

Paulina Wenderlich

<https://orcid.org/0000-0003-0360-9324>

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

Happening i surrealistyczne akcje uliczne jako niekonwencjonalne narzędzia oporu w Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej. Przykład ruchu Pomarańczowa Alternatywa

Zarys treści: Problem badawczy poruszony w niniejszym artykule dotyczy roli happeningu i innych działań ulicznych jako narzędzia oporu w warunkach reżimu niedemokratycznego, na przykładzie działalności ruchu Pomarańczowa Alternatywa w Polsce Ludowej. Celem artykułu jest omówienie działań ruchu oraz zbadanie, w jaki sposób wykorzystał on happening jako narzędzie oporu i komunikacji z obywatelami. Zastosowane metody badawcze obejmą analizę treści materiałów archiwalnych oraz literatury przedmiotu, co pozwoliło na opracowanie zarysu teorii happeningu oraz zbadanie szczegółów i charakteru wydarzeń oraz symboliki używanej przez Pomarańczową Alternatywę.

Abstract: This article addresses the research problem related to the role of happenings and other street activities as forms of resistance in non-democratic regimes, illustrated explicitly by the Orange Alternative movement in Poland. The article aims to discuss the activities of this movement and examine how it used events as tools for resistance and for communicating with citizens. The research methods include an analysis of archival materials and relevant literature, which helped develop a framework for the theory of happenings and explore the details, nature, and symbolism of the events organised by the Orange Alternative.

Słowa kluczowe: happening, Polska Rzeczpospolita Ludowa, przestrzeń miejska, władza, opór

Keywords: happening, Polish People's Republic, urban space, power, resistance

Wstęp

Happening jako forma sztuki ukształtował się w drugiej połowie XX w., rodząc nową jakość w praktykach artystycznych i społecznych. Przekształcał sztukę w aktywność performatywną, nieograniczoną przez ramy muzeów i galerii, skierowaną bezpośrednio do uczestników i przypadkowych świadków. Śladów wystąpień tego typu można szukać u przedstawicieli awangardy, jednak dopiero



<http://doi.org/10.12775/Polska.2025.06>

<http://rcin.org.pl>

neoawangarda i zjawiska wywodzące się z kontrkultury usankcjonowały je w sztuce na dobre. W Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej, gdzie wszelkie działania niosące znamiona krytyki systemu były tłumione przez państwowy aparat cenzury i represji, część happeningów stała się jednym z narzędzi oporu. Forma ta, z uwagi na swoje niedookreślenie, aluzyjność, niekiedy absurd i humorystyczny charakter, mogła skutecznie omijać cenzorskie zapory, stając się subwersywnym narzędziem walki z opresyjnym systemem. Ograniczenia, jakie narzucała społeczeństwu władza komunistyczna (np. dotyczące wolności słowa, wolności zgromadzeń), paradoksalnie stwarzały warunki do powstawania inicjatyw wymykających się kontroli cenzury. Tworzono specyficzny system języka ezopowego i powoływano do życia nowe, opozycyjne formy działań, np. różne oblicza teatru alternatywnego (teatr domowy, spektakle w kościołach, teatr uliczny, kabarety, część teatrów studenckich itp.), wydawnictwa drugiego obiegu czy kino moralnego niepokoju¹.

Na szczególną uwagę zasługuje działalność ruchu Pomarańczowa Alternatywa (PA), który narodził się we Wrocławiu na początku lat osiemdziesiątych XX w. pod przewodnictwem Waldemara „Majora” Fydrycha². Działania ruchu, inspirowane podobnymi grupami z innych państw europejskich i USA, zyskały rozgłos,

¹ Zob. m.in.: J. Olszek, G. Wołk, *Drugi obieg wydawniczy w oczach Służby Bezpieczeństwa*, „Pamięć i Sprawiedliwość” t. 12, 2013, nr 1, s. 369–435; J. Dąbrowski, A. Demenko, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku*, t. 1: *Aspekty prawne*, Warszawa 2014, s. 26–27; K.A. Głuszcak, *Muzyka jako narzędzie opozycji politycznej w Polsce w latach osiemdziesiątych XX wieku*, „Politikon” 2016, nr 18, s. 193–210; M. Krzek-Lubowiecki, *Krakowski drugi obieg druków zwartych w latach 1977–1989 – próba ujęcia statystycznego*, „Res Gestae. Czasopismo Historyczne” 2016, nr 2, s. 94–118; J. Olszek, *Rewolucja powielaczy. Niezależny ruch wydawniczy w Polsce 1976–1989*, Warszawa 2015; A.K. Piekarska, *Kabarety polityczne PRL. Wybrane problemy badawcze ze szczególnym uwzględnieniem dokumentacji aparatu bezpieczeństwa*, „e-Politikon” 2016, nr 18, s. 193–211; M. Jarmulowicz, *Sezony błędów i wypaczeń. Socrealizm w dramacie i teatrze polskim*, Gdańsk 2003; M. Fik, *Kultura polska po Jałcie*, t. 1–2, Warszawa 1991; D. Przystek, *Środowisko teatru w okresie stanu wojennego*, Warszawa 2005; B. Żurek, *Film fabularny w funkcji alternatywnego źródła do historii codzienności – teoretyczne rozważania na przykładzie kina moralnego niepokoju*, „Historyka. Studia Metodologiczne” 2014, nr 44, s. 115–127.

² Waldemar „Major” Fydrych to polski happenner, malarz i lider Pomarańczowej Alternatywy. Pod koniec lat siedemdziesiątych ukończył historię i historię sztuki we Wrocławiu. Zainicjował Ruch Nowej Kultury i opublikował *Manifest surrealizmu socjalistycznego*, który stał się ideowym fundamentem Pomarańczowej Alternatywy. Wielokrotnie zatrzymywany i aresztowany za działalność opozycyjną i organizację happeningów. Po 1989 r. kontynuował działalność artystyczną i polityczną. W 2012 r. obronił pracę doktorską na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie pt. „Happening jako operacja integrująca, uzdrawiająca, transformująca sztukę i rzeczywistość”. Jest również autorem książek, w tym *Życie pomarańczowych ludzi*, oraz twórcą charakterystycznych obrazów z wizerunkami krasnoludków. Dzięki swojej twórczości i działalności Fydrych zdobył międzynarodowe uznanie. Jego graffiti zostały umieszczone w książce *Surrealizm – 50 dzieł, które powinnyś znać* obok prac takich artystów jak Picasso, Dali czy Duchamp, *Major Fydrych*, <http://www.majorfydrych.com/tekst,biografia,230.html> (dostęp: 10 VIII 2025). Zob. W. Fydrych, *Krasnoludki i gamonie*, Warszawa 2006; idem, *Żywoty Mężów Pomarańczowych*, Wrocław–Warszawa 2001; idem, B. Misztal, *Pomarańczowa Alternatywa. Rewolucja Krasnoludków*, Warszawa 2008.

wykorzystując happening jako formę walki z systemem, która wykraczała poza schematy tradycyjnych manifestacji politycznych. Grupa, poprzez surrealistyczne, humorystyczne i nierzadko absurdałne przedstawienia uliczne kwestionowała podstawy władzy komunistycznej i otwierała przestrzeń do buntu, w którym uczestniczyć mogli wszyscy – zarówno artyści, jak i inni obywatele. Happeningi i inne działania PA były odpowiedzią na społeczny marazm i represje systemu, a jednocześnie ukazywały absurd realiów Polski Ludowej, paradoksalnie maskując krytykę w żartobliwej i pozornie niewinnej formie. Autorka niniejszego artykułu jest zdania, iż Pomarańczową Alternatywę można z pełnym przekonaniem nazwać ruchem artystycznym ze względu na jego polityczny charakter oraz twórczy potencjał. Działania PA wykraczały daleko poza jedynie walkę symboliczną. Stanowiły próbę oddziaływania na „realne” pole polityki. Problem badawczy poruszony w niniejszym artykule dotyczy roli happeningu i innych surrealistycznych działań ulicznych jako narzędzia oporu społeczno-politycznego w warunkach reżimu niedemokratycznego, na przykładzie działalności ruchu Pomarańczowa Alternatywa w Polsce lat osiemdziesiątych. Kluczowe pytania badawcze brzmią następująco: w jaki sposób happeningi i inne akcje uliczne organizowane przez Pomarańczową Alternatywę służyły wyrażaniu sprzeciwu wobec reżimu, jaką miały skuteczność w budowaniu opozycji społecznej i jakie mechanizmy oporu oraz elementy z obszaru sztuki angażowały? Celem artykułu jest omówienie działań Pomarańczowej Alternatywy oraz zbadanie, w jaki sposób ruch ten wykorzystał happening jako narzędzie oporu i komunikacji z obywatelami. Artykuł ma także za zadanie przybliżyć znaczenie kulturowe i polityczne happeningów oraz ukazać rolę humoru, absurdu, ironii i metafory jako skutecznych środków wyrażania oporu. Niezwykle interesujący jest także fakt, iż Pomarańczowej Alternatywie udało się stworzyć możliwość swobodnej wypowiedzi w przestrzeni publicznej w systemie, który kontrolował niemal wszystkie sfery życia społecznego. Zastosowane metody badawcze obejmują analizę treści materiałów archiwalnych oraz literatury przedmiotu. Metody te pozwoliły na opracowanie zarysu teorii happeningu oraz zbadanie szczegółów i charakteru wydarzeń oraz symboliki używanej przez Pomarańczową Alternatywę.

Od sztuki do ulicznych manifestacji. Przestrzeń miejska jako scena

Teatr uliczny (w tym happening, który w Polsce popularyzowany był przez Tadeusza Kantora), czyli nurt przedstawień odbywających się w miejskich przestrzeniach ogólnodostępnych, narodził się równolegle w Stanach Zjednoczonych i Europie Zachodniej jako część protestacyjnych ruchów obywatelskich i kontrkulturowych. Ton i model narracji nadawały nie przedstawienia teatralne w zamkniętej

przestrzeni, lecz uliczne wystąpienia polityczne. Przez lata traktowany był jako teatr występujący przeciwko porządkowi społecznemu, jako kontestacja kultury mainstreamowej. Pojawienie się teatru ulicznego w latach sześćdziesiątych XX w. związane było z zanegowaniem miejsc przygotowanych dla teatru przez dominującą kulturę kapitalistyczno-mieszczańską i wpisywało się w dwudziestowieczne przemiany przestrzeni sztuki³. Przestrzeń miejska traktowana była jako model miejsca wspólnego, należącego do wszystkich, niezależnego od nacisków władzy i ograniczeń ekonomicznych. Miejsca, gdzie można spotkać ludzi, którzy do teatru być może nie chodzą. Z jednej strony teatr uliczny wskrzeszał tradycję dawnych przedstawień korzystających z przestrzeni miejskiej (próbował zatem przywrócić im ich prawdziwie publiczny wymiar), z drugiej był teatrem zaangażowanym, który poprzez działania uliczne pokazywał wartości demokratyczne⁴. Początki tego typu działań teatralnych i parateatralnych w Polsce należy wiązać z akcjami ulicznymi Akademii Ruchu⁵ w latach siedemdziesiątych. W 1983 r. w Jeleniej Górze zainaugurowano organizację corocznego Międzynarodowego Festiwalu Teatru Ulicznego, podczas którego Teatr Ósmego Dnia (działający do dziś) zagrał swój pierwszy uliczny spektakl *Raport z obłąkanego miasta*⁶.

Do form wchodzących w skład praktyk ulicznych niewątpliwie należy happening. Pojęcie to wprowadził amerykański artysta Allan Kaprow w latach pięćdziesiątych XX w., definiując happening jako wydarzenie, które rozmywa granicę między sztuką a rzeczywistością i angażuje widzów w sposób niekonwencjonalny. Jest to działanie artystyczne, w którym uczestnicy i widzowie mogą wpływać

³ E.C. Chabros, *Polskie graffiti lat osiemdziesiątych w świetle relacji jego twórców*, „Pamięć i Sprawiedliwość” t. 17, 2011, nr 1, s. 211; M. Szpakowska, M. Pęczak, J. Zieliński, D. Grinberg, K. Mroziwicz, *Anarchiści dzisiaj?*, „Dialog” 1991, nr 2, s. 127–133; M. Pęczak, *Pomarańczowi, ulica i tło*, „Dialog” 1989, nr 8, s. 124–133.

⁴ W tym kontekście pojawia się także pojęcie sztuki społecznej i jej związku z aktywnością obywatelską. Zob. np. K. Niziołek, *Czy street art jest sztuką społeczną? Kulturotwórczy i obywatelski sens sztuki ulicznej w perspektywie koncepcji społecznych enklaw*, „Pogranicze. Studia Społeczne” 2015, nr 26, s. 49–74; eadem, *Sztuka i aktywność obywatelska*, w: *Społeczeństwo obywatelskie. Między ideą a praktyką*, red. A. Kościński, W. Misztal, Warszawa 2008, s. 235–265; eadem, *Publiczna, zaangażowana, społecznościowa? O sztuce jako formie aktywności obywatelskiej*, „Trzeci Sektor” 2009, nr 19, s. 28–37.

⁵ Zob.: *Akademia Ruchu. Miasto. Pole akcji*, red. M. Borkowska, Warszawa 2006; *Akademia Ruchu. Teatr*, red. T. Plata, Warszawa 2015; *Teatr w miejscach nieteatralnych*, red. J. Tyszka, Poznań 1997. Członkowie Akademii Ruchu stawiali sobie za cel manifestowanie (w przestrzeni publicznej) swojej – pełnej sprzeciwu – obecności. Po powstaniu Solidarności przestrzeń miejska stała się dla nich teatrem. Cechy charakterystyczne dla działań Akademii Ruchu to ruch w przestrzeni, przesłanie społeczne, obserwacja życia w codzienności i uczestniczenie w niej. Aktorzy Akademii zawsze wierzyli, że artystyczny radykalizm nie musi się wykluczać, a nawet może iść w parze z przesłaniem społecznym.

⁶ J. Ostrowska, *Teatr uliczny*, w: *Encyklopedia teatru polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/179/teatr-uliczny> (dostęp: 20 XI 2024).

na przebieg wydarzenia, często prowadząc do nieprzewidywalnych rezultatów. Happening powstaje jako wynik wspólnej pracy artystów różnych dziedzin, którzy wykorzystują elementy wszystkich sztuk, rozmaitych technik oraz otoczenie, w którym działają. Cechuje go otwartość formalna. Happening służy zamazywaniu granic pomiędzy życiem a sztuką, przekraczaniu reguł zwykłego codziennego funkcjonowania ludzi i obiektów, aktywizowaniu widza. Publiczność ma wejść w sytuację, doświadczyć jej i stać się częścią akcji. Początkowo funkcjonujący jako niezależna forma sztuki, z czasem happening stał się narzędziem komunikacji społecznej lub/i wyrazem postawy politycznej⁷, czego dowodem jest wykorzystywanie tejże formy przez grupy neoawangardowe (zainspirowane dadaizmem i surrealizmem)⁸. Różni się od tradycyjnych protestów swoją formą – często zamiast bezpośrednich haseł czy transparentów wykorzystuje elementy sztuki do przekazania swojego przesłania⁹. Zrywa z klasycznym podziałem na artystę i publiczność, angażując wszystkich obecnych, a przez przypadkowość i spontaniczność stwarza przestrzeń, w której akcja przebiega według improwizowanego scenariusza. Happening opiera się na kilku głównych założeniach (cechach):

- przypadkowość, spontaniczność i improwizacja – przebieg happeningu nie jest w pełni zaplanowany, co umożliwia spontaniczne interakcje;
- angażowanie uczestników/publiczności – widzowie stają się częścią wydarzenia, nie są wyłącznie obserwatorami;
- wykorzystanie przestrzeni publicznej – happeningi często odbywają się w miejscach publicznych, jak ulice, parki, co pozwala im na interakcję z przypadkową publicznością; przestrzeń miejska staje się sceną, areną protestu¹⁰;
- efemeryczność – happening trwa zazwyczaj krótko i nie jest powtarzany, co potęguje jego wyjątkowość.

Autorka artykułu określiła kilka ważnych funkcji, które nadają mu szczególne znaczenie w życiu publicznym i kulturowym.

⁷ T. Godlewski, *Zjawisko alternatywnej partycypacji politycznej w Polsce*, „Athenaeum. Polskie Studia Politologiczne” 2013, nr 39, s. 50–63; P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981, s. 158.

⁸ Happening był jedną z podstawowych form działania międzynarodowego ruchu artystycznego Fluxus. Istotny wkład w rozwój tej formy wniosło ugrupowanie akcjonistów wiedeńskich. Jako narzędziem manifestowania haseł o charakterze społeczno-politycznym posługiwali się happeningiem amerykańscy Yippiesi (członkowie Youth International Party) oraz holenderscy Provos.

⁹ T. Godlewski, *op. cit.*, s. 50–63.

¹⁰ M. Kowalewski, *Miasto jako arena protestu*, „Konteksty Społeczne” 2013, nr 1, s. 18–24; M. Tendra, *Protest jako mechanizm równoważenia nierówności społecznych*, „Kultura i Społeczeństwo” 2013, nr 2, s. 130; Zob. M. Kowalewski, *Protest miejski. Przestrzenie, tożsamości i praktyki niezadowolonych obywateli miast*, Kraków 2016; J. Gugler, *The Urban Character of Contemporary Revolutions*, „Studies in Comparative International Development” 1982, nr 2.

1. Ekspresyjna – artysta wyraża swoje idee lub emocje, często używając zaskakujących środków. Happening jest formą sztuki, która przekracza tradycyjne jej ramy i stwarza nowe zjawiska artystyczne.
2. Krytyczna – happening pozwala na krytykę zastanych norm, systemów politycznych i społecznych. Oferuje możliwość wyrażenia sprzeciwu wobec władzy, instytucji lub ogólnych tendencji społecznych.
3. Integracyjna – happening angażuje publiczność w sposób, który sprzyja tworzeniu wspólnoty i wspólnego przeżycia. Uczestnicy czują się częścią większego zjawiska, co może wpływać na ich poczucie przynależności i wzmacniać więzi społeczne.
4. Edukacyjna – happening jest formą przekazu, która często zwraca uwagę na problemy społeczne lub polityczne. Przez bezpośrednie zaangażowanie odbiorców zwiększa ich świadomość i zrozumienie danej sprawy.
5. Emancypacyjna – dzięki otwartej formie happeningu uczestnicy mogą wyrażać swoje poglądy, przełamywać stereotypy, angażować się w działania budujące podmiotowość jednostek lub grup. Ponadto happening może służyć jako próba zbadania, na ile społeczeństwo pozwala na wolność wypowiedzi i jakie działania wywołują reakcję władzy. W krajach o reżimie niedemokratycznym happening może być testem, na ile władza jest gotowa tolerować alternatywne formy wyrazu (testowanie granic wolności).
6. Prowokacyjna – celem happeningu jest sprowokowanie publiczności do refleksji lub reakcji, czasem poprzez wywoływanie kontrowersji.
7. Komunikacyjna – happening jest formą komunikacji społecznej, umożliwiającą wyrażenie opinii i wywołanie dyskusji na dany temat.
8. Polityczna – jest możliwość wykorzystania happeningu jako narzędzia politycznego, pozwalającego wyrazić sprzeciw lub wskazać na problemy społeczno-polityczne.

Początki happeningu w Polsce to działania Teatru sensybilistów¹¹ (spektakl-akcja *Sensybilizm, czyli nie wolno robić z publiczności balona*, Teatr Kameralny we Wrocławiu, 1957) i Teatru katastrofistów (1958) Kazimierza Głaza i Michała Jędrzejewskiego. Grany w wersji od 6 minut do 8 godzin utwór Bogusława Schaeffera na fortepian pt. *Non-stop* uważa się za najwcześniejszy polski happening muzyczny (1960). We Wrocławiu w latach sześćdziesiątych happeningi muzyczne realizowali m.in.: Andrzej Bień, Leszek Mickoś i Ryszard Waldemar Zamorski¹². Na powstanie omawianego poniżej ruchu istotny wpływ miały polskie grupy młodzieżowe organizujące kreatywne akcje uliczne: Ruch

¹¹ M. Jędrzejewski, *Sensybilizm i wczesne akcje happeningowe we Wrocławiu*, w: *Od kontrkultury do New Age. Wybrane zjawiska społeczno-kulturowe schyłku PRL i ich korzenie*, red. E. Chabros, Wrocław 2014, s. 285–294.

¹² D. Leśnikowski, *Happening* w: *Encyklopedia teatru polskiego...*

„Wolność i Pokój”, Dwunastka oraz najistotniejsze – Ruch Nowej Kultury¹³ i „Ultra-Akademia”¹⁴.

„Pomarańczowa Alternatywa” w opozycji – analiza przypadku

Pomarańczowa Alternatywa to nazwa anarchistycznego ruchu artystycznego, społecznego i politycznego stworzonego w 1981 r. we Wrocławiu przez Waldemara Fydrycha, zwanego „Majorem” – Komendantem Twierdzy Wrocław. Geneza ruchu i jego rozwój są ściśle związane z mobilizacją społeczną wywołaną działalnością utworzonego w 1980 r. Niezależnego Samorządnego Związku Zawodowego „Solidarność”. Był on pierwszą w bloku wschodnim masową, niezależną od władz organizacją pracowniczą, mobilizującą obywateli do walki o wolność

¹³ Ruch Nowej Kultury, skupiający około trzydziestu osób, powstał z inicjatywy Andrzeja Dziewita, Waldemara „Majora” Fydrycha, Piotra Stażyńskiego, Zenona „Wskazówki” Zegarskiego oraz Jacka Drobnoego. Andrzej Dzewit – ukończył pod koniec lat siedemdziesiątych politologię na Uniwersytecie Bolesława Bieruta we Wrocławiu. W latach 1980–1981 był głównym organizatorem spotkań w klubie Progres oraz współautorem statutu Ruchu Nowej Kultury. Kierował „Wielkanocnym Marszem Pokoju” w 1981 r. i brał udział w wybranych akcjach ulicznych, takich jak „Anarchistyczny Saturator”. Był redaktorem gazety „Pomarańczowa Alternatywa” oraz uczestnikiem malowania krasnoludkowego graffiti w okresie stanu wojennego. Fydrych zaliczył go do grona tzw. Mężów Pomarańczowych. Piotr Stażyński – informatyk, początkowo jeden z czołowych liderów polskiego ruchu hippisowskiego. Aktywny działacz opozycji demokratycznej lat siedemdziesiątych, współtwórca ważnego pisma opozycyjnego „Biuletyn Dolnośląski”. W okresie stanu wojennego wyemigrował do USA. Zmarł w Nowym Jorku. Zenon Zegarski ps. „Wskazówka” – etnograf i jeden z liderów polskiego ruchu hippisowskiego. W latach siedemdziesiątych zaangażowany w działalność opozycyjną oraz aktywnie działający w Ruchu Nowej Kultury. Redaktor „Pomarańczowej Alternatywy”. Podróżnik, uznany za jednego z tzw. Mężów Pomarańczowych oraz porucznika w Ultra-Akademii. Jacek Drobny – absolwent filozofii, początkowo redaktor pisma „Szermierz” oraz współinicjator wraz z Fydrychem powstania alternatywnego ugrupowania akademickiego w 1980 r. Był zwolennikiem utworzenia nowej lewicowej Platformy Porozumienia Ruchu, której projekt nie został zrealizowany. W miejsce tej idei, na propozycję „Majora” i Dzewita, powstał Ruch Nowej Kultury. Następnie Drobny zaangażował się w działalność Niezależnego Zrzeszenia Studentów. W trakcie strajków studenckich w 1981 r. opowiadał się za usunięciem Ruchu Nowej Kultury ze strajku i cenzurą gazetki „Pomarańczowa Alternatywa”, co doprowadziło do jego wykluczenia z Ruchu. W czasie stanu wojennego działał w opozycji demokratycznej i był internowany. W latach 1990–1991 sprawował urząd prezidenta Świdnicy, a w 2018 r. uzyskał mandat radnego do Rady Miasta Świdnicy. W 2013 r. odznaczony Krzyżem Wolności i Solidarności, Fundacja „Pomarańczowa Alternatywa”, <http://w.orangealternativemuseum.pl/#aktywisci-rnk> (dostęp: 10 VIII 2025).

¹⁴ R. Zybrant, *Wrocławskie organizacje opozycyjno-kontrkulturowe a powstanie Pomarańczowej Alternatywy*, w: *80s Again! Monografia poświęcona latom 80. XX wieku*, red. A. Jabłońska, M. Koryciński, Warszawa 2017, s. 5–21.

słowa, prawo zrzeszania się i reformy polityczne. Mimo represji po wprowadzeniu stanu wojennego w 1981 r. struktury opozycyjne przetrwały w podziemiu, tworząc fundament dla alternatywnych form protestu. Natomiast pod koniec dekady narastający kryzys gospodarczy, inflacja oraz znużenie tradycyjnymi demonstracjami otworzyły drogę dla działań opartych na absurdzie i humorze. W latach 1986–1989, w okresie częściowej liberalizacji i amnestii, Pomarańczowa Alternatywa stała się częścią szerszego ruchu na rzecz przemian ustrojowych. Jej istnienie nie byłoby więc możliwe bez dziedzictwa Solidarności, które ukształtowało klimat sprzeciwu i umożliwiło rozwój tej nietypowej formy oporu.

Podczas strajków studenckich, do których doszło jesienią 1980 r. na Uniwersytecie Wrocławskim powstał – wspomniany powyżej – Ruch Nowej Kultury¹⁵. Niedługo później, bo w 1981 r., Waldemar Fydrych opublikował *Manifest surrealizmu socjalistycznego*¹⁶, który stał się ideowym początkiem dla gazetki zatytułowanej „Pomarańczowa Alternatywa” i stąd też nazwa ruchu¹⁷. Jak wspomniano powyżej, twórcy polskich happeningów i innych akcji ulicznych czerpali inspiracje z ruchów artystycznych i społeczno-politycznych XX w. Na koncepcję i mechanizmy działania PA wpływ miało kilka zagranicznych grup/ruchów. Zaczynając od dadaistów i surrealistów, aż po sytuacionistów, którzy głosili hasło świadomego tworzenia kultury poprzez zerwanie z tradycją, przeciwstawianie się nakazom, oraz holenderski kontrkulturowy ruch Provos (Provotariat/Provo), aktywny w Holandii w latach 1965–1967¹⁸. Po rozłamie w ruchu Provo część członków grupy stworzyła Partię Krasnoludków. Ten anarchistyczny ruch społeczno-artystyczny powstał jako kontynuacja Provo w Amsterdamie. Istnieje zatem analogia między Pomarańczową Alternatywą a amsterdamską Partią Krasnoludków – cel, metody i symbole: kolor i krasnale. Głównym celem holenderskich Krasnoludków było stworzenie społeczeństwa alternatywnego, czyli wspólnoty odrzucającej

¹⁵ *Ibidem*, s. 5–13.

¹⁶ Opublikowanie manifestu było oczywistym nawiązaniem do ruchów awangardowych i neoawangardowych XX w., zwłaszcza surrealistów. Pierwszy z manifestów surrealizmu został opublikowany w 1924 r. przez francuskiego pisarza André Bretona, a drugi, będący uzupełnieniem pierwszego, w 1929/1930 r. Zob. np.: M. Cywińska, *Teksty programowe Pomarańczowej Alternatywy a francuskie manifesty surrealizmu – wybrane konteksty*, „Copernicus. Czasy nowożytne i współczesne”, nr 1, 2022, s. 125–136. W kontekście historycznym zob. A. Engelmayer, „Żądamy wypaczeń bez socjalizmu!” *Historia Pomarańczowej Alternatywy, czyli rzecz o surrealizmie socjalistycznym*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 1990, nr 2, <https://zbiory.cyfrowaetnografia.pl/public/2100.pdf> (dostęp: 7 XII 2025).

¹⁷ T. Godlewski, *op. cit.*, s. 55.

¹⁸ A. Jaworska, *Pomarańczowa Alternatywa w bezdebitowej prasie studenckiej, we wspomnieniach i w drukach ulotnych lat osiemdziesiątych XX wieku*, Toruń 2012, s. 88–89; zob.: W. Fydrych, B. Dobosz, *Hokus-Pokus, czyli Pomarańczowa Alternatywa*, Wrocław 1989; *Wszyscy proletariusze bądźcie piękni! Pomarańczowa Alternatywa w dokumentach aparatu represji PRL (1987–1989)*, wstęp, wybór i oprac. J. Dardzińska, K. Dolata, Wrocław 2011.

konsumpcjonizm, żyjącej w zgodzie z ekologią, dążącej do wypracowania nowej formy kontaktów międzyludzkich¹⁹.

Każdy happening PA nosił znamiona teatralne, takie jak kostiumy (np. krasnoludków, postaci z bajek), scenariusz (choć często improwizowany) i wyraziste gesty. W ten sposób akcje przypominały interaktywne spektakle. Ruch angażował się także w malowanie murali (np. krasnoludków) oraz używanie graffiti jako formy oporu²⁰. Była to artystyczna odpowiedź na cenzurę. Motyw krasnoludka stał się emblematem ruchu. Bajkowa, niewinna postać stała się symbolem o wymiarze politycznym – mały krasnoludek przeciwstawiający się wielkiej maszynie reżimu. Papier toaletowy, mydło czy inne przedmioty życia codziennego – w latach osiemdziesiątych trudno dostępne – nabierały wymowy krytyki systemu. Członkowie grupy malowali abstrakcyjne graffiti krasniali na plamach powstałych po zamalowaniu przez służby podległe władzy komunistycznej sloganów antyreżimowych²¹. Pomarańczowa Alternatywa była najbardziej kolorowym przejawem polskiej opozycji antykomunistycznej. Jak wskazuje nazwa ruchu,

¹⁹ M. Niziołek, *Happenings w służbie kontrkultury. Czy pomarańczowe Krasnale zdobyły Twierdzę?*, „Amor Fati” 2016, nr 2, s. 95–122; A. Jaworska, *op. cit.*, s. 90; J. Przyłuski, *Polityka DADA. Sztuka akcji i ruch Pomarańczowej Alternatywy*, w: *Pomarańczowa Alternatywa – happeningiem w komunizm*, [red. B. Górską, B. Koschalką], Kraków 2011, s. 31–65; M. Krajewski, *Provo. Uwidzialnić władzę i zmienić pośredników*, w: *ibidem*, s. 177–189.

²⁰ Przykłady happeningów i akcji ulicznych organizowanych przez Pomarańczową Alternatywę: „Zadymione miasta” (1 IV 1986), „Święto garnków” (1 IV 1987), „Krasnale na Świdnickiej” (1 VI 1987), „Precz z u-pałami” (1 VII 1987), „Dzień milicjanta” (7 X 1987), „Karnawał Rio-botniczy” (16 II 1988), „Dzień tajniaka” (1 III 1988), Rewolucja krasnali” (1 VI 1988), „Melon w majonezie” (12 X 1987; akcja towarzyszyło hasło: „Układ Warszawski Awangardą Pokoju”). Magdalena Niziołek znakomicie oddaje koloryt i absurd sytuacji po jednym z happeningów („Dzień Kobiet”, 1 III 1988), kiedy Fydrych został – po raz kolejny – aresztowany i postawiony przed sądem. Środowisko opozycyjne zareagowało, wysyłając do władz petycję w sprawie aresztowania, ale to oczywiście nie wszystko. Koledzy i koleżanki „Majora” z rozprawy stworzyli happening:

„Na salę wchodzi dziewczyna w mini, ciągnie plastikowego lwa.

– Kim pani jest? – pyta prokurator.

– Osobistą narzeczoną oskarżonego.

– Tzn. łączą was więzy gospodarcze?

– Teraz już nie. Odkąd siedzi, nie daje pieniędzy.

Kolejny świadek: koszula od piżamy, spodnie w kwiatki.

– Kim jest świadek dla oskarżonego?

– Narzeczoną.

– Co świadek widział? Proszę mówić po kolei.

Świadek, miękko i słodko:

– Walduś zrobił piękny happening.

Sąd oddał świadka. Wchodzi chłopak przebity strzałą, z twarzą w barwach wojennych:

– Jestem narzeczoną oskarżonego – przedstawia się. – Wysoki sąd rozbija ognisko domowe.

Potem następni i następni. Ktoś płakał, ktoś kładł się na podłogę.”

W ostateczności sąd uniewinnił Fydrycha. Cyt. za: M. Niziołek, *op. cit.*, s. 108.

²¹ E.C. Chabros, *op. cit.*, s. 215–216.

jej kolorem rozpoznawczym był pomarańczowy. Miał on symbolizować barwę pomiędzy dwoma kolorami, które charakteryzowały dwie główne siły polityczne w Polsce – lewicę (komunistyczną; czerwony) i Kościół katolicki (biało-żółta flaga Watykanu) – żółty. Istnieją także opinie, iż pomarańczowy po prostu ośmieszał komunistyczny kolor czerwony²². Inaczej niż ruchy walczące o narodowe czy ekonomiczne wyzwolenie, PA nie głosiła konkretnych haseł. Jej strategia polegała na innej koncepcji – surrealistycznych akcjach ulicznych i happeningach przesyconych absurdem i humorem²³. Pierwsze dwa malowidła krasnali powstały w nocy z 30 na 31 sierpnia 1982 r. we Wrocławiu (jeden na transformatorze, drugi na bloku mieszkalnym). Były one dziełem „Majora” oraz jego przyjaciela Wiesława Cupały²⁴. Oba namalowane zostały lakierem w spreju – użyczonym od lakiernika samochodowego – na plamach, które zakrywały antyreżimowe napisy i hasła²⁵. Akcja ta była propagowana również w innych polskich miastach, takich jak Poznań, Gdańsk, Kraków, Łódź²⁶ czy Warszawa.

Teatr uliczny posiadał wymiar miejskiego karnawału. Był swego rodzaju katalizatorem dla wciąż ograniczanych, kontrolowanych, niemogących w pełni wyrażać swoich artystycznych i politycznych przekonań twórców. Uliczny „karnawał” i inne interwencje artystyczne z lat PRL-u stanowiły narzędzie kształtowania zbiorowej wyobraźni i możliwości jej wyrażania²⁷. Happeningi były katalizatorem dla zbiorowej energii, efektem wspólnej, międzyludzkiej interakcji. Akcje

²² D. Leśnikowski, *op. cit.*

²³ A. Jaworska, *op. cit.*, s. 98; W. Fydrych, B. Dobosz, *op. cit.*; M. Balcerzak, *Rojaliści i Krasnoludki wychodzą na ulicę. Kultura kontestacji w działaniach ruchu České děti i Pomarańczowej Alternatywy*, „Poznańskie Studia Slawistyczne” 2014, nr 6, s. 17–31.

²⁴ Wiesław Cupała, „Rotmistrz” – happenier, matematyk, pisarz oraz jeden z liderów ruchu PA. Ukończył matematykę na Uniwersytecie Wrocławskim, gdzie później obronił doktorat. Pracował jako wykładowca akademicki. W działalność polityczną i społeczną angażował się już w latach siedemdziesiątych jako współpracownik KOR i Komitetu Samoobrony Społecznej „KOR”. Był internowany w stanie wojennym. Aktywnie wspierał opozycję, będąc drukarzem i kolporterem podziemnych wydawnictw oraz organizując audycje Radia „Solidarność Walcząca”. Za swoje zasługi został odznaczony m.in. Krzyżem Solidarności Walczącej. W ramach Pomarańczowej Alternatywy był współtwórcą pierwszych kultowych krasnoludków i organizatorem happeningów, które stanowiły formę sprzeciwu wobec władzy komunistycznej. W 1989 r. pełnił funkcję szefa sztabu wyborczego Waldemara „Majora” Fydrycha podczas jego kandydowania do Senatu, *Encyklopedia Solidarności*, <https://encysol.pl/es/encyklopedia/biogramy/15498,Cupała-Wiesław.html> (dostęp: 10 VIII 2025).

²⁵ A. Jaworska, *op. cit.*, s. 99.

²⁶ Liderem łódzkiej Galerii Działań Maniakalnych zwanej Pomarańczową Alternatywą Łódź, organizatorem i pomysłodawcą licznych happeningów był Krzysztof Skiba – dziś szczególnie znany z działalności muzycznej w legendarnym zespole lat dziewięćdziesiątych Big Cyc.

²⁷ W kontekście sztuki ulicznej jako medium, a przestrzeni miejskiej jako kanału komunikacji zob. K. Lachowska, M. Pielużek, *Sztuka uliczna jako źródło wiedzy na temat współczesnych społeczeństw – propozycja i weryfikacja metody badawczej*, „Media, Biznes, Kultura” 2021, nr 1, s. 21–49.

Pomarańczowej Alternatywy charakteryzowały się brakiem tradycyjnej fabuły, a dramaturgia wydarzenia rodziła się najczęściej przez zbiorowego aktora, czyli uliczny tłum, którego wszyscy członkowie współtworzyli karnawałowe święto. Dzięki temu uczestnicy PA wchodzili w groteskową dyskusję z trzema dominującymi głosami polskiej rzeczywistości lat osiemdziesiątych: z władzą komunistyczną, z Kościołem oraz z opozycją spod znaku Solidarności²⁸. Zatem happeningi i inne działania organizowane przez Pomarańczową Alternatywę stanowiły unikalną formę sprzeciwu wobec reżimu komunistycznego. Skuteczność PA w budowaniu opozycji społecznej polegała na przełamywaniu barier lęku i apatii poprzez humor i absurd. Ruch integrował uczestników, w tym również przypadkowych przechodniów, wokół działań, które ośmieszały władzę i dawały uczestnikom poczucie sprawczości. W ten sposób przyczynił się do erozji autorytetu reżimu i wzmocnienia ruchu opozycyjnego, stając się ważnym elementem pokojowego oporu wobec komunizmu w Polsce²⁹. PA używała nonsensu i humoru, aby pokazać irracjonalność i represyjność systemu.

Poprzez wykorzystanie symboli kultury popularnej (krasnołudków, postaci z bajek) mobilizowała obywateli do wspólnego działania w atmosferze zabawy, a jednocześnie niosła głęboko polityczne przesłanie. Działania PA cieszyły się ogromnym zainteresowaniem publiczności, ale również Służby Bezpieczeństwa³⁰. Akcje, takie jak rozdawanie papieru toaletowego w czasach jego chronicznego braku czy marsze krasnołudków, zmuszały władze do reagowania w sposób, który sam w sobie stawał się groteskowy, np. zatrzymywanie ludzi przebranych za bajkowe postaci kompromitowało powagę aparatu represji³¹. Kolejnym przykładem działań było malowanie krasnali na zamalowanych przez władze murach, gdzie wcześniej znajdowały się antyreżimowe hasła. Władza, próbując usunąć kolejne rysunki, nieświadomie uczestniczyła w spirali absurdu. Podważało to jej autorytet, dekonstruowało powagę władzy i obnażało paradoksy ówczesnego reżimu. Reakcje służb często były nieproporcjonalne do działań uczestników happeningów. Aresztowania osób rozdających papier toaletowy czy uczestniczących w „bajkowych” demonstracjach nie tylko wywoływały śmiech, ale także uwidaczniały autorytarne skłonności systemu. Jak zaznacza Magdalena Niziołek: „Od roku 1986 do 1990 we Wrocławiu, Warszawie, Łodzi i Lublinie miało miejsce kilkadziesiąt

²⁸ M. Jagniewska, *Historia polskiego teatru alternatywnego*, <https://culture.pl/pl/artykul/historia-polskiego-teatru-alternatywnego> (dostęp: 20 XI 2024).

²⁹ Zob. W. Frydrych, B. Misztal, *op. cit.*; M. Bryła, *Sztuka ulicy jako bunt wobec zastanej rzeczywistości – anarchistyczna walka z systemem na przykładzie Polski*, „Inskrypcje” t. 8, 2020, nr 1 (14), s. 139–147.

³⁰ A. Jaworska, *op. cit.*, s. 91, 99; W. Suleja, *Pomarańczowa Alternatywa z perspektywy Służby Bezpieczeństwa*, w: *Pomarańczowa Alternatywa – happeningiem...*, s. 117–129.

³¹ J. Daradzińska, *Pomarańczowa Alternatywa w świetle akt operacyjnych Służby Bezpieczeństwa Wojewódzkiego Urzędu Spraw Wewnętrznych we Wrocławiu*, w: *Od kontrkultury do New Age...*, s. 251–262. Zob. też: *Wszyscy proletariusze bądźcie piękni...*

happeningów. Pomarańczowa rewolucja opanowała polskie place i ulice – tworząc alternatywę dla strajków, organizowanych głównie przez środowiska robotnicze związane z Solidarnością. Początkowo organizowana tylko w stolicy Dolnego Śląska, z czasem zawitała do innych miast. Akcjom towarzyszyły zastępy Milicji Obywatelskiej, czasem wspierane przez ZOMO lub funkcjonariuszy Służb Bezpieczeństwa. Podczas interwencji funkcjonariuszy aresztowano wiele osób, często także przypadkowych przechodniów. Dla organizatorów jednak obecność służb porządkowych była tak samo ważna jak same happeningi, stanowiły one nieodzowny element układanki. Happeningi organizowane przez Pomarańczową Alternatywę przybierały różne formy, od kilkuosobowych akcji po wielotysięczne zgromadzenia³². Odbывały się one w miejscach publicznych, takich jak ulice czy place, które wykorzystywane były do manifestacji siły władzy państwowej i poparcia (dobrowolnie lub w efekcie nacisków) jej działań (np. podczas pochodów czy świąt państwowych). Pomarańczowa Alternatywa symbolicznie „odzyskiwała” te przestrzenie, czyniąc je miejscem spontanicznego i niekonwencjonalnego wyrażania sprzeciwu, a to dawało uczestnikom poczucie sprawczości i wpływu na rzeczywistość. Happeningi PA charakteryzowały się przystępną formą przekazu i otwartością. Nie wymagały głębokiej wiedzy politycznej, co umożliwiała szerokie zaangażowanie społeczeństwa, w tym osób, które wcześniej nie uczestniczyły w działaniach opozycyjnych. Kolorowe kostiumy, karykaturalne rekwizyty i dowcipne hasła tworzyły wrażenie radosnego święta, swobodnej zabawy, co kontrastowało z oficjalną i opresyjną polityką PRL. Dzięki temu akcje przyciągały ludzi i włączały w akcję przypadkowych obserwatorów. Groteskowość sytuacji powodowała, że obywatele mogli wyrażać swój sprzeciw wobec reżimu w sposób mniej konfrontacyjny, co zmniejszało ryzyko represji. Uczestnictwo w tego typu wydarzeniach „teatralnych” było postrzegane jako zabawa, a nie jako jawny sprzeciw. Spontaniczność działań wywoływała wrażenie oddolnego, masowego ruchu. Pomarańczowa Alternatywa szczególnie skutecznie angażowała młodzież. Humor i absurd trafiały w gusta młodego pokolenia, które szukało nowych, bardziej swobodnych form oporu niż tradycyjna działalność polityczna. Happeningi były atrakcyjne jako forma ekspresji, co sprawiało, że młodzi ludzie chętnie brali udział w ich organizacji. Ponadto działania ruchu uwidaczniały rozdźwięk między oficjalną propagandą a rzeczywistością. Krasnoludki czy inne elementy happeningu były zabawnym kontrapunktem dla patetycznych i sztywnych komunikatów reżimu, które brzmiały coraz mniej wiarygodnie w zestawieniu z niekonwencjonalnymi formami oporu.

Pomarańczowa Alternatywa skutecznie połączyła mechanizmy sprzeciwu (spontaniczność, prowokacja, buntowniczność) z elementami sztuki (symbolika, teatralność, groteskowość). Dzięki temu działania ruchu były zarówno narzędziem

³² M. Niziołek, *op. cit.*, s. 105.

buntu jak i formą społecznej emancypacji. Poprzez sztukę angażowano ludzi w aktywność polityczną w sposób niekonwencjonalny, bezpieczny i inspirujący, co czyniło tę formę kontestacji wyjątkowo skuteczną i trwałą w pamięci społecznej. Ruch był najbardziej aktywny w latach 1986–1989, ale nie oznacza to, że po zmianie ustroju politycznego uległ on rozwiązaniu. Zmianie uległ tylko cel działalności. Jak wykazuje Agnieszka Jaworska, PA jest organizacją korzystającą nadal z formy absurdu, poprzez którą porusza istotne problemy społeczne i polityczne w Polsce i poza jej granicami. Współcześnie ruch działa na wielu płaszczyznach. Organizuje happeningi w Polsce i za granicą (w latach 2003–2009 w Paryżu, Wiedniu, Berlinie, na Ukrainie oraz w USA)³³, wystawy, wernisaże, tworzy filmy dokumentalne. Należy także zaznaczyć polityczne aspiracje Fydrycha. W wyborach parlamentarnych w 1989 r. kandydował do Senatu (nie uzyskał mandatu), a następnie w latach 2002 (w ramach założonego przez siebie Komitetu Wyborczego „Weselsza i Kompetentna Warszawa”), 2006, 2010 (Komitet Wyborczy „Gamonie i Krasnoludki” z hasłem wyborczym „Głosując na gamonie – głosujesz na siebie”) ubiegał się o fotel prezydenta Warszawy³⁴.

Wnioski i konkluzje

Jak wynika w powyższych analizach, happening wykorzystuje niekonwencjonalne środki wyrazu, by zmusić do krytycznego spojrzenia na rzeczywistość lub po prostu włączyć publiczność we wspólne działanie. Jest nie tylko formą sztuki otwartej, która angażuje uczestników, eksperymentuje z formą i treścią, ale także ma potencjał do przekształcania rzeczywistości społecznej i politycznej. Pomarańczowa Alternatywa, poprzez swoją działalność, maskowaną pozorami „niegroźnej” rozrywki, ustanowiła nowy wymiar politycznego protestu w Polsce. Pokazała, że humor i absurd mogą stać się skutecznym narzędziem oporu wobec opresyjnych

³³ Należą do nich m.in.: „Kijów–Warszawa – Wspólna Sprawa” happening zorganizowany w Warszawie w ramach poparcia dla ukraińskiej Pomarańczowej Rewolucji. Przedstawiciele PA udali się także w podróż pomarańczowym autobusem na Ukrainę. Zatrzymywali się w większych miastach i organizowali happeningi popierające rewolucję. Uczestnicy ulicznych wydarzeń mogli wspólnie dziergać Pomarańczowy Szal Poparcia, rozpoczęty w Warszawie przed Ambasadą Ukrainy przez wokalistkę Ruslanę Łyżyczko, zwyciężczynię Eurowizji w 2004 r. i aktywną działaczkę na rzecz demokratycznych zmian na Ukrainie. Łyżyczko tuż po wygranym konkursie została doradcą prezydenta Wiktora Janukowycza do spraw społecznych. Szal został wręczony potem przez piosenkarkę prezydentowi Wiktorowi Juszczenko przed wynikami wyborów. Wydarzenia te zostały uwiecznione w filmie Mirosława Dembińskiego *Krasnoludki jadą na Ukrainę*. W Polsce natomiast niedługo po powrocie z Ukrainy zorganizowano ogólnopolski Zlot Krasnoludki w Ossowie w maju 2005 r. Wydarzenie miało na celu promowanie wśród dorosłych i dzieci działań ekologicznych, A. Jaworska, *op. cit.*, s. 158–159; M. Niziołek, *op. cit.*, s. 117.

³⁴ A. Jaworska, *op. cit.*, s. 158–159; T. Godlewski, *op. cit.*, s. 56; Zob.: W. Fydrych, *Krasnoludki i gamonie...*, oraz idem, *Major*, Warszawa 2013.

struktur. Wartością ruchu jest także fakt, iż umożliwił szersze rozumienie politycznego działania, które nie zawsze musi wiązać się z konfrontacją i agresją, lecz może odnosić się do siły społecznej jedności i wspólnotowości. W PRL, gdzie władza starała się kontrolować nawet drobne przejawy życia społecznego, happeningi stawały się przestrzenią wolności i emancypacji. Działalność PA nie tylko ożywiła przestrzeń publiczną, ale także przypominała ludziom o ich prawie do swobody, zmieniając na chwilę ulice w miejsce radosnego buntu. Happeningi i inne akcje uliczne stały się w ten sposób aktem pokojowego oporu wobec systemu – nie otwarcie agresywnym, lecz przez swoją satyryczną i paradoksalną naturę głęboko podważającym autorytet władzy. Ich skuteczność wynikała z oryginalnej formy, która przyciągała uwagę i mobilizowała różnorodne grupy społeczne. Działania Pomarańczowej Alternatywy nie obaliły reżimu, ale skutecznie:

- obnażały słabości systemu i osłabiały autorytet władzy, pokazując jego niezdolność do kontrolowania spontanicznych, niekonwencjonalnych działań;
- mobilizowały społeczeństwo do aktywności publicznej;
- łamały barierę strachu (poprzez „teatralność” działań), dzięki czemu obywatele mogli aktywnie uczestniczyć w akcjach ulicznych;
- budowały wspólnotę, wzmacniając ideę opozycji i społeczne poczucie solidarności;
- tworzyły przestrzeń wspólnego działania, gdzie uczestnicy mogli otwarcie, choć w niekonfrontacyjny sposób, manifestować swój sprzeciw (wykorzystywanie przestrzeni publicznej symbolizowało ich odzyskanie przez społeczeństwo).

Pomarańczowa Alternatywa pozostaje wyjątkowym przykładem kreatywnego i pokojowego oporu wobec niedemokratycznego systemu, inspirując zarówno współczesnych badaczy, jak i aktywistów społecznych na całym świecie. Dzięki swojej otwartości formalnej i potencjałowi emancypacyjnemu happening pozostaje aktualnym i skutecznym narzędziem wyrazu, szczególnie w sytuacjach, w których inne formy protestu są ograniczone.

Happenings and Surrealist Street Actions as Unconventional Tools of Resistance in the Polish People’s Republic. An Example of the *Orange Alternative* Movement (Summary)

Happening, as a form of contemporary art characterised by spontaneity, audience interaction, and the use of public space, became a significant element of countercultural movements in Europe and the United States. It gained popularity in the 1960s as a tool for expressing opposition to socio-political realities. In the Polish People’s Republic, where freedom of expression was systematically restricted, happening proved to be an effective form of subtle yet provocative dissent against the regime. Among various initiatives of this kind, the Orange Alternative movement stands out. Its surreal street actions, including symbols such as dwarves, became not only a form of artistic

expression but also a tool with socio-political significance. The research problem addressed in this article concerns the role of happenings and other street activities as tools of resistance under a non-democratic regime, with a focus on the Orange Alternative's activities in the Polish People's Republic. Key research questions include: how the happenings and other street actions organised by the Orange Alternative served to express dissent against the regime, how effective they were in building social opposition, and what mechanisms of resistance and artistic elements they engaged. The article aims to discuss the movement's actions and examine how it utilised happening as a tool of resistance and communication with citizens. The research methods applied include content analysis of archival materials and subject literature, enabling the development of a theoretical outline of the happening and the examination of the details and character of the events and symbolism used by the Orange Alternative.

Bibliografia

- Akademia Ruchu. *Miasto. Pole akcji*, red. M. Borkowska, Warszawa 2006
- Akademia Ruchu. *Teatr*, red. T. Plata, Warszawa 2015
- Balcerzak M., *Rojaliści i Krasnoludki wychodzą na ulicę. Kultura kontestacji w działaniach ruchu České děti i Pomarańczowej Alternatywy*, „Poznańskie Studia Slawistyczne” 2014, nr 6, s. 17–31
- Bryła M., *Sztuka ulicy jako bunt wobec zastanej rzeczywistości – anarchistyczna walka z systemem na przykładzie Polski*, „Inskrypcje” t. 8, 2020, nr 1 (14), s. 139–147
- Chabros E.C., *Polskie graffiti lat osiemdziesiątych w świetle relacji jego twórców*, „Pamięć i Sprawiedliwość” t. 17, 2011, nr 1, s. 211–230
- Cywińska M., *Teksty programowe Pomarańczowej Alternatywy a francuskie manifesty surrealizmu – wybrane konteksty*, „Copernicus. Czasy nowożytne i współczesne” 2022, nr 1, s. 125–136
- Daradzińska J., *Pomarańczowa Alternatywa w świetle akt operacyjnych Służby Bezpieczeństwa Wojewódzkiego Urzędu Spraw Wewnętrznych we Wrocławiu*, w: *Od kontrkultury do New Age. Wybrane zjawiska społeczno-kulturowe schyłku PRL i ich korzenie*, red. E. Chabros, Wrocław 2014, s. 251–262
- Dąbrowski J., Demenko A., *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku*, t. 1: *Aspekty prawne*, Warszawa 2014
- Encyklopedia Solidarności*, <https://encysol.pl/es/encyklopedia/biogramy/15498,Cupala-Wieslaw.html> (dostęp: 10 VIII 2025)
- Engelmayer A., *„Żądamy wypaczeń bez socjalizmu!” Historia Pomarańczowej Alternatywy, czyli rzecz o surrealizmie socjalistycznym*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 1990, nr 2, <https://zbiory.cyfrowaetnografia.pl/public/2100.pdf> (dostęp: 7 XII 2025)
- Fik M., *Kultura polska po Jalcie*, t. 1–2, Warszawa 1991
- Fundacja „Pomarańczowa Alternatywa”, <http://www.orange-alternative.org/tekst,pomaranczowa-alternatywa,232.html> (dostęp: 20 XI 2024)
- Fydrych W., Dobosz B., *Hokus-pokus, czyli Pomarańczowa Alternatywa*, Wrocław 1989
- Fydrych W., *Krasnoludki i gamonie*, Warszawa 2006
- Fydrych W., *Major*, Warszawa 2013
- Fydrych W., Misztal B., *Pomarańczowa Alternatywa. Rewolucja Krasnoludków*, Warszawa 2008
- Fydrych W., *Żyoty Mężów Pomarańczowych*, Wrocław–Warszawa 2001
- Głuszcak K.A., *Muzyka jako narzędzie opozycji politycznej w Polsce w latach osiemdziesiątych XX wieku*, „Politikon” 2016, nr 18, s. 193–210
- Godlewski T., *Zjawisko alternatywnej partycypacji politycznej w Polsce*, „Athenaeum. Polskie Studia Politologiczne” 2013, nr 39, s. 50–63
- Gugler J., *The Urban Character of Contemporary Revolutions*, „Studies in Comparative International Development” 1982, nr 2, s. 60–73

- Jagniewska M., *Historia polskiego teatru alternatywnego*, <https://culture.pl/pl/artykul/historia-polskiego-teatru-alternatywnego> (dostęp: 20 XI 2024)
- Jarmułowicz M., *Sezony błędów i wypaczeń. Socrealizm w dramacie i teatrze polskim*, Gdańsk 2003
- Jaworska A., *Pomarańczowa Alternatywa w bezdebitowej prasie studenckiej, we wspomnieniach i w drukach ulotnych lat osiemdziesiątych XX wieku*, Toruń 2012
- Jędrzejewski M., *Sensibilizm i wczesne akcje happeningowe we Wrocławiu*, w: *Od kontrkultury do New Age. Wybrane zjawiska społeczno-kulturowe schyłku PRL i ich korzenie*, red. E. Chabros, Wrocław 2014, s. 285–294
- Kowalewski M., *Miasto jako arena protestu*, „Konteksty Społeczne” 2013, nr 1, s. 18–24
- Kowalewski M., *Protest miejski. Przestrzenie, tożsamości i praktyki niezadowolonych obywateli miast*, Kraków 2016
- Krajewski M., *Provo. Uwidzialnić władzę i zmienić pośredników*, w: *Pomarańczowa Alternatywa – happeningiem w komunizm*, [red. B. Górską, B. Koschalka], Kraków 2011, s. 177–189
- Krakowski P., *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981
- Krzek-Lubowiecki M., *Krakowski drugi obieg druków zwartych w latach 1977–1989 – próba ujęcia statystycznego*, „Res Gestae. Czasopismo Historyczne” 2016, nr 2, s. 94–118
- Lachowska K., Pielużek M., *Sztuka uliczna jako źródło wiedzy na temat współczesnych społeczeństw – propozycja i weryfikacja metody badawczej*, „Media, Biznes, Kultura” 2021, nr 1, s. 21–49
- Leśnikowski D., *Happening*, w: *Encyklopedia teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/hasla/80/happening> (dostęp: 20 XI 2024)
- Major Fydrych, <http://www.majorfydrych.com/tekst,biografia,230.html> (dostęp: 10 VIII 2025)
- Muzeum Pomarańczowej Alternatywy [online], <http://www.orangealternativemuseum.pl/#http://www.orangealternativemuseum.pl/> (dostęp: 20 XI 2024).
- Niziołek K., *Czy street art jest sztuką społeczną? Kulturotwórca i obywatelski sens sztuki ulicznej w perspektywie koncepcji społecznych enklaw*, „Pogranicze. Studia Społeczne” 2015, nr 26, s. 49–74
- Niziołek K., *Publiczna, zaangażowana, społecznościowa? O sztuce jako formie aktywności obywatelskiej*, „Trzeci Sektor” 2009, nr 19, s. 28–37
- Niziołek K., *Sztuka i aktywność obywatelska*, w: *Społczeństwo obywatelskie. Między ideą a praktyką*, red. A. Kościński, W. Misztal, Warszawa 2008, s. 235–265
- Niziołek M., *Happenings w służbie kontrkultury. Czy pomarańczowe Krasnale zdobyły Twierdzę?*, „Amor Fati” 2016, nr 2, s. 95–122
- Olaszek J., *Rewolucja powielaczy. Niezależny ruch wydawniczy w Polsce 1976–1989*, Warszawa 2015
- Olaszek J., Wołk G., *Drugi obieg wydawniczy w oczach Służby Bezpieczeństwa*, „Pamięć i Sprawiedliwość” t. 12, 2013, nr 1, s. 369–435
- Ostrowska J., *Teatr uliczny*, w: *Encyklopedia teatru polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/179/teatr-uliczny> (dostęp: 20 XI 2024)
- Pęczak M., *Pomarańczowi, ulica i tło*, „Dialog” 1989, nr 8, s. 124–133
- Piekarska A.K., *Kabarety polityczne PRL. Wybrane problemy badawcze ze szczególnym uwzględnieniem dokumentacji aparatu bezpieczeństwa*, „e-Politikon” 2016, nr 18, s. 193–211
- Przastek D., *Środowisko teatru w okresie stanu wojennego*, Warszawa 2005
- Przyłuski J., *Polityka DADA. Sztuka akcji i ruch Pomarańczowej Alternatywy*, w: *Pomarańczowa Alternatywa – happeningiem w komunizm*, [red. B. Górską, B. Koschalka], Kraków 2011, s. 31–65
- Suleja W., *Pomarańczowa Alternatywa z perspektywy Służby Bezpieczeństwa*, w: *Pomarańczowa Alternatywa – happeningiem w komunizm*, [red. B. Górską, B. Koschalka], Kraków 2011, s. 117–129
- Szpakowska M., Pęczak M., Zieliński J., Grinberg D., Mroziewicz K., *Anarchiści dzisiaj?*, „Dialog” 1991, nr 2, s. 127–133
- Teatr w miejscach nieteatralnych*, red. J. Tyszcza, Poznań 1997

- Tendera M., *Protest jako mechanizm równoważenia nierówności społecznych*, „Kultura i Społeczeństwo” 2013, nr 2, s. 111–132
- Wszyscy proletariusze bądźcie piękni! Pomarańczowa Alternatywa w dokumentach aparatu represji PRL (1987–1989)*, wstęp, wybór i oprac. J. Dardzińska, K. Dolata, Wrocław 2011
- Zybrant R., *Wrocławskie organizacje opozycyjno-kontrkulturowe a powstanie Pomarańczowej Alternatywy, w: 80s Again! Monografia poświęcona latom 80. XX wieku*, red. A. Jabłońska, M. Koryciński, Warszawa 2017, s. 5–21
- Żurek B., *Film fabularny w funkcji alternatywnego źródła do historii codzienności – teoretyczne rozważania na przykładzie kina moralnego niepokoju*, „Historyka. Studia Metodologiczne” 2014, nr 44, s. 115–127

Paulina Wenderlich – pracownik Wydziału Nauk o Polityce i Administracji UKW.

Kontakt: paulina.wenderlich@ukw.edu.pl