

Wydział Zarządzania Kulturą Wizualną

Zuzanna Ewa Wilska

Nr albumu: 11129

Praffdata. Monografia grupy

Praca licencjacka

napisana pod kierunkiem

dr Jakuba Banasiaka

.....
Podpis autora pracy

.....
Podpis promotora

Warszawa 2018

Załącznik nr 1

do Regulaminu studiów w ASP w Warszawie

.....
(imię i nazwisko studenta)

.....
(nr albumu)

.....
(Wydział)

.....
(forma studiów)

OŚWIADCZENIE DOTYCZĄCE PRAW AUTORSKICH

Świadomy/a odpowiedzialności prawnej oświadczam, że przedkładana praca dyplomowa magisterska/licencjacka^{*} z tytułowana:

.....
.....
.....

została wykonana przeze mnie samodzielnie.

Jednocześnie oświadczam, że ww. praca:

- nie narusza praw autorskich w rozumieniu ustawy z dnia 4 lutego 1994 roku o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz. U. z 2000 r. nr 80, poz. 904, późniejszymi zmianami) oraz dóbr osobistych chronionych prawem cywilnym, a także nie zawiera danych i informacji, które uzyskałem/am w sposób niedozwolony,
- nie była wcześniej podstawą żadnej innej urzędowej procedury związanej z nadawaniem dyplomów wyższej uczelni lub tytułów zawodowych.

Oświadczam, że wszystkie części pracy dyplomowej są identyczne z załączoną wersją elektroniczną.

Udzielam nieodpłatnie prawa do wprowadzania i przetwarzania w systemie antyplagiatowym teoretycznej pracy dyplomowej mojego autorstwa.

Jestem także świadomy/a, że jeśli praca zawiera treści stanowiące własność intelektualną Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, nie mogą być one udostępniane innym osobom i instytucjom bez zgody Uczelni.

.....
(podpis studenta)

* niepotrzebne skreślić

OŚWIADCZENIE PROMOTORA

Oświadczam, że niniejsza praca dyplomowa magisterska/licencjacka^{*} zatytułowana:
.....
.....
.....
.....
została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki
do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie dyplomu.

.....
(podpis kierującego pracą)

* niepotrzebne skreślić

S t r e s z c z e n i e

Praca stanowi monografię twórczości grupy artystycznej Praffdata, działającej od 1984 do 2002 roku. Analizie poddane są kolejne etapy działalności: początek, rozkwit a następnie rozpad grupy. Praca rozpoczyna się zarysem kontekstu historyczno-politycznym. Na pierwszą połowę lat 80. przypadają lata szkolne członków – autorka bada ich pierwsze kroki artystyczne. Następnie prześlędzono rozwój zmian składu grupy, poruszane przez nią tematy, sposoby ich realizacji. Stosunek członków Praffdata do systemu komunistycznego jest punktem wyjścia do rozważań nad anarchizmem. Ideologia ta była dominującą postawą uczestników Praffdata w latach 90. – temu okresowi poświęcono czwarty rozdział.

Słowa kluczowe:

Praffdata, S.O.S., grupa artystyczna, kultura niezależna, komunizm, kapitalizm, anarchizm, ekologia, pacyfizm, muzyka improwizowana, malarstwo spontaniczne, happening

Spis Treści:

1. Wstęp	7
2. Lata 1984-1986	
2.1. Kontekst historyczny: po stanie wojennym, czyli młodzież i „normalizacja”	10
2.2. Szkolny Ośrodek Socjoterapii – 61. Liceum dla młodzieży nieprzystosowanej	14
2.3. Pierwszy skład Praffdaty	20
2.4. Charakter działalności w pierwszym okresie: 1984-1986	23
3. Lata 1986-1989	
3.1. Kontekst historyczny – ostatnie lata PRL	24
3.2. Maciej Wilski i Faustyn Chełmecki – plastycy w Praffdacie	25
3.3. Relacja plastyki i muzyki w twórczości Praffdaty	28
3.4. Otwarty charakter grupy	31
3.5. Tematy poruszane przez grupę	33
3.6. Praffdata a „System”	37
4. Lata 90.	
4.1. Kontekst polityczny: transformacja	42
4.2. Zmiany w życiu prywatnym członków Praffdaty	43

4.3. Nowe elementy w twórczości Praffdaty	45
4.4. Podsumowanie trzeciego okresu działalności	52
5. Podsumowanie	53
6. Zakończenie	55
7. Kalendarium	56
8. Bibliografia	59

1. Wstęp

Niniejsza praca jest monografią Praffdaty, grupy muzyczno-malarskiej działającej w latach 1983–2002. Artyści, którzy wchodzili w jej skład, urodzili się w latach 60., a na lata 80. przypadała ich młodość.

Praca powstała na podstawie wywiadów przeprowadzonych w 2018 roku, udzielonych przez: Jarosława Gułę, Andrzeja „Jakubka” Jakubowskiego, Sylwestra „Sylwiana” Wiśniewskiego, Jarosława „Dudiego” Burchardta, Pawła „Palebka” Śniatyńskiego, Faustyna Chełmeckiego oraz Macieja Wilskiego. Z powodu otwartego charakteru grupy w działaniach Praffdaty uczestniczyło kilkadziesiąt osób – liczba uczestników nie jest znana dokładnie. Wyżej wymienieni mężczyźni tworzą podstawę składu tytułowego ugrupowania i tym motywuję ich wybór. Przez „podstawę” mam na myśli, że wyszli z inicjatywy założenia zespołu, tworzyli ideologiczne zaplecze działań, głos każdego wnosił indywidualny wkład w jego rozwój, większość tworzyła w grupie od początku do końca jej działalności. Do fundamentalnego składu zaliczam również dwóch mężczyzn, z którymi przeprowadzenie wywiadu było niemożliwe: Michała Mizerę oraz Roberta Tycy. Pierwszy, mimo znaczącego wpływu jaki miał na kształt wystąpień grupy w latach 80., stracił z nią kontakt, a obecne miejsce jego przebywania nie jest znane. Robert Tyc zmarł w 2012 roku. Dodatkową rozmowę o latach 80. w Polsce i działalności środowiska artystycznego właściwego dla Praffdaty przeprowadziłam z Małgorzatą „Margolą” Wilską, siostrą malarza Macieja Wilskiego, w celu poszerzenia kontekstu pracy.

Zespołowi Praffdata nie poświęcono oddzielnego dzieła – ani monografii książkowej, ani nawet sumarycznego artykułu, formacja jest rzadko wspomniana w pozycjach dotyczących sztuki lat 80. i 90. w Polsce. W książce *Macie swoją kulturę* Xawery Stańczyk kilkakrotnie posługuje się przykładem Praffdaty, aby opisać kwestię zmiennych składów ówczesnych formacji artystycznych oraz zwrócić uwagę czytelnika na intermedialne ambicje zespołów tamtego okresu¹. Daniel Muzyczuk

¹ X. Stańczyk, *Macie swoją kulturę. Kultura alternatywna w Polsce 1978-1996*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2018, s.: 467, 468, 469, 540, 607

wraz z Davidem Crowleyem na potrzeby wystawy *Notatki z podziemia* w łódzkim ms² zaprezentowali między innymi performensy Praffdaty, jako jeden z elementów sceny niezależnej całej Europy Wschodniej lat: 1968-1994. W katalogu, dzięki analizie działań grupy, zgłębiona została kwestia cech plemienności danych kręgów artystycznych oraz dokonywanej przez nie karnawalizacji rzeczywistości². Praffdata występuje również u Stasiuka w książce *Jak zostałem pisarzem*, w której autor opowiada o swojej młodości w Szkolnym Ośrodku Socjoterapii (dalej jako S.O.S)³. Paweł „Końjo” Konnak na łamach książek: *Artyści. Wariaci. Anarchiści. Opowieść o gdańskiej alternatywie lat 80.*⁴ z 2010, *Gangrena – mój punk rock song*⁵ z 2011 oraz *Księgowy tańczy*⁶ z 2014 roku, relacjonuje swoje spotkania z Praffdatą, komentuje jej twórczość i analizuje działania członków w anegdotyczny sposób. Robert Tekieli, współzałożyciel „Brulionu”, w tekście *Ruch alternatywny lat osiemdziesiątych oczami świadka*, wspomina grupę jako przykład warszawskiego środowiska artystycznego⁷. Na tej samej zasadzie Praffdata jest opisana w książce Macieja Chmiela pod tytułem *Paweł Końjo Konnak – fenomen uczestnictwa w sztuce współczesnej*.⁸

Na potrzebę realizacji pracy opracowałam zestaw pytań, na którym oparłam wywiady, dzięki czemu otrzymane odpowiedzi mogły zostać porównane pod kątem powtarzających się wątków. Jako badaczce grupy o nieopisanym działaniu, zależało mi na zachowaniu polifonicznego charakteru narracji, a opowiadający tę historię „głos” był głosem jej uczestników – stąd liczne cytaty ze spisanych rozmów i obecność mowy potocznej. Problemem badawczym jest w tym przypadku wykonanie badań podstawowych; ustalenie ramowej faktografii – dat i miejsc poszczególnych

² D. Muzyczuk, *Nowa plemiennosc przeciwko nowemu czlowiekowi*, w: *Notatki z podziemia. Sztuka i muzyka alternatywna w Europie Wschodniej 1968-1994*, D. Crowley, D. Muzyczuk, Muzeum Sztuki, Łódź 2016, s.: 135, 358

³ A. Stasiuk, *Jak zostałem pisarzem (próba autobiografii intelektualnej)*, Wydawnictwo Czarne, Warszawa 2016, s. 75

⁴ P. „Końjo” Konnak *Artyści. Wariaci. Anarchiści. Opowieść o gdańskiej alternatywie lat 80.*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2010, s. 25, 78, 79, 144, 146, 148, 150, 155, 168, 173

⁵ P. „Końjo” Konnak, *Gangrena – mój punk rock song*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2011, s. 287, 359

⁶ P. „Końjo” Konnak, *Księgowy tańczy*, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury 2014, s. 41

⁷ R. Tekieli, *Ruch alternatywny lat osiemdziesiątych oczami świadka: życie na przekór. M odzieżowa kontestacja systemu w ostatniej dekadzie PRL (1980-1989) - nowe tropy i pytania badawcze.*, red. Bartłomiej Noszczak, IPN, Warszawa 2016 s. 158

⁸ M. Chmiel, *Paweł Końjo Konnak – fenomen uczestnictwa w sztuce współczesnej*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013 s. 18

wydarzeń, a następnie ich analiza, na podstawie której mogę skonstruować opowieść o grupie. Moim celem badawczym jest więc wypełnienie luki w historii sztuki dotyczącej kontrkultury artystycznej lat 80.

W mojej pracy, po wstępie i zarysowaniu kontekstu politycznego lat po stanie wojennym (rozdział I), przechodzę do drugiego, gdzie rozpoczynam historię Praffdata. Poświęcony jest on dwóm pierwszym latom działalności grupy: 1984-1986. Poruszane przeze mnie kwestie to kolejno: opis Szkolnego Ośrodka Socjoterapii, w którym powstał zespół, geneza nazwy grupy, charakterystyka działalności pierwszego składu Praffdata – Michała Mizery, Roberta Tyca, Jarosława Guły, Andrzeja Jakubka, Sylwestra Wiśniewskiego oraz Jarosława Burchardta. Puentą rozdziału II jest charakterystyka działalności grupy w tymże okresie.

Trzecia część pracy dotyczy lat 1986-1989, kiedy to Praffdata rozwinęła swoją działalność. Po zarysowaniu kontekstu politycznego ostatnich lat PRL, w następujących podrozdziałach analizuję: zmianę składu zespołu – dołączenie Wilskiego oraz Chełmeckiego, rozwinięcie nowej formuły występów, relację plastyki i muzyki, używane materiały. Następnie przyglądam się tematyce poruszanej przez zespół, jego stosunek do systemu politycznego ówczesnej Polski oraz do upadku komunizmu. Lata 1986-1989 były okresem największej płodności grupy, czym motywuję objętość tego rozdziału, najrozleglejszego w całej pracy.

Ostatnia część mojej pracy poświęcona jest okresowi lat 90. – zaczynam od zarysowania kontekstu historyczno-politycznego, by następnie przejść do pośrednich przyczyn oraz kontekstów rozpadu grupy. Piszę o wsi Bałąg, gdzie część członków wyprowadziła się po roku 1989, oraz o stosunku zespołu do kapitalizmu – firmie „Praffdata International Corporation”. Następnie analizuję tematy podejmowane w ostatniej dekadzie XX wieku i sposoby ich realizacji, oraz opisuję nową formułę wydarzeń realizowanych przez Praffdatę oraz wcześniej nie używane materiały.

2. Lata 1984-1986

Kontekst historyczny: lata po stanie wojennym, czyli młodzież i „normalizacja”

22 lipca 1983 roku zniesiono stan wojenny. Zaczął się czas określany przez władze mianem „normalizacji”. Jednocześnie był to okres apogeum kryzysu gospodarczego w Polsce, Polacy odczuwali zmęczenie deficytami podstawowych towarów i beznadzieją codzienności. Na lata 80. przypada też kryzys ideologiczny realnego socjalizmu – powszechny jest brak wiary w to, że władza może polepszyć sytuację w kraju. Nastroje społeczne, pomimo zniesienia stanu wojennego, dalej pozostawały napięte⁹.

Na początku lat 80., w wyniku utraty monopolu władzy nad środkami masowego przekazu oraz dotarcia do kraju nowych narzędzi umożliwiających druk i kolportaż, wyodrębniły się w Polsce trzy obiegi kultury. Pierwszy, największy, był obieg oficjalny, całkowicie sterowany przez władze. Drugi, nielegalny, prezentował alternatywę polityczną oraz publikował znaczące teksty kultury, nie mogące ukazać się oficjalnie. Trzeci obieg pełnił funkcję dotychczas nieobsadzoną – zmierzał do zanegowania i przekształcenia powszechnej obyczajowości oraz dominujących gustów estetycznych, do czego drugi obieg, mimo jego opozycyjnej pozycji, nie aspirował. Trzeci obieg jest kulturą alternatywną polski lat 80. i właśnie w jego granicach działało środowisko artystyczne, któremu poświęcam niniejszą pracę¹⁰. Tworzyli go ludzie, który jako pokolenie pozostawali sceptyczni i zdystansowani do obu wyżej wymienionych obiegów. W 1983 roku powstał państwowy Instytut Badań Problemów Młodzieży. To wydarzenie zdradza silne zainteresowanie władzy młodymi ludźmi oraz ich sytuacją. Partia podjęła próbę kontroli całej społeczności młodzieżowej przez instytucjonalizację oraz rytualizowanie oficjalnych organizacji młodzieżowych, które dla znacznej części młodych „stały się one symbolem <<niby-działalności>>, <<niby-człon-

⁹A. Idzikowska-Czubaj, *Rock w PRL-u. O paradoksach współistnienia*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2011, s. 286

¹⁰ Ibidem.

ków>>, w <<niby-celu>>”¹¹. Jednocześnie ludzie związani z kulturą, chcący pokazać swoją twórczość szerszej publiczności, podejmowali współpracę z oficjalnymi instytucjami artystycznymi. Miało to miejsce również w obrębie kultury młodzieżowej. Świetnym przykładem spotkania sceny niezależnej i oficjalnych placówek są kluby studenckie, które, państwowe i uzależnione od władz, dawały schronienie polskim zespołom alternatywnym. Rozsiane po całym kraju, stawały się enklawami wolności twórczej, „w których, <<trochę pod stołem, trochę pod ziemią>> można było robić bardzo wiele”¹². Praffdata występowała w latach 80. wielokrotnie w klubach studenckich, były to główne miejsca koncertów grupy. Jarosław Guła wspominał w rozmowie ze mną, że „sieć dyrektorów klubów studenckich i działaczy z pogranicza Związku Socjalistycznej Młodzieży Polskiej musiała jakoś się skooperować z tą oficjalną strukturą. Studenckie kluby nie mogły działać, nie będąc naczyniem połączonym z tzw. młodzieżówką komunistyczną, która właśnie propagowała miejsca w których młodzież się bawi”¹³.

Jak twierdzi Robert Tekieli w tekście *Ruch alternatywny lat osiemdziesiątych oczami świadka*, istotą ruchu alternatywnego była „próba wywalczenia sobie pola osobistej wolności, spotkania się na tym polu z innymi, wolnymi wewnątrz ludźmi”. Spotkania na koncertach, happeningach, powszechna w towarzystwie lektura trzecioobiegowej prasy generowały życie towarzyskie, które stanowiło fundament do wytworzenia się pod koniec lat osiemdziesiątych ogólnopolskiej sieci kontaktów. „Co łączy punków i anarchistów, pomarańczowych artystów i zielonych wipowców, udziałowców Totartu i redaktorów „Homka”? Odrzucenie kultury dominującej w naszym kręgu cywilizacyjnym oraz tworzenie własnej, alternatywnej przestrzeni kulturowej”¹⁴. Grupy undergroundowe w bloku wschodnim nie tyle tylko buntowały się czy chciały czynnie zwalczać partię, tylko szukały przestrzeni i równoległych ścieżek gdzie mogły realizować własne pomysły i tworzyć swoje życie kulturalne.

Anna Idzikowska-Czubaj, w swoim tekście *Polska muzyka rockowa jako wentyl bezpieczeństwa*, stawia tezę, że młodzi szukali alternatywnych ścieżek samorealizacji

¹¹ Ibidem, s. 238

¹² Ibidem, s. 255

¹³ Rozmowa z Jarosławem Gułą z 16 lutego 2018 r., niepublikowana, stenogram w posiadaniu autorki.

¹⁴ R. Tekieli, *Ruch alternatywny lat osiemdziesiątych oczami świadka: życie na przekór...*, op. cit. s. 158

w świecie kultury, jako że aktywność w sferze politycznej była całkowicie zmonopolizowana przez władzę i podziemną opozycję zdominowaną przez pokolenie ich dziadków i rodziców. Głównym założeniem badaczki było stwierdzenie, że scena artystyczna, szczególnie muzyczna, stanowiła „skuteczny środek rozwiązywania konfliktów bez konieczności zmiany status quo grupy społecznej, w której wystąpiły kontrowersje”¹⁵. Zdanie to dotyczy relacji pokolenia, którego młodość przypadała na lata 80., pełne napięcia i konfliktów. Badaczka posługuje się pojęciem „wentyla, który zapewnia przeniesienie złych emocji i niezadowolenia społecznego z jakiejś grupy na siebie, w celu rozładowania frustracji i agresji”¹⁶. Pokazując na wybranych przykładach, że świadomą strategią władzy było zostawianie danego rejonu kultury jako rodzaju „wyspy” wolności; w latach stalinizmu „wentylem” był pochod pierwszomajowy, w 70. były to dyskoteki. W każdej epoce komuny istniał mechanizm regulowania społecznego niezadowolenia za pomocą wentyla bezpieczeństwa – tworzono więc je świadomie. Przykładem konkretnym z lat 80. był festiwal w Jarocinie., gdzie swoją drogą Praffdata zagrała w 1986 roku. Jak pisze badaczka, „Jarocin można uznać zarówno za oazę wolności jak i rezerwat dzikich zwierząt, w którym władza rokrocznie przeprowadzała wnikliwe obserwacje”¹⁷.

Z badań nad młodzieżą przeprowadzonych przez Hannę Świdę-Ziębę w latach 1978-1984 wynika, że młody człowiek przede wszystkim odbierał ogólną atmosferę i klimat społeczny – nie treść procesów społeczno-kulturowych dokonujących się w tamtym czasie. Innym, ciekawym wnioskiem badaczki było zauważenie wzrostu znaczenia wartości wspólnotowych oraz coraz bardziej rozpowszechniające się nastawienie eskapistyczno-ochronne. Przejawem tej tendencji było łączenie się młodzieży w grupy subkulturowe¹⁸. Równoległe przebiegała liberalizacja życia będąca pośrednim efektem wydarzeń sierpniowych 1980 roku, po 1986 roku włączonych w oficjalną odwilżową politykę władz. Zaczęto publicznie omawiać zjawiska dotychczas ukrywane – ludzie mogli dowiedzieć się z państwowego radia o istnieniu grup subkulturowych, nieformalnych ruchów społecznych oraz alternatywnych stylów życia.

¹⁵ A. Idzikowska-Czubaj, *Polska muzyka rockowa jako wentyl bezpieczeństwa*, w: *Twórcy na służbie, w służbie twórczości*, red. Sebastian Ligarski, IPN, Warszawa 2013, s. 174

¹⁶ Ibidem, s. 175

¹⁷ Ibidem, s. 174

¹⁸ A. Idzikowska-Czubaj, *Rock w PRL-u...*, op. cit., s. 258

Z perspektywy władzy były one postrzegane jako patologie społeczne, wymieniane obok innych: narkomanii, przestępczości, prostytucji. Zainteresowania młodego pokolenia skupiły się na teraźniejszych sprawach, unikały pompy tematów uniwersalnych – ogólnoswiatowych, ogólnoludzkich, ale i politycznych. Przynależność subkulturowa dawała młodym ludziom przestrzeń kształtującą tożsamość i postawy światopoglądowe – biorąc pod uwagę potrzeby młodego człowieka, nie można się dziwić temu wzrostowi popularności. Do połowy lat 80. najpowszechniejszą subkulturą był punk. Trochę mniej popularni byli rastafarianie, dodatkowo na ten czas przypada również druga fala popularności ruchu hipisowskiego, bardziej popularnego w poprzedniej dekadzie¹⁹. Jak zauważa Anna Idzikowska-Czybaj lata 80. to też epoka polskiego rocka. „Uczestniczenie w kulturze rockowej (z każdej strony estrady) pozwalało wyjść poza „system”, rozumiany zarówno jako ustrój państwa, jak i poza „Babilon” - stworzony przez dorosłe społeczeństwo. Rock dostarczał młodym ludziom życiowej alternatywy. Doszedł do głosu w momencie, gdy już wszyscy czuli, że nadchodzą nowe czasy”. Popularność rocka w tamtych latach można motywować faktem, że oferował właśnie spójny system wartości i postępowania²⁰.

Jak wiemy z rozmowy Wojciecha Jaruzelskiego ze Stanisławem Kwiatkowskim, opublikowanej w partyjnym „Żołnierzu Wolności”, z lutego 1985 roku, młodzi ludzie w połowie dekady nie oczekiwali od władzy, że ta zaspokoi ich „nawet najbardziej elementarne ambicje życiowe”²¹. Młodzi ludzie wykazywali postawę wycofywania się z ambicji uczestnictwa w życiu publicznym, można było zaobserwować wśród nich coraz mniejsze zainteresowanie polityką, koncentrowanie się na prywatności. Trzeba też zaznaczyć, że druga połowa lat 80. to okres, kiedy „w całym obozie komunistycznym doktryna komunistyczna utraciła witalność, była ważna już tylko jako wartość sama w sobie, jako sposób na zachowanie status quo, nie zaś ze względu na jakiś ważny dla jej wyznawców cel do osiągnięcia”²². Młodzi szukali alternatyw we wspólnotach łączących ich zainteresowaniami, oferującymi świeże zaplecze ideowe.

¹⁹ Ibidem, s. 276

²⁰ Ibidem, s. 258

²¹ P. Kowal *Na straconych pozycjach. Ostatni bój PZPR o dusze młodych w latach 1986-1989*, w: *ycie na przekór*, op. cit., s. 433

²² P. Kowal, *Koniec systemu w adzy*, Instytut Studiów Politycznych PAN. Warszawa 2012, s. 13

W 1980 roku powstała szkoła, której założyciele postanowili stworzyć odpowiednie środowisko dla młodzieży i jednocześnie odpowiedzieć na jej potrzeby.

Szkolny Ośrodek Socjoterapii – 61. Liceum dla młodzieży nieprzystosowanej

S.O.S. - Szkolny Ośrodek Socjoterapii – powstał w roku 1980, jego dyrektorem został Jacek Jakubowski. Historia założenia szkoły i oferowany tam system są kluczowe dla pełnego zrozumienia zjawiska Praffdaty.

Przyczyny powstania Szkolnego Ośrodka Socjoterapii były ściśle związane z zauważalnie rosnącym problemem narkotykowym u ludzi z najbliższego środowiska jego założycieli. Wtedy właśnie powstała idea przyświecająca terapii i stosowana potem w praktyce: stworzenia zastępczego wariantu dla odurzania się: „muzyka, granie, czytanie własnych wierszy, studiowanie psychologii, medytacje, działalność opozycyjna – żeby kontestowanie tamtej rzeczywistości nie musiało kojarzyć się z ćpaniem”²³, jak mówi Jacek „Jac” Jakubowski, założyciel i pomysłodawca S.O.S-u.

S.O.S. zrzeszał zespół psychologów, których działalność skupiała się na leczeniu poprzez oddziaływanie społeczne, grupowe. Podczas pierwszych lat S.O.S. funkcjonował jako nieformalna grupa wsparcia. To właśnie wtedy zorientowano się, jak duży jest deficyt placówki oświatowej, będącej odpowiedzią na potrzeby młodych, zbuntowanych ludzi, którzy zrezygnowali z oficjalnej edukacji. „My, hipisi, zajmowaliśmy się młodszymi o parę lat punkami”²⁴. Subkultury hipisów w Polsce miały inne zaplecze polityczne od tych inicjujących ruch w demokratycznej, kapitalistycznej Ameryce lat 60. Oczywiście konsekwencją tego stanu rzeczy były różnice w podejściu do postulatów całego ruchu. „Starsi hipisi głosili: „wolność, miłość, bierność”, z kilkoma przyjaciółmi uznaliśmy, że wolność – jasne, miłość – jasne, ale bierność?! [...] Bierność wobec komuny? Wobec całej tej szarzyzny, gnuśności? My chcieliśmy tworzyć, pisać”²⁵. Jacek Jakubowski zauważył, że proklamowana postawa pasywna nie może mieć miejsca w tworzonej wokół niego społeczności – bycie aktywnym w sen-

²³ A. Szyłło, *Godzina wychowawcza. Rozmowy o polskiej szkole*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2017, s. 37

²⁴ Ibidem, s. 38

²⁵ Ibidem, s. 42

sie dydaktycznym, artystycznym czy politycznym wchodziło w skład metody, jaką Szkolny Ośrodek Socjoterapii stosował w swojej placówce w latach 80.

Ze względu na temat tej pracy należy podkreślić, że koncepcjami wdrażanymi w Ośrodku były: zwracanie uwagi na podmiotowość ucznia oraz partnerska, przyjacielska relacja z opiekunami, a ich celem było zawiązanie się społeczności wsparcia. Jak wspomina Jarosław Burchardt, były pracownik placówki: „Wydaje mi się, że to towarzystwo psychologiczne miało świadomość, że można wbić klin w komunę. Jak coś uchronić, a coś stworzyć. Nie tylko była to ochrona ludzi przed systemem, bo masa osób była wywalonych ze szkół. Nie, chodziło też o to, żeby stworzyć coś nowego z tymi ludźmi”²⁶. Podczas pierwszych koncertów Praffdaty poza Warszawą Burchardt, jako przedstawiciel kadry, pełnił rolę formalnego opiekuna grupy młodych muzyków. Maciej Wilski, który miał możliwość obserwowania sytuacji uczniów z zewnątrz, jako że nie był związany z szkołą, mówi: „Jacowi chodziło o to, żeby ci nieprzystosowani do życia w społeczeństwie ludzie zdali maturę. Jego strategia była prosta: dawał im lewą i prawą rękę wolną, a w zamian za to prosił, żeby podeszli do egzaminu. To działało. Dzięki takiemu podejściu wszyscy uczniowie i nauczyciele byli jedną załogą, a ludzie dawali sobie radę z opresyjną rzeczywistością”²⁷.

Guła, Wiśniewski, Śniatyński, Jakubek, Chełmecki, Mizera oraz Tyc byli uczniami S.O.S-u i właśnie tam stawiali swoje pierwsze kroki artystyczne w latach 1983-1986. W 1984 roku z inicjatywy Jarosława Guły zawiązany został zespół preformatywno-muzyczny, który 3 marca tego roku zagrał pierwszy koncert w S.O.S.ie, w sali gimnastycznej. Muzyka tworzona przez: gitarę elektryczną, gitarę basową, zestaw perkusyjny, adapter, magnetofon oraz wokół, była improwizowana. Dwa tygodnie później, 16 marca w warszawskim klubie „Remont”, zespół przedstawił się szerszej publiczności pod nazwą „Praffdata”. Jej pochodzenie jest związane z przekształceniem słowa „prawda”, niemniej żaden z członków nie ma pewności co do bezpośredniego źródła powstania. Chełmecki na podstawie rozmowy z zaangażowanymi w Praffdatę ludźmi, ponieważ sam nie był jeszcze członkiem grupy, dowodzi, że

²⁶ Rozmowa z Jarosławem „Dudim” Burchardtem z 4 maja 2018 r., niepublikowana, stenogram w posiadaniu autorki.

²⁷ Z. Wilska, *Czuli my si w tym wiecie jak wariaci. Rozmowa z Maciejem Wilskim*, „Poza” 2017, nr 1, s. 29

nazwa pochodzi od szybko wypowiedzanego wyrażenia „prawda to”. Guła wspomina historię o Michale Mizerze, który wykrzykuje słowa „Sratatata-Prawdatata”. Można przyjąć, że wymyślono ją wspólnie w wyniku zabawy słownej, żartu. Logo Praffdaty zostało wyprowadzone z dwóch liter „f”, znajdujących się w nazwie, jedna jest pisana do góry nogami. W logo analogiczny układ mają dwa klucze francuskie, wpisane w okrąg nakreślony przerywaną linią. Logo powstało po 1986 roku, pomysłodawcami była cała grupa.

Droga rekomendowana przez szkołę oprócz normalnych zajęć z przedmiotów szkolnych miała wyjątkową, dodatkową ofertę dydaktyczną: między innymi wyjazdów, fakultetów i kół zainteresowań. W kolejnych akapitach wymieniam fundamenty terapii, w których widzę przyczynę powstania sprzyjającej atmosfery dla zainicjowania zespołu Praffdata. „Było dużo zajęć dodatkowych: sala plastyczna, sala muzyczna, ciemnia fotograficzna, fakultatywne krótkie zajęcia, mieliśmy za darmo wstęp na koncerty do „Remontu” czy do kina „Iluzjon”. Trzy czy cztery razy w roku były wycieczki, jak nie więcej. Wyjazdy nieobowiązkowe oczywiście, ale każdy chciał jechać – podczas ich trwania szkoła zostawała pusta. Obozy narciarskie, kajakarskie, krajoznawcze”²⁸.

Cała oferta aktywności nieobowiązkowych była elementem fundamentalnym dla terapii prowadzonej przez Ośrodek. Jarosław Guła zauważa, że w tym miejscu „mówiono o odnalezieniu człowieczeństwa w narkomanach, i na tej bazie budowaniu ich od nowa, nie niszcząc osobowości, szukając w nich dobra. Jeśli człowiek ćpa to znaczy, że coś jest nie tak, ale na pewno ma jakieś hobby, które można z nim odkryć. Część osób rzeczywiście wychodziło z nałogu i zajmowało się, na przykład, pszczołami”²⁹. Rozwijanie zainteresowań uczniów S.O.S-u miało na celu z jednej strony rozszerzyć horyzonty i zainteresowania młodzieży, z drugiej – uatrakcyjnić świat trzeźwości. W szkole trzymano instrumenty – swoje próby miał tam zespół Burcharda „Czterej kopnięci i Fred”, a później jego kolejny skład, Praffdata.

Kolejnym fundamentem socjoterapii w S.O.S.ie było zapewnienie uczniom „bazy” – miejsca, gdzie mogli spędzać czas. Jak wspomina Guła: „S.O.S. to nasze

²⁸ Rozmowa z Jarosławem Gułą z 23 lutego 2018 r., niepublikowana, stenogram w posiadaniu autorki.

²⁹ Rozmowa z Jarosławem Gułą z 16 lutego 2018 r., op. cit.

gniazdo, nasza baza. Nie mogliśmy się spotykać u kogoś w domu, bo że byliśmy młodzi, to często mieszkaliśmy z rodzicami. Pozostawało spotkać się w szkole, która była rodzajem świetlicy.” Co ciekawe, placówka na rondzie Wiatraczna oferowała uczniom zaplecze socjalne niczym w ośrodkach typu Monar. „Były obiady i śniadania za darmo. Przychodziło się rano do szkoły i czekał szwedzki stół (...) Na tym jedzeniu szkolnym można było wyżyć. Bufet był bezpłatny, zawsze dostępne były herbata, kawa, jakieś makarony można było sobie zawsze jakieś ugotować.”³⁰. Śniatyński opowiadał się za sukcesem tej oferty, zwraca uwagę, że „[...] to jest ważne dla ludzi, którzy są nagle zupełnie wykluczeni.”³¹. To zbieżność nieprzypadkowa, choć oba modele – S.O.S.-u i Monaru – różniły się od siebie.

Jacek Jakubowski w cytowanej wcześniej przeze mnie rozmowie mówi: „Kotan miał swoją genialną metodę, która moim zdaniem dobrze działała na twardych psychopatycznych ćpunów. Ale jednocześnie zawsze uważałem, że wobec większości osób, które mają problem z nadużywaniem substancji psychoaktywnych, jego podejście się nie sprawdza. Jest zbyt twarde”³². Podobne zdanie, acz zdecydowanie bardziej radykalne, miała społeczność Praffdaty. W warszawskim klubie zakładów lotniczych „Dedal”, 3 czerwca 1986 odbyła się organizowana przez Monar impreza dotycząca walki z narkomanią, podczas której grupa artystów tytułowej grupy rozrzuciła ulotki. Widniała na nich strzykawka przekreślona swastyką z komentarzem „Będziemy walczyć z narkomanią wszelkimi możliwymi sposobami, podpisane: Monar. Jeden z pomysłodawców akcji, Jarek Guła, tłumaczy: „Kotański uważał, że narkomana trzeba rozłożyć na części pierwsze i zbudować osobowość człowieka na nowo. Ogolić go, pokazać mu, że jest nic nie warty, poniżyć go ciężką pracą, a ogolony na łyso w drelichu ma być stopniowany w hierarchii. Na początku jest nikim, po jakimś czasie staje się kimś tam, i wtedy wychodzi z narkomanii. No i my, wychowankowie tej innej szkoły walki z narkomanią – szukaliśmy dobra w człowieku, nie poniżaliśmy i nie pokazywaliśmy, że jest nikim”³³. To wydarzenie komentował również Wiśniewski: „Znam ludzi, którzy skorzystali z Monaru, dzięki niemu im się udało, aczkolwiek

³⁰ Ibidem.

³¹ Rozmowa z Pawłem Śniatyńskim z 25 maja 2018 r., niepublikowana, stenogram w posiadaniu autorki.

³² A. Szyłło, *Godzina wychowawcza...*, op. cit., s. 45

³³ Rozmowa z Jarosławem Gułą z 16 lutego 2018 r., op. cit.

nigdy tego nie popierałem, tak jak Praffdata. Za metody, które miał Kotański – radykalnie faszystowskie. Może zwykły zjadacz chleba postrzega Monar jak zbawienie, wybawienie tej trudnej młodzieży, ale ja uważam, że nie tędy droga. W klubie „Dedal” był zwykły protest i o to chodziło, żeby nas stamtąd wyrzucili, żeby to było mocne, szokujące³⁴. Porównanie metod Monaru z metodami faszystowskimi, użycie symbolu swastyki, to radykalne środki wyrazu, które sugerują jak ostra była ocena Praffdaty. Wszechobecna wolność towarzysząca członkom grupy w szkole stanie się dla nich najważniejszą wartością, a sytuacje jej zagrażające będą krytykowane w podobnie surowy sposób.

Każdy podopieczny S.O.S-u dostawał legitymację, która stawała się „warstwą ochronną” pomiędzy uczniami a oficjalnymi podmiotami życia publicznego. Był to oficjalny dokument, gdzie zaświadczano, że posiadacz papieru uczy się w szkole specjalnej i że przerwanie procesu resocjalizacji grozi zwiększeniem się zaburzeń. Upoważniał między innymi do korzystania z komunikacji międzymiastowej bez uiszczania opłat, dzięki czemu grupa miała łatwiejszy dostęp do podróży. Legitymacja dawała „taryfę ulgową” jej właścicielom w kontakcie z konduktorami czy milicjantami. W sytuacji zagrożenia aresztowaniem dokument okazywał się ratunkiem, z czego cały zespół wielokrotnie korzystał. Dawał członkom poczucie swego rodzaju nietykalkości. „Tyle razy nas ratowały dokumenty S.O.S-u. Byliśmy bezczelni, myśleliśmy, że nic nie mogą nam zrobić. Dokumenty i zabawowe podejście do wszystkiego zawsze nas ratowały. Każda władza była rozłożona na łopatki żartami – nie wprost, w rozmowach między sobą, sugerowaliśmy temu konduktorowi czy milicjantowi, że coś jest z nim nie tak. Oni z kolei wymiękali, trudno było z nami dyskutować. Myśleli: artyści albo wariaci, a na jedno mieliśmy papiery³⁵. Pomimo tego grupa była aresztowana kilkakrotnie: na przykład przy okazji akcji w łódzkim domu kultury realizowanej 1 czerwca 1986 roku. Jeden z członków, Jan Rołt, podczas powrotnej drogi na dworzec kolejowy, postanowił złożyć życzenia milicjantom. Po słowach „wszystkiego dobrego z okazji Dnia Dziecka” artyści zostali złapani, zapakowani do samochodu i przewiezieni do aresztu, gdzie spędzili kilka godzin. Jeśli dochodziło do aresztowań grupy, były spowodowane najczęściej za daleko posuniętą, żartobliwą dyskusją z

³⁴ Rozmowa z Sylwestrem Wiśniewskim z 10 czerwca 2018 r., niepublikowana, stenogram w posiadaniu autorki.

³⁵ Rozmowa z Jarosławem Gułą z 16 lutego 2018 r., op. cit.

milicjantami lub konduktorami w pociągu. Żadne z aresztowań nie było poważne, po kilku godzinach grupa wracała na wolność.

Przykładem takiej sytuacji jest Pierwszy Zlot Cynicznej Młodzieży Ery Atomowej „Nowa Scena” w Gdyni, 9 lutego 1996 roku. O wydarzeniu ze szczegółami opowiedział Jarek Guła: „Koncert odbywał się w jednej z hal w stoczni gdyńskiej i grała tam czołówka tak zwanej Polskiej Sceny Alternatywnej: trójmiejskiej, warszawskiej, ogólnopolskiej. Niestety my nie byliśmy zaproszeni. Poprosiłem zaprzyjaźniony zespół Pancerne Rowery, żeby zagrał trochę krócej, oddał nam ten czas, który zostanie i dał wejść. Mam to nagrane na wideo: grali normalnie swój repertuar, w pewnym momencie przerwali i Sebastian, wokalista, mówi, że przyjechali ich przyjaciele z Warszawy i teraz oni wystąpią. Weszliśmy na scenę i zaczęliśmy robić swoje – tak się zaczęło. Skończyło się tak, że przyszła milicja i nas ze sceny zdjęła. Byliśmy przez chwilę aresztowani, ale oczywiście zaraz nas puścili. To było pierwsze aresztowanie zespołu”. Na pytanie, czemu nastąpiło zatrzymanie, odpowiada: „Bo wyciągnęliśmy wielki portret Lenina, który stał za kotarą, zapomniany po jakiejś imprezie partyjnej. Cała ta hala ludzi, kilka tysięcy fanów muzyki alternatywnej, oszalała przez chwilę, bo wydarzyło się coś innego niż rzępolenie gitary. Kiedy schodziliśmy ze sceny, zgarnęła nas milicja – krótka rozmowa, myśmy wyciągnęli dokumenty, że jesteśmy uczniami szkoły specjalnej, oni się przestraszyli i nas puścili. Kto będzie rozmawiać z wariatami? Normalnie by nas przymknęli, ale jak widzieli taki dokument to od razu nie było sprawy”³⁶.

Oficjalne poświadczenie o nauce w szkole specjalnej miało dodatkową zaletę: zwalniało z zasadniczej, długookresowej służby wojskowej. Obowiązek przystąpienia do dwuletniego pobytu w armii obejmował wszystkich zdrowych mężczyzn. Chełmecki wspomina, że S.O.S. „To była szkoła, która uwalniała od wojska. Ludzie tam niekoniecznie szli, bo mieli kłopoty, tylko wszyscy mieli kłopoty z wojskiem”³⁷. Widzę w tym kolejną, bardzo istotną „warstwę ochronną”, która pozwalała uniknąć losu narzucanego młodemu przez system.

³⁶ Rozmowa z Jarosławem Gułą z 23 lutego 2018 r., op. cit.

³⁷ Rozmowa z Faustynem Chełmeckim z 25 kwietnia 2018 r. niepublikowana, stenogram w posiadaniu autorki.

Pierwszy skład Praffdaty

Paweł Śniatyński zwrócił uwagę na podział ról w zespole. Podjął próbę pogrupowania artystów w zależności od tego jaką pełnili funkcję w składzie. W wyniku analizy pozostałych wypowiedzi kwalifikuje ów podział jako pokrywający się z opinią reszty członków.

Śniatyński widział dwóch artystów: Roberta Tyca oraz Michała Mizere, jako osoby „które w konkretnej akcji, na konkretnym koncercie mogły zaistnieć jako ekspresja. Czysta ekspresja”³⁸. Michał Mizera był wokalistą Praffdaty w pierwszych latach jej działania i należał do zespołu do około 1987 roku – jego ostatnim wystąpieniem najprawdopodobniej był czerwcowy wernisaż wystawy Chełmeckiego i Wileckiego „Witamina Wiosny” w Galerii Białej w Lublinie. Był nietypowym wokalistą – podczas koncertów deklamował napisane przez siebie słowa, opowiadał historie, czytał teksty kultury w bardzo ekspresywny sposób. Angażował się całkowicie w energię sceny i atmosferę sytuacji zastanej. Faustyn Chełmecki wspomina Mizere: „Był najlepszy, bo jako jeden z nielicznych potrafił walić teksty z głowy; o kosmitach, na jeźdźcach, o obozach koncentracyjnych, o wszystkim. Jechał pociągiem, wymyślał i leciał na koncert. Sami czasami przerywaliśmy nasze działania, żeby posłuchać jak się produkuje, bo to było odlotowe”³⁹. Sylwester Wiśniewski zauważa, że „była to ciekawa postać, bardzo awangardowa. Jego zachowanie było ewenementem niespotykanym – brało się z mocnego kontestowania rzeczywistości, bardziej niż systemu politycznego. Michał po prostu odjeżdżał”⁴⁰.

Wydarzenie obrazujące to, co mógł mieć na myśli Wiśniewski, to występ „Praffdaty” na Festiwalu Muzyki Nowej klubu „Nurt” w Poznaniu 10 czerwca 1984 roku. Odbył się tam konkurs, po którym tytułowy zespół stanął na podium. Następnego dnia odbył się koncert finałowy – grupa zagrała w sumie dwa koncerty. Jarosław

³⁸ Rozmowa z Pawłem Śniatyńskim z 28 maja 2018 r., op. cit.

³⁹ Rozmowa z Faustynem Chełmeckim z 25 kwietnia 2018 r. op. cit.

⁴⁰ Rozmowa z Sylwestrem Wiśniewskim z 10 czerwca 2018 r., op. cit.

Guła wspomina: „Pierwsze miejsce zajął zespół Radio Warszawa, drugie Reportaż, a trzecie miejsce my. Wydaje mi się, że z powodu sensacji, którą wzbudziliśmy”. Zapytany, co się wtedy wydarzyło, kontynuuje: „Michał Mizera się rozebrał i czytał biblię na golasa. Dołączyła się koleżanka, tak, że film pornograficzny można było z tego nakręcić. Wielka sensacja, jury podbiegło do pierwszego rzędu, patrzyli się, oniemieli wszyscy”⁴¹. Na pytanie jak doszło do aktu seksu oralnego na głównej scenie wspomina, że nie było to planowane. Wynikło całkowicie spontanicznie, bez wcześniejszych ustaleń. Wywołany szok nie był celowy, był efektem energii performansu wykonanego na fali emocji. Zespół dowiedziawszy się o swoim niespodziewanym sukcesie stanął w konieczności zagrania po raz kolejny. Guła zauważa dalej, że wyzbywszy się pokładów spontaniczności podczas pierwszego koncertu, skład potrzebował nowej energii. Grupa wybrała się do pobliskiego parku, gdzie przypadkiem znalazła domki dla ptaków zrobione z betonu – stały się one tematem zaprezentowanym 11 czerwca w poznańskim klubie.

Robert Tyc, jak zauważają Wiśniewski i Wilski, był satelitą zespołu. Przynależał do szerszej społeczności przyjaciół związanych z Praffdatą. Był artystą – tworzył rysunki i obrazy, a z „Praffdatą”, działał do lat 90. Każdy z członków grupy podzielał zachwyt do jego niepowtarzalnej ekspresji scenicznej, dowartościowuje ją jako znaczącą podczas występów. Burchardt zwrócił uwagę na jego problem z używkami. Wiśniewski mówił o nad wyraz rozwiniętej wrażliwości i inteligencji, jednocześnie widząc, że „miał on w sobie jakieś szaleństwo”⁴². Wilski objaśnia relację Tycy ze światem: „Robert w tamtych czasach był mocno znany niszowi – to obywatel, który na początku uważał się za punka, ale był tak ortodoksyjny, że punkowcy się go bali. Jak występował – destrukcja totalna, nie miał żadnego stopu, był we wszystkim do końca. Jak ktoś go bliżej poznał, to widział, że to jest taka wrażliwość i osobowość, że aż się nie chce wierzyć. Zaprzyjaźniliśmy się, a jego wariactwa zobaczyłem w innym świetle. Pokazał mi jaką sytuację trenuje – trenuje wolność w sobie, szukał i badał gdzie jest granica we wszelkich aspektach życia – od brania wszystkiego, poprzez robienie

⁴¹ Rozmowa z Jarosławem Gułą z 16 lutego 2018 r., op. cit.

⁴² Rozmowa z Sylwestrem Wiśniewskim z 10 czerwca 2018 r., op. cit.

wszystkiego”⁴³. Jego ostatnim wystąpieniem z Praffdatą był najprawdopodobniej koncert na festiwalu „Urodziny Praffdaty” w 1995 roku.

Jarosław Guła to postać o unikatowej wartości dla zespołu „Praffdata” – wszyscy członkowie są co do tego zgodni. Opisywany przez każdego z moich rozmówców jako główny organizator oraz archiwizator działań grupy. Urodzony w 1965 roku posiada, jak sam mówi, „rodowód punkowy” – przed Praffdatą miał zespół grający taką muzykę oraz należał do „załogi punkowców”. Dzięki owym działaniom rozpoczął budowę siatki kontaktów, która ułatwiła grupie wyjście poza granice szkoły, a Gule zapewniła rozwój kariery w latach 90. Swoje pierwsze kroki jako manager stawiał, jak sam wspomina, w sekretariacie S.O.S-u – używał dostępnego tam telefonu, by dzwonić do ludzi pracujących w lokalnych klubach studenckich w Polsce. Po latach ogromne doświadczenie oraz wieloletnia obecność w życiu muzycznym, zaowocowały założeniem przez Gułę „CDQ”, Centralnego Domu Kultury przy ulicy Burakowskiej w 2000 roku, który znacząco wpisał się w historię polskiej sceny muzycznej.

W latach 80. oraz 90. Guła zbierał i przechowywał informacje w celu planowania oraz promowania wydarzeń Praffdaty. Chciałabym zaznaczyć, że nie był on jedynym organizującym członkiem grupy, nie można nazwać go również jej oficjalnym liderem, z czym można się spotkać w innych tekstach. Jeśli już, można powiedzieć, że pełnił tę rolę nieformalnie. Członkowie używają wobec Guły określenia „spoiwo” trzymające grupę razem oraz „motor” napędzający działanie. Podczas koncertów często sięgał do nietypowych instrumentów – używał „adaptera”, czyli gramofonu do puszczenia nagranych wcześniej hałasów i urywków z audycji, puszczał radio, lub grał na stworzonej przez siebie „gitarze” basowej. Prowadził rejestr wszystkich wydarzeń związanych z Praffdatą – na tej liście widnieje czterdzieści sześć wydarzeń na przestrzeni szesnastu lat. Spis posiada odnośniki: które z wydarzeń są udokumentowane w formie zdjęć, które z koncertów mają zarejestrowaną fonię, które są nagrane na wideo. Powstałe archiwum jest obecnie w jego posiadaniu.

⁴³ Rozmowa z Maciejem Wilskim z 13 grudnia 2016 r. niepublikowana, stenogram w posiadaniu autorki.

Śniatyński pozostałych trzech artystów – Wiśniewskiego, Jakubowskiego oraz Burchardta, nazywa „sekcją wytwórców”⁴⁴. Praffdata jako grupa miała ambitne pomysły scenerii, na tle których grała koncerty, o czym opowiem więcej w dalszej części pracy. Ich realizacja wymagała podstawowych umiejętności praktycznych. Wilski, który dołączył do grupy w 1986 roku, przyznał, że ci trzej mężczyźni mieli ku temu naturalny talent: „Sylwian, Jakubek i Duduś od zawsze zajmowali się majsterkowaniem, dla nich to nie był problemów zbudować z drewna, desek i odpadów ambonę na sali gimnastycznej w S.O.S.sie”⁴⁵. Chciałabym tu zaznaczyć, że rola Wiśniewskiego, Jakubowskiego oraz Burchardta nie ograniczała się do budowy scenografii – uczestniczyli oni aktywnie w wymyślaniu formuł później realizowanych, występowali na koncertach. Burchardt był perkusistą zespołu, Wiśniewski wybrał na swój instrument trąbkę, a Jakubowski nie ograniczał się do jednego – na występach grał na gitarze basowej, elektrycznej lub na klawiszach.

Charakter działalności w pierwszym okresie: 1984-1986

W 1984 i 1985 roku odbyło się dziesięć koncertów grupy: w Warszawie Praffdata wystąpiła trzy razy w Szkolnym Ośrodku Socjoterapii, dwa razy w klubie „Remont”. W stolicy zaprezentowała się jeszcze na festiwalu „Kicka Wiosna” w grochowskim klubie „Ubab” oraz w Fabryce Samochodów Osobowych na Żeraniu. Dwukrotnie wystąpili w poznańskim klubie „Nurt”. Był to okres ściśle związany z placówką S.O.S-u, rozwijania głównie działań muzycznych. Rok 1986 jest cezurą, ponieważ zmienił się skład grupy, pojawiły się też nowe formy ekspresji twórczej – plastyczne.

Jarosław Guła zajmował się zespołem pod względem organizacyjnym, dzięki tej stabilności Praffdata mogła rozwijać się artystycznie. Jarosław Burchardt jako pracownik S.O.S-u jeździł z „podopiecznymi” na koncerty w Warszawie, jak i poza stolicą, a swoim charakterystycznym marszowym stylem grania na perkusji trzymał w rytmie występy na scenie. Wraz z Andrzejem Jakubowskim i Sylwestrem Wiśniewskim tworzyli fundament, dzięki któremu zespół realizował własne fantazje. Działania Roberta Tyca oraz Michała Mizery tworzyły charakter grupy w pierwszych, dwóch la-

⁴⁴ Rozmowa z Pawłem Śniatyńskim z 28 maja 2018 r., op. cit.

⁴⁵ Rozmowa z Maciejem Wilskim z 13 grudnia 2016 r., op. cit.

tach. Decyzje podejmowane na scenie, bez wcześniejszych przygotowań, były wówczas dla grupy typowe. Podczas koncertów zespół wpadał w trans czy wręcz szał. Muzyka przez nich tworzona była bazą preformansu – napędzającą wszystkich ekspresją. Czerpane z religijnych źródeł teksty Mizery tworzyły quasi-rytualną atmosferę, niczym szamański egzorcyzm. Ta ekspresja w następnych latach, 1986-1989, zmieniała się – energia artystów zaczęła skupiać się na zaprojektowaniu i stworzeniu scenerii swojego wystąpienia. Daniel Muzyczuk wpisał Praffdatę w szersze, europejskie spektrum kultury alternatywnej, dowodząc, że działania grupy stanowią znamienny przykład próby rewizji konwencji sztuki, gdzie muzyka „staje się bardziej pierwotnym językiem uniwersalizującym doświadczenia performerskie”⁴⁶.

3. Lata 1986-1989

Kontekst historyczny – ostatnie lata PRL

W 1986 nastąpiła zmiana władzy w ZSRR, na czele Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego stanął Michaił Gorbaczow. Rozpoczął się proces liberalizacji polityki, ujęty w trzy hasła: „głasnot, pieriestrojka, uskarienje” – jawność, przebudowa, przyspieszenie. Ów przełom miał bezpośredni wpływ na sytuację polityczną polski – nastąpiło znaczące rozluźnienie szczególnie widoczne w stosunkach władza-opozycja, czego przykładem może być amnestia dla więźniów politycznych ogłoszona właśnie w tym roku. Lech Wałęsą zakłada jawnie działającą Tymczasową Radę NSZZ „Solidarność”, by na jej czele iść drogą prowadzącą do zmiany ustroju. W latach 1986-1989 stopniowo uznawana i dopuszczana do głosu przez Partię opozycja finalnie zasiada wraz z rządzącymi do rozmów Okrągłego Stołu w lutym 1989 roku. Znaczej liberalizacji uległy nauka, kultura oraz środki masowego przekazu.

Od 1985 roku coraz wyraźniejszy stał się nurt młodzieżowej krytyki społeczeństwa, która odrzucała usprawiedliwianie wszystkiego systemem władzy ekonomią, warunkami technologicznymi⁴⁷. Pod krytyczną lupę trafił człowiek bierny, jak rów-

⁴⁶ D. Muzyczuk, *Nowa plemienność...*, op. cit. s. 147

⁴⁷ P. Kowal *Na straconych pozycjach. Ostatni bój PZPR o dusze m. odych w latach 1986-1989*, w: *ycie Na Przekór*, op. cit., 442

niez partia, kościół i opozycja. Polityka kulturalna realizowana przez ministra kultury Aleksandra Krawczuka w latach 1986–1989 uwzględniła to. Nowa strategia obozu władzy miała pozostawić kulturę jako przestrzeń azylu, szarą strefę, która może być przestrzenią rozładowywania frustracji i w efekcie może odciągać młodych od zainteresowania polityką. W tym samym okresie nastąpił wzrost znaczenia mediów: telewizji i radia jako tych oglądanych przez młodzież, oraz liberalizacja podejścia władzy w tym zakresie. Przykładem tego może być powstanie programu „Teleexpress”, niekojarzonego z toporną propagandą i konkurencyjnego dla „Dziennika Telewizyjnego”. W radio nowa polityka manifestowała się w powstaniu „Trójki”⁴⁸. „Te wyróżniające się nową formą i względnie odmiennymi od innych treściami media dowodzić miały zarówno zdolności ekipy rządzącej do reformowania kraju, jak też kreować nowe autorytety publiczne” - pisze Paweł Kowal, historyk. Celem działań ekipy Jaruzelskiego było zatuszowanie braku realnych osiągnięć gospodarczych. Na początku 1988 roku najważniejsze dla władzy było podniesienie cen, uznawali to jako punkt wyjścia tzw. drugiego etapu reformy - uważali że każdy kolejny miesiąc zwłoki pogрузы już złą sytuację gospodarki. Wybuch niezadowolenia społecznego był przewidywany przez władzę, nastąpiły kolejne fale strajków. Dużym problemem był również brak konkretnego planu opozycji wobec młodzieży⁴⁹.

W drugiej połowie lat osiemdziesiątych kwitło trzeciobiegowe wydawnictwo: ukazywało się ponad 200 tytułów prasy niezależnej: art zinów, pism politycznych, pism poświęconych ekspresji twórczej, pism tematycznych. Działały alternatywne wydawnictwa, które wydawały przeróżne broszury, opowiadania, tomiki, ulotki, stanowiły próby przebicia się mimo realiów codzienności⁵⁰. Takie broszury zaczęła wydawać również Praffdata dzięki pomysłom nowych członków.

Maciej Wilski i Faustyn Chelmecki – plastycy w Praffdacie

W 1986 roku do Praffdaty dołączyło dwóch malarzy: Maciej Wilski i Faustyn Chelmecki. Mieli oni duży wpływ na rozbudowanie formuły artystycznej grupy. Wilski był inicjatorem dodania plastyki do działań muzycznych, trwale zmienił formę

⁴⁸ Ibidem, s. 442

⁴⁹ Ibidem, s. 449

⁵⁰ R. Tekieli, *Ruch alternatywny lat osiemdziesiątych oczami świadków: życie Na Przekór...*, op. cit., s. 157

twórczości Praffdaty, ale odszedł od grupy po dwóch latach. Po roku 1987 wycofał się ze świata artystycznego z powodu depresji i zmęczenia używkami. Chełmecki razem z Praffdatą działał do końca XX wieku, kiedy to popadł w konflikt z resztą członków. Jego pseudonimem, jak i imieniem, którego używa na co dzień, jest Faustyn, niemniej urodził się jako Paweł i w niektórych prasowych wzmiankach będzie tak figurować. Malarze ci działali jako duet artystyczny, jednakże każdy z nich prowadził równoległe indywidualną karierę. Po latach przerwy powrócili do wspólnego tworzenia w roku 2010. Relację między nimi opisuje Wilski: „Ciągłe napędzaliśmy się różnymi pomysłami, to nas trzymało i powodowało, że chcieliśmy być razem. Była też potrzeba do działania – nie tylko mieć pomysł, ale też go zrealizować, nawet jeśli jest najbardziej abstrakcyjny, trudny do wprowadzenia w życie, czy absurdalny. Dużo takich rzeczy zrobiliśmy”⁵¹.

Maciej Wilski jako jedyny z grupy miał wykształcenie artystyczne – skończył warszawską Akademię Sztuk Pięknych. Na wydziale malarstwa studiował w pracowni prof. Stefana Gierowskiego, w 1984 roku uzyskał dyplom z wyróżnieniem. Bezpośrednio po ukończeniu studiów został zaproszony na plener do Kraśnika, organizowany przez grupę ludzi związanych z lubelskim Biurem Wystaw Artystycznych. Tam, jak wspomina, pierwszy raz próbował wdrożyć w życie pomysł happeningu, polegający na malowaniu obrazu wspólnie z innymi artystami. Po tych doświadczeniach rozszerzył pomysł o tworzenie do muzyki, zrealizowany po raz pierwszy z Praffdatą w 1986 roku w Galerii Stodoła, prowadzonej przez Annę Kowalską i Jolantę Ciesielską, które poznał właśnie w Kraśniku. Wiśniewski wspomina Wilskiego jako „barwną postać”, która „potrafiła dobrze wypełnić swoją osobą grupę. Maciek robił show swoją osobą podczas całego występu. Bardzo ekspresyjny facet, było go dużo i to było fajne. Poczuję dziurę jak Maciek odszedł”⁵².

Wilski szukał artystów do swojego przedsięwzięcia spoza artystycznego mainstreamu. Malarz, zaproszony do wspólnego tworzenia do Stodoły, Faustyn Chełmecki nie kończył akademii, był absolwentem S.O.S-u. Sam siebie nazywa anarchistą i hipisem. Jak wspomina Wilski: „Był od zawsze osobowością bardzo indywidualną, za którą stała moc i przekonanie o ważności, słuszności danego stanowiska. Mi się to po-

⁵¹ Rozmowa z Maciejem Wilskim z 28 lutego 2018 r. niepublikowana, stenogram w posiadaniu autorki.

⁵² Rozmowa z Sylwestrem Wiśniewskim z 10 czerwca 2018 r., op. cit.

dobalo i inspirowalo mnie. Dzielilismy jako kumple podejscie co zycia zeby dobrze sie bawic i trzymac glowę w chmurach”⁵³.

Drogi Wilskiego, Chełmeckiego oraz zespołu muzycznego Praffdata skrzyżowały się na Sadybie, przy ulicy Bernardyńskiej. Mieszkała tam siostra malarza, Małgorzata „Margola” Wilska, której otwarty stosunek do własnego domu dał grunt do wytworzenia się swego rodzaju „komuny”. W rozmowie ze mną Wilska zauważyła, że jej drzwi zawsze stały otworem dla przyjaciół i znajomych. Uczniowie S.O.S-u, młodszy od niej o około 10-15 lat, w potrzebie znajdowali tam ciepły posiłek, herbatę czy nawet dach nad głową. Było to miejsce spotkań, centrum życia towarzyskiego. „Zawsze ktoś tam był, rzadko nie było gości”⁵⁴, „cała Praffdata siedziała u Margolci.”⁵⁵.

Wydarzenie w Galerii Stodoła doczekało się reportażu w „Radarze”, opublikowanego niecałe dwa tygodnie później. Cytuję tak obszerny jego fragment, ponieważ trafnie oddaje poetykę Praffdaty. „Przez cztery popołudniowe godziny obraz o powierzchni mniej więcej osiemnastu metrów malowali: Maciej Wilski (inicjator grupowego malowania), Anna Ciba, Paweł Chełmecki, Romasz Kozikowski, Waldemar Petryk, Paweł Susid, Jerzy Truszkowski oraz wszyscy inni, którzy zdecydowali się przyłączyć. Inspirował do malowania grając zespół Szkolnego Ośrodka Socjoterapii z Warszawy - „Praffdata” (...) Niedbała publiczność siedzi między muzyką już graną, ostro, a obrazem, który dopiero powstanie. Reflektory oświetlają płótno (...) przed nim na podłodze usłanej papierami stoi miednica z wodą. Po prawej stronie – puszek słoiki, tuby farby. Kolory – podstawowe. Żółty, czerwony, niebieski. Biały, czarny. (...) Wszyscy stawiają pierwsze znaki na płótnie. (...) Jedna z malujących dziewczyn nakłada na płótno tekturowe pudło, Farba przytrzymuje je; pudełko nie spada. Zaraz potem na płótnie zjawia się pierwszy papier, a potem kolejne. (...) Ktoś rysuje na nich błękitem rodzaj palmy. Ktoś pisze „WOJNA”, potem „CIPKA”. (...) Wokalista śpiewa: - Sperma! Mocz! Łzy! Pot! Śluz! Ślina! I od nowa”⁵⁶. Wokalista wspomniany w gazecie to Michał Mizera.

Z Perspektywy „Praffdaty” wypowiada się Guła: „Byliśmy zaproszeni przez Maćka, zwinęliśmy nasze instrumenty, rozstawiliśmy je po kątach. To był trochę taki

⁵³ Rozmowa z Maciejem Wilskim z 28 lutego 2018 r. op.cit.

⁵⁴ Rozmowa z Jarosławem Gułą z 16 lutego 2018 r., op. cit.

⁵⁵ Rozmowa z Sylwestrem Wiśniewskim z 10 czerwca 2018 r., op. cit.

⁵⁶ P. Cieśla, *Współdziałanie czy walka*, Tygodnik Pracy Twórczej „Radar”, 13 lutego 1986, s. 11

jam, zmieniali się muzycy, stały mikrofony, każdy mógł śpiewać. Ktoś się zmęczył grając na gitarze, to oddawał innemu, jeśli ktoś tam chciał zagrać na perkusji to podchodził i niezależnie od tego czy grał tam już jakiś perkusista, zaczynał grać na talerzu czy na bębenku. Chyba się imprezka udała, bo obraz został namalowany, fotoreportaż się ukazał, a pokłosem jest nasza współpraca z Maćkiem i Faustynem”⁵⁷.

Wilski i Chełmecki w tamtych czasach jako duet malarski tworzył również w innych składach. „Praffdata nie była wtedy moją jedyną działalnością. Malowaliśmy z Faustynem dużo ze Zgodą, czyli zespołem Gutka – perkusisty, Kasi – czyli obecnej Kayah, Piotrka Nalepy na gitarze, Skoczka, a później Biedrony (znany z Pudelsów) na klawiszach, Milo Kurtisa na przeszkadzajkach, który był także kierownikiem zespołu. A, jeszcze na basie grali trochę Kciuk, trochę Szpeniaga. To był zespół należący do stajni Hybryd, klubu Warszawskiego: oni prowadzili też Tilt, T Love, Izrael, formacje Brylewskiego: Brygadę Kryzys, Armię. Ci sami ludzie, tylko w innych konfiguracjach”⁵⁸.

Co ciekawe, Wilski postrzega działania z Praffdatą bardziej jako performance niż malarstwo. Spytany o przyczyny tego stanu rzeczy zauważa, że zespół nigdy nie ograniczał się sceną, graną przez siebie muzyką, używanymi instrumentami. Malarz uważa działanie plastyczne jako „nadbudowę” Praffdaty, której zasadniczym gruntem jest muzyka.

Relacja plastyki i muzyki w twórczości Praffdaty

Wprowadzone przez artystów plastyków materiały oraz świeża energia zmieniły schemat przebiegu koncertów – nabrały one cech spektaklu. Od występu w Galerii Stodoła zaczęto rozwijać formułę scenografii planowanej z wyprzedzeniem, której budowa wymagała czasu i pracy całego zespołu. Ciekawym komentarzem na temat grupy, cytowanym przez Pawła Konnaka w książce *Artyści, Wariaci, Anarchiści*, jest wypowiedź Zbigniewa Sajnóga: „Zawsze kiedy przyglądaliśmy się ich pracy, myślę, że ten styl aktywności był chyba największą wartością Praffdaty. Zresztą pomijając aspekt estetyczny, który w tym momencie wydał mi się drugorzędny, zawsze podobało mi się to, że pracowali w Praffdacie ludzie nie mający tylko celów zewnętrznych

⁵⁷ Rozmowa z Jarosławem Guzikiem z 16 lutego 2018 r., op. cit.

⁵⁸ Z. Wilska, *Czuli my się w tym wiecie jak wariaci..* op. cit., s. 39

przed sobą postawionych”. Konnak uzupełnił: „Odnoszę takie wrażenie, że wszyscy uczestnicy Praffdaty byli zainteresowani w tworzeniu tego dziwnego i specyficznego nastroju wspólnej pracy – nie trzeba było ich stymulować ani zmuszać do akcji”⁵⁹.

16 marca, czyli niecałe trzy miesiące po występie w Stodole, zespół wrócił do rodzimego S.O.S-u z nowym projektem. „Ten koncert miał być bardziej spektakularny, bo mieliśmy więcej czasu – cały miesiąc na obmyślenie koncepcji i kilka dni na przygotowanie. Szkoła udostępniła nam salę gimnastyczną. Naznosiliśmy ze śmietników mnóstwo złomu: blach od pralek, bębnow, dziwnych mebli. Na środku sceny były zasieki ze sznurków, takie jak te wojenne z drutów kolczastych. Za tym zbudowaliśmy wielką ścianę z tektury z małymi, wyrwanymi ręcznie otworami. Na końcu, przy ścianie, była właściwa scena – porozkładaliśmy tam pralki i inne meble. Stworzyliśmy rodzaj podium, które wyglądało jak wielka ambona z drewna, desek, odpadów. Michał Mizera, zajmował miejsce w ambonie – głowę miał prawie pod sufitem. Wyszło tak, że połowę sali gimnastycznej zajmowała scena, a drugą połowę widownia. Słowem, była to bardzo bogata scenografia. Publiczność siadała na gimnastycznych materacach. Nie rozkładaliśmy krzeseł, bo baliśmy się, że nie przetrwają”⁶⁰.

Warto zwrócić uwagę na używane przez zespół materiały: papier, tektura, płótno, deski, różnego rodzaju odpadki. Spiowem były spinacze, zszywki gwoździe. Słowem: zasoby umożliwiające szybką konstrukcję przestrzenną, która łatwo ulegnie destrukcji – jak podkreśla Chelmecki. Były one ogólnie dostępne, tanie, a ich zapewnienie nie stanowiło problemu dla organizatorów koncertów w różnych klubach.

Innym ciekawym przykładem obrazującym nową skalę działań Praffdaty był organizowany przez dom kultury w Łodzi Dzień Dziecka w 1987 roku. Grupa miała okazję wystąpić tam rok wcześniej na festiwalu „Ariergarda” organizowanym przez Totart, o którym wspominam dalej. Dyrektorzy domu kultury, zauważając potencjał młodych artystów, dali im wolną rękę. „Wpadliśmy na pomysł żeby zrobić dla nich tekturowe miasto. Ktoś wpadł na to, żeby połączyć obecny w Łodzi motyw kina, związany ze słynną już wtedy szkołą filmową, z dziecięcym świętem – tak powstał tytuł – Hollylódź. Hasło „kino” stanowiło motyw przewodni: był ekran, na tle którego, każdy mógł wystąpić, do tego kamera z tektury. Cała zabawa miała być nieskrępowa-

⁵⁹ P. Konnak, J. Janiszewski, K. Skiba *Artyści, Wariaci, Anarchiści*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2010, s. 78

⁶⁰ Z. Wilska, *Czuliśmy się w tym świecie jak wariaci...*, op. cit., s. 31

na i nieograniczona. „Dzieci mogły brać dużo farby, rzucać, malować, biegać i krzyczeć. Cała akcja dość szybko wymknęła się spod kontroli – jak dzieci się zorientowały, że mogą demolować, to raz dwa rozniosły całe przedsięwzięcie”⁶¹. Po tym wydarzeniu grupa została aresztowana przez milicję. Interwencja funkcjonariuszy była bezpośrednio spowodowana życzeniem: „dobrego Dnia Dziecka”, wyrażonym przez jednego z mężczyzn należących do „Praffdaty” wobec milicjanta. Zostali wypuszczeni po kilku godzinach.

Badając wystąpienia Praffdaty można stwierdzić, że grupa tworzyła sztukę interdyscyplinarną. Z jednej strony muzyka, czyli wydawanie dźwięków w improwizowany, eksperymentalny sposób, za pomocą instrumentów: perkusji, gitar basowych i elektrycznych, oraz urządzeń – radia, adaptera, syntezatorów. Z drugiej plastyka, która, sprawdzwszy się w Stodole 1986 roku, weszła w stały repertuar działań. Co ważne, nie było stałego podziału obowiązków w grupie. Wynikały one naturalnie z predyspozycji i preferencji każdego z artystów. Podczas występów najczęściej pozostawali w swoich „wyjściowych” rolach – malarze malowali, a muzycy grali na instrumentach. Na pytanie, czy i jaką te dwie strefy – audialna i wizualna – miały relację, odpowiedzi były różne. Guła zauważa brak umiejętności muzycznych artystów: „My nie potrafiliśmy grać, żeby to było jasne. To trudno nazwać muzyką, my po prostu wydawaliśmy dźwięki. Myślę, że to byłoby cholernie nudne oglądać takich wariatorów, którzy myślą, że umieją grać. Zupełnie inaczej to wyglądało kiedy z tyłu coś się zaczynało dziać”⁶² – mając na myśli malowanie obrazu, które dodawało atrakcyjności sytuacji. Jarosław „Dudi” Burchardt zwraca uwagę, że grupa artystów na scenie napędzała się nawzajem w scenicznym transie. Chełmecki stanowczo odżegnuje się od tego podziału mówiąc, że to jest „jedno wydarzenie: to co robią ludzie. To co grają ludzie i to co malują ludzie. Scenografia jest częścią spektaklu, a nie ubraniem czy też tłem, na którym coś się wydarza. Scenografia się dzieje, a scenografia to też ludzie, którzy biorą w tym udział – oni się zachowują w określony sposób, to jest jakaś choreografia. Tylko, że to wszystko jest jednym – i działało tylko wtedy kiedy wszystko zadziało. Nie można tego rozdzielać”⁶³.

⁶¹ Ibidem, s. 36

⁶² Rozmowa z Jarosławem Gułą z 16 lutego 2018 r., op. cit.

⁶³ Rozmowa z Faustynem Chełmeckim z 25 kwietnia 2018 r. op. cit.

Otwarty charakter grupy

„Praffdata” dzięki podróżom uczestniczyła w życiu artystycznym, jednocześnie je poznając. Próbą podsumowania zjawisk i przedstawienia ludzi tworzących w tamtym okresie było wydarzenie „Ekspresja lat 80-tych”. Kurator, Ryszard Ziarkiewicz, zaprosił do udziału w wystawie Macieja Wilskiego, a ten zaoferował wyjazd pozostałym członkom „Praffdaty”, którzy „zgodzili się z entuzjazmem, ponieważ zagwarantowano nam hotel, wikt, opierunek i wynagrodzenie, co było rzadkością”⁶⁴. Obrazy Chełmeckiego i Wilskiego zawisły na wystawie. W ramach festiwalu odbywały się też różne akcje artystyczne – między innymi performance Praffdaty. „To był piękny koncert, malowaliśmy na tyłach galerii postawionej wysoko na brzegu. Niżej były kaskady schodów, na których stał zespół, a pod tym plac, sopockie moło i morze. Nasze dzieło zatytułowaliśmy *Obraz poświęcony morzu*”⁶⁵.

Na festiwalu doszło do niezaplanowanej konfrontacji między dwoma ugrupowaniami artystycznymi. Jak wspomina Guła: „Wtedy poznaliśmy się z Totartem. Przyszedł Sajnog z Konikiem i robili performans pod sceną, chodzili na czworaka i jedli gazety. Wcześniej się nie znaliśmy, ale myśmy wiedzieli o ich istnieniu, a oni wiedzieli o naszym. Wtedy dopiero zaczęli jako Totart, było to jedno z pierwszych działań”⁶⁶. „Przyszli z bębniem marszowym – takim, co się trzyma na brzuchu, z zamiarem ośmieszenia naszego działania. Ich ideą było wchodzenie swoimi działaniami w „ukonstytuowane” działania artystyczne. Nie przewidzieli tylko tego, że my mamy w gruncie rzeczy takie samo podejście do sztuki. Jako Praffdata bardzo się ucieszyliśmy, że ktoś wchodzi z nami w interakcję”⁶⁷.

Z perspektywy Totartu Paweł „Końjo” Konnak wspomina: „Dzień po wernisazu, 7 czerwca, w sobotę rano na sopockim moło odbył się malarski akcion direkt warszawskiej grupy multimedialnej Praffdata. To była nasza pierwsza randka. I miłość od pierwszego rżenia. Zbyszek (Sajnog) i ja spontanicznie zaingerowaliśmy w ten performans, wędrując z trąbką i Serdlowym bębniem pod tarasami, na których nasi przyzli towarzysze broni realizowali transowe wylewy okołoeologiczne. A nawet w akcie serdecznej agresji obrzuciliśmy muzykantów kępami nadmorskiej trawy. Nazwij-

⁶⁴ Z. Wilska, *Czuliśmy się w tym świecie jak wariaci...*, op. cit., s. 34

⁶⁵ Ibidem, s. 35

⁶⁶ Rozmowa z Jarosławem Gułą z 16 lutego 2018 r., op. cit.

⁶⁷ Z. Wilska, *Czuliśmy się w tym świecie jak wariaci...*, op. cit., s. 35

my te końskie zaloty grą wstępą osobników dysfunkcyjnych... Faustyn Chełmecki i Maciek Wilski, frakcja plastyczna Praffdaty, malowali *Obraz poświęcony morzu*. Prawdopodobnie chodziło im o polskie morze (...). Dzieło było intensywne, w finale doprowadzone do błotnistego monochromu, na nim artyści z dumą wymalowali trzy anarchie. Wtedy już pojawiła się milicja, która Praffdatę i nas przepędziła, prawdopodobnie na skutek donosu zniecierpliwionych hałasem sopockich spacerowiczów. W ten sposób mieszkańcy modnego kurortu zaznaczyli swój wkład w kreowanie istotnych przejawów sztuki współczesnej. Alleluja!”⁶⁸.

Totart organizował też wydarzenia artystyczne, których skala przypominała formę festiwalu. Wśród wykonawców tych wydarzeń „Praffdata” pojawiła się kilkakrotnie: w lutym na Festiwalu „Ariergarda” w Łodzi oraz 12 kwietnia 1987 roku w gdańskim klubie „Kwadratowa”. We wrześniu następnego roku odbyły się dwa spotkania w Warszawie: „Zlew Polski” oraz „Poza kontrolą”.

„Ariergarda – Audiowizja Działań Nieprzyswajalnych” to tytuł Festiwalu Sztuki Niezależnej odbywającego się w Domu Kultury Bałuty w 1987 roku, gdzie wystąpił zespół z Warszawy. Ariergarda to przeciwieństwo awangardy. Totart, jak pisał Sajnog jest właśnie strażą tylną narodowej kultury. Festiwal jest próbą pokazania twórczości środowisk różnych miast Polski – niemieszczącej się w ramach ówczesnego pojęcia sztuki niezależnej. Jeden z organizatorów wydarzenia pisał: „O skali akcji Praffdaty niech zaświadczy zamówienie, jakie złożyli w centrali Ariergardy: 2 zestawy perkusyjne, 4 wokale, 2 wzmacniacze gitarowe (+1), 1 wzmacniacz basowy, 2 kołty symfoniczne plus harfa, 40 sztuk brystolu lub kartonu, 30 kartonów (pudełek np. po telewizorze, jak największych), 40 tubek farb plakatowych w kolorach czerwonym, czarnym, niebieskim, żółtym, 2 litry emulsji białej, 1 kilometr lub szpulka sznurka sizolowego, 10 kg makulatury gazetowej, magnetowid”⁶⁹. Zespół dostał do dyspozycji pokój o wielkości około 4 metrów kwadratowych. Ze zbudowanego rusztowania malarze pokryli farbą wszystkie ściany. Wilski opowiadał o powstałych malowidłach: „Nie nazwałbym tego graffiti, bo każdy z graficiarzy szuka swojego stylu – u nas chodziło o magiczne, kontrowersyjnie zestawione ze sobą treści – prymitywne, szamańskie. Chłopaki trochę pomagali, ale głównie zajmowali się chodzeniem po

⁶⁸ P. Konnak, J. Janiszewski, K. Skiba, *Artyści...* op. cit., s. 25

⁶⁹ Ibidem, s. 76

rożnych pokojach i ludziach, na prowadzeniu dyskusji”⁷⁰. Drugim zamierzeniem organizatorów było umożliwienie rozmowy zebranych w jednym budynku artystom. Wieczorem Praffdata zagrała koncert o który opisał Konnak: „Kilkunastu grajków ludowych z wielkiego miasta wiło się po scenie. Faustyn Chełmecki przygotował futurystyczne stroje. Razem z demiurgicznym magistrem sztuki Maćkiem Wilskim tworzyli obrazy przestrzenne, ułożone w coraz to bardziej ekspresjonistyczne warstwy”⁷¹.

„Praffdata” była grupą przyjaciół – podkreśla każdy członek w rozmowie ze mną. Życie codzienne i artystyczne stawały się jednym. Wspólny wyjazd na wakacje w góry do Kotliny Kłodzkiej było nazywany „sytuacją artystyczną” tak samo jak koncerty i happeningi. Środowisko niezależne lat 80. w Polsce było ograniczone pod względem liczebności. Ta alternatywa artystyczna nie była ruchem jednolitym, spójnym. Była „mozaiką w części przenikających się, w części zupełnie osobnych środowisk”⁷², tworzących dla siebie przestrzeń w systemie.

W „Praffdacie” obowiązywała zasada wolności wyrazu, która najbardziej wpłynęła na sformułowanie jej kształtu – kumulatywnego zbioru pomysłów i działań ludzi w danej chwili spontanicznie tworzących. Mogli to być regularni członkowie, jak również ci, którzy spontanicznie dołączyli z publiczności. Ludzie tworzący na scenie wchodziłi w interakcję z obserwatorami próbując zachęcić ich do porzucenia bierności i aktywnie współtworzyć dany happening. Podkreśla to każdy z moich rozmówców. Paweł Śniatyński jest przykładem osoby, która włączyła się w działania podczas koncertu, by następnie dołączyć do składu, w którym pozostał do końca działalności grupy. Dzięki niezamykaniu się na nowych ludzi, Praffdata miała teoretycznie kilkudziesięciu członków. Między innymi: Janusz Rołt, Jerzy Czuraj, Piotr Bikont, Lech „Fifa” Woźniakiewicz, Andrzej Stasiuk, Ela Mielczarek to artyści z jednego środowiska, orbitujący wokół składu Praffdaty.

Tematy poruszane przez grupę

⁷⁰ Rozmowa z Maciejem Wilskim z 13 grudnia 2016 r., op. cit.

⁷¹ P. Konnak, J. Janiszewski, K. Skiba, *Artyści*, op. cit. s. 76

⁷² R. Tekieli - *Ruch alternatywny...* op. cit., s. 158

Teraz chciałabym przejść do opisu tematów, jakie podejmowali młodzi artyści, czym się inspirowali oraz jak wprowadzali w życie swoje pomysły. Wilski uważa, że to Guła dopilnowywał, by każdy koncert miał motyw przewodni: „Jarek tym sterował: właściwie na krótko przed samym koncertem starał się zebrać wszystkich do kupy, żeby wymyślić coś konkretnego. Wszyscy mówili co im przyszło do głowy i próbowaliśmy skomponować z tego „pomnik” do zrealizowania”. Guła wspominał swoje podejście: „Chciałem, żeby każdy koncert był jakimś tematem, miał swój temat przewodni. Nie, że my sobie tam wychodzimy, tylko że zawsze idzie za tym jakiś przekaz”⁷³.

Z rozmów z uczestnikami Praffdaty wynika, że najczęstszym powodem działań były wydarzenia aktualne. Członkowie reagowali na sprawy o wielkim znaczeniu, jak i te mniejszego kalibru. W 1986 roku Praffdata zagrała bezpośrednio po sobie dwa różne w tematyce koncerty, na które zwracam uwagę, by zobrazować tę metodę. Przyczyny obydwu „akcji” to poruszenie członków wydarzeniem bieżącym. W Warszawie od roku 1986 most Poniatowskiego został rozłożony na części, które leżały na czas robót pod stadionem X-lecia. 10 kwietnia Zespół postanowił „pożegnać most”, a do akcji dołączyli się uczniowie S.O.S-u oraz inni znajomi. Przyszło, jak wspomina Guła, kilkadziesiąt osób z młotkami, by uderzać nimi w nieużywane, stalowe przęsła w celu wywołania dźwięku. Kilka dni później – 2 maja tego roku, Praffdata zagrała koncert w klubie „Odnowa” w Toruniu, a członkowie zdecydowali, że będzie on poświęcony wybuchowi reaktora czarnobylskiego, który miał miejsce 26 kwietnia. Pod wpływem wspólnej rozmowy zdecydowali się zareagować. „Wybuchła elektrownia atomowa, zrobiliśmy więc koncert o wybuchu atomowym”⁷⁴.

W przypadku koncertów wyjazdowych tematem stawały się kwestie lokalne – artyści brali pod uwagę bieżące sprawy miasta czy regionu, w którym się znaleźli. Niekiedy w sposób prześmiewczy – jak w przypadku koncertów na Śląsku, w Gliwicach, gdzie poruszaną sprawą był „trud górników”. Jak wiadomo rejon ten jest zagłębiem przemysłowym, co Praffdata wzięła na warsztat. Podczas koncertu używano wyłącznie czarnej farby mającej przypominać węgiel, który, jak ironicznie podkreślali malarze, jest polskim dobrem narodowym. Muzyka grana na żywo była ciężka, hała-

⁷³ Rozmowa z Jarosławem Gułą z 16 lutego 2018 r., op. cit.

⁷⁴ Rozmowa z Faustynem Chełmeckim z 25 kwietnia 2018 r. op. cit.

śliwa i punkowa, a hasłem wystąpienia stał się tekst „malarze malują, górnicy fedrują”. Artyści ironicznie przeformułowali narrację o trudzie górników podkreślaną w propagandzie PRL i postanowili wypowiedzieć się na ten temat we właściwym sobie języku – poprzez hiperbolizację i żart.

W tym okresie zespół zaczął angażować się w kwestie ekologiczne. W 1987 roku odbył się koncert w klubie „Kwadratowa” w Gdańsku, w ramach imprezy zorganizowanej przez Totart, a po nim zorganizowano konferencję prasy niezależnej w Grand Hotelu. Wydarzenie było protestem przeciwko budowie elektrowni atomowej nad jeziorem Żarnowieckim około 50 kilometrów od Trójmiasta. Malarze, Wilski i Chełmecki, na tę okazję stworzyli stroje, w których wystąpili – z pudeł tekturowych powstała atrapa traktora oraz reaktora atomowego. Konnak w tekście *Tranzytoryjna formacja Totart w drodze do Nieśmiertelności i Wolności* błędnie relacjonuje owo wydarzenie, twierdząc, że w strojach wystąpili Wiśniewski i Tyc. Performens pod tytułem *Traktor czy reaktor* był pojedyńkiem przebranych artystów, fizyczną walką, czyli metaforą dla dwóch sprzecznych ze sobą stanowisk: zwolenników pozyskiwania energii z atomu (reaktor) oraz przeciwników (traktor). Jako że w kostiumie reaktora, w którym występował Wilski, nie przewidziano otworów na ręce, został on przewrócony, co uniemożliwiło mu kontynuację starcia – zatriumfował więc Chełmecki. To przedstawienie było działaniem parodiującym ideę pojedynku, humorystycznym absurdem. „Sowizdrzalski” – określenie klasycznie używane dla typu literatury polskiej z przełomu XVI i XVII wieku⁷⁵, pasuje również do działań Praffdaty, Totartu i analogicznych ugrupowań tamtych lat. Preferowanymi narzędziami stylu są groteska, parodia, „karnawalizacja” świata przedstawianego. Używany język jest wulgarny, obsceniczny – stanowi próbę konstrukcji nowych sposobów komunikacji odcinających się od dotychczasowych form wyrazu, które okazały się niewystarczające. Owe poszukiwanie jest kontynuacją kontrkulturowych dążeń mających swój początek jeszcze w latach 60.⁷⁶ Xawery Stańczyk w swoich badaniach nad kulturą alternatywną lat 70., 80. oraz 90. przekonuje, że „uwalnianie wyobraźni, „spontaniczność”, transgresywność, radykalizm formy i treści, karnawalizacja” to cechy kluczowe dla świadomości i wyobraźni alternatywnej. Jak można przeczytać dalej: „Karnawalizacja zajmuje tu szcze-

⁷⁵ *Literatura Sowizdrzalska*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Literatura_sowizdrzalska, dostęp: 27.08.2018

⁷⁶ D. Muzyczuk, *Nowa plemienność...*, op.cit., s. 125

gólne miejsce, ponieważ organizuje wokół siebie pozostałe elementy wyznacza im miejsca i określa ich wzajemne ustosunkowanie”, badacz stawia cechę w centrum, jako najlepiej objaśniającą zjawiska tamtych lat⁷⁷. Wilski komentował wydarzenie w „Kwadratowej”: „Każdy z nas traktował rzeczywistość niezbyt poważnie – cały czas było tylko pytanie jak ją zamienić na swoją dobrą zabawę”⁷⁸.

Na końcu lat 80. Praffdata zaczęła tworzyć wystąpienia o tematyce prospo-
lecznej, świadczące o zaangażowaniu politycznym członków. Przykładem tego jest
wystąpienie Praffdaty 10 września 1988 roku na festiwalu „Zlew Polski” organizowa-
nym przez Totart. Koncert został zarejestrowany na wideo, skąd można się dowie-
dzieć następujących szczegółów: na potrzeby tego koncertu zespół stworzył wielko-
formatową replikę dowodu osobistego – książeczkę z zieloną okładką, zawierającą
dane wymyślonej postaci. W miejscu zdjęcia właściciela dokumentu widniał portret
przedstawiający rudą dziewczynę z wytrzeszczonymi, jasnoniebieskimi oczyma,
przedstawioną *en face* w nienaturalnych jaskrawych kolorach. Obok można odczytać
napisy: „Nazwisko: Wystraszona, nazwisko rodowe: Okropna, oczy: podwójne, pod-
pis: Własnoręczny”, a zaraz obok imitujący pieczętkę symbol anarchistów – litera
„A” w okręgu. Podczas koncertu wokalistka, Małgorzata Sobczyk, śpiewała, momen-
tami recytując do energicznych rytmów wygrywanych na bębnach: „Oto dowód oso-
bisty! A teraz powiem wam, co z dowodem należy zrobić, tak doradzili mi moi kole-
dzy, ale nie wiem czy mają rację. Dowodem można się podetrzeć (...)”. Stańczyk
w cytowanym już wywodzie zauważa: „Radykalne stawianie tematów społeczno-poli-
tycznych często przybierało formy manifestacyjnych hiperbolizacji”⁷⁹. Jako że oprócz
podstawowych danych personalnych oraz zdjęcia dowód zawierał m.in. rubryki, do
których wpisywano stan cywilny, zawód, miejsce pracy, zameldowanie, dzieci na
utrzymaniu, dokument ten stał się dla Praffdaty symbolem kontroli państwa, wobec
której byli wrogo nastawieni. Przesadna wielkość książeczki symbolizowała skalę
kontroli, a śpiewane ironicznie teksty wyrażały sprzeciw wobec tego stanu rzeczy.

Grupa poruszała tematy zaczerpnięte z codzienności, nie zawsze nacechowane
politycznie, pozostawała wrażliwa na kwestie lokalne oraz społeczne. Zabawa, na któ-

⁷⁷ X. Stańczyk, *Macie swoją kulturę...*, op.cit., s. 122

⁷⁸ Rozmowa z Maciejem Wilskim z 28 lutego 2018 r. op. cit.

⁷⁹ X. Stańczyk, *Macie swoją kulturę...*, op. cit., s. 120

rej prawie zawsze obecne były alkohol oraz używki psychoaktywne, była sposobem eskalacji ekspresji artystycznej – Chełmecki nazywa to ogólnie „sztuką balangi”. Wprowadzali swoje pomysły w życie, budując razem scenografie. Spontaniczne performansy muzyczno-malarskie były najczęściej drogą do destrukcji dopracowanej scenerii. Ciekawą obserwację stylu Praffdata poczynił Sajnóg: „Praffdata... chyba najpracowitsze improwizacje jakie widziałem, nakierowane na intensywne przeżywanie wspólnoty, świetnie zorganizowane działanie grupowe, które przy przejściu etapu przygotowań w etap występu przeradza się w żywioł polimedialnej improwizacji⁸⁰”.

Praffdata a „System”

Jaki właściwie stosunek miała tytułowa grupa do demokracji ludowej? Jednym wspólnym mianownikiem dla uczestników Praffdata był anarchizm, niemniej każdy z członków miał własną interpretację owej ideologii i swoje podejście do kwestii systemu. Wilski puentował: „Można właściwie powiedzieć, że wszystko co myśmy robili ze względów plastycznych, to co chłopaki robili muzycznie, wynikało ze sposobu życia. Życie codzienne i artystyczne były tym samym. Nie chcieliśmy być nigdy przez nikogo ograniczani, nie chcieliśmy, żeby ktoś ich zamknął w jakiś ramach. Chłopaki starali się zawsze swoją autonomię i niezależność od systemu przede wszystkim zachowywać – do dziś. Temat jako taki był pretekstem do działania absurdalnego, do postawienia największego znaku zapytania nad otaczającym nas światem, ponieważ wszyscy czuliśmy, że rzeczywistość jest właśnie taka absurdalna: komunizm był taki absurdalny⁸¹”.

Niechęć wobec scentralizowanej władzy i jej instytucji to główna cecha anarchizmu. Jako doktryna polityczna i wynikający z niej ruch społeczny postuluje likwidację państwa i zastąpienie go ustrojem bezpaństwowym, którego postawą jest wolność od przymusu. Wszelkie formy dyskryminacji czy wyższości są obce anarchistom postulującym egalitaryzm. W Polsce ruch ten zrzeszał grupy młodzieży, a najbardziej

⁸⁰ P. Konnak, J. Janiszewski, K. Skiba, *Artyści...*, op. cit. s. 155

⁸¹ Rozmowa z Maciejem Wilskim z 13 grudnia 2016 r., op. cit.

popularne to Międzyzmiastówka Anarchistyczna czy Ruch „Wolność i Pokój”⁸² (WiP). Cytując Chełmeckiego: „Generalnie jako anarchiści zawsze walczyliśmy z systemem o poszerzenie wolności jednostki, z jego absurdalnymi prawami. Na początku z komunizmem, potem się okazało, że po 1989 roku jest dużo miejsca do walki z kapitalizmem”⁸³. Marek Wierzbicki potwierdza w tekście *Między władzą a opozycją. Ruchy społeczne młodzieży w ostatniej dekadzie PRL*, że twórcy ideologii anarchistycznej nie poprzestali na poddaniu krytyce państwa komunistycznego – kapitalizm, wraz z jego strukturami został zdiagnozowany jako opresyjny, przez co ruch rozwijał się dalej w latach 90.⁸⁴

Jarosław Guła jako jedyny z członków należał do WiP-u. Ruch radykalnej opozycji powstał w 1985 roku i był bardzo otwarty – jego uczestnicy mieli różnorodne poglądy, zrzeszał opozycjonistów, pacyfistów, ekologów, anarchistów. Remigiusz Kasprzyk pisał o celach WiP-u: „przywrócenie właściwego znaczenia pokojowi zawłaszczonemu przez komunistów czy też prowadzenie walki o prawa człowieka w świecie.”⁸⁵. Ideologia pacyfistyczna „Wolności i Pokoju” była reakcją na agresywną politykę sowiecką z wschodniej strony oraz zbrojenia zachodnich mocarstw⁸⁶. Propagowana walka polityczna – happeningi, sittingi, strajki głodowe – prowadzona była bez użycia przemocy. Guła wspomina, że właśnie dzięki przynależności do WiP-u miał dostęp do informacji co dzieje się na świecie. Dodatkowo zwraca uwagę, że dzięki uczestniczeniu w spotkaniach, naradach, zjazdach czy demonstracjach ruchu poznawał ludzi ze środowisk kontrkulturowych w całej Polsce, często związanych ze sceną muzyczną⁸⁷.

Paweł Śniatyński wobec wystąpień tytułowego zespołu używa określenia „przekroczenie Praffdaty”. Było to popularne w tym środowisku wyrażenie, swoisty ekwiwalent transgresji. Zapytany, skąd się to wzięło, opowiadał: „Biorąc pod uwagę background polityczny w latach 80., przekroczeniem samym w sobie było występo-

⁸² R. Kasprzycki, *Marek Kurzyniec. Portret anarchisty-antykomunisty*, w: *Życie Na Przekór*, op.cit., s. 269

⁸³ Rozmowa z Faustynem Chełmeckim z 25 kwietnia 2018 r. op. cit.

⁸⁴ M. Wierzbicki, *Między władzą a opozycją. Ruchy społeczne młodzieży w ostatniej dekadzie PRL -rozważania wstępne.*, w: *Życie na przekór*, op.cit., s. 384

⁸⁵ R. Kasprzycki, *Marek Kurzyniec...*, op.cit., s. 268

⁸⁶ M. Wierzbicki, *Między władzą a opozycją...*, op.cit. s. 389

⁸⁷ Rozmowa z Jarosławem Gułą z 28 lutego 2018 r., op. cit.

wanie nie mając po temu żadnych talentów oraz wciąganie w to publiczności, która nie ma tym bardziej. Łamaliśmy konwencje zwykłego wystąpienia. Po drugie, nie wiem czy nie najważniejsze, można było przekroczyć własne granice. W czasach kiedy są one bardzo ściśle określone – złamanie ich staje się nie tylko sztuką, ale też polityką. Po trzecie więc, przekracza się system”⁸⁸. Według artysty „scena”, na której występowała Praffdata stawała się strefą całkowitej wolności: wyrazu, ekspresji, słowa. Tworzona przez zespół otwartość była przekazem stojącym za każdym wystąpieniem. Jarosław „Dudi” Burchardt o działaniach Praffdata, które rozumie szerzej niż wymiar czysto artystyczny, powiedział: „My całym naszym jestestwem i pomysłami tworzyliśmy taką rzeczywistość jaką nam się udało tworzyć”⁸⁹. Zestawiam te wypowiedzi Burchardta i Śniatyńskiego, ponieważ zwracają uwagę na próbę kreacji świata, mikrokosmosu Praffdata, któremu obce są arbitralne zasady. Gdzie absurd jest zgodny z poczuciem bezsensu istnienia – dysonans między racjonalną egzystencją w systemie a psychodelicznym odrealnieniem zostaje zniesiony.

Praffdata poza Polską wystąpiła raz – w Berlinie Wschodnim, w Niemieckiej Republice Demokratycznej. Latem 1989 roku zespół w składzie: Andrzej Jakubowski, Jarosław Guła, Joanna Płachecka, Jarosław Burchardt, Sylwestr Wiśniewski, Jerzy Czuraj, Robert Tyc i Piotr Bikont, wystąpił w niezależnym klubie muzycznym. Koncert był zainicjowany przez niemiecką grupę punkową w proteście przeciwko stłumieniu protestów studenckich w ChRL na początku czerwca tego roku. Wkroczenia czołgów na plac Tian’anmen w Pekinie miało na celu rozpędzenie pokojowych demonstracji studentów okupujących to miejsce. Wydarzenie berlińskie miało więc pacyfistyczny wydźwięk. Podczas koncertu zespół zbudował ścianę z tekstury, która stopniowo rozpadała się wraz narastającą energią muzyki. Świadczenie zgodnie wspominają trwogę odbiorców – niemieckich punkowców – dla których mur odgradzający wschodnią i zachodnią część Berlina był nienaruszalnym tabu. Strach związany z tym obiektem był uzasadniony represjami władzy komunistycznej.

Przy okazji opisu tego wystąpienia chciałabym zwrócić uwagę na motyw muru pojawiający się właściwie od roku 1986 – budowanego przez zespół, a następ-

⁸⁸ Rozmowa z Pawłem Śniatyńskim z 28 maja 2018, op. cit.

⁸⁹ Rozmowa z Jarosławem „Dudim” Burchardtem z 4 maja 2018, op. cit.

nie burzonego podczas koncertu. 9 lipca, jak żartobliwie podkreślają członkowie, Praffdata antycypowała zburzenie Muru Berlińskiego. Nie było to jednak pierwsze takie działanie w historii grupy. Pierwszy raz ów zabieg zastosowano w S.O.S.ie, podczas opisanego wyżej koncertu, którego przebieg wspominał Wilski na łamach „POZY”: „Koncert zaczynał się za zamkniętymi drzwiami – nikogo nie wpuszczaliśmy, póki każdy członek zespołu nie był na swoim miejscu. My, z Faustynem, byliśmy na froncie, przed sznurkami. Kiedy kapela zaczęła grać, otworzyliśmy drzwi, wpuściliśmy publiczność i rozpoczęliśmy swoją akcję przedzierania się przez zasieki. Jak już udało nam się je zdemontować, płacząc się w nich, rozplątując je i zrywając, przedarliśmy się do ściany [z tektury] i powiększaliśmy małe dziury. Wtedy co poniektórzy zaczęli się przyłączać. Zawsze byliśmy za tym, żeby się ludzie do nas przyłączali, chociaż nigdy ich do tego nie zachęcaliśmy. Chcieliśmy, żeby sami poczuli potrzebę robienia tego, co my. No i w taki sposób legła w gruzach tekturowa ściana, ukazała się scena – chaos. Michał zaczął śpiewać z ambony teksty z Biblii naprzemian z czerwoną książeczką Mao Tse Tunga. Muzyka zaczęła nabrzmiewać, rozkręcać się, było bardzo głośno i spektakularnie”⁹⁰.

Proces odbudowania bariery, po czym zniesienie jej wspólnymi siłami, jest motywem, na który zwrócił moją uwagę Paweł Śniatyński: „Ponieważ istniał ten wielki podział na twórców i odbiorców, wiele akcji [Praffdaty] polegało na budowaniu muru między publicznością a zespołem. Mur roztopiał się i nagle okazywało się, że to jest jedno i to samo: ci, którzy coś dają i ci, którzy coś biorą stapiają się w jedność”⁹¹. W tej wypowiedzi ujawnia się kwestia kluczowa – celowość procesu zdradzająca charakter rytuału. Podjęcie konkretnych czynności miało zakłócić rzeczywistość podług intencji zespołu. Publiczność na koncercie traciła poczucie własnej obcości, stawała się częścią wspólnoty Praffdaty.

Rok 1986, patrząc na całokształt działalności „Praffdaty”, był to czas najobficniejszy w wydarzenia. Nowa, świeża energia była odczuwalna przez członków zespołu. W różnych miastach Polski: Warszawa, Katowice, Toruń, Gliwice, Sopot, Jarocin, Koszalin, artyści intensywnie pracowali nad własnym sposobem wyrazu podczas

⁹⁰ Z. Wilka, *Czuliśmy się w tym świecie jak wariaci...*, op. cit., s. 31

⁹¹ Rozmowa z Pawłem Śniatyńskim z 28 maja 2018, op. cit.

czternastu wydarzeń. W kolejnych latach tego „okresu” – do 1989 roku wystąpiła dwanaście razy: w 1987 odwiedzili Łódź, Gdańsk, Lublin i Warszawę. W 1988 trzy koncerty odbyły się w stolicy, a rok następny przyniósł podróże do Zielonej Góry, Kielc, Wrocławia oraz Berlina Wschodniego. W sumie w okresie tych trzech lat wystąpiła dwadzieścia cztery razy, co stanowi więcej niż połowę liczby wszystkich, czterdziestu sześciu koncertów.

W tym okresie zespół korzystał z wolności „odwilży” drugiej połowy lat 80. To „użycie” sprowadzało się jednak do występów w klubach studenckich i domach kultury, by tam przedstawiać swoje performanse. Praffdata jako grupa nie udzielała się w życiu galeryjnym tamtych lat. Malarze, Wilski i Chełmecki, za to świadomie je kontestowali – na przykład odrzucając propozycje Bonarskiego, który chciał wejść z nimi we współpracę na gruncie handlowym. To Bonarski, zainteresowany twórczością Wilskiego po wystawie dyplomowej artysty w Dziekance, zaprosił malarza do udziału w festiwalu *Ekspresja lat 80*. Ten pisarz, biznesmen i dziennikarz realizował projekt stworzenia obiegu wystawowego sztuki najnowszej lat 80.⁹² Łukasz Goczycza o tej inicjatywie pisał: „Projekt (...), poza jego rangą artystyczną i niespełnionym wymiarem komercyjnym, miał ambicje raczej społeczno-kulturalne niż polityczne, przynajmniej w takim rozumieniu polityczności, jakie wówczas, u schyłku PRL, obowiązywało.”⁹³ Działalność Bonarskiego miała duży wpływ na to jak ukształtowało się środowisko artystyczne. Wilskiego i Chełmeckiego, jak i resztę członków Praffdaty nie interesowały popularność czy wartości rynkowe tworzonej sztuki.

4. Lata 90.

Podział działalności Praffdaty na okresy, które stanowią kolejno rozdziały niniejszej pracy, wynikał bezpośrednio z rozmowy z Pawłem Śniatyńskim – jest on autorem tego roboczego pogrupowania. Trzeci okres działalności to ostatnia dekada XX

⁹² Ł. Goczycza, *Polski szyk I klasa średnia. Działalność wystawiennicza Andrzeja Bonarskiego w latach 1986–1991*, <https://artmuseum.pl/pl/publikacje-online/lukasz-goczycza-polski-szyk-i-klasa-srednia-dzialalnosc>, dostęp: 30.08.2018

⁹³ Ibidem.

wieku, koncert 14 lutego 1990 roku w warszawskim klubie „Remont” Śniatyński widział jako cezurę⁹⁴. Ów podział pokrywa się z wynikami moich badań – rzeczywiście w tych konkretnych latach działaniom Praffdaty można przypisać dane cechy.

Czwartą część niniejszej pracy poświęcę ostatniej dekadzie, która nie była tak obfita w wydarzenia – tym tłumaczę też mniejszą objętość tego rozdziału. Grupa stopniowo rozpadała się, by w 2002 roku zagrać po raz ostatni.

Kontekst historyczny: transformacja

Na Wikipedii wśród sześciu wymienionych, najważniejszych momentów polskiej historii w latach 90. wypunktowany jest specyficzny wybór wydarzeń. Z jednej strony są to ważne chwile dla na polskiej sceny politycznej – takie jak wybór Lecha Wałęsy a następnie Aleksandra Kwaśniewskiego na dwóch kolejnych prezydentów czy ustanowienie konstytucji Rzeczypospolitej Polskiej z 1997 roku. Z drugiej, po sobie wymieniono koncert Michaela Jacksona w Warszawie oraz wstąpienie Polski do NATO⁹⁵. W jakimś sensie, nie wiem na ile świadome, podejście anonimowego autora symbolicznie ukazuje charakterystykę tego momentu – po pierwsze próbę stabilizacji polskiej polityki, na której czele stają osoby znaczące dla ustroju poprzedniego systemu – zarówno jego beneficjenci, jak kontestatorzy. Po drugie, wstąpienie Polski do elitarnego układu wojskowego zdradza jej aspiracje „dogonienia” krajów zachodnich. Po trzecie, wymienienie występu amerykańskiego gwiazdora muzyki pop pokazuje jak dużo znaczyła akceptacja Polski jako „normalnego” kraju także w wymiarze masowej, zachodniej rozrywki.

Czas transformacji to moment trudny – poprzedni ustój już nie funkcjonował, a nowy był dynamicznie wdrażany. Społeczeństwo musiało zaadoptować się do nowych warunków politycznych i ekonomicznych⁹⁶. Dokonały się zmiany, których początki i przyczyny sięgają kilku lat przed 1989 rokiem: komunizm rozpadał się, a gospodarka centralnie planowana przekształcała się w wolnorynkową. O latach 90. pisze się jako o czasie chęci gwałtownego odcięcia się od komunistycznej przeszłości, ciągłego porównywania się z zachodem, fascynacji tym co dotychczas było niedostęp-

⁹⁴ Rozmowa z Pawłem Śniatyńskim z 28 maja 2018, op. cit.

⁹⁵ Lata 90. XX wieku, https://pl.wikipedia.org/wiki/Lata_90._XX_wieku, dostęp: 16.08.2018

⁹⁶ M. Szcześniak, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Bęc Zmiana, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2016, s. 14

ne w kraju lub po prostu nowe dla świata. Magda Szcześniak, analizując pojęcie „stanu normalności” oraz dokonując próby określenia, czym był on dla Polaków w latach 90., dochodzi do wniosku, że „definiowany jest ogólnikowo – jako stabilny system demokracji wolnorynkowej (...)”⁹⁷.

Nowe typy i gatunki obrazów, pojawiwszy się po 1989 roku wraz z kapitalizmem, są widocznym znakiem transformacji. Gwałtowne rozpowszechnienie telenowel, reklam telewizyjnych, plakatów wielkoformatowych, za którym stały telewizje komercyjne, agencje reklamowe, nowe magazyny ilustrowane były znakiem czasów – nowoczesności, symbolem dołączenia Polski do zachodu Europy. Były też wizualnym rezultatem przemian gospodarczych – wraz z liberalizacją ekonomiczną na wolny rynek polski wkroczyły firmy międzynarodowe tworząc krajowe przedstawicielstwa⁹⁸, dyktujące własne zasady estetyczne, wytyczając trendy w branży.

Na lata 90. przypada też dorosłość członków Praffdaty. Przez anarchistyczne podejście do świata, zmianę ustroju widzieli jako zastąpienie jednego systemu – komunizmu, drugim – kapitalizmem. Dorośli ludzie i ukształtowani artyści podejmowali decyzje życiowe oraz artystyczne, które kształtowały nową estetykę grupy.

Zmiany w życiu prywatnym Praffdaty

W drugiej połowie lat 80. część członków Praffdaty podjęła decyzje o zakupie posesji na Warmii, z którą są związani do dziś. Okolice Olsztyna i tamtejsze środowisko artystyczne stały się przestrzenią działań grupy. Wojciech From, Olsztyniak, który w latach 90. dołączył do Praffdaty, poznał zespół właśnie dzięki temu. Natknięcie się przez warszawiaków na wieś Bałąg, gdzie sprowadzili się kolejno Wiśniewski w 1986 roku, Guła w 1989 i Burchardt w 1990 było związane z S.O.S.em. To właśnie tam, do przyjaciół dyrektora placówki, Jacka Jakubowskiego, został zaproszony Sylwester Wiśniewski, podczas swojej drogi wyjścia z nałogu narkotykowego. W kolejnych latach na wakacje wyjeżdżali tam kolejni członkowie Praffdaty. Chełmecki wraz z ówczesną partnerką przenieśli się do sąsiadującej miejscowości – Stenkiny.

⁹⁷ Ibidem, s. 29

⁹⁸ Ibidem.

Wspominam Bałąg, ponieważ sprawy z nim związane są kluczowe dla zrozumienia przyczyn rozpadu tej formacji artystycznej. Na przełomie lat 80. i 90. stopniowo każdy członek oddalał się od zespołu pochłonięty swoimi, prywatnymi sprawami, a działania artystyczne schodziły na dalszy plan. Życie na wsi, wyprawa z miasta, wiązały się z nowymi pomysłami ekonomicznymi. Chełmecki wspominał: „(...) zamieszkaliśmy wszyscy na wsi. Tam robiliśmy różne rzeczy wspólnie – Mistrzostwa Świata w Rzucie Młotkiem do Telewizora. W różnych konfiguracjach działaliśmy. Na tej wsi nastąpiło odnowienie działania na różnych gruntach – ekonomicznym też⁹⁹. Idea przyświecająca otwartej formule zespołu artystycznego mieściła w sobie również to, by „Praffdata” mogła być też źródłem zarobku – powstał pomysł, by jako grupa przyjaciół stworzyć wspólnie firmę. Konnak, w książce *Księgowy tańczy*, opowiada o swojej działalności w latach 1994-2004 w Polsce. Będąc częstym gościem Bałąga w ciekawy sposób opowiada o Praffdacie z tamtego okresu: „Przetańczywszy ołowiane lata 80. w skrajnym podziemiu aktualnie [członkowie grupy] doświadczali radykalnej żywiolowo metamorfozy. Właśnie powrócili z wiele sezonów trwającego pobytu w urodziwej warmińskiej osadzie Bałąg, gdzie próbowali zmaterializować szlachetnie anarcholską utopię wolnej społeczności i nie tylko. Realizacja tej Arkadii prawdopodobnie nie do końca się udała, za to po powrocie do stolicy poczęli wcielać w praktyce skrajnie odmienny rodzaj aktywności¹⁰⁰”.

W 1993 roku powstała „Praffdata International Corporation”, firma zajmująca się hurtem oraz dystrybucją piwa. Jej założycielami byli Jarosław Guła wraz z Wojciechem Fromem. Na Warmii Guła stawiał pierwsze kroki jako manager – w 1991 roku założył klub wiejski Gotki 5, w sąsiadującej miejscowości. W tym czasie From miał swój klub „From Pub” w Olsztynie. Mężczyźni, jako że działali w jednej branży, postanowili połączyć siły. Początkowo wyjeżdżali na różne imprezy, sprzedając piwo z warmijskich browarów. Na bazie tych doświadczeń powstał pomysł hurtowni, która działała głównie w Warszawie i Olsztynie. Zdobyli koncesje, by następnie założyć firmę, początkowo handlującą piwem Biskupiec. Jak wspomina Guła, obsługiwali większość warszawskich knajp. Niektórzy członkowie, jak na przykład Chełmecki czy Śniatyński, pracowali w hurtowni. Wspólnie organizowali imprezy, których zaplecze

⁹⁹ Rozmowa z Faustynem Chełmeckim z 25 kwietnia, op. cit.

¹⁰⁰ P. „Końjo” Konnak, *Księgowy tańczy*, op. cit., s. 41

gastronomiczne zapewniała firma. W połowie lat 90. na polski rynek weszło piwo EB, którym zaczęła dystrybuować Praffdata International Corporation. Pod koniec wieku firma zakończyła działalność, a założyciele odeszli do swoich klubów – From w Olsztynie, a w Warszawie Guła otworzył w Sylwestra 2000 roku Centralny Dom Kultury przy ulicy Burakowskiej¹⁰¹.

Siedzibą firmy na początku była stara fabryka Norblina na warszawskiej Pradze. Konnak pisze o tym miejscu: „Jednak moi kumple serdecznie nie samymi jeno przejawami artownymi pragnęli przestrzeń ową mistyczną wypełnić. Gdyż idąc z duchem nowych czasów założyli tu jedną z pierwszych w stolicy hurtowni piwa. Było to w środowisko naszym, i nie tylko naszym, działanie na wskroś pionierskie – gdy wspólnota świtów zabiera się za księgowość związaną nie tyle z obrotami ciał niebieskich, co z obrotem towarów i monety”¹⁰². Hurtowania piwa miała zapewnić finansowy byt niektórym członkom Praffdaty. Z jednej strony otworzyła perspektywę na możliwości dotychczas nieosiągalne – organizację dużych imprez, w typie festiwalu. Z drugiej, była kolejną sprawą (po opiece nad posesjami w Bałagu), która angażowała członków Praffdaty w większym stopniu niż szeroko pojęte życie artystyczne. Jednocześnie była też w oczach Faustyna Chełmeckiego jedną z bezpośrednich przyczyn rozpadu grupy, mężczyzna pod koniec lat 90. popadł w konflikt z resztą członków i odszedł od grupy. „Myślę, że Praffdatę zabił kapitalizm po prostu. Tak jak dinozaury – ginęła pomału, ale wyginęła absolutnie, [...] kapitalizm to zjadł po prostu. Mieliliśmy wygrać z kapitalizmem za pomocą jego narzędzi, a to one nas zabiły. Ponieśliśmy klęskę, bo powinniśmy mieć z 10 milionów więcej i mieszkać na Bahamach”¹⁰³.

Nowe elementy w twórczości Praffdaty

Ten podrozdział poświęcę czterem wydarzeniom, przy okazji których będę mogła skupić się na charakterystyce twórczości Praffdaty właściwej dla lat 1990-2002. Nastawieni antykapitalistycznie artyści poświęcili się sprawom prospołecznym, pacyfistycznym oraz ekologicznym. Warunki życia więźniów, negatywne konsekwencje wojen, wegetarianizm, legalizacja marihuany oraz innych tak zwanych „miękkich”

¹⁰¹ Rozmowa z Jarosławem Gułą z 10 lipca 2018 r. op. cit.

¹⁰² P. „Końjo” Konnak, *Księgowy Tańczy*, op. cit., s. 42

¹⁰³ Rozmowa z Faustynem Chełmeckim z 25 kwietnia 2018 r. op. cit.

narkotyków (mieli tu na myśli naturalne substancje psychodeliczne) to tematy pracowywane przez zespół kontynuujący postulat nieograniczonej wolności jednostki.

W 1990 roku Praffdata miała wystąpić na festiwalu organizowanym przez Bałtyckie Centrum Sztuki w Żarnowcu. Co ciekawe, w pierwszej edycji uczestniczyło tysiąc osób, w kolejnej około dziesięciu tysięcy, podczas trzeciej festiwal zmienił nazwę na Przystanek Woodstock. Wracając do grupy: w 1990 roku wybrała się do Żarnowca w składzie: Faustyn Chelmecki, Jarosław „Dudi” Burchardt, Jarosław Guła, Joanna Płachecka, Witold Broda, Anna Broda, Wojciech From. Niestety z przyczyn niezależnych od zespołu do koncertu nie doszło. W repertuarze zaplanowano pojawienie się dużych, znaczących dla mainstreamowej sceny muzycznej składów – na przykład Maanam. Późniejsze godziny wydarzenia przeznaczono na występy grup artystycznych, w tym paramuzycznych, takich jak Praffdata czy Totart. Wszystko miało skończyć się o 5 rano, jednak przez brak odpowiedniej organizacji program ulegał coraz większemu opóźnieniu, co doprowadziło do przerwania zabawy o 10 rano. Błędy logistyczne zajmujących się harmonogramem ludzi były bezpośrednią przeszkodą uniemożliwiającą występ Praffdaty. Przygotowana na ten wieczór instalacja była dostosowana do pory nocnej – za dnia straciła swój efekt i, co za tym idzie, sens. Jarosław Guła opowiada o wydarzeniu w Żarnowcu: „Historia mówi, że Wojtek From wymyślił, żeby zbudować wielkie na trzy metry symbole krzyża, swastyki i dolara. Na koniec koncertu mieliśmy paradnie zejść ze sceny do publiczności, zrobić z konstrukcji stos i spalić je w ognisku. Wszystko miało być podświetlone światłem ultrafioletowym, a symbole pomalowane fluorescencyjną farbą byłyby mocno świecące, jak neony. No, ale to miało sens tylko wtedy kiedy było ciemno, bo jak było jasno to nie było tego efektu”¹⁰⁴. Finalnie, przygotowane przez zespół, przeznaczone do spalenia symbole, zostały zniszczone przez Gułę, który, jak sam wspomina, był ogromnie nabuzowany i rozeźlony nadejściem poranka.

Krzyż, dolar oraz swastyka symbolizują trzy systemy: pierwszy reprezentuje Kościół katolicki, drugi ustrój kapitalistyczny, trzeci to znak rozpoznawczy hitlerowskiego faszyzmu. Przedstawienie ich obok siebie w grupie oraz przeznaczenie do spalania ujawnia stosunek twórców do tych systemów. Ciekawymi, nowymi środkami wyrazu były światło ultrafioletowe i barwy fluorescencyjne, stały się one charaktery-

¹⁰⁴ Rozmowa z Jarosławem Gułą z 28 lutego 2018 r., op. cit.

styczne dla tego okresu twórczości. Krzyż, dolar i swastyka, pomalowane na neonowe kolory, miały sugerować ich sprzeczność z naturą, która dla anarchistów była wolna od dogmatów oraz z nich płynących ograniczeń jednostki. Z takim nastawieniem Praffdata symbolicznie weszła w lata 90.

W dzień Świętego Walentego 1990 roku, w byłym klubie Remont, wtedy już Riviera-Remont odbył się koncert o tytule „Pornostrojka”. Nazwa ta najprawdopodobniej wniknęła z przekształcenia rosyjskiego słowa *pieriestrojka* (ros. перестройка) – oznaczająca przebudowę, będąca potoczną nazwą procesu przekształceń systemu socjalistycznego w ZSRR w latach 1985-1991. Postulowanym motywem przewodnim wydarzenia, którego pomysłodawcami byli Jarosław Guła oraz Jarema Dubiel, były pracownik S.O.S-u, było ucywilizowanie polskiego więziennictwa. Jego konkretnym, pożądanym efektem, miało być wprowadzenie „miękkich” cel w więzieniach, to znaczy miejsc, gdzie skazani mogli spotykać się prywatnie ze swoimi partnerami. Hasłem wydarzenia było „Prawo do seksu dla więźniów!”¹⁰⁵. Na pytanie, które z koncertów Praffdata były ważne dla jej historii, Guła powiedział: „Z powodów polityczno-społecznych, które akurat dla mnie były ważne, to myślę, że Pornostrojka – uważam, że Praffdata zrobiła po prostu krok do polepszenia warunków więźniów. To jest też przykład, że coś po nas zostało – cele miękkie”¹⁰⁶. Pomysłem na koncert było oddzielenie publiczności od sceny metalową siatką, najczęściej używaną do ogrodzeń, by stworzyć imitację więzienia. Pytanie, kto pozostawał więźniem, a kto „odwiedzającym”, pozostawało bez odpowiedzi. Nasuwającym się więc wnioskiem jest stwierdzenie, że to kwestia relatywna a wszyscy pozostają uwikłani w system. Dubiel podczas koncertu odczytał na głos treść petycji o stworzenie w więzieniach miejsca, w którym byłaby przestrzeń na intymność więzionych – wydarzenie miało być z jednej strony nagłośnieniem istniejącego problemu, z drugiej było drogą do jego rozwiązania. Podpisy pod petycją miały zostać złożone do Centralnego Zarządu Zakładów Karnych w Ministerstwie Sprawiedliwości, odpowiedzialnego za polskie więziennictwo, pod kierownictwem świeżo powołanego Pawła Moczydłowskiego, który zresztą był zaproszony na wydarzenie. Cele „miękkie” zostały wprowadzone kilka

¹⁰⁵ Rozmowa z Jarosławem Gułą z 16 lutego 2018 r., op. cit.

¹⁰⁶ Rozmowa z Jarosławem Gułą z 28 lutego 2018 r., op. cit.

miesiący później, niekoniecznie jako bezpośredni rezultat koncertu w Rivierze-Remont, ale „Pornostrojka” mogła mieć w tym swój udział.

Trzy lata później, w 1993 roku, 13 grudnia, Praffdata postanowiła na swój sposób upamiętnić wprowadzenie stanu wojennego. Członkowie podjęli się organizacji wydarzenia o znamienym tytule „Warshow”. W języku angielskim pierwszy człon – *war* – oznacza wojnę, drugi – *show* – oznacza widowisko. Wypowiedziane wspólnie przypominają nazwę stolicy Polski – miasta, w którym odbywał się koncert. Wydarzenie było poświęcone pytaniu czy Europejczycy, a konkretniej Polacy na początku lat 90. żyli naprawdę w czasach pokoju. Śniatyński, jeden z pomysłodawców „show”, tak wspomina ideologiczne pobudki, dla których podjął działanie: „Mi chodziło o to, żeby opowiedzieć w jak wielu miejscach trwa obecnie wojna. Czy na prawdę żyjemy w czasie pokoju? Czy jesteśmy po prostu w Europie, w Polsce konkretnie, tacy uspokojeni po przełomie, który się dokonał i już wszystko jest okej”¹⁰⁷. Członkowie podjęli się odpowiedzi na te pytania w następujący sposób: w kinie „Tęcza”, gdzie miało miejsce wydarzenie, we foyer stworzyli wizualizację – mapę świata, na której zaznaczyli wszystkie rejony objęte konfliktem zbrojnym w 1993 roku. Po jej obejrzeniu widz wchodził na salę, gdzie odbywały się koncerty – zaproszonych było kilka zespołów z tym przykazem, by ograniczyły się do tematyki wojennej. Podczas występu Praffdaty zespół podjął próbę „zrekonstruowania” przebiegu wprowadzenia stanu wojennego. Zbudowano imitację miasta oraz muru z pudeł kartonowych. Zespół zainicjował desant na wybudowane konstrukcje, zachęcając do dołączenia się publiczności, która szybko podjęła działanie. Można powiedzieć, że był to „popisowy numer” Praffdaty. Śniatyński wspominał wrażenie, które odniósł uczestnicząc w wydarzeniu: „Oprócz wystawy we foyer, z której dowiadywano się gdzie toczy się wojna, można było wejść na sale podczas koncertu, by ujrzeć toczącą się wojnę”¹⁰⁸. Jarosław Guła zabawnie puentuje wydarzenie: „Akademia ku czci upadku stanu wojennego, (...) była wielka scenografia, demolka, petardy, wybuchy, wojna – bardzo fajny koncert”.

Głównym środkiem zastosowanym w pomysłach kuratorskich wydarzenia „Warshow” było nagromadzenie. Wszystkie elementy dotyczyły motywu przewodniego –

¹⁰⁷ Rozmowa z Pawłem Śniatyńskim z 28 maja 2018, op. cit.

¹⁰⁸ Ibidem.

wojny – w sposób bezpośredni. Różniły się funkcją: infografika na wstępie miała za zadanie rozszerzyć wiedzę oraz świadomość odwiedzających ludzi. Następnie widz w metaforycznym sensie miał „przeżyć” wojnę w kontrolowanych warunkach koncertu. Doświadczenie miało wywoływać przesyty. Pacyfistycznym przekazem artystów było uwrażliwienie warszawskiej społeczności na los cierpiących z powodu wojny ludzi. Co więcej, skłonić ją do refleksji nad przywilejem wynikającym z życia w pokoju.

Kilka dni po „Warshow”, w Warszawie Praffdata została poproszona o zorganizowanie Wigilii dla członków Związku Polskich Artystów Plastyków na ulicy Mazowieckiej. ZPAP co roku oddawał ten dzień do zagospodarowania artystycznie różnym podmiotom. Grupa postanowiła wykorzystać w krytyczny sposób konwencję „kolacji wigilijnej”. Instalacja składała się z kilku części. Pierwszą stanowiły duże ilości mięsa i kości zakupione z rzeźni, gdzie sprzedawane były w niskiej cenie. „Kupiliśmy tego z kilkaset kilo, mieliśmy samochody z hurtowni piwa i Wojtek From przywiózł kości całą pakę samochodu marki Żuk”¹⁰⁹. Te „odpadki” zostały udekorowane folią aluminiową i rozrzucone bezpośrednio na białych obrusach rozstawionego stołu, przygotowanego na potrzeby Wigilii. Cała sceneria rozjarzyła się nienaturalnie po włączeniu ultrafioletowych lamp: „Mięso świeci na pomarańczowo-czerwono, tak jaskrawo. Kości na biało-niebiesko. To robiło niesamowite wrażenie”¹¹⁰, wspominał Chełmecki, jeden z pomysłodawców projektu. Drugim komponentem narracji było „danie główne” – miseczki ryżu rozstawione przy każdym miejscu do siedzenia. Trzecim elementem dopełniającym zamierzony efekt miały być psy – goście zostali zaproszeni ze swoimi pociechami, niemniej nie wyszło to tak jak miało wyjść i czworonogów zabrakło na wydarzeniu.

Członkowie Praffdaty podjęli się krytyki konsumpcjonistycznego społeczeństwa, w którym od trzech lat funkcjonowali. Setki kilogramów ociekających krwią kości miały dosadnie obrazować nadmiar jedzenia produkowanego w przemysłowy sposób. Drugą warstwą znaczeniową jest krytyka jedzenia zwierząt w ogóle – Guła i Śniatyński, jedni z głównych pomysłodawców Wigilii, do dziś pozostają wegetaria-

¹⁰⁹ Rozmowa z Jarosławem Gułą z 16 lutego 2018 r., op. cit.

¹¹⁰ Rozmowa z Faustynem Chełmeckim z 25 kwietnia 2018 r. op. cit.

nami. Miseczki zawierające jedynie ryż miały, na zasadzie kontrastu do hałd truchła, unaocznić problem głodu na świecie. Kapitalistyczna nadprodukcja żywności przy jednoczesnym niedożywieniu dużych części globu była głównym tematem kolacji. Uczestnicy mogli dowiedzieć się tego z manifestu wygłoszonego podczas wydarzenia przez jednego z członków Praffdata – najprawdopodobniej Śniatyńskiego albo Chełmeckiego. Niestety żaden z obecnych tam członków nie pamięta jaka była reakcja publiczności.

Ostatnim opisywanym przeze mnie wydarzeniem jest seria organizowanych przez zespół festiwali. Podczas ostatnich siedmiu lat działalności Praffdata zajęła się planowaniem czterech edycji „Urodzin Praffdata”, kolejno w 1995, 1996, 1997 oraz 1998 roku na Cyplu Czerniakowskim. Jako grupa muzyczna zagrała formacja tylko raz, podczas pierwszej realizacji. Choć ów festiwal doczekał się w sumie dziewiętnastu wznowień, nie byłoby prawdą uznanie wszystkich tych wydarzeń za działalność całej grupy – po Praffdacie została tylko nazwa. Od 1999 roku lokalizacja zmieniła się na ulicę Burakowską, a po rozpadzie grupy, czyli od początku XXI wieku, jego organizacją zajął się indywidualnie Jarosław Guła w swoim klubie CDQ.

Głębszej analizie poddam pierwszą edycję festiwalu. Jak wspomina Jarosław Guła, obchodzona przez grupę jedenasta rocznica działalności była bezpośrednią przyczyną pomysłu na huczne obchody urodzin. Impreza odbywała się blisko Nocy Kupały, inaczej Sobótki, 22 czerwca. Wybór jedenastej wiosny miał być żartem wyśmiewającym powszechne świętowanie jubileuszy, czyli okrągłych rocznic – dziesięcioleci, dwudziestoleci itp. Praffdata była wtedy prężnie działającą firmą z całym zapleczem umożliwiającą jej funkcjonowanie: pracownikami, samochodami, magazynem, alkoholem, pozwoleniem na handel. Guła podczas poszukiwania odpowiedniego miejsca na swoją imprezę natrafił na Cypel Czerniakowski. Dowiedziawszy się, że właścicielem działki jest miasto, załatwił formalności i wydzierżawił przestrzeń na dwa dni. W wynajętych namiotach cyrkowych odbywały się koncerty oraz spektakle, a warunki sanitarne organizatorzy zapewнили, wypożyczając „toitoie”. Guła opowiedział jak udało mu się zapewnić prąd potrzebny do oświetlenia oraz nagłośnienia koncertów: „Znalazłem elektryka, który pracował przy miejskich imprezach z artystami, poprosiłem go żeby mi pomógł doprowadzić prąd do Cyplu. Dostawał od nas na dzi-

siejsze z dwieście złotych, znalazł jakiś słup i „krzyt” nielegalnie nas podłączał, po czym przyjeżdżał o siódmej rano i „krzyt” – odłączał. Mieliśmy więc nieograniczoną ilość prądu za darmo”¹¹¹.

Rozmowa ze Śniatyńskim ułatwia zrozumienie ideologii stojącej za pomysłem „Urodzin”. Na pytanie o wystąpienia Praffdaty ważne dla historii grupy, artysta odpowiedział: „Na pewno te, które organizowaliśmy już w bardzo ścisłym gronie. (...) były to te akcje na cyplu pod hasłem „legalize it”. Czyli zalegalizujemy marihuanę jak i w ogóle miękkie narkotyki. Głównie żeśmy myśleli o tym jak zrobić akcję, która będzie wielowymiarowa. Będą nie tylko koncerty, ale będzie też jakiś przekaz „poza” koncertami: był teatr, ogniska, podczas których jakiś mistrz od ognia opowiadał o rzeczach związanych ze zmianą świadomości. Były instalacje też odnoszące się do zmiany świadomości”¹¹². Słowiańskie święto nocy Kupały, podczas której festiwal się odbywał, miał również dużo wspólnego z ogniem i zabawą. Obrzędy i zwyczaje – palenie ognisk, a w nich ziół, wicie i spuszczenie w rzecze wianków, tańce – miały zapewnić dobrobyt świętującym. Podczas nocy odbywały się wróżby mające zdradzić przyszłość. Powrót do obrzędowości pogańskiej nie dziwi – Praffdata szukała inspiracji spoza obszaru duchowości utożsamianej w Polsce z katolicką tradycją. Grupa w charakterystyczny dla postmodernizmu sposób łączy słowiańskie święto z psychodelicznym doznaniem zmiany świadomości przez marihuanę, grzyby halucynogenne czy LSD – proponując wspólne spędzanie czasu przy ogniu.

Niestety dochód ze sprzedaży piwa – czyli jedyny, jaki festiwal generował, nie pokrywał kosztów związanych z jego organizacją. Co więcej, Praffdata jako sztab organizatorów poległa na polu komunikacji i dopełniania rozmaitych obowiązków. Guła wspomina, że udawało się rozstawić i przygotować wszystko na potrzebę rozpoczęcia imprezy, ale nie było już tak łatwo jeśli chodzi o sprzątnięcie i dopilnowanie, by dobrze się ona zakończyła. Na barkach nieoficjalnego lidera Praffdaty spoczywała więc ogromna odpowiedzialność, a niesiona samemu, rodziła frustrację. Występ na pierwszych „Urodzinach Praffdaty” był przedostatnim wystąpieniem grupy. Guła, zapytany o powody rozpadu formacji, odpowiedział dosadnie: „Stwierdziłem, że nie ma co tru-

¹¹¹ Rozmowa z Jarosławem Gułą z 23 lutego 2018 r., op. cit.

¹¹² Rozmowa z Pawłem Śniatyńskim z 28 maja 2018, op. cit.

pa ciągnąć”¹¹³. Praffdata jako grupa artystyczna nie istniała więc już kilka lat przed ostatnim wystąpieniem w 2002 roku w CDQ.

Podsumowanie trzeciego okresu działalności

Podczas ostatniej dekady XX wieku Praffdata działa już nie tylko jako grupa strictly artystyczna, ale też jako firma obsługująca organizowane imprezy oraz sztab organizacyjno-kuratorski odpowiedzialny za program i zaplecze ideologiczne poszczególnych wydarzeń. Każde z nich miało szczegółowy program, a na pierwszy plan wysuwał się ważny przekaz polityczny. Tematy prospołeczne, prawa człowieka oraz globalne problemy, były głównymi zainteresowaniami grupy. Organizowane wydarzenia było narzędziem do zmiany otaczającej rzeczywistość – realną walką poprzez zabawę. Tworzyli petycje, manifesty, dyskusje, by poszerzyć wiedzę, a co za tym idzie wolność jednostki. Praffdatę w tym okresie cechowały krytyczne nastawienie, ironiczny komentarz mający na celu ujawnić opresyjność danej strefy rzeczywistości. Można wyciągnąć stąd wniosek, że Praffdata nie pozostawała obojętna na popularny w latach 90. nurt sztuki krytycznej. Jego przedstawiciele zajmowali się między innymi eksplorowaniem społecznego wykluczenia, poruszali tematy tabu w sposób często kontrowersyjny. Podobieństwo można zaobserwować chociażby w analogicznych środkach wyrazu, jak używanie przez Praffdatę mięsa. Poza „Wigilią” dla ZPAP truchło pojawiło się również w Otwocku, gdzie artyści przybili kawał ciała martwej krowy do krzyża. Mięso, kupowane za małą cenę oraz łatwo dostępne, stawało się radykalnym środkiem przekazu. Kozyra swój dyplom – „Piramida Zwierząt” – obroniła kilka miesięcy przed organizowaną przez Praffdatę „Wigilią”, wkrótce potem rozgorzała ogólnopolska dyskusja o pracy młodej artystki. To co różniło Praffdatę od działań przedstawicieli sztuki krytycznej to brak edukacji artystycznej oraz konsekwentne pozostawanie poza głównym obiegiem galeryjnym. Artyści, których twórczość poddaję analizie w niniejszej pracy, mimo ogólnego zainteresowania sztuką niektórych członków, świadomie i celowo pozostawali amatorami. W dużej mierze nie śledzili tego, co działo się w świecie artystycznym, byli odbiorcami jedynie „klimatu” tam panującego.

¹¹³ Rozmowa z Jarosławem Gułą z 23 lutego 2018 r., op. cit.

Inne, często używane przez Praffdatę materiały – farby fluorescencyjne i światło ultrafioletowe – też wpisywała się w inne zjawiska typowe dla początku dekady. Wraz z latami 90. w Polsce na popularności zyskał nowy gatunek muzyki tworzonej całkowicie elektronicznie i wymagający nowej formuły zabawy. Techno i rave stały się fascynacją młodego pokolenia, które utożsamiało je z nowoczesnością, postępem technologicznym i przyszłością¹¹⁴. Chełmecki w rozmowie ze mną o powodzie używania ultrafioletu i fluorescencji w twórczości grupy wprost wskazuje ich genezę: „Dobrze działają na podświadomość a przyszły razem z techno i z jakimiś tam odmianami muzyki powtarzalnej”¹¹⁵. Praffdata nie pozostawała więc obojętna na dominującą kulturę, czerpała z niej na swój sposób i używała do własnych celów. Dokonywała subwersji – zawłaszczając język właściwy estetyce rave'u, aby cytować go w krytyczny, politycznie zaangażowany sposób.

Jako grupa artystyczna Praffdata wystąpiła od 1990 do 2002 roku siedem razy. W sumie zrealizowała dwanaście wydarzeń odbywających się głównie w Warszawie. Poza stolicę wyruszyła tylko trzy razy: do Żarnowca, Otwocka oraz Gdańska.

5. Podsumowanie

Okres od 1984 do 1986 roku to moment kiedy Praffdata była zespołem stricte muzycznym, związanym z S.O.S.em. Często ingerowała niezaproszona w zastane wydarzenia kulturalne i występowała bez przygotowań, spontanicznie. W latach 1986-1989 nastąpił rozkwit formy performansu dopracowywanej przez plastyków; grupa koncertowała w całej Polsce. Zapraszana przez różne podmioty artystyczne Praffdata kształtowała swój styl. Trzeci okres, lata 90. to czas z jednej strony rozwoju nowej formy wyrazu, z drugiej rozejścia się społeczności Praffdaty i rozpadu grupy. Był to moment, w którym członkowie wyszli poza formę muzyczno-plastyczną, sami organizowali wydarzenia, na których występowali.

Analizując zmiany cech twórczości w ciągu tych trzech okresów można zauważyć trzy tendencje rozwoju grupy. Po pierwsze zmianie uległa kwestia „spontaniczności” – w pierwszych latach zespół nie przygotowywał się przed wystąpieniami.

¹¹⁴ 140 uderzeń na minutę. *Kultura rave i sztuka w latach 90. w Polsce*, <https://artmuseum.pl/pl/wystawy/140-uderzen-na-minute-museum-on-the-vistula>, dostęp: 30.08.2018

¹¹⁵ Rozmowa z Faustynem Chełmeckim z 25 kwietnia, op. cit.

Na scenie artyści pozostawiali przypadkowi przebieg koncertu, a brak planu było metodą tworzenia. Następnie pojawiły się nowe osoby w postaci Wilskiego i Chełmeckiego, którzy wpadali na bardziej ambitne pod względem koncepcyjnym pomysły, pojawiły się scenariusze wydarzeń, wymagające wcześniejszego zaopatrzenia się w narzędzia i materiały niezbędne do ich realizacji. W fazie końcowej artyści tworzyli własne wydarzenia, skrupulatnie zaplanowane, przypominany festiwale z całym programem wydarzeń towarzyszących. Na improwizację pozwalali sobie już tylko na scenie – tam spontanicznie podejmowane decyzje, brak kompozycji i ustalonego składu pozostawały niezmiennie od lat.

Po drugie, można prześledzić rozwój tematyki poruszanej podczas koncertów. W dwóch pierwszych latach działalności grupy młodzi muzycy skupiali się głównie na formie wydawania dźwięków. Młodzi stopniowo dążyli do wykształcenia przekazu – by ten stał za ich wystąpieniami. Chcę postawić tu tezę, że artyści po prostu dorastali do własnych poglądów politycznych – forma wystąpienia rozwijała się paralelnie do formułowania się przekonań. Płaszczyzną, na której wszyscy członkowie Praffdata się spotykali był anarchizm i przekonanie o wolności słowa. Jednocześnie każdy miał własne obszary zainteresowań – na przykład: Guła i Śniatyńska angażowali się bardziej w kwestie ekologiczne i związane ze świadomą konsumpcją, Chełmecki i Wilski pogłębiali badanie mentalności ludzkiej w duchu buddyźmu i filozofii wschodu. Wszyscy byli w stanie koegzystować dzięki wzajemnemu szacunkowi i braku fundamentalnych różnic w poglądach, które to pojawiły się dopiero pod koniec lat 90.

Po trzecie można zaobserwować rozwój formy twórczości. W pierwszym, omawianym przeze mnie okresie Praffdata grała muzykę i zrzeszała muzyków. W drugim dodatkowo zaczęła tworzyć „sztukę”: malowała, projektowała i budowała instalacje, performowała – do składu dołączyli artyści plastycy. W trzecim, poza pełnionymi już rolami, członkowie spełnili się w profesji kuratorów oraz producentów. Ich działalność przez prawie dwie dekady rozszerzała definicję „Praffdaty”. W końcowej fazie zawierały się w niej następujące elementy: zespół muzyczny, grupa artystyczna, społeczność przyjacielska, organizacja non-profit, firma.

Wszystko to sprawia, że Praffdata w sposób ciekawy wpisuje się w scenę artystyczną dwóch ostatnich dekad XX wieku. Na podstawie analizy jej historii można szczegółowo zarysować zjawiska tego czasu – tak społeczne, jak i kulturalne. W la-

tach 80. członkowie byli przedstawicielami subkultur młodzieżowych. Tworzyli na przekór obowiązującym normom, znaleźli swoją własną formę wyrazu artystycznego oraz odpowiadającą im potrzebom ideologię – anarchizm. W latach 90. dorośli już artyści postanowili podjąć się aktywniejszej walki o prawa człowieka, organizując prospołeczne wydarzenia, jednocześnie wpisywali się w powszechną wtedy praktykę zakładania nowych przedsiębiorstw na nowym, wolnym rynku. To co pozostaje niezmiennie w ciągu tych osiemnastu lat działalności Praffdata, to konsekwentne i świadome pozostawanie poza obiegiem artystycznym, szukanie inspiracji dla swojego działania w innych rejonach kultury niż sztuka – a pozostawanie na granicy gatunków muzyki, malarstwa, performansu, jest tego dobrym przykładem.

6. Zakończenie – „Czym była Praffdata?”

„Czym dla Ciebie była Praffdata” - tym pytaniem kończyłam każdy wywiad. Zadawane po całej rozmowie najczęściej skłaniało do refleksji nad całościowym wymiarem działalności grupy. Odpowiedzi jawią się jako kolaż wspomnień.

Jarosław Burchardt rozpoczyna: „Formą wyrażania się i spotkaniem z ludźmi. Przygodą, wycieczką, wyjazdem w Polskę”; po chwili dodał: „Na początku myślałem, że to będzie takie świrowanie, robienie głupot i żartów na temat naszej rzeczywistości, ale po jakimś dłuższym okresie okazuje się, że to nasze towarzystwo wcale nie było takie zwariowane. Ja bym inaczej to nazwał: świadome świry”. Sylwester Wiśniewski widział Praffdatę jako formę życia – „Czy dobrą, to nie wiem. Na pewno wesołą. Nie ograniczaliśmy się do koncertów, my po prostu cały czas ze sobą byliśmy”. Chełmecki również użył sformułowania „forma”, by opisać inny aspekt sprawy: „Praffdata to rozwijana ciągle forma: zmieniała swoje zadania, sposób prezentacji, skład. Każdy członek działał w innym zespole „Praffdata” i każdy na tym samym przedstawieniu robił coś zupełnie innego”. Drugi z malarzy, Wilski, odpowiedział: „dla mnie Praffdata to Jarek Guła”. A dla Guły? „Przede wszystkim grupą kolegów i koleżanek, z którą utrzymuje kontakt od ponad 30 lat”. Paweł Sniatyński po długim zastanowieniu powiedział: „Praffdata była dla mnie szkołą – uczelnią wyższą! I wspinałbym przeżyciem”. Myślę, że te odpowiedzi są ciekawą puentą mojej pracy.

7. Kalendarium

1984:

3 marca – S.O.S., Warszawa

16 marca – klub Remont, Warszawa

10, 11 kwietnia – Festiwal Muzyki Nowej, klub Nurt, Poznań

18 maja – Kicka Wiosna, klub Ubab, Warszawa

29 czerwca – S.O.S., Warszawa

Klub Nurt – brak danych

1985:

16 marca – S.O.S., Warszawa

30 sierpnia – VI przegląd Muzyki Alternatywnej i Awangardowej, Rockowej, pt. „Poza kontrolą”, klub Remont, Warszawa

4 października – FSO, Warszawa

20 grudnia – S.O.S., Warszawa

1986:

28 stycznia – Stodoła, Warszawa

9 lutego – Pierwszy Zlot Cynicznej Młodzieży Ery Atomowej, Gdynia

20 grudnia – S.O.S., Warszawa

5 marca – klub Akant, Katowice

16 marca – S.O.S., Warszawa

10 kwietnia – „Pożegnanie mostu Poniatowskiego”, Warszawa

2 maja – klub Odnowa, Toruń

14 maja – klub Program, Gliwice

22 maja – klub Odnowa, Toruń

3 czerwca – klub „Dedal”, Warszawa

7 czerwca – „Ekspresja lat 80”, BWA, Sopot

31 lipca – Ogólnopolski Przegląd Muzyki Młodej Generacji, Jarocin

14 listopada – Koszalin

20 grudnia – S.O.S., Warszawa

1987:

Festiwal Ariergarda, Dom Kultury „Bałuty”, Łódź

12 kwietnia – Kwadratowa, Gdańsk

1 czerwca – Dzień Dziecka, Dom Kultury „Bałuty”, Łódź

6 czerwca – „Witaminy wiosny” Galeria Biała, Lublin

1988:

10 września 1988 – „Zlew Polski”, Warszawa

30 września 1988? – „Poza kontrolą”, Warszawa

31 września 1988? – Rób Reggae, Warszawa

1989:

Zielona Góra – brak danych

Kielce – brak danych

Wrocław – brak danych

8 lipca – Berlin, NRD.

12 grudnia – Esoes

1990:

14 lutego – „Pornostrojka”, Rivuera-Remont, Warszawa

Żarnowiec – festiwal, nie doszło do koncertu.

Otwock – brak danych

1991:

Czerwiec – Klub C14, Gdańsk

1993:

12 grudnia – „Warshow”, kino „Tęcza”, Warszawa

23 grudnia – Wigilia dla Polskiego Związku Artystów Plastyków, ul. Mazowiecka, Warszawa

1995:

około 22 czerwca – Urodziny Praffdaty, Cypel Czerniakowski, Warszawa

1996:

około 22 czerwca – Urodziny Praffdaty, Cypel Czerniakowski, Warszawa

1997:

około 22 czerwca – Urodziny Praffdaty, Cypel Czerniakowski, Warszawa

1998:

około 22 czerwca – Urodziny Praffdaty, Cypel Czerniakowski, Warszawa

2000:

14 lutego – Zamek Ujazdowski, Warszawa

2002:

14 lutego – CDQ, Warszawa

8. Bibliografia

Wydawnictwa zwarte:

Maciej Chmiel, *Paweł Końjo Konnak – fenomen uczestnictwa w sztuce współczesnej*. Warszawa Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013

Anna Idzikowska-Czubaj, *Rock w PRL-u. O paradoksach współistnienia*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2011

Paweł „Konjo” Konnak, *Gangrena – mój punk rock song z 2011*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2011

Paweł „Konjo” Konnak, *Księgowy tańczy*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014

Paweł Kowal, *Koniec systemu władzy Polityka ekipy gen. Wojciecha Jaruzelskiego w latach 1986-1989*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2016

D. Muzyczuk, D. Crowley, *Notatki z podziemia. Sztuka i muzyka alternatywna w Europie Wschodniej 1968-1994*, Muzeum Sztuki, Łódź 2016

David Ost, *Solidarność a polityka antypolityki*, tł. Sergiusz Kowalski, Europejskie Centrum Solidarności, Gdańsk 2014

Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, Dom wydawniczy „Rebis”, Poznań 2011

Agata Pyzik, *Biedni ale sexy*, tł. Miłosz Wojtyna, Wydawnictwo w Podwórku, Warszawa 2018

Anda Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945-2005*, Wydawnictwo Stentor, Warszawa 2007

Jacek Sienkiewicz, *Zatańczą ci, co drżeli. Polska sztuka krytyczna*, Karaktert, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa 2014

Krzysztof Skiba, Jarosław Janiszewski, Paweł „Konjo” Konnak, *Artyści. Wariaci. Anarchiści. Opowieść o gdańskiej alternatywie lat 80.* Narodowe Centrum Kultury Warszawa 2010

Andrzej Leon Sowa, *Historia polityczna Polski 1944-1991*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011

Xawery Stańczyk, *Macie swoją kulturę*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2018

Andrzej Stasiuk, *Jak zostałem pisarzem*, Wydawnictwo Czarne, Warszawa 2016

Magda Szczeniak, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Bęc Zmiana, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2016

Aleksandra Szyłło, *Godzina wychowawcza. Rozmowy o polskiej szkole*, Wydawnictwo Czarne: Warszawa 2017

Artykuły w wydawnictwach zwartych:

Anna Idzikowska-Czubaj, *Polska muzyka rockowa jako wentyl bezpieczeństwa*, [w:] *Twórcy na służbie. W służbie twórczości*, red. S. Ligarski, IPN, Komisja Ścigania Zbrodni Przeciwko Narodowi Polskiemu, Warszawa 2013

Anna Idzikowska-Czubaj, *Po co wolność? Rock jako forma młodzieżowej kontestacji systemu w PRL lat osiemdziesiątych - historia i legenda*, [w:] *Życie na przekór. Młodzieżowa kontestacja systemu w ostatniej dekadzie PRL (1980-1989) – nowe tropy i pytania badawcze*, red. Bartłomiej Noszczak, IPN, Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu, Warszawa 2016

Robert Kasprzycki, *Marek Kurzyniec. Portret anarchisty-antykomunisty*, [w:] *Życie na przekór. Młodzieżowa kontestacja systemu w ostatniej dekadzie PRL (1980–1989) – nowe tropy i pytania badawcze*, red. Bartłomiej Noszczak, IPN, Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu, Warszawa 2016

Paweł Kowal *Na straconych pozycjach. Ostatni bój PZPR o dusze młodych w latach 1986-1989*, [w:] *Życie na przekór. Młodzieżowa kontestacja systemu w ostatniej dekadzie PRL (1980-1989) – nowe tropy i pytania badawcze*, red. Bartłomiej Noszczak, Warszawa: IPN, Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu, 2016

Mirosław Pęczak - „*Subkultury młodzieżowe a fenomen trzeciego obiegu kultury w ostatniej dekadzie PRL* [w:] *Życie na przekór. Młodzieżowa kontestacja systemu w ostatniej dekadzie PRL (1980-1989) – nowe tropy i pytania badawcze*, red. Bartłomiej Noszczak, IPN, Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu, Warszawa 2016

Robert Tekieli , *Ruch alternatywny lat osiemdziesiątych oczami świadka*, [w:] *Życie na przekór. Młodzieżowa kontestacja systemu w ostatniej dekadzie PRL (1980-1989) – nowe tropy i pytania badawcze*, red. Bartłomiej Noszczak, IPN, Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu, Warszawa 2016

Marek Wierzbicki, *Między władzą a opozycją. Ruchy społeczne młodzieży w ostatniej dekadzie PRL – rozważania wstępne.*, [w:] *Życie na przekór. Młodzieżowa kontestacja systemu w ostatniej dekadzie PRL (1980-1989) – nowe tropy i pytania badawcze*, red. Bartłomiej Noszczak, IPN, Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu, Warszawa 2016

Artykuły w czasopismach oraz źródła internetowe:

Piotr Cieśla, *Współdziałanie czy walka*, Tygodnik Pracy Twórczej „Radar”, 13 lutego 1986

Zuzanna Wilska, *Czuliśmy się w tym świecie jak wariaci. Rozmowa z Maciejem Wilskim*, „Poza” 2017, nr 1

Łukasz Goczyca, *Polski szyk I klasa średnia. Działalność wystawiennicza Andrzeja Bonarskiego w latach 1986–1991*, <https://artmuseum.pl/pl/publikacje-online/lukasz-goczyca-polski-szyk-i-klasa-srednia-dzialalnosc>, [dostęp: 30.08.2018]

Literatura Sowizdrzalska, https://pl.wikipedia.org/wiki/Literatura_sowizdrzalska,
[dostęp: 27.08.2018]

Lata 90. XX wieku, https://pl.wikipedia.org/wiki/Lata_90._XX_wieku,
[dostęp: 16.08.2018]

140 uderzeń na minutę. Kultura rave i sztuka w latach 90. w Polsce,
<https://artmuseum.pl/pl/wystawy/140-uderzen-na-minute-museum-on-the-vistula>,
[dostęp: 30.08.2018]