - istnieje bowiem wystarczająca ilość opracowań, które nie zostały w tym miejscu przywołane, a są dostępne np. na stronach IPN czy Biblioteki Cyfrowej Archiwum Opozycji Ośrodka KARTA.

Wskazane tematy ikonograficzne są czytelnie wyodrębnione, a doktorantka szczegółowo wylicza ich ilość oraz opisuje poszczególne motywy. Brakuje jednak wyjaśnień lub choćby pytań dotyczących zebranego materiału. Wiadomo – choć to też warto by było wyartykułować - że w „drugim obiegu” znalazły się wydarzenia przemilczane w oficjalnej narracji, co wyjaśnia „lukę chronologiczną” (s.39). Jednak np. przywołanie wątków ukraińskich i litewskich w związku z rocznicą chrztu Polski, każe się zastanowić, czy nie kryją się za tym resentymenty przesiedlonych, negujących powojenne wcielenie Kresów do ZSRR (s.37-38). Warto by było też postawić pytanie, w jakim stopniu „drugi obieg” wprowadził do świadomości społecznej wydarzenia zapomniane w oficjalnym obiegu, np., Konstytucję 3 Maja, która po transformacji stała się świętem państwowym. W kilku przypadkach omówiono nakładanie się symboli, np. daty 3 Maja ze znakiem V (s.42), co w wielu przypadkach znacząco zmienia symbolikę przekazu. Niektóre symbole należałoby wyraźniej dookreślić: plakat z wilkiem i zającem (s.301-302) autorka słusznie wiąże z bajką pod tym tytułem, ale głębszy sens ujawnia się wtedy, kiedy bajkę identyfikujemy jako animację radziecką. Została stworzona w końcu lat 60. XX wieku przez Wiaczesława Michajłowicza Kationoczkina, a jej bohaterem jest sprytny zając, który skutecznie ucieka silnemu, ale głupiemu wilkowi. Ten kontekst zdecydowanie lepiej wyjaśnia znaczenie plakatu niż Goliat i Dawid.

W pracy zawarto wiele stwierdzeń, które należałoby sproblematyzować. Np. „Zaledwie w kilku wydawnictwach zamieszczono nawiązania do okresu zaborów (...) Znacznie częściej odwoływano się do kolejnych zrywów narodowych” (s.44). Nawet jeśli jest oczywiste, że w ten sposób gloryfikowano walkę o wolność, z bezpośrednim odniesieniem do ówczesnego zniewolenia, to jednak należałoby to wyartykułować. Pojawia się też pytanie o powielanie stereotypów narodowych – przegrane powstania ilościowo dominują w pracach nad powstaniami zwycięskimi (kościuszkowskie, wielkopolskie, śląskie). Kolejne wydarzenia historyczne wpisują się w wątek walki i męczeństwa, oscylując między matejkowskim działaniem obrazu ku pokrzepieniu serc i ku przestrodze, choć nadzieja na zwycięstwo (I Kompania Kadrowa, II Rzeczpospolita) wydaje się dominować – co też nie zostało zanalizowane.

Pytania należałoby też postawić w odniesieniu do wybranych postaci historycznych, łącznie z tymi, które wcale lub w niewielkim stopniu były reprezentowane, np. kobiety, ludzie nauki i kultury. Brak tego typu pytań nie bardzo pozwala uchwycić nie tylko ilościowy, ale merytoryczny typ historycznej narracji obrazowej opozycji w latach osiemdziesiątych XX wieku.

Łatwiejsza do analizy wydaje się ikonografia wydarzeń współczesnych, z najważniejszymi strajkami, przywódcami, choć i tutaj zabrakło np. pytania o świadome budowanie mitu „Solidarności” i kreowanie jej bohaterów. Także zestawienie postaci pozytywnych i negatywnych, „my-oni”, by odwołać się do Teresy Torańskiej nie zostało w pełni wykorzystane interpretacyjnie, choć pojawia się próba określenia, która strona nadawała ton walce na obrazy: opozycja czy władza. Nie do końca wybrzmiało to na s. 207-208 oraz na s. 211-213, choć należy podkreślić trafność tezy o budowaniu kontrastu symbolicznego (s.211-213). Szczególną okazją do takiej analizy byłyby plakaty z Lechem Wałęsą na wybory w 1989 roku, pozwalające uchwycić strategię propagandową Solidarności, ale też opisane strategie dezawuowania przedstawicieli władzy przez ich animalizowanie, ironię itd..

Interesująca mogłaby być też kwestia, czy i w jakim stopniu wsparcie Kościoła dla opozycji znalazło wyraz w drukach „drugiego obiegu” i w jakim stopniu zinstrumentalizowano np. pielgrzymki Jana Pawła II, podobnie jak święta religijne zostały podporządkowane opozycyjnym treściom patriotycznym (s.158-164). Nie odnotowano także różnych, mniej oczywistych tonacji emocjonalnych, jak np. w drukach związanych ze Świętami Bożego Narodzenia.

Choć opisy emocji „ludzi wchodzących w interakcję z obrazami” (s.201) są zasadniczo słuszne, to są też ogólnikowe i nieudokumentowane naukowo, bazują na przypuszczalnym (co nie musi znaczyć – niestusznym) przypisaniu odczuć potocznych. Nie umiem odpowiedzieć na pytanie, czemu ten fragment miałby służyć. Również rozdział dotyczący *Identyfikacji* (s.193) bazuje na stwierdzeniach intuicyjnych bez odniesień do literatury i badań – tu wyjściem mogłoby być choćby wyrywkowe oparcie się np. na historii mówionej, do której doktorantka mogła mieć dostęp w trakcie kwerend.

Brakuje analizy związków między sugestywną formą wielu druków opozycyjnych a ich akceptacją społeczną, wyrażającą się choćby w popularności i ilości wydrukowanych egzemplarzy prac opisanych przez mgr Szychtę-Mielewczyk. Tu świetnym przykładem jest oczywiście znak Solidarności, słusznie wyodrębniony i szerzej opisany w tekście. Z procesów opisanych w rozdziałach 3.1 (s.193-201) oraz 3.2 (s.202-203), a także z odrębnego rozdziału na ten temat (*Opozycyjna kultura wizualna jako system*) nie wylania się niestety funkcjonowanie opozycyjnego systemu wydawniczego z nadawcą, przekazem i przekąźnikiem oraz odbiorcą – mimo wyodrębnienia każdego elementu. Tu zresztą warto by głębiej każdy scharakteryzować każdy z nich, konkretnie w odniesieniu do poruszanego problemu. Doktorantka wspomniała o trudnościach z papierem, ale istotne znaczenie miało też to, czy prace powstawały amatorsko w prywatnym mieszkaniu, czy na maszynach, które w częściach były nielegalnie przewożone zza granicy. Nie zanalizowano sposobów kolportażu, zarówno zorganizowanych, jak spontanicznych, opartych np. na sieciach towarzyskich. Nie wspomniano, kogo i w jakim stopniu mogły dotknąć represje władz, a bez tego fragment dotyczący np. kolekcjonerstwa jest zdecydowanie niepełny, zaś opowieść o aresztowaniu żołnierzy nie oddaje istoty problemu (s.194-196). W czasach PRL można by wręcz utożsamiać kolekcjonerstwo i ukrywanie, co nie zostało podjęte w pracy.

W uwagach końcowych brakuje głębszej refleksji nad skalą opozycyjnej twórczości obrazowej w porównaniu do wcześniejszych zrywów niepodległościowych w XIX wieku i do protestów w PRL. Na tym tle sugestywność i zasięg oddziaływania opozycji lat 80. XX wieku jawi się jako wyjątkowy, porównywalny chyba tylko z wizualnymi manifestacjami po Powstaniu Styczniowym (cykle Artura Grottgera, biżuteria patriotyczna), choć pewną próbę uchwycenia tego zjawiska doktorantka podjęła w rozdziale *Opozycyjna kultura jako system* (s.212-218).

Te wyrywkowo zasygnalizowane kwestie rzutują na poziom pracy badawczej i jej rezultat zaprezentowany przez doktorantkę. W konkluzji należy podkreślić rzetelną i obszerną kwerendę archiwalną, przeprowadzoną przez doktorantkę, bogatą bibliografię dotyczącą omawianego zjawiska (komunikatów wizualnych druków opozycyjnych w Polsce lat osiemdziesiątych XX wieku), obszerne opisy zgromadzonych materiałów i trafny sposób ich klasyfikacji. Niestety, mgr Katarzyna Szychta-Mielewczyk nie wykorzystała potencjału interpretacyjnego zawartego w zgromadzonych obiektach, wykazując się słabością metodologiczną. Stwierdzam więc, że dysertacja „Obraz jako oręż. Komunikaty wizualne druków opozycyjnych w Polsce lat osiemdziesiątych XX wieku” nie w pełni spełnia wymogi stawiane rozprawom doktorskim według art. 187 Ustawy z 3 lipca 2018 roku wraz Przepisami wprowadzającymi Ustawę - Prawo o Szkolnictwie Wyższym i Nauce (Dz.U. 2018 nr 1669) i Ustawy - Prawo o Szkolnictwie Wyższym i Nauce z dnia 20 lipca 2018 roku (Dz.U. 2018 nr 1668).

Tym niemniej, doceniając wkład pracy, szczególnie w części katalogowej, proponuję skierować pracę doktorską mgr Katarzyny Szychty-Mielewczyk „Obraz jako oręż. Komunikaty wizualne druków opozycyjnych w Polsce lat osiemdziesiątych XX wieku” do poprawek. Polegałyby one na wyborze odpowiedniej metodologii i jej pogłębionym, świadomym zastosowaniu w analizie (nie tylko opisie) i interpretacji przedstawionych prac oraz zjawisk związanych z powstawaniem, kolportowaniem i odbiorem artefaktów, co pozwoliłoby na podstawie opisanych, pojedynczych faktów uchwycić szersze zjawiska związane z działalnością opozycji w zakresie komunikacji wizualnej.


Prof. dr hab. Hanna Grzeszczuk-Brendel