

**AKADEMIA PEDAGOGIKI SPECJALNEJ
im. Marii Grzegorzewskiej**

mgr Adrianna Krzywik

Rozprawa doktorska:

**Murale upamiętniające z perspektywy ich inicjatorów
i twórców. Analiza prezentowanych postaw aktorów pamięci
przestrzeni publicznej**

Rozprawa doktorska przygotowana pod kierunkiem:

**dr hab. Barbary Pasamonik prof. APS
dr Zuzanny Bogumił**

Warszawa, rok 2022

.....
imię (imiona) i nazwisko autora rozprawy doktorskiej

OŚWIADCZENIE

- I.** Świadom(a) odpowiedzialności prawnej, w tym odpowiedzialności karnej, o której mowa w art. 233 ustawy z dnia 6 czerwca 1997 r. Kodeks Karny Dz.U.2021.2345 t.j. z dnia 2021.12.17 oświadczam, że złożona rozprawa doktorska pt. „*Murale upamiętniające z perspektywy ich inicjatorów i twórców. Analiza prezentowanych postaw aktorów pamięci przestrzeni publicznej*” została przygotowana przeze mnie samodzielnie.
- II.** Oświadczam jednocześnie, że rozprawa ta nie narusza praw autorskich w rozumieniu ustawy z 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych Dz.U. 2021.1062 t.j. z dnia 2021.06.14 oraz dóbr osobistych chronionych prawem cywilnym. Oświadczam również, że wymieniona praca nie zawiera informacji i danych uzyskanych w sposób niedozwolony prawem i nie była dotychczas przedmiotem żadnego postępowania związanego z uzyskaniem stopnia doktora.
- III.** Oświadczam, że zostałam/em uprzedzona/y o treści art.233 § 1 ustawy z dnia 6 czerwca 1997 r. – Kodeks karny, zgodnie z którym „Kto, składając zeznanie mające służyć za dowód w postępowaniu sądowym lub w innym postępowaniu prowadzonym na podstawie ustawy, zeznaje nieprawdę lub zataja prawdę, podlega karze pozbawienia wolności do lat 3”, jak i o treści art. 233 § 6 Kodeksu karnego, który stanowi, że „Przepisy §1-3 oraz 5 stosuje się odpowiednio do osoby, która składa fałszywe oświadczenie, jeżeli przepis ustawy przewiduje możliwość odebrania oświadczenia pod rygorem odpowiedzialności karnej” oraz wynikającej z tych przepisów ewentualnej odpowiedzialności karnej za fałszywe oświadczenie, co do mojego własnego autorstwa przedmiotowej rozprawy doktorskiej.
- IV.** Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja rozprawy doktorskiej jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.
- V.** Wyrażam zgodę na wykorzystanie rozprawy doktorskiej jako materiału źródłowego oraz przekazanie jej do repozytorium pisemnych prac dyplomowych.

Data
Czytelny własnoręczny podpis autora rozprawy

Oświadczenie promotora rozprawy:

Niniejsza rozprawa jest gotowa do oceny przez recenzentów.

Data
Czytelny własnoręczny podpis promotora rozprawy

Streszczenie rozprawy doktorskiej

Imię i nazwisko autora rozprawy: Adrianna Krzywik

Stopień/tytuł naukowy oraz imiona i nazwisko promotora rozprawy: dr hab. Barbara Pasamonik, prof. APS

Stopień/tytuł naukowy oraz imiona i nazwisko promotora pomocniczego: dr Zuzanna Bogumił

Temat rozprawy doktorskiej: Murale upamiętniające z perspektywy ich inicjatorów i twórców. Analiza prezentowanych postaw aktorów pamięci przestrzeni publicznej.

Słowa kluczowe (max. 10): muralizm, murale upamiętniające, nośniki pamięci, miejsca pamięci, aktorzy pamięci, polityka pamięci, historia w przestrzeni publicznej, aktywizm miejski, wizualność miasta.

Streszczenie:

Murale stanowią obecnie jedną z najbardziej rozpowszechnionych alternatyw dla pomników czy tablic pamiątkowych. Służą upamiętnieniu ważnych postaci i wydarzeń w dziejach danego kraju. Jako monumentalne, upamiętniające malowidła należą zarówno do wytworów sztuki ulicznej (street artu), jak i nośników pamięci. Ponadto, fenomen tej formy artystycznej sprawia, że zaklasyfikować go można jako rodzaj aktywizmu miejskiego. Prezentowane przeze mnie badania opierają się o założenia studiów nad pamięcią (socjologii pamięci), socjologii miasta i socjologii wizualnej. Postawiłam sobie za główny cel zbadanie środowiska realizatorów (twórców i pomysłodawców) murali upamiętniających, a w szczególności ustalenie nadawanych przez nich znaczeń i wartości muralom upamiętniającym. Ponadto, przyjrzałam się muralom upamiętniającym i koncepcji ich realizacji w określonej przestrzeni miejskiej i podjęłam próbę zbadania dyskursu wokół murali upamiętniających. Badanie pozwoliło zdiagnozować środowisko polskich muralistów oraz pojawienie się w nim tzw. muralisty zawodowego, specjalizującego się w tematyce pamięciowej. Dane uzyskane z wywiadów pogłębionych zarówno z twórcami, jak i pomysłodawcami projektów murali upamiętniających wskazały, że większość murali upamiętniających realizowana jest w ramach inicjatyw odgórnych,

tym samym ich przekaz i tematyka częściej negocjowana jest z władzami. Ponadto, analiza polskich murali wskazała na dynamiczny wzrost liczby murali o tematyce upamiętniającej w stosunku do murali społecznych czy artystycznych. Istotnym wnioskiem idącym z badań jest fakt, iż polski muralizm ma swoje korzenie w graffiti walczącym, które było i jest formą publicznego sprzeciwu wobec zawłaszczania przestrzeni przez państwo. Badani wykazali, że aktywizm miejski, ingerencja w wizualną sferę miasta nie jest im obca. Głównym motywem dla podejmowanych działań w sferze pamięci okazało się podtrzymywane przez ich rodzinny zamiłowanie do historii.

Summary of the Ph.D. Thesis

Name of the author of the thesis: Adrianna Krzywik

Academic title of the doctoral supervisor of the thesis: dr hab. Barbara Pasamonik, prof. APS

Name of the auxiliary promoter: dr Zuzanna Bogumił

The title of the thesis: Commemorative murals from the perspective of their initiators and creators. An analysis of the presented attitudes of the actors of public space memory.

Key words phrases: muralism, commemorative murals, memory carriers, place memory, memory actors, politics of memory, public history, urban activism, visibility of the city.

Streszczenie:

Murals are now one of the most common alternatives to statues or commemorative boards. They are used to commemorate important figures and events in the history of a country. As monumental, commemorative murals, they are products of street art and memory carriers. Furthermore, the phenomenon of this artistic form makes it classified as a kind of urban activism. The research I have presented is based on the assumptions of memory studies (sociology of memory), urban sociology and visual sociology. My main objective was to investigate the community of memory actors (muralists and originators) of commemorative murals and, in particular, to determine the meanings and values they assign to commemorative murals. In addition, I looked at commemorative murals and the concept of their implementation in a specific urban space and attempted to examine the discourse around commemorative murals. The study allowed me to diagnose the environment of Polish muralists and the occurrence of the so-called professional muralist specialising in memorial themes. Data from in-depth interviews with both the muralists and originators of commemorative mural projects showed that the majority of commemorative murals are carried out as part of top-down initiatives, therefore their message and themes are more often negotiated with the government. Furthermore, the analysis of Polish murals pointed to a dynamic increase in the number of commemorative murals in relation to social or artistic murals. An important conclusion from the research is that Polish muralism is rooted

in fighting graffiti, which has been and continues to be a form of public opposition to the appropriation of space by the state. The respondents showed that urban activism, interference in the visual sphere of the city, is not unknown to them. The main motive for the activities undertaken in the sphere of remembrance was shown to be their family's sustained affection for history.

Spis treści

Wstęp	10
I. CZĘŚĆ TEORETYCZNA.....	16
1. Pamięć jako dynamiczny proces produkcji, reprodukcji i recepcji przeszłości.	16
1.1. Formy pamięci.....	17
1.2. Narracje pamięci a polityka pamięci	20
1.3. Autorytety w sferze pamięci	24
2. Pamięć w przestrzeni publicznej.....	28
2.1. Pamięć społeczna miasta	28
2.2. Miejsca i nośniki pamięci.....	31
2.3. Public history.....	35
2.4. Role społeczne w publicznych praktykach pamięci.....	37
2.5. Inicjatorzy i twórcy murali upamiętniających.....	40
3. Malarstwo monumentalne jako forma upamiętnienia.....	45
3.1. Fenomen malarstwa monumentalnego w przestrzeni publicznej.....	45
3.2. Rola murali w przestrzeni publicznej.....	58
3.3. Murale jako nośniki pamięci	65
II. METODOLOGIA	77
4. Obserwacja.....	78
5. Indywidualne wywiady pogłębione	79
6. Krytyczna analiza dyskursu (CAD)	84
6.1. Analiza treści projektów murali zgłaszanych do budżetu obywatelskiego.....	84
6.2. Analiza semiologiczna wybranych murali upamiętniających w Warszawie	85
6.3. Analiza konwersacyjna (dyskursu internetowego wokół wybranych murali upamiętniających)	87
III. CZĘŚĆ EMPIRYCZNA	90
7. Proces powstawania murali w Polsce	90
8. Biografie i wartości aktorów pamięci	99
8.1. Biografia artystyczna twórcy	99
8.2. Aktywizm pamięciowy	104
9. Instytucjonalne (lokalne i państwowe) oraz oddolne realizacje murali upamiętniających	109
10. Dlaczego mural?	116

11. Historie zapisane na muralach	124
12. Społeczny odbiór murali upamiętniających.....	135
Podsumowanie	140
Bibliografia	147
Załączniki.....	161

Wstęp

Malarstwo monumentalne posiada długą historię – jego korzenie możemy odnaleźć w czasach prehistorycznych. Najstarsze malowidła ściennie liczące około 30-32 tysiące lat zostały odkryte w 1994 roku we francuskiej jaskini Chauveta. Na ponad półtorakilometrowej ścianie są namalowane odciski dłoni, znaki a przede wszystkim około 300 gatunków zwierząt żyjących w tamtej epoce. Malowidła te, jak i podobne odkryte w jaskinie Lascaux we Francji oraz Altamirze w Hiszpanii przedstawiają życie oraz przyrodę otaczającą prehistorycznego człowieka¹. Podobny przekaz – przedstawienie codziennych czynności Egipcjan na przykład poszukiwania pokarmu – niosły za sobą malowidła w budowlach i świątyniach starożytnego Egiptu². Wraz z upływem lat malowidła te zostały zastąpione przez freski³ wykonywane nie tylko w świątyniach i pałacach, ale także w przestrzeniach publicznych. Malowidła ściennie tworzone w budowlach, do których nie każdy miał dostęp w znacznym stopniu stanowiły o prestiżu i randze miejsca. Wizerunki, które można było spotkać w przestrzeniach publicznych najczęściej były sposobem komunikowania się z niepiśmiennym społeczeństwem. Pełniły rolę kroniki dziejów oraz przekazów informacji o obowiązującym prawie czy wierzeniach religijnych.

W następnych stuleciach, wraz z rozwojem kultury, społeczeństwa, a także technik malarskich⁴, malowidła ściennie służyły jako narzędzie kształtowania określonych poglądów i zachowań społecznych. Współczesnym odpowiednikiem malowideł ściennych są murale. Monumentalne malowidła pokrywające fragment lub całą powierzchnię ściany stanowią przykład sztuki ulicznej (*street artu*). Do rozwoju muralizmu jako nowego nurtu w sztuce przyczyniły się murale namalowane podczas rewolucji meksykańskiej na początku XX wieku. Zawierały one silne przesłanie społeczno-polityczne. Były narzędziem protestu wobec działań władzy i sytuacji gospodarczej – przejawem propagandy (Łabądź 2019: 67, Lear 2017, Coffey 2012: 179, Zetterman 2010: 13). w dziejach naszego kraju także istnieją przykłady działań artystyczno-propagandowych

¹ *Homo sapiens fossilis* - jeden z podgatunków *homo sapiens*, człowieka rozumnego z górnego paleolitu, występujący w Europie między 43 tys. lat p.n.e. – 10 tys. lat p.n.e.

² Najstarsze odkryte w grobie w Hierakonpolis w Egipcie malowidła datowane są na lata 3500-3200 p.n.e.

³ Obrazy ściennie malowane na mokrym tynku odpornymi na alkaliczne działanie zawartego w zaprawie wapna farbami. Rozkwit tej techniki przypada na epokę renesansu.

⁴ Stworzenie farb akrylowych oraz farb w sprayu zrewolucjonizowało malarstwo ściennie.

realizowanych w przestrzeni publicznej miast, choć większość z nich można zaklasyfikować do innej formy *street artu* – graffiti. Technika ta pozwoliła wielu społecznie zaangażowanym grafficiarzom okresu PRL na szybkie działanie. Farba w sprayu oraz często używane gotowe szablony pozwoliły niejednokrotnie uniknąć im konfrontacji z milicją.

Murale polityczne dały nowy początek malarstwu monumentalnemu. Obecnie, w przestrzeniach miejskich, a coraz częściej także wiejskich, odnaleźć możemy murale nie tylko o charakterze społeczno-politycznym, ale również artystycznym, reklamowym czy upamiętniającym (Duchowski i inni 2016: 12). Ponadto, zaobserwować można rosnące zainteresowanie street artem (Biskupski 2017: 155) oraz jego obecność w oprawie wizualnej miast na całym świecie. z jednej strony przyczyną może być chęć nadawania tkance miejskiej estetyki – zniszczonych budynków, których rewitalizacja pochłonęłaby ogromne pieniądze, z drugiej zaś zamiar uatrakcyjnienia przestrzeni publicznej (Jazdzewska 2017, Bąkowska 2006). Jedna i druga funkcja korzystnie wpływają na chęć obejrzenia monumentalnego dzieła, a tym samym postrzeganie muralu jako atrakcji turystycznej.

Murale upamiętniające (komemoratywne) służą upamiętnieniu osób zasłużonych dla polskiej kultury, nauki, obronności państwa, postaci fikcyjnych, wydarzeń historycznych oraz wielkich czynów (patriotycznych). Murale upamiętniające to monumentalne malowidła-pomniki należące do sztuki ulicy (*street artu*), będące reprezentacją przeszłości w przestrzeni publicznej (Malczewska-Pawelec, Pawelec, 2011). Murale jako nośniki pamięci stanowią kompozycję złożoną na ogół ze znaków wizualnych przekazywanych i interpretowanych w przestrzeni publicznej. w ich przekazie zawarte są symboliczne znaki – elementy znaczące (nazwy wydarzeń, postaci, wytwory kulturowe) oraz elementy znaczone (idee, wartości, czy wzory zachowania) (Szpociński 2021, Szacka 1991: 47). Murale jako nośniki pamięci zbiorowej mają, podobnie jak sama pamięć, charakter dynamiczny, który powoduje, że zawarty w muralach przekaz „obraz przeszłości stale się zmienia – jedne jej segmenty są zapamiętywane, inne zaś zapominane. Przy czym to zapominanie nie musi być ostateczne” (Żyłko 2009: 104). Murale upamiętniające nie analizują przeszłości – są jej specyficznym zapisem, reprezentacją wyobrażeń społeczności na temat przeszłości (Hołda 2020: 48). Przedstawienia widoczne na muralach upamiętniających pozwalają myśleć o przeszłości i postaciach historycznych w kategoriach binarnych (Czerwiński 2014: 32) – czyli podziale bohaterów i wydarzeń na

tych, których warto upamiętnić i tych, których upamiętnień nie odnajdziemy w przestrzeni publicznej.

Wielość sposobów upamiętniania przeszłości w przestrzeni publicznej wytworzonych w ramach polityki pamięci, a więc działań mających na celu kształtowanie świadomości historycznej wskazuje na ich dostosowywanie do potrzeb stale się rozwijającego społeczeństwa. Murale stanowią obecnie jedną z najbardziej rozpowszechnionych alternatyw dla tradycyjnych nośników pamięci, pomników czy tablic – w których lub dzięki którym przechowywane są wspomnienia (Kula 2002: 7–31). Prawdopodobnie przez wzgląd na ich wielkoformatową formę, dostępność i dostrzegalność stały się jednymi z częściej wykorzystywanych sposobów upamiętniania.

Gwałtowne przemiany, jakie zachodzą w ostatnich latach w sposobie upamiętniania w przestrzeni publicznej miast (Burszta 2016, Karkowska 2016) skłoniły mnie do zbadania fenomenu murali upamiętniających. Pod względem badawczym interesują mnie murale upamiętniające co sytuuje niniejszą pracę w obrębie studiów pamięcioznawczych, jednakże czerpię również z socjologii miasta – ruchów społecznych i miejskiego aktywizmu, oraz wizualności miasta.

Celem niniejszej rozprawy było (I) analiza portretu środowiska realizatorów (twórców i pomysłodawców) murali upamiętniających, a w szczególności ustalenie nadawanych przez nich znaczeń i wartości muralom upamiętniającym (ogółem i w szczególności zrealizowanym przez moich rozmówców), (II) przyjrzenie się muralom upamiętniającym i koncepcji ich realizacji w określonej przestrzeni miejskiej oraz (III) zbadanie dyskursu wokół murali upamiętniających w przestrzeni publicznej.

W swojej pracy przyglądam się muralom upamiętniającym z perspektywy ich twórców oraz inicjatorów realizacji oraz prezentowanych postaw wobec przeszłości tych grup aktorów pamięci (Maciejczyk, 2018, Szczecińska-Musielak, 2018) – ta perspektywa nie była wcześniej eksplorowana. Proponuję też nową kategoryzację murali upamiętniających, które nie są aktualnie jednoznacznie zdefiniowane, przez co wymiennie stosuje się nazewnictwo: upamiętniające, komemoratywne, historyczne, patriotyczne. Ponadto, czerpiąc z socjologii miasta i jego wizualności analizuję przekaz i znaczenie murali upamiętniających będących materialnym śladem pozostawionym przez tych, którzy „wytwarzają” miasto (Krajewski 2013: 11).

Struktura pracy ma charakter uszczegółwiający — praca została skonstruowana według klasycznego schematu lejka (Nachmias, 2001: 278). Podzielona jest na część teoretyczną, metodologiczną i empiryczną.

Pierwszy rozdział części teoretycznej poświęcony jest pamięci jako procesowi produkcji, reprodukcji i recepcji przeszłości. Analizowałam w nim zjawisko fascynacji przeszłością w Polsce w odniesieniu do globalnego fenomenu *memory boom*. Zaakcentowałam w nim także różnice między pamięcią zbiorową a społeczną w odniesieniu do literatury polskiej i zagranicznej oraz zależności pomiędzy pamięcią a tożsamością. Omówiona w nim została teoria polityki pamięci (Nijakowski 2008) – procesu wynajdywania tradycji w celu tworzenia i modelowania państwa i narodu. Omówiłam w nim także zagadnienia autorytetów w sferze pamięci, historii jako przestrzeni dialogu oraz przeobrażeń form upamiętniania. Odwołałam się także do zjawiska „upadających z piedestału bohaterów” – burzenia pomników i zmieniania nazw ulic nawiązujących do komunistycznych czasów (Light & Young 2015).

Drugi rozdział części teoretycznej stanowią rozważania dotyczące pamięci w przestrzeni publicznej. Kluczowym zagadnieniem jest w nim analiza pamięci społecznej miast, a więc przestrzeni miejskiej, która stała się sceną działań upamiętniających nie tylko w Polsce, ale i na świecie. Szczególny akcent położyłam w nim na przestrzeń polskich miast, choć odnoszę się również do wybranych przykładów innych miast europejskich i światowych. Zwróciłam również uwagę na fakt, iż działania te najczęściej realizowane są w państwach mających traumatyczną przeszłość. Przestrzeń miejska jest jednym z najważniejszych obszarów transmisji pamięci ze względu na stałe umiejscowienie nośników pamięci, a więc możliwość skutecznego dotarcia do dużej grupy osób. Między innymi dlatego w przestrzeni miejskiej dochodzi do sporów pomiędzy aktorami pamięci – zderzeń odmiennych dyskursów pamięci i praktyk upamiętniających. w mieście narracja dominującej grupy wytwarza społeczne standardy, dyktuje co warto upamiętnić, a o czym należy zapomnieć oraz determinuje lokalizację nośników pamięci kulturowej i zbiorowej w przestrzeni. Działania te kształtują zarówno tożsamość miasta, jak i tożsamość jego mieszkańców. Dlatego, w rozdziale drugim omówiłam zagadnienia związane z miejscami i nośnikami pamięci, *public history* oraz aktorami pamięci w przestrzeni publicznej. Ważną częścią tego rozdziału jest podrozdział poświęcony inicjatorom i twórcom murali upamiętniających. Omówiłam w nim jakiego typu instytucje oraz aktorzy pamięci zlecają realizację murali. Przybliżyłam specyfikę powstawania murali upamiętniających.

Trzeci rozdział poświęcony został zjawisku oraz ewolucji malarstwa monumentalnego w przestrzeni publicznej. Dokonałam w nim przeglądu działalności muralistycznej w perspektywie międzynarodowej, krajowej oraz lokalnej, a także wstępnej

analizy społecznego funkcjonowania murali upamiętniających. Scharakteryzowałam poszczególne kategorie murali.

Część metodologiczną pracy przedstawia **rozdział czwarty**. Metodami, którymi posługiwałam się podczas badania są metody jakościowe: (I) obserwacja uczestnicząca, (II) indywidualne wywiady pogłębione z wybranymi grupami aktorów pamięci oraz (III) krytyczna analiza dyskursu pamięci i upamiętnień w przestrzeni miejskiej, w ramach której przeprowadziłam trzy analizy: konwersacyjną, tekstu i semiologiczną. Przybliżyłam także niedogodności, z jakimi spotkałam się podczas trzech lat (okres trwania Szkoły Doktorskiej) prowadzenia badań oraz pisania pracy doktorskiej. Ograniczenia te wiązały się także z modyfikacją zaplanowanych przeze mnie badań, której przyczyną była pandemia covid-19.

Część empiryczna pracy jest analizą danych zebranych podczas badań jakościowych. w **rozdziale piątym** na podstawie analizy treści oraz wywiadów przedstawiłam proces powstawania murali w Polsce. Ujęłam w nim założenia realizacji murali upamiętniających w przestrzeni publicznej. w **rozdziale szóstym** przedstawiłam charakterystyki aktorów pamięci odpowiedzialnych za realizację murali upamiętniających tj. inicjatorów i twórców (muralistów). Skoncentrowałam się na najważniejszych wątkach poruszanych podczas indywidualnych wywiadów pogłębionych. Analiza wywiadów pozwoliła zdefiniować motywacje aktorów pamięci do podejmowania działań muralistycznych, stosunek aktorów pamięci do polityki pamięci i autorytetów w sferze pamięci. w **rozdziale siódmym** omówiłam przykładowe realizacje murali – instytucjonalne oraz oddolne inicjatywy społeczne. Przedstawiłam także autorytety w sferze transmisji pamięci najczęściej wskazywane przez badanych. Szczególnie ważnym dopełnieniem była w tym rozdziale analiza treści projektów na murale zgłaszanych do warszawskiego budżetu obywatelskiego. **Rozdział ósmy** stanowi opis wybranych murali upamiętniających w oparciu o analizę semiologiczną murali oraz wypowiedzi badanych. Wyszczególniłam w nim znaki pojawiające się na muralach upamiętniających oraz interpretacje tych przedstawień przez osoby badane. Analiza semiologiczna warszawskich murali upamiętniających posłużyła zaś do skategoryzowania i zdefiniowania na nowo murali upamiętniających w oparciu o analizę elementów znaczących i znaczonej w ich przekazie. w **dziewiątym rozdziale** na podstawie danych zebranych podczas rozmów z badanymi przybliżyłam role, jakie pełnią murale upamiętniające. Ostatni, **dziesiąty rozdział** dotyczy problematyki pamięci i upamiętnień w dyskursie publicznym. Analiza konwersacji pod postami umieszczonymi na Facebooku umożliwiła mi zbadanie

społecznego odbioru murali upamiętniających. Ponadto, przytoczyłam prognozy wobec przyszłości murali upamiętniających w Polsce.

W **podsumowaniu** znajdują się najważniejsze wnioski niniejszej pracy. w zwartej formie zgromadziłam w nim najważniejsze kwestie poruszone w pracy, wyniki przeprowadzonych badań oraz zgromadzone konkluzje.

I. CZĘŚĆ TEORETYCZNA

1. Pamięć jako dynamiczny proces produkcji, reprodukcji i recepcji przeszłości.

Pamięć coraz częściej staje się przedmiotem badań naukowych. Trend ten zauważają badacze pamięci zajmujący się jej znaczeniem dla kształtowania się m.in. tożsamości, polityki czy władzy (Saryusz-Wolska 2011: 67; Ratkowska-Widlarz 2011: 39; Domańska 2002: 22). Wzmoczone zainteresowanie tą problematyką wiąże się z jej interdyscyplinarnym charakterem. W badania nad pamięcią (*memory studies*) angażują się przede wszystkim badacze społeczni: socjologowie, etnografowie, antropolodzy, kulturoznawcy czy psychologowie. Pamięć, jak żadna inna problematyka łączy ze sobą różnorodne elementy społeczno-kulturowe (Pethes 2008). Nie ogranicza się też do jednego społeczeństwa – jest zjawiskiem międzynarodowym (Erl 2018: 12). Umożliwia dialog wokół niej nie tylko w ujęciu interdyscyplinarnym, ale i międzynarodowym. Co więcej, pamięć traktowana jest jako forma zabierania głosu oraz zachowania tożsamości przez przedstawicieli grup mniejszościowych (Ratkowska-Widlarz 2011: 39). Efektem tak interdyscyplinarnego, jak i międzynarodowego charakteru badań nad pamięcią są różnorodne kategorie pamięci i różnorodna terminologia (Szacka 2009).

Wzmoczone zainteresowanie pamięcią spowodowane jest także transformacjami historycznymi (Erl 2018: 15). Początki zainteresowania pamięcią możemy upatrywać po przelomowych wydarzeniach końca lat 80. XX wieku. Jak zauważają Kornelia Kończal i Joanna Wawrzyniak przed rokiem 1989 żelazna kurtyna między Wschodem i Zachodem ograniczała przepływ informacji dotyczącej pamięci (2011: 12). Upadek komunizmu był początkiem wielkich przemian ustrojowych i społecznych. Instrumentalizacja przeszłości przez władzę PRL-u jest jednym z głównych wątków zainteresowań polskich badaczy (Wawrzyniak 2011; Kałwa 2009).

Michael Kammen (1995) wyróżnił aż dziewięć czynników odpowiadających za upowszechnienie się dyskursu pamięciowego, ale tylko część z nich obecnie się potwierdza. Najistotniejszym z nich jest śmierć pokolenia, które bezpośrednio doświadczyło II wojny światowej (Kammen 1995). Czynniki te ma znaczenie międzynarodowe i stanowi punkt zwrotny dla pamięci o wydarzeniach II wojny światowej, ponieważ śmierć świadków historii wyznacza koniec bezpośrednich przekazów ich

doświadczeń i wspomnień. Śmierć świadków historii stała się impulsem do prowadzenia kwerend naukowych, archiwizowania materiałów historycznych. Zaczęto upamiętniać i chronić wspomnienia ostatnich świadków historii pod postacią notatek, pamiętników, czy materiałów audiowizualnych. Rozwój nowych technologii umożliwił pośredni kontakt z ich doświadczeniami. Właśnie z tymi procesami – zapominaniem i upamiętnianiem, które są ze sobą nierozzerwalnie związane – wiąże się powszechne zainteresowanie przeszłością (Lewicka 2012: 406; Nora 1989).

1.1. Formy pamięci

Sięgając do pierwszych badań nad pamięcią można zauważyć, że termin „pamięć” zastępowano raczej „rozrachunkiem z przeszłością” lub „przewycięzeniem przeszłości” (Saryusz-Wolska 2009: 9). w opracowaniach badaczy z całego świata możemy spotkać się z takimi terminami jak „pamięć zbiorowa” (Assmann 2009; Szacka 2009; Durkheim 1990), „pamięć społeczna” (Szpociński 2021; Olick 2014; Skoczylas 2014; Golka 2009; Halbwachs 2008), „pamięć kulturowa” (Erll 2018; Traba 2014; Kansteiner 2008; Assmann 1992), „pamięć historyczna” (Szacka 2005), „pamięć pokoleniowa” (Assmann 2009), „pamięć indywidualna” (Halbwachs 2008), czy „pamięć miejsca” (Lewicka 2012, Szpociński 2008, Nora 1989). Zrezygnuję jednak z gruntownych rozważań definicyjnych nad wszystkimi typami wiedzy o przeszłości, ponieważ wiele w tym temacie zostało już napisane (Szpociński 2021; Assmann 2019; Kończal, Wawrzyniak 2011; Szacka 2005). z perspektywy obranego kierunku badań należy skupić uwagę na wyraźnym rozróżnieniu pamięci zbiorowej od pamięci społecznej oraz pamięci społecznej od funkcjonującej obok pamięci historycznej (Szacka 2005: 22). Ponadto, należałoby określić, do której formy pamięci należy się odwołać analizując przedmiot badań niniejszej pracy.

Czołowy przedstawiciel badań nad problematyką pamięci, francuski socjolog i kulturoznawca Maurice Halbwachs w swoich rozprawach dowodził, że pamięć jest społecznie kształtowana, a więc jest efektem działań grup ludzkich, a nie czymś poza nimi. Twierdził, że pamięć kształtowana jest na podstawie powszechnych idei, wartości, przekonań i wyobrażeń o przeszłości ludzi. Cechy te świadczą o tym, że pamięć jest pierwotnie zbiorowa (Napiórkowski 2020:19 za Olick 2015, Halbwachs 1925). Należy w tym miejscu zwrócić uwagę, że badania Halbwachsa przyczyniły się do rozwoju „twórczego galimatiasu pomysłów” (*productive hodge-podge of insights*) wydzielenia z pamięci jej różnorodnych form (Szacka 2006: 37 Olick 1999: 336). w konsekwencji

badacze pamięci zaczęli posługiwać się pojęciami pamięci zbiorowej (Szacka 2006: 32-41) i pamięci społecznej (Golka 2009: 15) opisując w gruncie rzeczy zamiennie to samo zjawisko (Skoczylas 2014: 11).

Barbara Szacka (2006) wyróżnia trzy wyznaczniki pozwalające określić pamięć jako zjawisko zbiorowe. Po pierwsze, pamięcią zbiorową określamy pamięć danej zbiorowości lub mniejszości etnicznej. Po drugie, pamięcią zbiorową jest to co „pamiętane jest w dominującej kulturze obywatelskiej” (Kammen 1993). Po trzecie, Szacka ujmuje pamięć zbiorową w kontekście pamięci pokoleniowej oraz pamięci danej zbiorowości o jej dziejach (Szacka 2006: 39). Podążając za polską socjolożką, ale i innymi badaczami (Olick 1999; Connerton 1989) odrzucam synonimiczne traktowanie pamięci zbiorowej i pamięci społecznej.

Pamięć społeczna w literaturze przedmiotu rozumiana jest jako „społecznie tworzona, przekształcana, względnie ujednociana i przyjmowana wiedza odnosząca się do przeszłości danej zbiorowości. Wiedza ta obejmuje różne treści, pełni różne funkcje, trwa dzięki różnym kulturowym nośnikom oraz trafia do świadomości jednostek z różnych źródeł” (Golka 2009: 15). Według Haralda Welzera (2010) pamięć społeczna stanowi „uniwersum pamiętania mimochodem (*en passant*)” (Głowacka-Grajper 2016: 63 za Welzer 2010). Jest pamięcią komunikacyjną, wszechobecną i nieintencjonalną. Jak wskazuje Łukasz Skoczylas (2014) określenie „pamięć społeczna podkreśla tożsamościowy aspekt tejże pamięci odnosząc się do sieci wzajemnych relacji i wspólnych elementów kultury, a nie tylko do samego faktu przebywania ze sobą w jednej przestrzeni i potencjalności zachodzenia prostych interakcji” (Skoczylas 2014: 11). Na tożsamościowy aspekt pamięci zwracają również uwagę zwolennicy pojęcia pamięci zbiorowej (Nowak 2011: 13; Szacka 2006: 47). Zdaniem Jacka Nowaka „pamięć zbiorowa jest (...) zestawem wyobrażeń członków wspólnoty o jej przeszłości, uzgadnianym w aktach komunikacji wewnętrznej, przekazywanym w drodze międzypokoleniowej transmisji w celu utrzymania spójnej narracji tożsamościowej (Nowak 2011: 13). z socjologicznego punktu widzenia pamięć rozumiana jest jako zjawisko społeczne, warunkujące trwanie grup społecznych i zbiorowości. Wobec tego każda pamięć bez względu na jej rozróżnienie terminologiczne współkształtuje tożsamość i warunkuje wspólnotę pamiętania.

Pamięć zbiorową można rozróżnić od pamięci społecznej w oparciu o różnice pomiędzy grupą społeczną a zbiorowością – każda grupa społeczna jest zbiorowością, lecz

nie każda zbiorowość jest grupą⁵ – lub w oparciu o tezę Łukasza Skoczylasa (2014), który wskazał na istotną rolę elementów kultury odróżniających pamięć społeczną od pamięci zbiorowej. z jego rozważań wynika, że wytwarzane artefakty kulturowe i nośniki pamięci (pomniki, murale, filmy, obrazy) są bowiem umiejscawiane w pamięci społecznej (Skoczylas 2014: 11; Hałas 2004: 130). Za tym tropem podążam w niniejszej pracy, ponieważ murale, o których będzie mowa w dalszej części pracy należą do intencjonalnie wytwarzanych nośników pamięci, artefaktów kulturowych lokalizowanych w pamięci społecznej.

Pamięć zdeterminowana jest nie przez przeszłość, lecz przez terażniejszość (Ziółkowski 1999) – każde pokolenie pamięta to, co jest dla niego ważne z punktu widzenia terażniejszości. To, co zapamiętywane zależy jest od przyjętej tożsamości oraz czasu i przestrzeni, w której się znajdujemy (Gillis 1994: 3) oraz w jakim stopniu przeszłość staje się istotna w relacjach międzyludzkich (Bloch 1977: 278-279). Założenia te potwierdzają koncepcję Maurice Halbwachsa o terażniejszości przeszłości: czyli to w jaki sposób współcześnie staramy się zrozumieć, czy usprawiedliwić zjawiska zachodzące obecnie w odniesieniu do przeszłości (Szacka 2006: 43-45).

Uchwycenie mechanizmów wzajemnych zależności pomiędzy przemianami społecznymi a pamięcią społeczną nie jest łatwym zadaniem. Reguły pamiętania wytwarzane są w działaniu i prowadzą do (re)definiowania tożsamości wspólnotowej. Zbiorowości poprzez uzgadnianie wspólnego podejścia i stanowiska wobec przeszłości nadają znaczenie jednostkowym i zbiorowym doświadczeniom (Nowak 2011: 348). Doświadczenia, przekonania i pamięć o przeszłości i przodkach, podobne wartości i wizja świata są fundamentem dla budowania społeczności (Nowak 2011: 348). Dlatego ludzie dążący do stworzenia społeczności opartej na deklarowanych, pożądanym przez nich wartościach nieustannie powracają „do korzeni”. Poszukują w przeszłości wartości, które będą miały swoje odniesienie w terażniejszości.

Istotną rolę dla rozwoju pamięci jest stała interakcja i komunikacja członków danej zbiorowości (np. rodzinnej, lokalnej czy narodowej). Źródeł przekazów wiedzy o przeszłości możemy upatrywać w międzypokoleniowej transmisji kulturowej (Dyczewski 1981: 253). Transmisja pamięci to „zbiór procesów społecznych – od socjalizacji do komunikacji – zachodzących w danym środowisku społeczno-kulturowym” (Głowacka-Grajper 2016: 63 za Welzer 2009). Szczególną rolę w tym procesie pełni

⁵ <https://www.socium.pl/grupy-spoeczne-definicja-podzial.html> [dostęp: 14.05.2022]

rodzina będąca pierwszą grupą społeczną, do której przynależy jednostka. Rodzina przekazuje jednostce tradycje, wartości i postawy, a także uczestniczy w początkowym etapie procesu kształtowania pamięci (Dyczewski 1981: 253, Halbwachs 1925). Pamięć rodzinna jest zatem pamięcią zbiorową. Jej fundamentem są historie przeżyte tzw. „żywe” (Assorodobraj 1963) opowiedane przez członków rodziny. Ponadto, jest również pamięcią komunikatywną (Assmann 2009: 212), której główną wartością jest bezpośredni przekaz stosunkowo niedawnych wspomnień (Cobel-Tokarska 2014: 485). Pamięć rodzinna (często związana z traumatycznymi wydarzeniami historycznymi) ma wpływ na stosunek młodego pokolenia wobec innych narracji pamięci.

Informacje o przeszłości mogą przekazywać także różnego rodzaju instytucje dbające o pamięć „współczesnych”, w szczególności szkoła. Jan Assmann (2009) taką zinstytucjonalizowaną pamięć nazwał pamięcią kulturową (Assmann 2009: 212). Pamięć ta skoncentrowana jest wokół artefaktów kulturowych. Troska o nie jest jednym z kluczowych zadań instytucji przybliżających wiedzę o przeszłości (Poczykowski 2010: 33). Ponadto, instytucje te przenoszą wiedzę o przeszłości na wytworzone przez nie nośniki pamięci (np. książki, obrazy, pomniki, murale). Warto w tym momencie zaznaczyć, że obraz przeszłości przekazywany przez instytucje może różnić się od obrazu przeszłości przekazywanej w danej zbiorowości. w oparciu o rozbieżności przekazów obu tych obszarów David Lowenthal (1994) wyodrębnił pamięć urzędową (*official*) oraz pamięć potoczną (*vernacular*) (Ciesek-Ślizowska, Duda, Ficek, Przyklenk, Sujkowska-Sobisz 2022: 161). Ciesek-Ślizowska, Duda, Ficek, Przyklenk, Sujkowska-Sobisz 2022: 161). Pamięć urzędowa, instytucjonalna lub inaczej upowszechniana to „wszystkie dotyczące przeszłości i przeznaczone dla szerszej publiczności przekazy” (Szacka 2006: 95). Pamięć potoczna to pamięć opierająca się o mity, legendy oraz o to „co myślą i jak te swoje myślenie okazują światu zewnętrznemu „zwykli” ludzie, nie (tylko) elity” (Wylegała 2015: 100). „Między tymi dwoma obszarami pamięci występuje stałe napięcie, ponieważ nigdy nie pokrywają się w pełni, chociaż zakres i powody ich rozbieżności bywają odmienne w poszczególnych społeczeństwach” (Szacka 2006: 45).

1.2. Narracje pamięci a polityka pamięci

Opowiadanie o przeszłości jest zjawiskiem uniwersalnym, ponieważ każdy (bez względu na pochodzenie czy predyspozycje) ma możliwość swobodnej wypowiedzi (Łukowska 1991: 53). w tym ujęciu pamięć jest przestrzenią zarówno dialogu, jak

i konfliktu. Jak pisał Pierre Nora „historia jest wytworem intelektualnym i świeckim, domaga się więc analizy i krytyki” (Nora 2009: 4-12). Dziś analizować, a także krytykować może każdy. Tak, jak każdy ma prawo wygłosić swoje poglądy i sądy wobec przeszłości. Wiąże się to z „demokratyzacją pamięci” (Nora 2001: 41), czyli prawem do własnej wizji przeszłości, szczególnie jeśli chodzi o zbiorowości, które nie mogły ich wyrażać bez narażania swojego życia. w czasach PRL-u w Polsce przeszłość była zawłaszczana przez władzę ludową. Te doświadczenia w niejednym przedstawicielu społeczeństwa polskiego mogą wywoływać obawy związane z wiarygodnością przedstawianej przeszłości w dyskursie publicznym.

Budowanie narracji pamięci pozwala nadać sens istotnym dla danej zbiorowości czy państwa wydarzeniom z przeszłości. Oznacza to, że opowiadana historia jest wartościowana i interpretowana przez te grupy. Zdarza się, że równoległe do siebie funkcjonują narracje na przykład lokalne i narodowe (Kącka 2015: 9). Wielość narracji jest następstwem rozbieżnych intencji osób lub grup, które je kształtują. Jednak celem każdego opowiadania o przeszłości jest przede wszystkim przypomnienie o niej tak, aby w świadomości odbiorców nie rozmyły się dane przedstawienia. Przypomnienie o przeszłości poprzez publiczne praktyki pamięci (Sroczyńska 2018, Connerton 2012, Golka 2009, Assmann 2009, Le Goff 2007) i wytwory, w tym nośniki pamięci (Kula 2002), o których będzie mowa w drugim rozdziale, warunkuje pamiętanie (Wójcicka 2020: 146).

Zagadnienie pamięci znajduje się obecnie w centrum polskiego dyskursu publicznego. Widać to po kolejnych uroczystościach obchodzonych rocznicach, historycznych wystawach muzealnych i coraz to nowszych pomysłach na upamiętnienie przeszłości. To właśnie opóźnione upamiętnianie wydarzeń związanych z dwiema wojnami światowymi, ale także konflikty związane z gloryfikacją kontrowersyjnych postaci podziemia antykomunistycznego tzw. „trupów w szafie” (Ziółkowski 2001: 13) są jednymi z przyczyn współczesnej epidemii pamięci w Polsce (Napiórkowski 2020: 25). Zjawisko to z jednej strony jest próbą przepracowania pewnej traumy związanej z wojną, a z drugiej walką z nadinterpretacjami i wypaczeniami historii.

Działania mające na celu przypomnienie o przeszłości stały się w ostatnich latach popularną formą krzewienia wśród społeczeństwa informacji o przeszłości. Narzędziem transferu pamięci, dzięki którym możliwe jest kształtowanie świadomości historycznej wśród odbiorców. w tym miejscu warto wyodrębnić pamięć instrumentalną, która jest świadomie uruchamiana i wykorzystywana dla określonych celów (zwykle politycznych) (Golka 2009: 30). Na przykład do przekształcania wydarzeń i postaci w „bezczasowe

wzory i personifikacje wartości, które sankcjonują zachowania i postawy ważne dla życia zbiorowości” (Szacka 2006: 24). Dzięki wytwarzaniu intencjonalnych elementów kultury historycznej podtrzymywana jest określona narracja pamięci (Szpociński 2021: 93).

Spory, do których dochodzi w obszarze pamięci mają znaczenie polityczne. Interpretacja przeszłości czy przekazy nośników pamięci zależą od władzy i prowadzonej przez nią polityki (Nijakowski 2021; Szpociński 2010; Hobsbawn, Renger 2008). Elity polityczne decydują o tym, o kim społeczeństwo powinno pamiętać, a o kim powinno zapomnieć. Konsekwencją działań na pamięci jest zmanipulowany przekaz dotyczący przeszłości. Jak twierdzą Eric Hobsbawn i Terence Ranger (2008), elity polityczne dążą do monopolu na tworzenie i popularyzację swojej interpretacji przeszłości (Hobsbawn i Ranger 2008). Kreują pewne formy symboliczne oraz polityki pamięci (*politics of memory*) zamiennie określane w literaturze przedmiotu politykami historycznymi⁶ (Nijakowski 2021; Marszałek-Kawa, Piechowiak-Lamparska, Ratke-Majewska, Wawrzyński 2016; Kącka 2015; Zaborski 2011; Wolff-Powęska 2007). Lech Nijakowski rozumie politykę pamięci jako proces kształtowania państwa i narodu poprzez wynalezione tradycje. Uznaje on, że polityka pamięci to świadome i intencjonalne działania prowadzące do „ugruntowania i wzmocnienia pamięci zbiorowej Polaków lub też do jej zmiany” (Nijakowski 2008: 43). Zatem celem polityki pamięci jest kształtowanie świadomości historycznej wśród odbiorców oraz wzmacnianie publicznego dyskursu o przeszłości.

Polityka pamięci zależna jest od opcji politycznej, która definiuje jej założenia (Kącka 2015:11). Wyrazistym przykładem była polityka pamięci prowadzona w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej (Wawrzyniak 2009). w odniesieniu do Armii Czerwonej upowszechniane były jedynie wizje wyzwolicielskie, dlatego wznoszono liczne pomniki w podziękowaniu dla Armii Czerwonej (Czarnecka 2015: 14). Ich budowa wiązała się z ogromnymi kosztami najczęściej ponoszonymi przez polskich obywateli. Stawiane były w centralnych miejscach miast celem indoktrynacji jak największej liczby obywateli. w konsekwencji od zakończenia II wojny światowej aż po schyłek Polski Rzeczypospolitej Ludowej w dyskursie publicznym Armia Czerwona postrzegana była jako armia pokoju, armia wyzwolicielska (Czarnecka 2015: 76). Dopiero po 1989 roku rozpoczęto debaty i działania zmierzające do „odkłamywania rzeczywistości komunistycznej”. Zaczęto

⁶ Niektórzy badacze wskazują różnicę między tymi dwoma pojęciami (Golka 2009). Jedną z najczęściej wskazywanych różnic jest fakt, iż politykę pamięci prowadzą nie tylko władze państwowe, ale każdy kto udostępnia na forach internetowych swoje wypowiedzi dotyczące przeszłych wydarzeń, przekazuje wspomnienia swoich dziadków, czy uczestniczy w obchodach rocznicowych.

ujawniać zbrodnie systemu komunistycznego, przemianowywać ulice (Hałas 2004) i niszczyć pomniki (Kałużna 2018; Czarnecka 2015: 333). Wiele spośród 476 pomników Armii Czerwonej nie ma już w przestrzeni polskich miast i wsi. Niemniej, jeszcze do niedawna niektóre z nich nie były demontowane. w Warszawie jeden z tych pomników został zdemontowany dopiero w 2011 roku. Nazywany przez mieszkańców stolicy pomnik „czterech śpiących”, który od 1945 roku znajdował się na placu Wileńskim na Pradze-Północ został zdemontowany w związku z budową stacji metra, a zgodnie z decyzją Rady m.st. Warszawy z 2015 roku nie powrócił już do przestrzeni miejskiej⁷. Symbole, które mimo sukcesywnego procesu dekomunizacji pozostały w przestrzeni publicznej zostały objęte „Ustawą z dnia 1 kwietnia 2016 r. o zakazie propagowania komunizmu lub innego ustroju totalitarnego przez nazwy jednostek organizacyjnych, jednostek pomocniczych gminy, budowli, obiektów i urządzeń użyteczności publicznej oraz pomniki”⁸. Mimo wszystko, w przestrzeni publicznej do dziś można odnaleźć upamiętnienia totalitarnego reżimu komunistycznego. „PRL to nie tyle „czarna dziura”, ile czas niszczenia substancji narodowej, grabienia owoców dobrobytu II Rzeczypospolitej, propagandowego niszczenia pamięci zbiorowej Polaków” (Nijakowski 2008: 204).

Zmanipulowany przez władze komunistyczne przekaz dotyczący przeszłości jest obecnie „odkłamywany” w dyskursie publicznym. Działania obecnej polityki pamięci dążą do ponownego zakorzenienia w historii i pielęgnowania tożsamości narodowej. Mimo to, nieraz w polu pamięci dochodzi do starć pomiędzy jedną a następującą po niej władzą. Szczególnie kiedy ta nowa jest przekonana, że jej interpretacja przeszłości jest deklasująca (Szpociński 2010). Wówczas odmienna wizja przeszłości innych użytkowników pola pamięci jest kompromitowana (Szpociński 2006: 26). Przeszłość jest zatem polem walki o „właściwą” interpretację znaczeń i prawomocność kodu symbolicznego (Łuczewski 2017; Hałas 2004: 128). „W polityce pamięci nie chodzi o ustalenie prawdy historycznej, ale wykorzystanie w konkretnych celach konkretnego obrazu przeszłości, jaki jest w społecznej i indywidualnej świadomości. To również umiejętność kształtowania

⁷ Michał Wojtczuk: *Rada Warszawy: „Czterej Śpiący” już nie wrócą.*

<https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,34862,17486935,rada-warszawy-czterej-spiacy-juz-nie-wroca.html>, 26 lutego 2015 [dostęp 4.03.2022].

⁸ Ustawa dostępna na stronie <http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WDU20160000744> [dostęp 4.03.2022]

wspólnotowego postrzegania przeszłości, by łatwiej wpływać na teraźniejszość” (Kącka 2015: 63).

Problemem spełnienia założeń prowadzonej przez władze polityki pamięci może okazać się wielość narracji wspólnot pamięci. Tyle ile w społeczeństwie niehomogenicznym grup społecznych tyle wspólnot pamięci. Widać to na przykładzie nie tylko odmiennych założeń partii politycznych, ale także wśród lokalnych społeczności. Wspólnotę pamięci należy rozumieć nie tylko jako „agregat osób (niekoniecznie grupa), które łączy określone doświadczenie biograficzne, nie zawsze o charakterze traumatycznym, oraz ich potomków, którzy przejęli pamięć rodzinną” (Nijakowski 2008: 145), ale również osoby, które utożsamiają się z danym wydarzeniem, a nie są z nim bezpośrednio lub pośrednio związane. To znaczy, że członkowie wspólnoty pamięci w podobny sposób postrzegają, kategoryzują oraz ideologizują wydarzenia z przeszłości. Na przykład dla jednej wspólnoty pamięci żołnierze wyklęci będą taktowani za winnych ludobójstwa, a dla drugiej wspólnoty pamięci jako żołnierze, którym zawdzięcza się wolną Polskę (Wołyniec 2020).

Każda władza, bierze udział w sporze o przeszłość z ośrodkami badawczymi na płaszczyźnie metahistorycznej, a nie faktograficznej (Szpociński i Kwiatkowski 2006: 20). Tym samym kształt muzeów czy wybór nośników pamięci zależy od władzy. „Władza ma spore możliwości kreowania poglądów dotyczących przeszłości, przypominania i utrwalania tej przeszłości przez treści podręczników szkolnych, inicjatywy muzealne czy też obchody państwowych rocznic” (Golka 2009: 66). Warto jednak doprecyzować, że polityka pamięci nie jest odpowiednikiem edukacji historycznej. Chociaż i za tę sferę odpowiada władza państwowa, ponieważ zarządzanie państwem to też zarządzanie historią.

1.3. Autorytety w sferze pamięci

Pamięć często bywa wykorzystywana do celów politycznych przez władze państwowe. Badacze polityki pamięci (Łuczewski 2017; Napiórkowski 2016; Kącka 2015; Nijakowski 2008; Wolf-Powęska 2007) przypisują jej kreatorom intencjonalność, chęć wpływania na świadomość historyczną oraz postawy jednostek. Działania te służą do osiągnięcia wyznaczonych celów przez władzę – legitymizacji państwa, integracji obywateli oraz wzmocnienie ich tożsamości zbiorowej.

Władza realizując politykę pamięci „potrzebuje konkretnych organów państwowych oraz kadry urzędniczej, która na wszystkich poziomach będzie wprowadzać w życie jej założenia. Potwierdza to w pewnym sensie tezę o podobieństwach funkcjonowania poszczególnych polityk w państwie, które także wymagają grona wyspecjalizowanych pracowników” (Kącka 2015: za Halbwachsem 2008). Dlatego działania w zakresie polityki pamięci są kreowane przez władze, ale realizowane przez instytucje państwowe (finansowanie, badanie, propagowanie, nauczanie). w Polsce utworzono instytucje takie jak Instytut Pamięci Narodowej czy Muzeum Powstania Warszawskiego, których zadaniem jest realizowanie, polityki pamięci. Niemniej, jak podkreślał Lech Nijakowski „w Polsce nie ma spójnej polityki pamięci jako przemyślanej strategii łączącej różne podmioty rządowe, samorządu terytorialnego i pozarządowe” (Nijakowski 2008: 53). Istnieje jednak publiczne przyzwolenie na szerzenie informacji o przeszłości przez instytucje państwowe (Kącka 2015).

Misja instytucji pamięci, a więc galerii, bibliotek, archiwów, muzeów – określanych z języka angielskiego GLAM (Wilkowski 2013: 44) – oraz innych instytucji jest niezwykle ważna w budowaniu narracji państwa na temat przeszłości (Chinciński 2015). Dzięki nim zwiedzający mogą zaznajomić się z obiektami kulturowymi, oryginalnymi eksponatami naładowanymi silnym przekazem emocjonalnym (Chinciński 2015: 89). Instytucje pamięci poczyniły wszelkie starania, aby zachować równowagę pomiędzy emocjami a wiedzą przez nie przekazywaną. Ponadto, treści, które kreują się stale uzupełniane i przekształcane celem dostosowania ich do odbiorców młodszego, jak i starszego pokolenia. Mimo to, równowaga jest zachowana także między nowoczesnością a tradycją, bowiem nie jest tak, że wszystkie materiały archiwalne zostały zastąpione multimedialnymi formami (Chinciński 2015: 89). Nowoczesne formy przekazu są odpowiedzią na oczekiwania społeczne, w tym uatrakcyjnienie miejsca dla młodych i zapewnienie im odczuć emocjonalnych (Chinciński 2015: 89). Nie można także pominąć działań instytucji pamięci w sferze medialnej, a więc działań skierowanych również do młodych ludzi.

W ostatnich latach w Polsce można było zaobserwować zwiększenie działań prowadzących do wymiernych efektów prowadzenia polityki pamięci (Korzeniewski 2013: 55). Wiąże się to właśnie ze znaczącą rolą mediów i z rozwojem nowych technologii, dzięki którym instytucje odpowiedzialne za proces polityki pamięci mogą na szeroką skalę przypominać o wydarzeniach historycznych (Krawiec 2020). Świadome i polityczne zabiegi nad tym, o czym powinniśmy pamiętać widoczne są w mediach społecznościowych

(Kącka 2016: 60). Wspomniane instytucje umieszczają na swoich profilach na portalach społecznościowych określone posty wskazujące na selektywność informacji o przeszłości (Wasilewski 2021; Wójcik 2016: 440; Wawrzyński 2015). Selektywność przeszłości może przyczynić się do gloryfikacji państwa, wzmacniania więzi z przeszłością, przepracowywania traumy związanej z wojną, i przeciwdziałania nieprzerwanym rytuałom pokuty, czyli stałym domaganiu się symbolicznej skruchy za krzywdy z przeszłości (Czachur 2021; Korzeniewski 2006: 127). Dlaczego nieustanne rytuały pokuty praktykowane w dyskursie nie są odpowiednie? Jak twierdzi Bartosz Korzeniewski istnieje duże prawdopodobieństwo, że mogą one doprowadzić nie do neutralizowania konfliktów z przeszłości, ale do powstawania nowych w teraźniejszości. Przykładem są pogarszające się stosunki polsko-niemieckie. Wydawać by się mogło, że wraz z upływem lat, a co za tym idzie przemianą pokoleniową stosunki te ulegną zmianie. Jednak ciągłość politycznego konfliktu Niemców i Polaków trwająca przez ponad sto pięćdziesiąt lat sprzyjała kształtowaniu symbolicznego kapitału wrogości (Traba 2006: 151). Jak zauważa Robert Traba oba sąsiedzkie narody doświadczały wzajemnego antagonizmu, konfliktów zbrojnych i politycznych (2006: 151). Sąsiedzkość wymaga jednak pewnego przepracowania konfliktów i minionych wydarzeń. Taką szansę – politycznych rytuałów pokuty – przyniosły transformacje ustrojowe (Wigura 2011: 46). „Liczni przedstawiciele władz niemieckich przepraszały wszystkich, którzy ucierpieli przez zbrodnie III Rzeszy” (Wigura 2011: 43). Wrogie relacje przekształcały się w „wymianę doświadczeń i przekonań, które w efekcie prowadzą do lepszego poznania i zrozumienia sąsiada” (Traba 2006: 151). Mimo to konflikty były i stale będą się pojawiać, zważywszy na różnice pomiędzy prowadzonymi politykami pamięci w innych państwach. Różnice, które wynikają między innymi ze sposobu ich prowadzenia oraz stosowanych narzędzi (Kącka 2016: 61; Wigura 2011). Przykładem jest zmiana sposobu mówienia Niemców o ich przeszłości – przedstawianie narodu niemieckiego jako jednej z ofiar II wojny światowej – która wywołała regres w stosunkach polsko-niemieckich (Korzeniewski 2005: 50).

Jak pisze Katarzyna Kącka w odniesieniu do polityki pamięci narzędzia stosowane przez władze, instytucje i innych aktorów przestrzeni publicznej powinny być wielowymiarowe, czyli rozpatrywane na wielu płaszczyznach i przestrzeniach aktywności (szkoła, praca, czynności związane z codziennym życiem) i konsekwentne (niezmiennie i powielane przekazy komunikacyjne) (Kącka 2015: 71). Dlatego, w wielu przestrzeniach i na wiele sposobów przedstawiani są bohaterowie narodowi – upamiętnieni pomnikiem, ogłoszeni patronem ulicy czy szkoły, przywołani w opracowaniach szkolnych

i naukowych. Do najważniejszych narzędzi polityki pamięci należą upamiętnienia w przestrzeni symbolicznej państwa, nośniki pamięci jak murale, pomniki, uroczyste obchody świąt narodowych. Posiadając materialne nośniki pamięci w przestrzeni publicznej można powiedzieć, że potwierdzają fakt, iż przeszłość obecna jest w teraźniejszości. Upamiętnienia, które są nie tylko formą hołdu dla wydarzeń i bohaterów z przeszłości, ale i sposobem na legitymizację rzeczywistości (Assmann 2009: 76-81, Koselleck 1979: 255-276). Stanowią element pamięci danego narodu będąc wizualnym znakiem deklarowanych postaw i wartości społeczeństwa (Pżóg 2012). Upamiętnienia bohaterów czy wydarzeń historycznych są prezentowane w określonym kontekście. Jeśli dane upamiętnienie nie odzwierciedla powszechnie akceptowanych wartości nie są akceptowalne w przestrzeni publicznej.

2. Pamięć w przestrzeni publicznej

2.1. Pamięć społeczna miasta

Przestrzeń miejska jest strukturą społeczno-przestrzenną w której toczy się codzienne życie wszystkich jej użytkowników (Pineda 2017: 16 za Bourdieu 1999). Myśliciele, tacy jak między innymi Henri Lefebvre (1991), David Harvey (2012), czy Pierre Bourdieu (1999), analizowali przestrzeń jako sferę, w której mają miejsce wydarzenia historyczne, polityczne i społeczne. Przestrzeń w ich rozumieniu jest otwartym polem interakcji indywidualnych (Pineda 2017: 16 za Bourdieu 1999) i zbiorowych, czyli m.in. polegających na uczestnictwie w protestach, obchodach rocznicowych czy wspólnej rewitalizacji przestrzeni (Gehl 2014). Przestrzeń miejska z uwagi na fakt, iż jest dostępna dla wszystkich (Bierwiaczonek 2018 i 2015; Smagacz-Poziemska 2015: 35; Wallis 1990: 45) ułatwia te interakcje, tym samym umożliwiając kształtowanie się między jej użytkownikami więzi społecznych. Możliwe jest to jedynie wtedy, kiedy każdy użytkownik przestrzeni miejskiej aktywnie uczestniczy w podejmowaniu decyzji mających wpływ na tę przestrzeń (Remesar, Vergel 2020: 114, Subirats, Joan 2006). Podejmując się aktywności w przestrzeni miejskiej społeczności przywiązują się do miejsca, co przyczynia się z kolei do budowania tożsamości lokalnej (Lewicka 2008), a to zaś wpływa na wartościowanie przestrzeni miejskiej (Bierwiaczonek 2015; Wallis 1990).

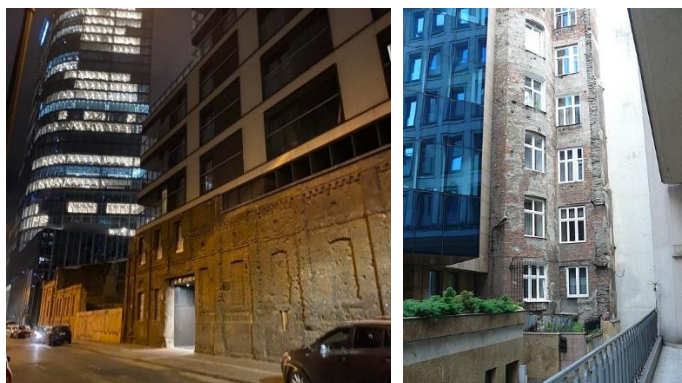
Wartościowanie jest w tym ujęciu nieświadomym zjawiskiem – jednostki czują się bardziej związane z daną przestrzenią, a z inną mniej; jedno miejsce bardziej im się podoba, a inne mniej. Mowa tu przede wszystkim o przywiązaniu, które wpływa na identyfikację ze stałymi elementami otaczającej nas rzeczywistości. Jak pisał Henri Lefebvre „każde żywe ciało jest przestrzenią i ma swoją przestrzeń; wytwarza siebie w przestrzeni i wytwarza tę przestrzeń” (Lefebvre 1991, 170; cyt. Huffchmid 2012).

Miejsca o szczególnych walorach kulturowych i społecznych stają się nierozzerwalnymi elementami tożsamości danej zbiorowości. Podobnie jest w kwestii przestrzeni, miejsca, w którym w przeszłości rozegrały się ważne dla tej zbiorowości wydarzenia – mogą to być wydarzenia mniej lub bardziej odległe. w obu przypadkach miejsce to jest nasycone wspomnieniami – ma swoją odrębną tożsamość, charakteryzuje się wymiarem symbolicznym – jest identyfikowane z danym wydarzeniem czy postacią z nim związaną. Przestrzeń jest jednym z czynników (oprócz czasu i języka), która wpływa na kształtowanie oraz dynamikę pamięci (Halbwachs 2004). Wszystko to co się w niej

zawiera i co odnosi się do przeszłości jest wsparciem istnienia pamięci społecznej (Skoczyła 2014: 25). Zarówno materialne, jak i niematerialne obiekty utrwalają pamięć i zapewniają jej obecność w przestrzeni miejskiej.

Zdaniem Marii Lewickiej miejsca mają swoją pamięć ukształtowaną przez przestrzeń i człowieka (Lewicka 2012: 427). Znaczą to tyle, że zmiany urbanistyczne, które zachodzą w przestrzeni, historyczne budowle i świątynie przywołują na myśl dany okres z przeszłości. Często jest tak, że budynek czy pomnik (niezmienny od wielu lat) „pamięta” najważniejsze wydarzenia historyczne danej miejscowości będąc swoistym „świadkiem historii”. z drugiej zaś strony, ludzie pamiętają lub dysponują wiedzą o historii danego miejsca (Golka 2009: 25), na przykład, że w danym miejscu przed II wojną światową stał budynek, który został zniszczony i nie odbudowano go do dziś, jak w przypadku Pałacu Saskiego na placu Piłsudskiego w Warszawie (Rytel 2018: 151). Innym przykładem jest świątynia, która pierwotnie była kościołem chrześcijańskim, dziś pełni rolę meczetu, jak to ma miejsce z Hagia Sophią w Stambule. Zarówno pamięć miejsca, jak i pamięć człowieka o miejscu jest ze sobą ściśle związana. Jednak miejsca, w których odnaleźć można podpowiedzi urbanistyczne z większym powodzeniem przekazują społeczności swoją historię (Lewicka 2012: 427).

Pozostałości z przeszłości w przestrzeni miejskiej nadają znaczenie miejscu i przekazują społeczeństwu swoją historię pozwalając na orientację w wymiarze czasowym i przestrzennym. Obecnie obserwuje się zjawisko usuwania starych fragmentów architektonicznych, a w ich miejsce tworzenie nowoczesnych przestrzeni (Siew-Wai Lim 2000; 271). Zjawisko to jest problematyczne, ponieważ jak zauważają Magdalena Stopa i Jan Brykczyński z tzw. „ostańcami” splecione są losy i doświadczenia ich mieszkańców (2010). i choć wyburzanie starych, często zniszczonych w czasie II wojny światowej kamienic byłoby najszybszym i najłatwiejszym rozwiązaniem dla rozwoju miasta w przestrzeni miejskiej odnaleźć można przykłady twórczych zestawień pozostałości z przeszłości i nowoczesnej architektury – starego i nowego (Gubański 2010: 111). Przykładem pozostawionych pozostałości po przeszłości są wkomponowane w nowoczesne budynki ceglane, fragmenty przedwojennych budynków i murów getta w Warszawie. Mur i ślady po kulach, które można w nim odnaleźć przynoszą na myśl czasy sprzed wojny, jak i okres okupacji. Tak, jak w przypadku fragmentów muru berlińskiego, o którym pisał Brian Ladd, fragmenty muru getta warszawskiego są „nieintencjonalnym u swych źródeł wkładzie w pamięć miasta” (Saryusz-Wolska 2011: 389 za Ladd 1997: 12).



Fot 1. Centrum Biznesowe Aurum – ul. Waliców 9/11. Źródło: Fotografia własna (2021)

Fot 2. Wieżowiec Moniuszko Tower wkomponowany w przedwojenną kamienicę. Źródło: Fotografia własna (2021)

„Miejsca, w których krzyżują się pamięć zbiorowa i miasto, znajdują się niemal na każdym kroku” (Saryusz-Wolska 2011: 187). Wiele jest jednak miejsc nazywanych „pustkami” czy „próżniami” (Saryusz-Wolska 2011: 185; Huyssen 2009: 125; Rewers 2005: 26), a więc miejscami traktowanymi jako „niesprecyzowany bliżej obszar nieobecności czegoś lub kogoś, o czym mówi nam jedynie praca pamięci” (Popczyk 2004: 225), ponieważ nie każdy zniszczony budynek da się odrestaurować i nie każdy jego fragment można wkomponować w nowy budynek. Usuwanie widocznych śladów przeszłości w przestrzeni miejskiej wpływa na proces zapominania o pamięci miejsca (Lewicka 2012: 437; Kaprański 2010), zarówno wśród osób starszych, które z reguły prowadzą bardziej osiadły tryb życia, a którym znajome otoczenie daje w pewnym stopniu poczucie bezpieczeństwa, jak i wśród osób młodych, które nie są w stanie dzielić z rodzicami czy dziadkami ich młodzieńczych wspomnień, ponieważ miejsca, które wspominają już nie istnieją. Gdy zanikają lub usuwane są elementy przypominające o przeszłości miasta (np. budynki, ulice) mamy do czynienia ze zjawiskiem erozji pamięci (Lewicka 2012: 437). Jak zauważa Sławomir Kaprański „żyjemy w czasach, w których coraz mniej jesteśmy pewni tego, kim jesteśmy” a „wspólna wizja przeszłości jest niezbędnym elementem tożsamości tych, którzy tę przeszłość traktują za swoją, a odpowiedź na pytanie „Kim jesteśmy?” musi w jakiś sposób odwoływać się do pytania „Kim byliśmy?” (Kapralski 2010: 10). Pamięć miejsca stanowi zatem ważne ogniwo w procesie transmisji pamięci i wartości, kształtowania więzi z miejscem oraz

kształtowania własnej tożsamości. Związek osoby z danym miejscem określany jest *topofilią* (Tuan 1974). Ukazuje ona stosunek osoby do miejsca, które w ten sposób nabiera wartości emocjonalnej (Pirveli 2010: 221). *Topofilia* nadaje miejscu znaczenia i tożsamości tzw. ducha miejsca (*genius loci*), bez którego architektura miasta staje się martwa (Lewicka 2012: 61; Pirveli 2010: 221; Gutowski 2009; Beatley 2004; Tuan 1974). Na tożsamość miejsca wpływa z kolei jego historia (Beatley 2004, Hayden 1997). Zdaniem Marii Lewickiej „miejsca historyczne, o bogatszej symbolice są bardziej „miejscami” niż miejsca pozbawione historii” (Lewicka 2012: 68). Myśląc o Bitwie Warszawskiej, czy Powstaniu Warszawskim myślimy o Warszawie – mieście, z którym te wydarzenia są związane. Trudno byłoby przywołać jakieś wydarzenie historyczne bez myślenia o miejscu, w którym się ono rozegrało.

2.2. Miejsca i nośniki pamięci

Prekursorem badań nad miejscami pamięci był francuski historyk Pierre Nora. Początkowo za miejsca pamięci uznawał miejsca, w których się wspomina – miejsca w ujęciu topograficznym, dzięki którym pamięć zostaje umiejscowiona w przestrzeni miejskiej. Potwierdza to tezę, że pamięć miejsca i miejsce pamięci to dwa różne zjawiska (Saryusz-Wolska 2006: 216) Po latach miejscami pamięci określał już wszelkie praktyki, które podtrzymują pamięć o przeszłości, a w książce *Les lieux de memoire* (1984) nadał ten status instytucjom i przestrzeniom wyobrażonym. Zatem miejscem pamięci w jego rozumieniu były nie tylko miejsca w topograficznym znaczeniu, ale również postaci, wydarzenia, instytucje, święta, daty, wytwory materialne i symbole (Stec 2011: 38) – każda reprezentacja przeszłości (Szpociński 2021: 92). Wielu badaczy krytykowało tę elastyczną koncepcję znaczeniową (Ricoeur 2007, Csaky 2004) przywiązując większą uwagę do związku miejsca z wydarzeniami historycznymi, które na nim się rozegrały (Trojański 2018: 136). Nie bez znaczenia jest fakt, że wszelkie upamiętnienia w przestrzeni miejskiej możemy odnaleźć właśnie w miejscach pamięci tychże wydarzeń.

Miejsca pamięci nie są tworzone z niczego, nie powstają w sposób abstrakcyjny. Zdarza się, że społeczeństwo nie jest świadome istnienia danego miejsca pamięci, jak to miało miejsce w przypadku odkrywanych z czasem zbiorowych mogił Polaków z czasów II wojny światowej. Dopiero za sprawą poszukiwań, opieki nad terenem, w których mogło mieć miejsce dane wydarzenie i przeprowadzanych ekshumacji, miejsca ulegają w świadomości społeczeństwa przekształceniom w miejsca pamięci (Grzegorzczuk,

Grzanka 2016: 186). Miejsca stają się miejscami pamięci za sprawą społeczeństwa, które konstruuje je w symboliczny sposób „składając w nim swoje wspomnienia lub uważając je za nieodłączne części swojej osobowości” (Nora 1974: 401). Zatem miejsce pamięci nie mogłoby istnieć bez danej grupy społecznej (narodu, grupy etnicznej), która jest właścicielem wspomnień o danym miejscu (Szpociński 2008: 15).

Miejsca stają się miejscami pamięci również, dzięki praktykom pamięci – oddolnym i instytucjonalnym działaniom i interakcjom (Jurkowska 2014: 9; Young 2004: 269). Według Pierra Nory (1989) miejsca pamięci wymagają szeregu społecznych rytuałów – powtarzalnych i trwałych w czasie (Nora 1989). Praktyki pamięci pełnią kluczową rolę w transmitowaniu pamięci umożliwiając konfrontację z przeszłością (Sroczyńska 2018). Do praktyk pamięci należą między innymi aktywności o charakterze performatywnym, na przykład ceremonie upamiętniające (Connerton 2012). Każdy kraj obchodzi święta narodowe, wyrażając w ten sposób ciągłość z przeszłością i odnosząc się do wydarzeń historycznych – czyniąc przeszłość aktualną nie odrywając się od niej. Według Durkheima (1990), udział w takiej uroczystości pozwala uczestnikom poczuć się częścią zbiorowości w drodze działania dla wspólnej pamięci (Durkheim 1990).

Maurice Halbwachs (2004) pisał o tym, że społeczeństwa opierając się na wspólnych ideach, wartościach i przekonaniach wytwarzają, ale i odnajdują w przestrzeni praktyki upamiętniające (Halbwachs 2004). Oznacza to, że przeszłość nie jest przypominana tylko przez oddolne, ale również zinstytucjonalizowane praktyki pamięci (Young 2004: 269). Praktyki (re)konstruowania pamięci przez władzę widać przede wszystkim w miastach (Kaltenberg-Kwiatkowska 2011: 135–165). Przestrzeń miejska jest jednym z najważniejszych obszarów transmisji pamięci ze względu na dotarcie do dużej grupy osób w dłuższym okresie czasu (stałe umiejscowienie śladów przeszłości). Dlatego też dochodzi w niej do sporów pomiędzy aktorami pamięci – zderzeń odmiennych dyskursów pamięci i praktyk upamiętniających. w mieście narracja dominującej grupy wytwarza społeczne standardy, dyktuje co warto upamiętnić, a o czym należy zapomnieć oraz determinuje lokalizację nośników pamięci kulturowej i zbiorowej w przestrzeni. Miasto jest zbiorem znaków odwołujących się do konkretnych wartości oraz polem walki o władzę symboliczną (Kaltenberg-Kwiatkowska 2011: 135–165, Castells 1982: 241).

Miasta, a w szczególności stolice były swoistymi symbolami, dlatego podczas wojen były to najbardziej zniszczone obszary. To zjawisko widoczne jest na przykładzie Warszawy, która przez wzgląd na Powstanie Warszawskie jest miejscem symbolicznym. Stolicą, która została zniszczona i odbudowana. Uległa przekształceniom zgodnie

z wzrastającymi potrzebami – nie zapominając przy tym o historii tego miasta, ale łącząc je ze współczesnością. Nie sposób było zachować wszystkie miejskie miejsca pamięci, dlatego w ich miejsce wytworzone zostały obiekty umacniające i zaświadczające o przeszłości danej przestrzeni – nośniki pamięci powiązane zarówno z przeszłością, jak i teraźniejszością (Czarnecka 2014: 127).

Termin nośnik pamięci wprowadził Marcin Kula (2002) w celu analizy zjawisk upamiętniania bez odwoływania się do pojęcia miejsca pamięci (Szpociński 2021: 92, Kula 2002). Nośniki pamięci, tak jak miejsca pamięci są elementami oddziałującymi na kształt pamięci. Zjawiska te mają ze sobą wiele wspólnego, ale nie znaczą tego samego. Zasadniczą różnicą jest fakt, że nie każdy nośnik pamięci jest miejscem pamięci (Szpociński 2021: 93). w topograficznym ujęciu miejsc pamięci nośniki pamięci umieszczane są w ich obrębie (Kula 2002: 7-31). w tym wymiarze miejscem pamięci będzie na przykład miejsce rozstrzelania danej zbiorowości lub miejsce narodzin danej postaci, zaś nośnikiem pamięci będzie tablica pamiątkowa umieszczona w obszarze miejsca pamięci. Miejsca pamięci są zatem świadectwem wspólnej przeszłości, zaś nośniki pamięci sposobem jej upamiętniania.

Nośniki pamięci dzielą się na upamiętnienia materialne, do których zaliczyć można przedmioty takie jak: pomnik, mural, fotografię, narzędzia oraz upamiętnienia niematerialne takie jak: obchody rocznicowe, pochody, legendy (Szpociński 2021: 93, Kula 2002). Według Marcina Kuli nośniki pamięci przechowują wspomnienia i są narzędziem ich transferu (Kula 2002: 7–31). Zarówno pamięć, jak i miejsca pamięci mogą ulec przekształceniu, czy nawet zatarciu. Dlatego istotnym aspektem jej podtrzymywania jest wspomnianie i przekazywanie tych wspomnień przyszłym pokoleniom. Kształt pamięci zależy od sposobu ich przekazywania między innymi właśnie poprzez różnego rodzaju nośniki.

Materialne nośniki pamięci (bo na nich pragnę się skupić) najczęściej kojarzone są ze zbiorem przedmiotów. Istotne jest ich rozróżnienie ze względu na funkcjonowanie: mimowolne i intencjonalne (Szpociński 2021: 93). Mimowolne nośniki pamięci to takie przedmioty, które stymulują pamięć bez konkretnej intencji. Mimowolne nośniki odgrywają ogromną rolę między innymi w kształtowaniu pamięci indywidualnej i rodzinnej. Do takich nośników zaliczyć można przedmioty osobiste oraz pamiątki rodzinne. Mimowolnymi nośnikami mogą być również dokumenty, dzieła sztuki i przedmioty codziennego użytku (Szpociński 2021: 97). z kolei, intencjonalne nośniki pamięci tworzone są z wyraźną intencją upamiętnienia lub ochrony przed zapomnieniem

(Szpociński 2021: 94). Do intencjonalnych nośników pamięci możemy zaliczyć nazwy ulic, pomniki, murale, instytucje powołane do szerzenia informacji o przeszłości (muzea, archiwa, biblioteki) czy prace naukowe i popularyzatorskie odwołujące się do przeszłości. Intencjonalny nośnik pamięci równoznaczny jest z pojęciem implantu pamięci (Golka 2009: 161). Marian Golka, który wprowadził to pojęcie do literatury, uważał, że implantem pamięci są wtórnie wykreowane nośniki odtworzone lub stworzone zgodnie z aktualną polityką (Golka 2009: 161). o jego powstaniu mogą decydować zarówno czynniki polityczne, jak i kulturowe, urbanistyczno-komunikacyjne lub turystyczno-ekonomiczne (Skoczylas 2014: 34, Golka 2009: 165).

W ostatnich latach zaobserwować można modę na tego rodzaju nośniki (Szpociński 2021: 94, Skoczylas 2014: 51). Czas wzmożonych działań upamiętniających często nazywany jest „epoką upamiętniania” (Nora 2002: 59), „czasem pamięci” (Golka 2009: 139), czy *memory boom-em* (Blight 2009). Wiąże się on z wytwarzaniem licznych nośników pamięci w przestrzeni miejskiej, a w konsekwencji z jej zawłaszczaniem (Nijakowski 2006). Zaznaczaniem obecności swoich poglądów i wartości poprzez nośniki. Najczęściej dzieje się tak, gdy dochodzi do zmian ustrojowych w państwie. w momencie kiedy do władzy dochodzi ugrupowanie o poglądach odmiennych od poglądów poprzedniej władzy. Biorąc pod uwagę odgórne zaangażowanie w tworzenie implantów pamięci, możemy uznać ten proces jako element państwowej polityki pamięci (Nijakowski 2008: 44). Proces będący próbą kształtowania tożsamości lokalnej lub narodowej oraz tworzenie symboli miasta (Skoczylas 2014: 61).

Implanty pamięci „uwidaczniają wartości istotne dla grupy, która je stawia, dla jej tożsamości i legitymizacji władzy, przywilejów, pochodzenia, znaczenia społecznego” (Bałus 2014: 387-389). Dla różnych grup lub dla różnych epok zmieniają swoją funkcję i wymowę. Zmienia się także ich forma – „można odnieść wrażenie, że na naszych oczach maleje rola pisma na rzecz obrazu, a bibliotek i muzeów na rzecz zasobów Internetu (Golka 2009: 71). Wytwarzane są coraz to nowocześniejsze w swym kształcie nośniki pamięci (Skoczylas 2014: 49). Forma upamiętnienia wybierana jest przez wzgląd na efektywność jego przekazu do młodego pokolenia. Przykładem są murale, które przez swoją wielką formę, umiejscowienie w przestrzeni oraz wyróżniające się na tle elewacji budynków barwy szybciej trafiają do odbiorców, dzięki czemu mogą być lepiej zapamiętane od mniejszych form upamiętniających w przestrzeni miejskiej. Nośniki pamięci konstruowane są w oparciu o relacje intersubiektywne (Pineda 2017: 9), a ich materialność sprawia, że są wpisane w przestrzeń jako pamięć publiczna.

2.3. Public history

Zawłaszczanie przestrzeni miejskiej i zaznaczanie w niej swojej obecności poprzez działania upamiętniające związane jest z pojęciem *public history* (Wojdon 2018). w polskiej literaturze przedmiotu terminem *public history* określa się historię w przestrzeni publicznej (Wojdon 2015, Kowalczyk i Kielc 2015, Traba 2014). Historię opartą na trzech konkretnych filarach: przekazywaniu historii nieakademickim odbiorcom, uczestnictwie publicznym oraz zastosowaniu metodologii historycznej do współczesnych problemów (Cauvin 2018: 4). Jak pisze Joanna Wojdon zjawisko to zostało wyodrębnione w procesie zamykającej się na świeże podejście młodych naukowców historii akademickiej w latach 70. ubiegłego wieku. Kryzys zatrudnienia doktorów historii wymusił na nich poszukiwanie pracy w instytucjach oferujących usługi historyczno-turystyczne. Wiedza zdobyta na uniwersytetach była dla nich podstawą, lecz istotniejsza okazała się umiejętność przekazywania tej wiedzy w interesujący, a przede wszystkim prosty do zrozumienia sposób. Wymagało to jednocześnie stosowania atrakcyjnych środków wyrazu – fotografii, filmów czy performansów. Dobranie środków i treści gwarantujących efektywne dotarcie do odbiorców stało się nadrzędnym celem historyków. Ich rola została przekształcona z badacza historii zainteresowanego przeszłością do edukatora stawiającego sobie pytanie „Co o przeszłości powinni wiedzieć moi odbiorcy?”.

Public history jest „historią dla ludzi, przez ludzi, z ludźmi i o ludziach” (Wojdon 2018: 11). Definityjne rozważania polskich badaczy pamięci krążyły wokół pojęć historii publicznej, historii pospolitej i historii stosowanej. Jednak żadne z wymienionych pojęć nie oddaje najważniejszej cechy *public history*, a mianowicie partycypacyjnego udziału publiczności. Historia w przestrzeni publicznej nie ogranicza się jedynie do interakcji nauczyciel-uczeń, daje odbiorcy możliwość interakcji ze śladami przeszłości, czy nawet tworzenia nośników pamięci, angażowania się w działania związane z historią (Wojdon 2018: 15).

Public history jest wynikiem zapotrzebowania społecznego na historiografię (Pomorski 2017: 29-51; Kean, Ashton 2009: 1-20). Odnotowuje się, że takie zapotrzebowanie w społeczeństwie stale wzrasta (Werner, Gralik, Trzos 2019: 212). Ponadto, dostrzegalny jest ogromny potencjał wytwarzania historii w przestrzeni publicznej. Po pierwsze, organizowanie historii w przestrzeni publicznej ma niekiedy większy wpływ na popularyzowanie wiedzy o przeszłości niż konferencje naukowe (Traba 2014: 157; Szpociński 2006). Dzięki dostępności przestrzeni publicznej wiedzą

o przeszłości można dzielić się nie tylko z przedstawicielami środowiska historyków, ale i z innymi grupami. Po drugie, odbiorcy wszelkich nośników pamięci mogą „doświadczyć” (interaktywnie) przeszłości, co w efekcie pozwala lepiej ją zrozumieć (Traba 2014: 158). Żyjemy w kulturze spektaklu, a wszelkie wytwory kultury sprawiają, że „praktyki uobecniania przeszłości nabierają szczególnych form: chodzi o to, by poczuć, dotknąć, doświadczyć” (Tarkowska 2012: 30), zanurzyć się w przeszłości (Szpociński 2012: 63). Po trzecie, uczestnictwo w procesie produkcji *public history* powoduje przyjęcie aktywnej postawy wobec przeszłości, nadawanie jej sensu i sposobu pamiętania (Irwin-Zarecka 2017: 14). Na skutek tego przeszłość funkcjonuje w teraźniejszości i odgrywa ważną rolę w życiu jednostek i zbiorowości (Szpociński 2006: 28–29). Osoby biorące udział w praktykach pamięci szukają w przeszłości odniesienia do teraźniejszości (Kwiatkowski 2012: 91). Proces praktykowania pamięci, zważywszy na jego aktywny charakter jest „istotnym budulcem, wręcz korzeniem tożsamości kulturowej człowieka” (Korporowicz 2012: 184). Ponadto, praktyki pamięci stwarzają szansę dla integracji zbiorowości, wspomagając proces aktywizacji społeczeństwa obywatelskiego (Markowska 2010: 40).

Publiczne praktyki pamięci, które artykułowane są w przestrzeni miejskiej i pod postacią materialnych nośników pamięci (Łuczewski, Maślanka, Bednarz-Łuczewska 2012: 207) odpowiadają koncepcji palimpsestu (Pirker, Rode, Lichtenwagner 2019; Berger, Seiffert 2014; Huyssen 2006), czyli nadpisywaniu i odtwarzaniu pamięci. Inicjowane mogą być zarówno oddolnie, jak i odgórnie (Tilly 2005). „Praktyki wobec przeszłości realizowane przez społeczeństwo definiowane są jako kultura pamięci, zaś praktyki realizowane przez państwo jako polityka historyczna” (Łuczewski, Maślanka, Bednarz-Łuczewska 2012: 207). w tym kontekście *public history* jest publiczną areną debaty aktorów pamięci (*memory actors*) – w tym z kręgów społeczeństwa i polityki – w której niekiedy dochodzi do konfliktów. Rywalizacja pomiędzy jedną i drugą grupą aktorów pamięci dostrzegalna jest między innymi w sposobie oraz temporalności upamiętniania. Odmienne interesy aktorów pamięci zaobserwować można również w polu działań. Dla aktorów pamięci z kręgu polityki istotne będą działania o charakterze społeczno-obywatelskim, zaś dla aktorów z kręgu społeczeństwa praktyki pamięci wspólnot lokalnych (Markowska 2010: 40).

2.4. Role społeczne w publicznych praktykach pamięci

Kształt pamięci zależy od sposobu przekazywania, podtrzymywania i odbierania wiedzy o przeszłości, a więc intencjonalnych działań na rzecz upamiętniania. W proces ten zaangażowane są rozmaite podmioty życia społecznego. Szczególną jednak rolę pełnią w nim aktorzy pamięci (*memory actors*) w literaturze przedmiotu wymiennie nazywani agentami pamięci (*memory agents*) lub działaczami pamięci (*memory activists*) (Gutman, Wüstenberg 2021; Nijakowski 2021; Głowacka-Grajper 2016; Bogumił 2018; Kaprański 2012; Malczewska-Pawelec, Pawelec 2011; Kansteiner 2006; Assmann 1992). Badacze dość intuicyjnie posługują się tymi pojęciami, choć dyskusja wokół nich zaczyna się wyostreć. Aktorów pamięci (*memory actors*) definiuje się jako aktorów wytwarzających lub biorących udział w praktykach pamięci (Sroczyńska 2018), jak i „rozmaite przedmioty, które na różne sposoby zabiegają o utrwalenie w danej społeczności odpowiadającej im wykładni przeszłości” (Malczewska-Pawelec, Pawelec 2011: 17). Wulf Kansteiner (2002) do aktorów pamięci wliczył także tradycje kulturowe (Kansteiner 2002: 227). Z kolei terminem agent pamięci (*memory agents*) lub agent upamiętniania (*agent of memorialization*) określa się „podmioty publiczne lub prywatne, które odpowiedzialne są za finansowanie, projektowanie i wznoszenie obiektów mnemoniczych” (Pirker, Rode, Lichtenwagner 2019: 2). Niekiedy pełniących funkcję „mostu”, rzecznika mówiącego w czyimś imieniu (Weychert-Waluszko 2017: 70). Działaczy pamięci (*memory activism*) zaś identyfikuje się jako „osoby (indywidualne lub grupy), które w strategiczny sposób upamiętniają przeszłość (...) wykorzystując pamięć jako kluczowy sposób oddolnego przekształcania społeczeństwa. Aktywiści pamięci identyfikują się jako aktorzy niepaństwowi, ale ich wysiłki mogą być też skierowane na obronę status quo lub oficjalnych narracji historycznych przed zmianami zainicjowanymi przez innych” Gutman, Wüstenberg 2021: 2). Działaczami sfery pamięci są „osoby, dla których pamięć nie jest bezrefleksyjnym wspomnianiem poszczególnych wydarzeń z przeszłości, lecz jest zadaniem, które można profesjonalnie wykonać” (Głowacka-Grajper 2016: 32). Działacze pamięci kształtują, zatem narrację „o przeszłości określonej grupy (np. lokalnej, ale też chociażby członków jednej organizacji) lub kategorii ludzi (jak w przypadku zbiorczej kategorii „przesiedleńców z Kresów”) (Głowacka-Grajper 2016: 32).

Wychodząc od opracowanej przez Jana Assmanna (1992) koncepcji dotyczącej tzw. „triady pamięci”, a więc pamięci komunikacyjnej, zaktualizowanej pamięci kulturowej oraz potencjalnej pamięci kulturowej zauważyć można, że pamięć kształtowana jest

w procesie kulturowej produkcji i konsumpcji (Kaprański 2012: 53; Kansteiner 2002: 197). Proces ten jest złożony, bowiem uwzględnia pomysłowość i interesy różnych grup społecznych (Kansteiner 2002: 179).

Istotny wpływ na rozwinięcie koncepcji aktorów pamięci miały badania Wulfa Kansteinera (2002). Uznał on, że badając proces kulturowej produkcji i konsumpcji *memory studies* powinny przyjąć metody studiów nad komunikacją. Według niego pamięć jest wypadkową interakcji, „otwartego dialogu między przedmiotem, twórcą i odbiorcą a konstruowaniem znaczeń” (Kansteiner 2002: 197 za Kwint 1999). Tym samym, z grupy aktorów pamięci wyodrębnił on twórców pamięci (*memory makers*) – wymiennie nazywanych producentami pamięci (*memory producers*) – i odbiorców pamięci (*memory users*) – wymiennie nazywanych konsumentami pamięci (*memory consumers*) (Kaiser 2011; Kansteiner 2002: 197). Podejście to zostało rozbudowane o kolejną grupę sprzedawców pamięci (*memory vendors*) (Kaprański 2012: 57–58). Podział ten został przedstawiony na poniższym diagramie.

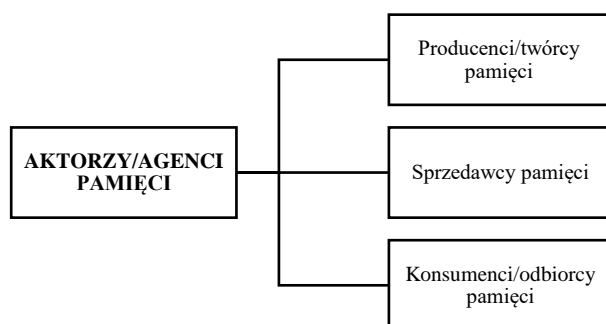


Diagram. Podział aktorów/agentów pamięci. Źródło: A. Krzywik, *Practices of restoring memory, or perhaps constructing memory. The significance of commemorative murals for their initiators and creators*. [in:] *Memory in Central and Eastern Europe: past traumas, present challenges, future horizons*, Prague: Karolinum press (will be published at the end of 2022 or in the first half of 2023)

Producenci pamięci. Pamięć publiczna to szczególnie przedmiot oddziaływań instytucji władzy (Kaprański 2012: 53). Władzy, która niekiedy przyznaje sobie prawo do interpretacji rzeczywistości, w tym także przeszłości (Hahn 2013: 149). Decyduje o procesach upamiętniania przeszłości (Cook, van Riemsdijk 2014: 141). Przedstawiciele władzy w państwie autorytarnie narzucają wersję aktywnej pamięci kulturowej danej grupie (Kaprański 2012: 64). To oni kształtują pamięć publiczną, która podtrzymuje aspekt

tożsamościowy danej zbiorowości poprzez wytwarzanie materialnych nośników pamięci, programy szkolne i narracje historii. Jak zauważa Łukasz Skoczylas (2014), „zwrócenie uwagi badaczy na liderów, którzy tworzą pamięć oraz na odbiorców to jeden z najbardziej obiecujących sposobów postrzegania współczesnych zmian w pamięci społecznej” (Skoczylas 2014: 16). Dychotomię „elita-publiczność” zauważają także Matthew Cook i Micheline van Riemsdijk (2014: 141). Oznacza to, że badacze zwracają uwagę na to, iż historia obciążona jest interesami oraz celami producentów pamięci (Hahn 2013: 149).

Producenci pamięci selektywnie przedstawiają wizje przeszłości (Skoczylas 2014: 16) i poddają manipulacjom tradycje intelektualne i kulturowe (Kapralski 2012: 57; Kansteiner 2002: 180). Planując pewne działania mające na celu manipulację tradycjami działają na pamięci (Markowska 2010: 20). Dokonują instrumentalizacji przeszłości, by ich działania okazały się jak najbardziej skuteczne (Hahn 2013: 149). Producenci pamięci (Głowacka-Grajper 2016: 67; Kaiser 2011, Kansteiner 2002) wymiennie nazywani są twórcami pamięci (Kansteiner 2002: 227), kreatorami pamięci (Szulborski 2013: 295), kreatorami polityki historycznej państwa (Kącka 2013: 62). Do producentów pamięci zalicza się zatem elity opiniotwórcze – elity polityczne: władzę oraz instytucje władzy państwowej (Cook, van Riemsdijk 2014: 141; Malczewska-Pawelec, Pawelec 2011: 17), elity intelektualne: naukowców (Kapralski 2012: 75), a nawet dziennikarzy – które określa się współtwórcami tzw. kultury historycznej (Kącka 2013: 67 za Wolfrum 1999: 26).

Sprzedawcy pamięci. Pośrednikami w procesie komunikacyjnym pomiędzy twórcami pamięci a odbiorcami pamięci są sprzedawcy pamięci (*memory vendors*). Sprzedawcami pamięci mogą być zarówno osoby, jak i instytucje, które „przetwarzają ogólne idee producentów pamięci w gotowe do użycia motywy kulturowe, sposoby postępowania i „porcje wiedzy”, które dopiero w tak spreparowanej postaci docierają do konsumentów pamięci” (Kapralski 2012: 58). Sprzedawcami pamięci są działacze średniego szczebla (Kapralski 2012: 17) na przykład przedstawiciele instytucji dziedzictwa kulturowego (Cook, van Riemsdijk 2014: 141). Celem tej grupy jest zachowanie pamięci o przeszłości. „Dokonują oni przekładu intelektualnych koncepcji na język praktycznych działań upamiętniających” (Kapralski 2012: 407). Negocjują z władzami znaczenia pamięci, choć nie zawsze zgadzają się na przykład co do sposobu upamiętnienia przeszłości. Spory te znajdują odzwierciedlenie w krajobrazach miejsc pamięci (Cook, van Riemsdijk 2014: 143)

Wynikiem procesu kulturowej produkcji i konsumpcji pamięci jest jej uwspółcześnienie poprzez włączanie w teraźniejszość (Tarkowska 1992: 147–148). Wiąże

się to z komercjalizacją przeszłości, „traktowaniem przeszłości jako towaru, który można sprzedać i na którym można zarobić” (Tarkowska 2012: 31). Już w 1978 roku amerykańscy badacze zaobserwowali zjawisko sprzedawania i handlowania przeszłością (Zenderland 1978). Przeszłość wykorzystywana była między innymi w turystyce kulturowej (Mikos von Rohrscheidt 2018; Cole 1999).

Sprzedawcami pamięci mogą być między innymi pracownicy muzeów i placówek edukacyjnych oraz inni (niepaństwo) praktycy ze sfery pamięci tworzący na przykład finansowane przez producentów pamięci miejsca i nośniki pamięci. (Kobielska 2020: 15; Ziębińska-Witek 2020: 213; Traba 2015: 47)

Konsumenci pamięci. Producenci i sprzedawcy pamięci oferują konsumentom pamięci (*memory consumers*) niezwykle bogatą „ofertę pamięci” (Kaprański 2012: 406). Jej recepcja zależy od konsumentów. To oni decydują o tym, co wybrać z tej oferty, jakie jej elementy zignorować, do czego ta oferta im posłuży i jak ją przekształcą do własnych interesów (Kansteiner 2002: 180). Pamięć, w tym ujęciu jest „ujarzmiona, a właściwie prowadzona na smyczy potrzeb konsumentów” (Jasiewicz i Olędzki 2005: 203).

Konsumentem pamięci są odbiorcy sfery pamięci (Kansteiner 2012: 197), a więc wszyscy, którzy stykają się z miejscami i nośnikami pamięci, tradycjami kulturowymi, czy narracjami historycznymi. Konsumenci są „zwykłymi ludźmi” (Kaprański 2012: 58). Mogą to być osoby zwiedzające wystawy, w tym zagraniczni turyści (Irwin-Zarecka 2017: 105), klienci instytucji pielęgnujących pamięć, przedstawiciele konkretnych społeczności (Korporowicz 2012: 186).

Teoria wytwarzania pamięci opierająca się o model ukazujący trzy podmioty: producentów pamięci, sprzedawców pamięci oraz konsumentów pamięci jest efektem zmian społeczno-gospodarczych, a więc czasu konsumpcji i gospodarki nastawionej na konsumenta (Tarkowska 2012: 27).

2.5. Inicjatorzy i twórcy murali upamiętniających

W perspektywie obranego kierunku badań interesują mnie aktorzy pamięci realizujący murale upamiętniające w przestrzeni miejskiej. Warto zastanowić się, jakie grupy są odpowiedzialne za poszczególne fazy tych realizacji oraz do jakich grup aktorów pamięci (*memory actors*) należałoby ich zaklasyfikować.

Przekazywanie informacji o przeszłości poprzez mural, który zaliczany jest do zbioru nośników pamięci jest jednym z elementów transmisji pamięci (Hołda 2020;

Upalevski 2017; Szpociński 2014; Nora 2009; Kula 2002). Ponadto, murale mogą być też produktem w procesie kulturowej produkcji i konsumpcji, ponieważ tworzone są z myślą o kształtowaniu tożsamości i poczucia odpowiedzialności wśród odbiorców za swoje otoczenie (Statucki 2019: 112). w procesach tych, istotną rolę mają grupy odpowiedzialne za powstanie muralu upamiętniającego w przestrzeni publicznej. Grupy te należą do aktorów pamięci (Gutman, Wüstenberg 2021; Nijakowski 2021; Głowacka-Grajper 2016; Bogumił 2018; Kaprański 2012; Malczewska-Pawelec, Pawelec 2011; Kansteiner 2006; Assmann 1992) przez wzgląd na ich aktywny udział w sferze pamięci (Sroczyńska 2018).

Specyfika, w tym okoliczności powstawania murali upamiętniających pozwala wydzielić z aktorów pamięci odpowiedzialnych za powstanie muralu grupy inicjatorów (często są to instytucje a nie pojedyncze osoby) i twórców projektów murali upamiętniających. Badania Mirosława Duchowskiego i innych (2016) stanowią propozycję wyodrębnienia twórców, organizatorów, urzędników i odbiorców murali (ogółem) jest to jednak kategoryzacja intuicyjna. Jak zauważają autorzy raportu grupy te przenikają się (Duchowski i inni 2016: 10). Ze względu na brak dostatecznej literatury przedmiotu, w której poruszono by kategoryzację osób odpowiedzialnych za powstanie muralu upamiętniającego, należałoby się zastanowić, czy zasadnym nie byłoby wyodrębnienie spośród wspomnianej grupy inicjatorów, inicjatorów realizacji ogólnych oraz inicjatorów realizacji oddolnych.

Inicjatorzy są pomysłodawcami realizacji muralu jako nośnika pamięci w przestrzeni miejskiej, zatem w pewnym stopniu uczestniczą w kształtowaniu polityki pamięci i mogą działać na pamięć. Szczególnie inicjatorzy realizacji ogólnych – politycy, muzealnicy, popularyzatorzy historii – mają wpływ na to kogo społeczeństwo będzie pamiętać, a o kim zapomni. Inicjatorzy realizacji ogólnych odpowiedzialni są za fundament merytoryczny i finansowanie realizacji murali upamiętniających. Inicjatorzy realizacji oddolnych zgłaszają swoje pomysły na murale na przykład do budżetu obywatelskiego, który finansuje realizację projektu. Inicjatorami realizacji oddolnych mogą być działacze pamięci (Gutman, Wüstenberg 2021) – aktywiści, animatorzy, edukatorzy, artyści (w tym muraliści), społeczności lokalne (Duchowski i inni 2016: 10). Działanie w sferze pamięci może wynikać z zainteresowania inicjatorów przeszłością.

Twórcami są, zaś osoby najczęściej uzdolnione plastycznie – malarze, artyści, muraliści a nawet przedstawiciele społeczności lokalnych. Bez predyspozycji artystycznych twórcy najpewniej nie mieliby możliwości malowania monumentalnych malowideł. Oczywiście twórcą muralu upamiętniającego może być także jego

pomysłodawcą, dlatego zaklasyfikowanie poszczególnych osób czy grup nie jest łatwym zadaniem.

Pomysłodawcy/Inicjatorzy realizacji murali upamiętniających	Twórcy murali upamiętniających
Aktywiści, edukatorzy, instytucje prywatne, instytucje lokalne i instytucje państwowe	Artyści, muraliści, aktywiści, przedstawiciele społeczności lokalnej

Tabela. Podział aktorów pamięci odpowiedzialnych za realizację muralu upamiętniającego. Źródło: A. Krzywik, *Practices of restoring memory, or perhaps constructing memory. The significance of commemorative murals for their initiators and creators.* [in:] *Memory in Central and Eastern Europe: past traumas, present challenges, future horizons*, Prague: Karolinum press (will be published at the end of 2022 or in the first half of 2023)

Interesującym pod względem badawczym jest stopień decyzyjności poszczególnych aktorów pamięci o powstaniu muralu upamiętniającego. Pomysłodawcy murali upamiętniających jako zleceniodawcy mają zawsze więcej do powiedzenia w kwestii realizacji murali niż twórcy, którzy są zleceńbiorcami. Twórcy murali mają obowiązek konsultować z pomysłodawcami postępy w realizacji projektu (Biskupski 2017: 162). Takie ujęcie procesu powstawania muralu upamiętniającego wskazuje na istotną rolę władzy w realizowaniu murali w przestrzeni publicznej. w Polsce inicjatorzy i twórcy murali upamiętniających mają dość dużą swobodę realizowania murali w przestrzeni miejskiej, którą regulują jedynie przepisy w planie zagospodarowania przestrzennego (Biskupski 2017: 161). Niemniej bez odpowiednich zgód twórcy nie może samodzielnie wykonać muralu.

Twórcy murali upamiętniających stanowią nieco inną grupę niż twórcy innych rodzajów sztuki ulicznej. Artyści uliczni, którzy są twórcami niekomercyjnego i nieinstytucjonalnego street artu „nazywani wizualnymi terrorystami lub wizualnymi partyzantami” (Gruba 2012: 186). Mimo, że niekiedy tworzą też dzieła o zbliżonym charakterze do tych odgórnie zamawianych. Twórców murali upamiętniających, artystów podejmujących się działań upamiętniających najczęściej traktuje się jako osoby podejmujące się takiej realizacji ze względu na poprawę sytuacji finansowej, która zazwyczaj nie jest zadawalająca od momentu ukończenia akademii lub kursów plastycznych. Potwierdzenie dla tej hipotezy możemy odnaleźć w raportach z badań

dotyczących sytuacji artystów na rynku pracy (Bryłowska 2020). z drugiej strony artyści oprócz korzyści finansowych czerpią również satysfakcję z prowadzenia życia twórczego w przestrzeni miejskiej (Zukin 2009: 729). Muraliści pomagają budować przestrzeń miejską, nadają jej charakter, a przy tym, stają się rozpoznawalni jako artyści – przestrzeń miejska jest otwartą galerią sztuki, dlatego więcej osób obcuje z dziełem jakim jest mural. Co więcej, przekaz zawarty w muralu może mieć częściowe źródło w deklarowanych postawach artystów. Twórcy murali nie tylko realizują murale upamiętniające, ale również dbają o zachowanie spójności miejsca w miejscu, w którym ich realizacja miałyby powstać. Analizują dany obszar tak, aby konstruowany przekaz muralu oddawał ducha miejsca (Dziadzia, Głyda-Żydek, Piskorek-Oczko 2015). Muraliści rzadko kiedy ponoszą odpowiedzialność za to, co dany mural upamiętniający przedstawia. z reguły, wygrywają w konkursie na projekt muralu lub otrzymują bezpośrednio zlecenie zawierające zestaw informacji użytecznych w procesie tworzenia projektu muralu upamiętniającego. Wyjątkiem są muraliści, którzy nie tylko namalowali dany mural, ale również zgłosili jego pomysł jako realizację oddolną. Jednak i w tym wypadku instytucje finansujące ich realizację lub udostępniające powierzchnię, na której miałby powstać mural wpływają na końcowy efekt realizacji (Duchowski i inni 2016: 55). Tak samo, jest w przypadku oddolnie zgłaszanych pomysłów na mural przez społeczności lokalne, aktywistów i działaczy pamięci (Gutman, Wüstenberg 2021). Proces powstawania muralu jest na każdym jego etapie konsultowany zarówno ze wspomnianymi instytucjami, jak i twórcami muralu. Odbiorcy murali, okoliczni mieszkańcy budynku, na którym mural miałby powstać rzadko kiedy dopuszczeni są do konsultacji merytorycznych, czy nawet wizualnych. Mimo to, murale jak żadne inne dzieła sztuki nie mają takiego poparcia i wpływu społecznego (Niziołek 2015: 59).

Odbiorcami murali są wszystkie osoby, które mają styczność z muralami w ich codziennym życiu – wszystkie osoby zmuszone do konfrontacji z murałem w przestrzeni publicznej, do emocjonalnego i intelektualnego interpretowania przekazu w nim zawartego (Duchowski i inni 2016: 25). w tym ujęciu mural jest narzędziem komunikacji z odbiorcą. Niekiedy może być również narzędziem angażującym w działania na rzecz społeczności lokalnych zmieniając rolę odbiorcy we współtwórcę muralu. Muraliści już pod koniec XX wieku starali się angażować mieszkańców we wspólne malowanie murali, a tym samym kształtowanie przestrzeni, w której żyją i przemieszczają się oraz wzbudzenie odpowiedzialności za nią (Niziołek 2015: 59).

Murale upamiętniające najczęściej zamawiane są przez inicjatorów odgórnych realizacji takich, jak instytucje władzy państwowej i instytucje publiczne (Niziołek 2015: 63). Jak wskazuje Łukasz Gorczyca (2011) jest to działanie mające na celu edukację, estetyzację przestrzeni „jednocześnie całkowicie pozbawione autentyzmu, radykalizmu, związku z bieżącym życiem miasta” (Gorczyca 2011: 58). Niemniej, praktyki pamięci – w tym realizacje murali upamiętniających – są szansą dla budowania społeczeństwa demokratycznego, które w ten sposób integruje się i samodzielnie wytwarza swoją tożsamość (Misztal 2005: 1329).

Trudno jednoznacznie zaklasyfikować inicjatorów i twórców realizacji murali do odpowiednich grup aktorów pamięci. Przeprowadzone badanie pozwoliło lepiej przyjrzeć się tym grupom i spróbować odpowiedzieć na postawione pytanie, do jakich grup aktorów pamięci można zaklasyfikować inicjatorów i twórców murali upamiętniających.

3. Malarstwo monumentalne jako forma upamiętnienia

3.1. Fenomen malarstwa monumentalnego w przestrzeni publicznej

Historia malarstwa monumentalnego ma swoje początki w czasach prehistorycznych. Pierwotne formy artystyczne ewoluowały na przestrzeni czasu – od malowideł jaskiniowych i rytów naskalnych, poprzez freski, aż po dzisiejszy *street art*, do którego zaliczamy między innymi graffiti, szablony i murale. Rozwinęły się zarówno techniki przekazu, jak i tematyka obrazowana na malowidłach. Pierwotne formy tworzono przy pomocy naturalnych barwników (z węgla drzewnego i z ochry) lub wykonywano za pomocą wydrążania, czy szlifowania surowca. Sztuka w czasach prehistorycznych miała służyć innym celom niż dzisiejsza sztuka uliczna. Wytwarzanie jej było formą spędzania wolnego czasu „pierwotnych myśliwych znajdujących się na etapie gospodarki nieproduktywnej, pasożytniczej, którzy żywności nie wytwarzali, lecz ją zbierali albo zdobywali” (Hauser 1974: 7). Malowidła jaskiniowe nawiązywały do codziennego życia pracźlowieka. Przedstawiały czynności takie, jak poszukiwanie i zdobywanie pokarmu, a więc rzeczywistość doświadczalną oraz odciski dłoni i znaki punktowe. Malowidłom naskalnym nadawano znaczenie magiczne, ponieważ odwoływały się do potrzeby wpływania na rzeczywistość i błagań kierowanych do bóstw (Łabędź 2019: 60). Najstarsze na świecie malowidła ściennie odkryto w 2020 roku w kompleksie jaskiń wapiennych w Indonezji⁹. w Europie najstarszymi prehistorycznymi malowidłami są malowidła w jaskiniach Chauveta i Lascaux we Francji oraz El Castillo, Altamira w Hiszpanii.



Fot. Malowidła naskalne z jaskini Chauveta.

https://pl.wikipedia.org/wiki/Malarstwo_jaskiniowe#/media/Plik:Chauvet%C2%B4s_cave_horses.jpg [dostęp: 12.04.2022]

⁹ <https://www.national-geographic.pl/artukul/odkryto-najstarsze-malowidla-naskalne-w-historii-sprzed-40-tys-lat-zdjecia> [dostęp: 15.04.2022]

Z czasem ściany jaskiń zastąpiono ścianami znaczących dla społeczności budowli. Jedne z najstarszych malowideł ściennych odkryto w grobie Hierakonpolis w Egipcie (Łabądź 2019: 60). w starożytności malowidła, jak i sami artyści zyskali na znaczeniu. Zamożne osoby zlecały wykonanie malowideł ściennych w swoich domach mieszkalnych i pałacach. Realizacje te stanowią podwalinę fresków, czyli malowanych na świeżym, mokrym tynku obrazów, których rozkwit nastąpił w epoce renesansu. Dobrze zachowanymi, starożytnymi freskami są na przykład freski w Knossos na Krecie (Grecja). w starożytnej Grecji powstały także pierwsze propagandowe dzieła artystyczne w przestrzeni publicznej. Ściany budynków w nowo kształtujących się miastach były platformą wymiany idei i poglądów (Hauser 1974: 25). Malowidła, które można było spotkać w przestrzeniach publicznych najczęściej były sposobem komunikowania się z niepiśmiennym społeczeństwem. Artyści w wizualny sposób wypowiadali się w strefie publicznej, czyli w przestrzeni, do której dostęp mieli wszyscy członkowie danej społeczności. Częściej niż wyrazy dezaprobaty dla rządzących na murach pojawiały się plotki, wyznania miłosne, ogłoszenia i zapowiedzi na przykład walk gladiatorów w starożytnym Rzymie (Frendak-Majewska 2011: 1-2). Sztuka w przestrzeni publicznej stanowiła odbicie potrzeb, nastrojów i poglądów społeczeństwa. Artyści nie mieli jednak całkowitej swobody wypowiedzi. Nie mogli pozwolić sobie na „wszystko”, ponieważ nie posiadali przywilejów i władzy (Hauser 1974: 37). Dlatego, mimo coraz częściej pojawiających się nieformalnych, oddolnych wytworów artystycznych w przestrzeni publicznej starożytnych miast przewagę stanowiły malowidła zlecane przez przedstawicieli wyższych warstwy społecznych. Prace te nie miały wiele wspólnego z rzeczywistymi poglądami społecznymi. Artyści często wbrew swoim poglądom wykonywali swoją pracę według odgórnie narzuconych zasad licząc na godziwą zapłatę (Pałys 2014: 42).

Artystów traktowano jako rzemieślników, dekoratorów wnętrz budowli (Pałys 2014: 46). Sztuka do czasów imperium rzymskiego pełniła głównie funkcję dekoracyjną. Wykonywano bogato zdobione ornamenty z motywami roślinnymi, zwierzęcymi i geometrycznymi. Świadczyły one o prestiżu danego miejsca pełniąc funkcję reprezentacyjną związaną ze stylem upodobanym przez właścicieli. Dopiero w okresie cesarstwa rzymskiego funkcja dekoracyjna zaczęła ustępować funkcji komunikacyjnej malarstwa ściennego. w średniowieczu natomiast nastąpiło wyraźne wzmocnienie funkcji religijnej i samego symbolu w sztuce. Odbiorcy przypisywali znakom i symbolom na

malowidłach konkretne znaczenia. Interpretowano nawet barwy wykorzystane do powstania dzieła artystycznego (Pałys 2014: 48).

Choć „w architekturze romańskiej cała budowla była tylko szkieletem dla malowidła ściennego” (Babińska 2016: 188), malarstwo ścienne rozkwitło w czasach renesansu i baroku (Salij-Hofman 2022: 106). Coraz częściej pojawiały się freski mające upamiętniać wybitne postacie czy wielkie wydarzenia (Salij-Hofman 2022: 106). Freski były jednak wykorzystywane przede wszystkim w sztuce sakralnej. Na ścianach kościołów malowano obrazy narracyjne – malowidła ścienne przedstawiające kolejne momenty opowieści dotyczących życia świętych (Foskolou 2019: 195). Malarstwo monumentalne w kościołach odzwierciedlało (obecnie również odzwierciedla) „hierarchię królestwa niebieskiego oraz relacje pomiędzy ludzkością a boskością, z wizerunkami świętych w dolnej części ścian kościoła, prowadzącymi w górę do narracji o życiu Chrystusa i wreszcie do przedstawień Pantokratora w kopule” (Foskolou 2019: 196). Istotnym elementem świątyń były także ich sklepienia pokryte dekoracyjnymi malowidłami tworzącymi iluzję (Liszka 2015: 170 za Białostocki 1985: 466). „Popyt” na ozdabianie wnętrza kościołów przyczynił się do wzrostu pozycji społecznej twórców oraz zwiększenia ich honorariów (Hauser 1974: 255). Jednym z najbardziej znanych malowideł sakralnych, określanym „kamieniem węgielnym sztuki renesansu”, jest fresk Michała Anioła znajdujący się w kaplicy sykstyńskiej w Watykanie.



Fot. Sklepienie kaplicy sykstyńskiej. Źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Kaplica_Syksty%C5%84ska [dostęp: 9.08.2022]

Jakkolwiek malarstwo ścienne rozwijało się w minionych epokach to jego dynamiczny rozwój przypada na XX wiek. Innowacyjne pomysły (kolorowy druk, reklama zewnętrzna) zmieniły postrzeganie sztuki ulicznej. Zmieniła się jej rola, umocniła funkcja komunikacyjna i wykształciła funkcja społeczna, odwołująca się do problemów społecznych. Te zmiany miały także wpływ na malarstwo ścienne, które stało się sztuką

społecznie i politycznie zaangażowaną. Malowanie i wprowadzanie koloru na ścianach budynków stały się formą uspołeczniania miasta (Krajewski 2011: 111-134) czy „uczłowieczenia natury, znakiem, że ludzie posiadli zdolność do przeobrażania jej konstytutywnych wartości” (Krajewski 2012: 173 za Rasmussen 1999: 216).

Graffiti. Trudno w tym miejscu nie wspomnieć o jednej z form *street artu* – obok murali – graffiti. Graffiti postrzegane jako nielegalne elementy wizualne umieszczane w przestrzeni miejskiej przez subkulturę *writerów* i subkulturę hip-hopową (Schilling 2013: 141). Pozostawiane w przestrzeni napisy, znaki i rysunki stanowią ponadczasowe medium, szczególnie w okresie konfliktów politycznych i wojen. Jak wskazuje Julia Postolska, w polskiej przestrzeni miejskiej pojawiały się hasła „Precz z carem!” w czasach zaborów, „Hitler kaput” podczas okupacji niemieckiej i „Precz z komuną!” w czasach PRLu (2021). Najważniejszym kontekstem powstawania takich napisów bez wątpienia była niezgoda na podporządkowanie się najeźdźcom, chęć walki i wolności.

W czasach II wojny światowej „polskie podziemie wydało Niemcom prawdziwą wojnę na graffiti. Zamalowywane, były szybko zastępowane następnymi znakami. Żółw, kotwica czy swastyka na szubienicy były znakiem obecności ruchu oporu” (Szwedowicz 2011). Kotwica, czyli znak „P.W.” był symbolem walki o niepodległość. Litera P symbolizowała Polskę, zaś w walkę stąd symbol „Polski Walczącej” (Nowak-Kluczyński 2011: 130).



Fot. Znak „Polska Walcząca” w Fabryce Norblina. Źródło: Fotografia własna (2022)

Obok graffiti walczącego (zaangażowanego ideowo i politycznie) w czasie II wojny światowej powstawało też graffiti hermetyczne (powielane znaki, tagi czy podpisy) (Sikorski 2011: 6) pod postacią humorystycznych dzieł tworzonych przez żołnierzy,

w miejscach, w których mieszkali lub służyli¹⁰. Wiele z tych dzieł zachowało się do dziś w opuszczonych budynkach na terenach wojskowych. Jedną z najbardziej znanych na świecie inskrypcji, powstałej w czasie II wojny światowej jest „Kilroy was here”. Inskrypcji towarzyszył rysunek, przedstawiający postać wychylającą się zza muru. Po raz pierwszy inskrypcję namalował prawdziwy Kilroy – amerykański spawacz z Massachusetts – a później malowany był przez różne osoby (Abate 2020: 3). Komiksowy wizerunek Kilroya był stałym elementem amerykańskiej kultury zarówno podczas II wojny światowej, jak i w latach późniejszych.

Ingerencja w wizualną sferę miasta nasiliła się po II wojnie światowej. Sztuka uliczna przybierała różnorodne formy. Młodzi ludzie coraz częściej tagowali (podpisywali się), naklejali wlepki¹¹ i tworzyli malowidła pozbawione przekazu – malowali graffiti. Graffiti narodziło się w Stanach Zjednoczonych, w których w latach 60. panowały burzliwe czasy kryzysu, bezrobocia i frustracji społeczeństwa. Ta forma sztuki ulicznej zyskała rozgłos dzięki greko-amerykańskiemu graffitiarzowi działającemu na przełomie lat 60. i 70. w Nowym Jorku o pseudonimie TAKI183 (Łabędź 2019: 23; Gane 2008:). Ekspansja graffiti nastąpiła po 1974 roku, kiedy na rynek wprowadzono farby w sprayu. Nastąpiły czasy wysycenia amerykańskich miast graffiti. Graffiti, które zaczęto kojarzyć z aktami wandalizmu, ponieważ nie było nośnikiem żadnych konkretnych informacji (Babińska 2016: 188).

W latach 80. graffiti zaczęło pojawiać się w Europie. Miało ono charakter głównie polityczny będąc narzędziem komunikacji politycznej jednostek, grup i partii. Graffiti polityczne jako narzędzie propagandy i wezwanie do mobilizacji przyczyniało się do przekształcania przestrzeni w trybunę polityczną (Velikonja 2019: 14). Graffiti polityczne wyraża poglądy ich twórców w sposób niezwykle bezpośredni w odróżnieniu od graffiti tworzonego przez subkultury graffitiarzy. Wieloznaczność obrazów, którą zauważyć można w subkulturowych graffiti, zostaje zastąpiona krótkimi i chwytliwymi politycznymi hasłami (Velikonja 2019: 15). Przykładem jest graffiti polityczne malowane w latach 80. XX wieku w krajach bloku wschodniego. Przekaz tego graffiti negatywnie

¹⁰ <https://heritagecalling.com/2019/05/17/war-art-military-and-civilian-murals-from-the-second-world-war/> [dostęp: 17.04.2022]

¹¹ Wlepki – samodzielnie wykonywane małe formy wizualne wykonywane na papierze samoprzylepnym i umieszczane w przestrzeni publicznej, Ł. Biskupski (2017) Prosto z ulicy. Sztuki wizualne w dobie mediów społecznościowych i kultury uczestnictwa, Warszawa: Fundacja bęc zmiana, 137.

odnosił się do rządów komunistycznych lub mobilizował tworzący się opozycyjny ruch społeczny. w Polsce na ulicach miast często można było zetknąć się z namalowanymi hasłami między innymi „Solidarność zwycięży”, „Precz z ZSRR”, czy „Sowietci do domu” (Chabros, Kmita 2011).



Fot. Graffiti w PRL. Źródło: Chabros E., Kmita „Patyczak” G. (2011) Graffiti w PRL, Instytut Pamięci Narodowej, Wrocław.

Warto też wspomnieć o jednym z najbardziej znanych grafficiarzy na świecie – Banksy’em, który zaczynał swoją przygodę z graffiti prawdopodobnie w latach 90. (Mattanza 2017: 44, Ellsworth-Jones 2013). Jego prace w technice graffiti szablonowego do dziś pojawiają się w wielu miejscach na świecie. Graffiti Banksy’ego najczęściej klasyfikowane jest jako anty-rządowe, anty-wojenne i pro-wolnościowe przekazy przedstawiająca żołnierzy policjantów dzieci i szczury (Wacławek 2011: 33).



Fot. Mural Stop and Search.

<https://tvn24.pl/kultura-styl,8/galeria-wyciela-graffiti-banksy-ego-to-nielegalne.183300.html?h=1bd8> [dostęp: 13.04.2022]

Muralizm. Od starożytności po czasy współczesne malowidła ściennie przybierały różne formy. Jakikolwiek by one nie były doprowadziły do rozwoju muralizmu, czyli nurtu w sztuce nowoczesnej. Murale to współczesne monumentalne malowidła ściennie, pokrywające fragment lub całą powierzchnię. Szczególnym obszarem kulturowym dla

rozwoju murali jest Meksyk (Maluga 2019: 42). Kraj ten ma wielowiekowa tradycję umiejscawiania w przestrzeni publicznej malowideł ściennych. Jednak to malowidła ścienne odnoszące się do gwałtownych przemian społeczno-politycznych początku XX wieku stanowią fundament współcześnie malowanych murali (Babińska 2016: 190).

Rdzenni mieszkańcy Meksyku po odzyskaniu niepodległości wciąż pozostawali dyskryminowaną grupą społeczną. Oddzielenie się od wpływów Hiszpanii zapoczątkowało trudny okres wewnętrznej walki o władzę w kraju. Kiedy władzę objął Porifrio Diaz rozpoczęły się autorytarne rządy, których efektem były pogłębienie konfliktów społecznych i kryzys w kraju. Potrzeba głębokich reform przyczyniła się do wybuchu proletariackiej Rewolucji Meksykańskiej. Wprowadzenie długo wyczekiwanych reform Meksykanie zawdzięczają wybranemu na prezydenta w 1920 roku Álvaro Obregónowi. w kolejnych latach inicjowano programy rządowe mające na celu wzmocnienie tożsamości narodowej poprzez przywoływanie wspólnych tradycji i wartości. Powołany na ministra oświaty José Vasconcelos stworzył program edukacji niepiśmiennego społeczeństwa poprzez działania plastyczne. Celem programu było propagowanie ważnych treści społecznych i politycznych oraz treści informacyjnych (edukacyjnych) za pomocą murali (Maluga 2019: 46). Odpowiedzialnym za program był malarz Gerardo Murillo Cornado, uważany również za prekursora muralizmu meksykańskiego – jednego z najważniejszych kierunków w sztuce Ameryki Łacińskiej. Murillo wystosował manifest wyrażający pragnienie zmiany społecznej oraz zmiany nastawienia panującej władzy wobec codziennych problemów społeczeństwa. Artyści należący do powstałego w 1922 roku ruchu muralizmu meksykańskiego (*movimiento muralista mexicano*) w oparciu o założenia manifestu malowali murale o silnym przesłaniu społeczno-politycznym. Do najwybitniejszych twórców murali meksykańskich należą Diego Rivera, José Clemente Orozco oraz Davida Alfaro Siqueiros nazywani też trzema wspaniałymi (*los tres grandes*) (Łabędź 2019: 68; Saluti 2017: 4-5; Coffey 2012: 66). „Ich ścienne dzieła upamiętniały historię, kulturę i miały zwracać uwagę (w opinii ich twórców, ale i odbiorców) na naprawdę ważne i istotne kwestie społeczne” (Babińska 2016: 190) – nadawały wspólny kierunek działaniom proletariatu. Malowane były głównie na budynkach publicznych (Salij-Hofman 2022: 106). Murale postrzegano jako skuteczną formę propagowania ważnych treści społecznych (Maluga 2019: 46). Były narzędziem protestu wobec działań władzy, sytuacji gospodarczej, silnej pozycji Kościoła i wpływów obcego kapitału w Meksyku (Łabędź 2019: 67, Coffey 2012: 179, Zetterman 2010: 13).



Fot. Mural Diego Rivery w Carcamo de Dolores.

https://es.wikipedia.org/wiki/C%C3%A1rcamo_de_Dolores#/media/Archivo:Mural_El_agua_origen_de_la_vida.jpg [dostęp: 12.04.2022]



Fot. Mural Diego Rivery w Secretaria de Education Publica.

<https://smarthistory.org/rivera-murals-ministry-public-education/> [dostęp: 12.04.2022]



Fot. Mural Jose Clemente Orozco w Hospicio de Cabanias.

<https://www.travesiasdigital.com/destinos/mexico/obras-de-orozco-en-el-hospicio-cabanias-en-guadalajara/> [dostęp: 12.04.2022]



Fot. Mural Jose Clemente Orozco w Palacio de Gobierno.

<https://www.alamy.com/stock-photo-mural-by-jose-clemente-orozco-of-miguel-hidalgo-palacio-de-gobierno-139267951.html> [dostęp: 12.04.2022]



Fot. Mural Davida Alfaro Siqueiros'a w Rectoria.

<https://whc.unesco.org/fr/documents/114225> [dostęp: 12.04.2022]



Fot. Mural Davida Alfaro Siqueiros'a w Chapultepec

<https://margaremetcalfephotography.weebly.com/murals---castillo-de-chapultepec.html> [dostęp: 12.04.2022]

Po rewolucji meksykańskiej twórczość muralistów zaczęła gwałtownie się rozwijać. Warto w tym miejscu wspomnieć, że w latach 50. w Warszawie w ramach V Międzynarodowego Festiwalu Młodzieży i Studentów o Pokój i Przyjaźń miał powstać meksykański mural spod pędzla Davida Alfaro Siqueiros'a (Giergoń 2011). Choć mural ten nie powstał Warszawiacy, a dokładniej uczniowie i kadra nauczycielska Szkoły Podstawowej na Mokotowie od 1968 roku mogą chwalić się murałem namalowanym przez przedstawiciela młodego pokolenia meksykańskich muralistów, Guillermo Chavez Vega.



Fot. Mural Guillermo Chavez Vega w Szkole Podstawowej nr. 85 im. Banito Juareza na warszawskim Mokotowie.

Źródło:

<http://www.sztuka.net/palio/html.run? Instance=sztuka& PageID=846&newsId=13625&callingPageId=845& sectionId=222& regionId=122& cms=newser& catId=1& CheckSum=-1226240251>

[dostęp:

1.08.2022]

Zarówno twórcy murali, jak i władze dostrzegali potencjał wielkoformatowych malowideł do bycia nośnikiem komunikacyjnym (Maluga 2019: 54). Przykładem wykorzystania murali do celów propagandowych była w 1964 roku kampania prezydencka Salvadora Allende w Chile (Palmer 2016: 261; Castillo 2006: 71–73).

Dostrzeżono także potencjał ogólnodostępnej przestrzeni miejskiej, w której malowano murale, co sprawiło, że obok sztuki elitarniej (muzealnej i galeryjnej) pojawiła się sztuka egalitarna (uliczna). Głównym wyznacznikiem sztuki ulicznej stała się jej oryginalność. w przestrzeni coraz częściej pojawiały się malowidła ściennie nie tylko spod pędzla wykwalifikowanego artysty, ale również zwykłego obywatela.

Muralizm otworzył nową ścieżkę kariery dla artystów ulicznych, szczególnie twórców graffiti, którzy z czasem częściej malowali murale niż graffiti (Martin 2016: 132; Bengtsen 2014). Murale stały się z jednej strony wartością dekoracyjną, z drugiej zaś

nośnikiem przekazu społecznego (Babińska 2016: 191). Jednymi z najbardziej znanych murali w Europie są murale w Irlandii Północnej. w wyniku konfliktu między katolikami a protestantami w latach 70. XX w. powstało ponad 2000 murali o charakterze społeczno-politycznym nawiązujących do krwawych zamachów (Babińska 2016: 191). w dzielnicach protestanckich powstawały murale przedstawiające flagi brytyjskie, wizerunek królowej Elżbiety II i upamiętniające bohaterów walk i cywilów. w dzielnicach katolickich także malowano murale upamiętniające bohaterów (szczególnie często Bobby'ego Sandsa, wolontariusza IRA, który zmarł w więzieniu) i niewinne ofiary konfliktu. Co ciekawe, powstawały także murale o charakterze nacjonalistycznym i społecznym (odwołujące się do uciśnionych grup społecznych i etnicznych – Palestyńczyków czy Katalończyków) (Łabędź 2019: 80). Do dziś murale te możemy oglądać na ulicach Belfastu, Darry i Cork.



Fot. Mural w Belfaście.

https://pl.wikipedia.org/wiki/Murale_w_Irlandii_P%C3%B3%C5%82nocnej#/media/Plik:Cluan_Place.jpg [dostęp: 20.04.2022]



Fot. Mural w Belfaście upamiętniający ofiary republikanów.

https://pl.wikipedia.org/wiki/Murale_w_Irlandii_P%C3%B3%C5%82nocnej#/media/Plik:Protestantmuralbelfast.jpg [dostęp: 20.04.2022]

Jeszcze w czasach komunistycznych w Europie powstawały murale reklamujące duże zakłady i przedsiębiorstwa. Przykładem miasta, w którym od lat 70. powstawały murale reklamowe jest Łódź (Stępień 2010), chociaż pierwszy mural reklamowy powstał jeszcze w XIX wieku na zlecenie amerykańskiej agencji Bradbury and Houghteling (Przysiężna, Kaszubowska 2017: 118). Murale powstałe w czasach PRLu mogły trwać nawet 20 lat ze względu na brak wolnego rynku. Na ścianach budynków reklamowały się ogólnopolskie przedsiębiorstwa takie jak Pewex, Baltona, Społem czy Foton.



Fot. Łódzkie murale reklamowe powstałe w czasach PRLu. <https://uml.lodz.pl/aktualnosci-lodzpl/artukul-lodzpl/lodzkie-murale-z-czasow-prl-pamiatki-na-scianach-kamienic-zdjecia-id43773/2021/9/21/> [dostęp: 20.04.2022]

Za europejską stolicę street artu uważana jest jednak Lizbona (Ziomek 2018), w której murale zaczęły pojawiać się w 1974 roku po rewolucji goździków. Podobnie, jak w przypadku murali meksykańskich i irlandzkich murale te służyły komunikacji politycznej (Ross 2016: 213).

Murale malowane były głównie w dużych miastach, ale i w mniejszych miejscowościach można było je odnaleźć. Jedną z najsłynniejszych i najstarszych „wsi murali” jest Cibiana di Cadore we Włoszech (Babińska 2016: 191). w latach 70. i 80. Cibiana di Cadore była prawie całkowicie opuszczona, czego następstwem był projekt wymyślony przez Osvaldo Da Col i Ludovico Calabrò – lokalnych artystów – w celu przyciągnięcia turystów i promocji miejscowości (Giancaspero 2019: 79). Projekt dotyczył namalowania na fasadach domów murali nawiązujących do lokalnych historii i tradycji,

tak aby ich odbiorca mógł zanurzyć się zarówno w kulturze, jak i sztuce. Cibiana stała się prawdziwym skansenem, ponieważ projekt kontynuowany był do 2010 roku (Giancaspero 2019: 79). Cykl ten można określić jednym z ważniejszych cykli murali historycznych (Babińska 2016: 191).

Kolejny wzrost działalności artystów ulicznych w Europie można zaobserwować po upadku bloku komunistycznego, czego dowodem jest jedna z największych galerii street artu – East Side Gallery powstała na pozostałościach muru berlińskiego. Mur berliński, symbol tzw. żelaznej kurtyny runął 9 listopada 1989 roku. w ramach upamiętnienia trudnych czasów, które nie powinny więcej się powtórzyć, pozostawiono jego fragmenty. Na najdłuższym fragmencie pozostałości muru w 1990 roku postanowiono stworzyć galerię street artu, której początek dał Thierry Noir. Ten francuski artysta jako pierwszy w kwietniu 1984 roku pomalował mur berliński¹². 28 września 1990 roku 118 artystów z 21 krajów zapoczątkowało malowanie muru berlińskiego (Łąbadź 2019: 81). Po niespełna roku galeria liczyła ponad 100 murali nawiązujących do przemian politycznych 1989 roku. Wiele z murali należących do East Side Gallery, jak na przykład mural *Braterski pocałunek* przedstawiający Leonida Breżniewa i Ericha Honeckera stało się ikonami street artu.



Fot. Mural *Braterski pocałunek*. <https://pixabay.com/pl/photos/ludzie-mur-berli%C5%84ski-3057766/> [dostęp: 21.04.2022]

Inna, nieco starsza uliczna galeria mieści się w Filadelfii. w 1984 roku przygotowano projekt, który początkowo miał sprowadzić grafficiarzy na tory bardziej

¹² https://en.wikipedia.org/wiki/Thierry_Noir [dostęp: 21.04.2022]

funkcjonalnej sztuki ulicznej, ale ostatecznie powstał program angażujący różne grupy społeczne, a w szczególności dzieci do tworzenia murali w mieście. Filadelfia, dzięki Mural Arts Program stała się miastem rozpoznawalnym, którego wizytówką są murale, dlatego nazywane jest miastem murali.

Współczesny rozkwit muralizmu przypada na okres między 2009 a 2015 rokiem (Łabądź 2019: 98; Biskupski 2017: 159). Przyczyn tego fenomenu można by upatrywać we wzmożonych działaniach ruchu oporu w czasie licznych protestów, rewolucji (np. w Egipcie) i wojen (na Bliskim Wschodzie), które miały miejsce w tym okresie lub globalizacji tj. szybkiemu przepływowi informacji (poprzez Internet) o tych wydarzeniach i sztuce ulicznej powstałej w ich czasie (Krzywik 2022). Niemniej, obecnie murale stanowią jeden z najbardziej rozpowszechnionych nośników komunikacyjnych w miastach na całym świecie. Ich sukces napędzało spotęgowane zainteresowanie street artem oraz zapotrzebowanie na tanie i efektowne środki przekazu (Biskupski 2017: 159).

3.2. Rola murali w przestrzeni publicznej

Street art wykorzystywany jest jako kanał komunikacyjny między twórcą a odbiorcą. Służy do dzielenia się swoimi poglądami, wartościami, upodobaniami estetycznymi i wizją artystyczną (Gruba 2012: 179). Dzieła należące do street artu są unikatowe w odróżnieniu od reklamy outdoorowej w formie billboardów. Poszczególne, współczesne formy street artu reprezentują wysoki poziom artystyczny i są różnie waloryzowane (Moch 2016: 10; Rutkiewicz 2011: 28).

Mimo, iż graffiti i murale rozwijały się równolegle pozostają między nimi istotne różnice. Choć istnieje większe przyzwolenie społeczne na tworzenie graffiti, w dalszym ciągu nie jest ono pozytywnie postrzegane (Łukaszewicz-Alcaraz 2016). „Dokonania graffitiarzy w odbiorze społecznym traktowane są częściej jako przejaw wandalizmu, a nie sztuki” (Babińska 2016: 198). Transformacja i demokratyzacja przestrzeni miejskich, rozwój globalnych miast oraz uwrażliwienie na estetyzację wizualnej sfery miasta w znaczący sposób zróżnicowały rolę graffiti i murali (Samutina, Zaporozhets 2021: 454 za McAuliffe 2012; Young 2014, 2016). Graffiti będące niezatwierdzonym przez organizacje państwowe i właścicieli budynków dziełem sztuki ulicznej jest traktowane jako akt wandalizmu, za który jego twórcy (przyłapani na gorącym uczynku) są karani. Ich czyn

może zostać zakwalifikowany jako wykroczenie¹³ lub przestępstwo w zależności od wyrządzonych szkód (na prywatnej lub publicznej własności) (Ross, Wright 2014: 177).

Z kolei w przypadku murali trudno mówić o wandalizmie, jak i wykroczeniu, ponieważ proces ich powstawania wiąże się z koniecznością uzyskania wielu zgód poczynając od mieszkańców i właścicieli budynku po władze lokalne czy państwowe i inne organy, w których interesie jest estetyzacja przestrzeni miejskiej. Murale są zatem prawnie uregulowaną formą sztuki ulicznej. Odnosząc się do wartości estetycznej nie można jednak pominąć murali wykonywanych na zlecenie odpowiednich władz, które siłą rzeczy w znaczący sposób zawężają możliwość improwizacji, kreatywności i nieplanowanych interakcji ich autorów. Takie realizacje murali w pewnym sensie uniemożliwiają twórcy wyrażenia siebie i dialogu (poprzez mural) z odbiorcą.

Wykluczenie graffiti z miasta i tworzenie w ich miejsce murali zlecanych jest częścią idei miasta zarządzanego odgórnie. Mimo, że społeczeństwo może zgłaszać pomysły na projekty murali – taką możliwość dają między innymi budżet obywatelski czy konkursy urzędów miast i gmin – ich finalna koncepcja oraz sama realizacja jest zależna od decyzji władz. Obserwacja murali w przestrzeni miejskiej ujawnia specyfikę działań władzy. Charakter, długość i miejsce ekspozycji, częstotliwość powstawania oraz liczba są wskaźnikami miejskiej komunikacji. Liczba zlecanych murali potwierdza popularność tego nośnika oraz chęć kreowania modnego wizerunku miasta czy podniesienia jego statusu (Mokras-Grabowska 2014).

Murale są skutecznym instrumentem gentryfikacji (Velikonja 2019: 13; Stasiak 2016: 89; Grochowska 2013). Miejsca, w których murale się znajdują stają się miejscami częściej odwiedzanymi, stają się atrakcją turystyczną (Yan i inni 2019, Jażdżewska 2017, Stasiak 2016: 89). Według *The New York Times* jednym z dwunastu europejskich skarbów, które turyści powinni zobaczyć jest sztuka uliczna Berlina. „Wyszukane murale wciąż zdobią ściany przeciwpożarowe, a obrazy wykonane sprayami i szablonami pojawiają się wszędzie indziej” (Bradley 2014). East Side Gallery, uliczną galerię w Filadelfii, czy w Los Angeles każdego roku odwiedzają miliony turystów (Łabądź 2019: 85). Murale, w tym ujęciu stały się jednym z produktów, które mogłyby zachęcić do

¹³ Kto umieszcza w miejscu publicznym do tego nieprzeznaczonym ogłoszenie, plakat, afisz, apel, ulotkę, napis lub rysunek albo wystawia je na widok publiczny w innym miejscu bez zgody zarządzającego tym miejscem, podlega karze ograniczenia wolności albo grzywny. (Kodeks wykroczeń, Rozdział VIII Wykroczenia przeciwko porządkowi i spokojowi publicznemu, Art. 63a. § 1.)

odwiedzania miast, w których się znajdują, a jednocześnie do rozwoju ekonomicznego (Koster, Randall 2005). Przykładowo mural *Braterski pocałunek*, który znajduje się na murze berlińskim jest reprodukowany na fotografiach, pocztówkach i gadżetach (Łabądz 2019: 81) – między innymi dzięki temu mogą być generowane zyski dla miasta. Wiele miast wypracowało trasy szlakiem murali w formie map papierowych lub internetowych (do polskich map należą na przykład *Mapa łódzkiego street artu*, czy *Warszawska mapa sztuki*). Ponadto, odgórnie organizowane spacer i spotkania poświęcone muralom (na przykład spacer organizowane przez Fundację Urban Forms w Łodzi) nie tylko przyczyniają się do wzrostu atrakcyjności miasta i ruchu turystycznego, ale również dostarczają zainteresowanym oryginalne przeżycia artystyczne i poszerzają ich wiedzę (Jażdżewska 2017: 48; Babińska 2016: 195). Jak podkreśla Marek Krajewski „malowanie, choć realizuje się w materialnej przestrzeni i skutkuje przede wszystkim nowymi doświadczeniami wizualnymi, jest odczuwane jako zmiana jakości życia” (2012: 174). w ten sposób urzeczywistnia się ich ideał miasta, „oparty na prostym skojarzeniu: dobre życie, szczęście, radość to kolorowy świat” (Krajewski 2012: 174).

Murale stanowią przedmiot badań naukowych prowadzonych przez krytyków sztuki, antropologów, kulturoznawców i socjologów. Analizując murale, jak i inne obrazowe przedstawienia będące przedmiotem badań socjologii wizualnej odnaleźć można różnorodne wskazówki dotyczące codziennego życia społeczeństwa (Sztompka 2005: 7). Murale, za pomocą których przestrzeń jest „rewitalizowana i zawłaszczana (...) stają się indeksami miejskiego życia społecznego” (Krajewski 2012: 181). Na podstawie obserwacji ich realizacji dostrzec można „wiele rywalizujących ze sobą podmiotów, których interesy są ze sobą sprzeczne” (Krajewski 2012: 182), ale o tym więcej w dalszej części pracy.

Najczęściej stosowanym podziałem murali jest podział ze względu na pełnione przez nie funkcje oraz zawarty w nich przekaz. Trudno jednak zdefiniować poszczególne rodzaje murali, co widać w ich niejednoznacznym skategoryzowaniu w dotychczasowych publikacjach (Hołda 2020, Łabądz 2019: 95-114, Duchowski i inni 2016: 12). Najbliższy założeniom niniejszej rozprawy jest podział murali na: artystyczne, komercyjne, społeczno-polityczne oraz upamiętniające, które możemy odnaleźć w raporcie badawczym „Mury. Diagnoza dynamiki środowiska twórców malarstwa monumentalnego” (2016: 11).

Muralem artystycznym (Duchowski i inni 2016: 11) jest mural charakteryzujący się jasnym, bezaluzijnym przekazem, często bogatą kolorystyką, nierzeczywistymi obiektami, iluzyjnością, czy zdobnictwem trójwymiarowym. Murale te najczęściej powstają w ramach festiwalu i projektów street artowych.



Fot. Mural artystyczny stworzony przez Yash w Sztokholmie.

<http://www.fubiz.net/en/2016/09/01/creative-murals-in-stockholm-by-yash/> [dostęp: 22.02.2022]



Fot. Mural artystyczny stworzony przez ROA w Kopenhadze.

<https://www.brooklynstreetart.com/2015/06/29/surface-brings-6-new-murals-to-copenhagen/>

[dostęp: 22.02.2022]



Fot. Mural artystyczny stworzony przez DAlest w ramach festiwalu Street Art Doping 2015 w Warszawie.

<https://www.twoja-praga.pl/praga/sztuka/5133.html> [dostęp: 22.02.2022]



Fot. Mural artystyczny stworzony przez Davida Petroniego w Gdańsku. <https://muralegdanskaspa.pl/festiwal-monumental-art/monumental-art-2106/> [dostęp: 28.04.2022]

Dostrzegając potencjał murali, do organizowania streetartowych festiwali zaczęły włączać się instytucje samorządowe, organizacje pozarządowe, stowarzyszenia i firmy (Łabądź 2019: 98). Jednym z pierwszych, polskich festiwali malarstwa monumentalnego był organizowany corocznie od 2016 roku w Gdańsku Festiwal Monumental Art. Wynikiem licznych festiwali jest 59 murali na Zaspie (gdańskiej dzielnicy). Do innych znanych festiwali należą Traffic Design Festiwal, czy Street Art Doping. Dzięki nim miasta wzbogacają się o murale zagranicznych artystów. Jednak w tym kontekście odgórne zainteresowanie muralami wiąże się przede wszystkim z uatrakcyjnieniem przestrzeni i wykorzystaniem murali do rewitalizacji zaniedbanych i zniszczonych budynków (Jazdzewska 2017: 48, Niziołek 2015: 59, Grochowska 2013).

Murale komercyjne, inaczej reklamowe stanowią pewnego rodzaju obwieszczenie dotyczące usług prowadzonych przez daną firmę. w Polsce taka forma reklamy była powszechna od lat 70. do lat 90. XX wieku (Staga 2014). Obecnie murale komercyjne znowu powróciły do sfery wizualnej miast zastępując chaotycznie umiejscawiane billboardy, czy citylighty (Łabądź 2019: 93). Według raportu z badania „Reklama w przestrzeni publicznej” z 2018 roku zleconego przez Good Looking Studio a przeprowadzonego przez Kantar Public, najlepiej oceniane są ręcznie malowane reklamy na ścianie budynku (2018). Prowadząc badania w ramach pracy magisterskiej „Reklama zewnętrzna jako sztuka w opinii studentów kierunków artystycznych” z 2019 roku wyciągnęłam podobne wnioski, mianowicie – dla badanej grupy ważna jest wartość estetyczna nośnika komunikacyjnego umieszczonego w przestrzeni publicznej. „Polacy nie

tylko dostrzegają walory estetyczne takiej reklamy, ale także doceniają pracę artystów, którzy malują murale” (Kantar Public 2018: 19).



Fot. Murale reklamujące firmę odzieżową H&M oraz firmę biżuteryjną TOUS w Warszawie. Źródło: Fotografie własne wykonane 24.04.2022.

Przekaz murali może być także wykorzystywany w komunikacji społeczno-politycznej (Niziołek 2015: 58). Murale poruszające kwestie społeczno-polityczne są formą reprezentacji poglądów danego społeczeństwa. Odwołują się do niezadowolenia z otaczającej rzeczywistości czy zmian w niej zachodzących (Krzywik 2022: 122). Murale społeczne realizowane są w ramach kampanii społecznych w celu zaangażowania odbiorców w prospołeczne, prozdrowotne, czy proekologiczne działania. Często realizowane są w związku z oddolnym ruchem społecznym (na przykład ruchem żółtych kamizełek, czy ruchem Black Lives Matter). Murale te zaliczane są do oprawy protestów (Ślosarski 2021: 11). Cechują się wówczas antysystemowym przekazem będąc pełnym przeciwieństwem do murali tworzonych odgórnie (Lachowska, Pielużek 2020: 98).



Fot. Krzywik A. (2022) Rola murali we współczesnym funkcjonowaniu miejskich ruchów społecznych w przestrzeni publicznej miast. Przegląd wybranych działań artystycznych, Przegląd Socjologii Jakościowej, T. 18 (2), 126.

Murale ze *stricto* politycznym przekazem tworzone są zarówno odgórnie, jak i oddolnie (Rolston 2011: 113–114). Murale polityczne tworzone odgórnie narzucają symbolikę i treść jaką artysta ma zawrzeć na malowidle. Przykładem są murale powstałe po rewolucji meksykańskiej, czy murale powstałe w Chile za rządów prezydenta Salvadora Allendego (Lachowska, Pielużek 2020: 98).

Coraz popularniejszymi wielkoformatowymi malowidłami stają się murale o charakterze upamiętniającym (Łabądz 2019: 105) Murale te najczęściej są finansowane odgórnie przez instytucje samorządowe, organizacje pozarządowe, stowarzyszenia i firmy. Tworzą one rodzaj wspomnienia wydarzeń i osób. Realizowane są w celu upamiętnienia ważnych rocznic, a gdy taka się zbliża artyści otrzymują od władz liczne zlecenia (Biskupski 2016: 160).



Fot 1. Mural upamiętniający pisarzy Irlandii Północnej w Carrick on Sannon. Źródło. Fotografia własna (2021).

Fot 2. Mural upamiętniający zbrodnię wołyńską. Zrealizowany w Warszawie w ramach 70. rocznicy. Źródło. Fotografia własna.

Kategoryzacja murali nie jest jednoznaczna. Przykładowo Justyna Łabądz zauważa, że murale artystyczne powinny dzielić się na podgrupy (Łabądz 2019: 101). z kolei murale społeczne powinny być oddzielone od murali politycznych, które stanowią oddzielną kategorię murali (Łabądz 2019: 67). Niemniej murale upamiętniające we wspomnianej publikacji oddzielone są od murali historycznych (Łabądz 2019: 104), a w innych pracach w zasadzie złączone są w ramach jednej kategorii (Upalevski 2017, Duchowski i inni 2016: 12) lub zamiennie określane są jako okolicznościowe (Biskupski 2017: 160), czy patriotyczne (Hołda 2020: 48). Dopiero Barbara Salij-Hofman z murali upamiętniających wyodrębniła kategorię murali patriotycznych (2022: 114).

3.3. Murale jako nośniki pamięci

Murale upamiętniające to monumentalne malowidła-pomniki należące do sztuki ulicy (*street art*), będące reprezentacją przeszłości w przestrzeni publicznej (Dorota Malczewska-Pawelec, Tomasz Pawelec 2011). Murale upamiętniające obok pomników i tablic stanowią obecnie jedną z najpopularniejszych form nośników pamięci. „Ich prymarną funkcją jest wprowadzanie do przestrzeni publicznej kontekstu historycznego, współtworzącego samoświadomość społeczeństwa. Dlatego też, skoro monumenty stanowią element kształtujący tożsamość wspólnoty, kluczową kwestią jest, kto lub co powinno zostać upamiętnione dla kolejnych pokoleń” (Salij-Hofman 2022: 104 za Gębczyńska-Janowicz 2010: 111). Już w starożytnej Grecji upamiętniano osoby (herosów), które były wynalzcami, artystami, atletami, przywódcami ustanawiającymi prawa i zasady życia zbiorowego (Wąs 2008: 9). Murale, tak jak starożytne pomniki i malowidła upamiętniają osoby zasłużone dla kultury, nauki, obronności państwa, a także wydarzenia historyczne i zbrojne. Zdarza się, że upamiętniają postacie fikcyjne. w przekazie murali upamiętniających zawarte są symboliczne znaki – elementy znaczące (nazwy wydarzeń, postaci, wytwory kulturowe) oraz elementy znaczone (idee, wartości, czy wzory zachowania) (de Saussiere 1959). Na przykład na muralach upamiętniających Bitwę Warszawską (na przykład na muralu w Kozienicach czy Radzyminie) można odnaleźć rok 1920, hasła nawiązujące do wolności narodu polskiego, czy postacie, którym zawdzięczamy zwycięstwo. Rozkładając przekaz na czynniki pierwsze możemy pomyśleć o wartościach, które nadawane są bohaterom przez społeczeństwo.



Fot 1. Mural upamiętniający bitwę warszawską namalowany w Kozienicach. Zrealizowany w ramach projektu „1920 Polskie Zwycięstwo dla Wolności Europy”, współfinansowany ze środków MON. Źródło: Fotografia własna.

Fot 2. Mural upamiętniający bitwę warszawską namalowany w Radzyminie. Źródło: Fotografia własna.

Murale zaliczane są do zbioru nośników pamięci, a tym samym przyczyniają się do przywracania pamięci oraz kształtowania świadomości historycznej (Upalevski 2017, Szpociński 2014, Nora 2009, Kula 2002). Ponadto, tak jak inne nośniki pamięci mogą przyczynić się do kształtowania tożsamości lokalnej (Praczyk 2012: 142) i narodowej (Salij-Hofman 2022: 104) poprzez odwoływanie się do wspólnej przeszłości (Hołda 2020: 53). Murale upamiętniające mogą również nadawać tożsamości miejscu, jeżeli odnosi się on do jego kontekstu. Murale upamiętniające najczęściej powstają z okazji rocznic wydarzenia z przeszłości, któremu są poświęcone – upamiętniają bitwy, czy śmierć ważnej osoby dla historii, czy kultury. Malowane są również w celu uhonorowania osób, które zostały zabite lub zginęły w wypadkach we współczesnych czasach – przykładem jest mural Tutumana, nastolatka, który został zamordowany w Gullyland na Jamajce podczas starć między obywatelami (Meikle 2020: 112), czy murale odnoszące się do wydarzenia, które odbiło się echem na całym świecie a mianowicie zabójstwa George'a Floyda w Minneapolis. Murale upamiętniające nie są zatem malowane jedynie do uhonorowania ważnych wydarzeń, czy osób, ale także są wykorzystywane jako narzędzie do opłakiwania osób, przepracowywania traumy. Wszystkie te cechy świadczą o tym, że jest to sztuka społecznie zaangażowana będąca elementem strategii zarówno polityki społecznej, jak i historycznej.

Murale upamiętniające są reprezentacją wyobrażeń społeczności na temat przeszłości (Hołda 2020: 48). Taka narracja pozwala na myślenie o przeszłości i postaciach historycznych w kategoriach binarnych (Czerwiński 2014: 32). Jedne postacie uważane są jako pozytywne, zasłużone i bohaterskie, drugie zaś za negatywne, zbrodnicze. Murale traktowane jako nośniki pamięci są artefaktami kulturowymi, które mogą oddziaływać na odbiorcę i stymulować go do przemyśleń, mimo uproszczonego sposobu prezentacji. Murale upamiętniające nie analizują przeszłości, są jej specyficznym zapisem, wyrazem popularnej formy patriotyzmu (Hołda 2020). Popularnej i popkulturowej poniekąd, a wszystko to z powodu stale zmieniającego się świata.

Murale upamiętniające nie pełnią jedynie funkcji upamiętniającej, ale również (a może przede wszystkim) funkcję edukacyjną. Spadek zainteresowania przeszłością wśród Polaków (Kwiatkowski, Nijakowski, Szacka, Szpociński 2010), przyczynił się do powstania nowej formy zmysłowego doświadczania przeszłości (Szpociński 2005). Przekazy ustne, czy tekstowe ustąpiły miejsce komunikatom wizualnym. Dlatego też murale upamiętniające jako monumentalne malowidła mogą trafić do szerokiego grona

odbiorców, pozostawiając w ich pamięci obraz przedstawiający jakąś postać, jakieś wydarzenie (Biskupski 2017: 155). Mural może być impulsem do pogłębiania wiedzy. Wystarczy krótki slogan, nazwa lub data wydarzenia, imię i nazwisko postaci, by stworzyć warunki do dalszego poszukiwania informacji na dany temat. Murale, które są odniesieniem do kontekstu miejsca (przestrzennego czy historycznego) lepiej działają w przestrzeni i traktowane są jako realizacje *site-specific* (Biskupski 2017: 164). Murale zrealizowane w miejscach pamięci podkreślają znaczenie tego miejsca i wydarzenia, które się w nim rozegrało. Niestety, wiele współczesnych realizacji nie bierze pod uwagę kontekstu miejsca. Realizatorom zarzuca się także przyczynianie się do chaosu wizualnego w przestrzeni miejskiej, czego konsekwencją jest tzw. „muraloza” (Łabądz 2019: 101, Biskupski 2017: 161).

W proces realizacji murali upamiętniających zaangażowanych jest wiele podmiotów i pojedynczych jednostek. Jednak to początkowy etap, czyli zgłoszenie pomysłu na mural jest jednym z istotniejszych aspektów definiowania muralu jako projekt oddolny, instytucjonalny, czy państwowy.

Jedne z pierwszych murali upamiętniających, czyli murale w Irlandii Północnej tworzone były oddolnie (Szczecińska-Musielak 2011). Od 1993 roku The Bogside Artists – trzyosobowa grupa artystów z Derry – dokumentowała na ścianach budynków wydarzenia związane z przemocą na tle religijnym oraz protesty na rzecz praw obywatelskich, które działy się w latach 70. w Irlandii Północnej¹⁴. People's Gallery, ich najśłynniejsza seria murali mieści się nieprzypadkowo w dzielnicy Bogside. w tej części miasta Derry 30 stycznia 1972 roku podczas zamieszek Krwawej Niedzieli z rąk brytyjskich spadochroniarzy zginęło 13 cywilów.

W Polsce jedną z ważniejszych oddolnych, artystycznych i zarazem upamiętniających inicjatyw jest projekt „Murale Pamięci – Dzieci Bałut”. Projekt ten przybliżającym historię dzieci, bezimiennych ofiar okrucieństwa II wojny światowej (Kmieć 2019: 65). Inicjatorami projektu są dwaj łódzcy artyści, Piotr Saul i Damian Idzikowski. Od 2012 roku na terenie Bałut, czyli utworzonego w 1940 roku getta żydowskiego (Baranowski 1988: 15), rozpoczęli malowanie dzieci w nim więzionych (Gubała-Czyżewska 2020: 735). Bazowali oni na archiwalnych fotografiach z wizerunkami polskich i żydowskich dzieci więzionych w tym miejscu (Kmieć 2019: 65).

¹⁴ <https://www.theguardian.com/commentisfree/2007/aug/31/politics.northernireland> [dostęp: 30.04.2022]

„Cechą charakterystyczną oddolnych ingerencji w przestrzeń miejską jest ich ‘dosłowność’, ‘mówienie wprost’” (Krajewski 2012: 179).



Fot. Mural pamięci Dzieci Bałut.

Źródło: <https://www.e-kalejdoskop.pl/sztuka-a216/dzieci-balut-murale-pamieci-r1746> [dostęp: 15.08.2022]

Pozostając przy muralach upamiętniających społeczność żydowską należy wspomnieć o innych muralach przypominających o nieistniejących dzielnicach i odizolowanych częściach miasta (gettach), mianowicie o muralach w Lublinie (Kubiszyn, Zętar 2019) oraz na warszawskim Muranowie (Maciejczak 2018). Tak, jak w przypadku Łodzi są to przestrzenie, w których przenikają się atmosfery współczesności i historii (Bogusławski, Lewandowski 2019: 477). w Lublinie, w nieistniejącej dzielnicy murale upamiętniają „w sensie dosłownym i symbolicznym – podskórną warstwę miasta, ujawniając – przez obrazy, słowa i znaki graficzne – związane z nią sensory i znaczenia ukryte pod powierzchnią powojennej infrastruktury. Zasadniczą w sensie wizualnym warstwę muralu tworzą odwzorowane w naturalistycznej formie wybrane fragmenty kadrów z fotografii wykonanych w latach trzydziestych” (Kubiszyn, Zętar 2019: 404-405). z kolei na Muranowie odnaleźć można poświęcone postaciom żydowskiego pochodzenia murale zrealizowane przez Stację Muranów, Stowarzyszenie Inicjatyw Społeczno-Kulturalnych. Jak zauważa Zuzanna Maciejczak murale te zwracają uwagę na polsko-żydowską historię, poprzedzającą Zagładę, ale i późniejsze zdarzenia przypominające m.in. o odbudowie dzielnicy (Maciejczak 2016: 4). Przyglądając się wspomnianym przestrzeniom zaobserwować można wyróżniającą się grupę murali odnoszących się do Zagłady. „Rosnąca popularność tego typu realizacji wiąże się – jak się wydaje – ze wzrostem znaczenia wizualnej sfery kultury i coraz większą rolą obrazowych form reprezentacji” (Kubiszyn, Zętar 2019: 405 za Skotarczak 2012).

Inną oddolną inicjatywą są *deskale* – murale tworzone na drewnianych budynkach – pomysłu i autorstwa Arkadiusza Andrejkowa. Jak zaznaczają Ewa Markiewicz i Agnieszka Niezgoda autor „dostrzegł malarski potencjał w starych, podkarpackich

stodołach i szopach (...) przybliżając na nich losy przeciętnych ludzi, mieszkańców bieszczadzkich wsi i uhonorowanie ich poprzez stworzenie im „graficznego pomnika” na deskach prywatnych, wiejskich zabudowań gospodarczych” (2022: 33). Deskale przybliżają historię lokalną małych miejscowości (wsi) i żyjących w nich niegdyś ludzi. Twórca deskali do ich realizacji „wykorzystywał stare fotografie rodzinne pochodzące ze zbiorów prywatnych mieszkańców miejscowości, w których powstawały prace. Założeniem projektu było, aby fotografia pochodziła z miejscowości, w której przebiega realizacja” (Markiewicz, Niezgoda 2022: 33).



Fot. Deskał w Brylińcach

Źródło: Fotografia własna (29.08.2022)

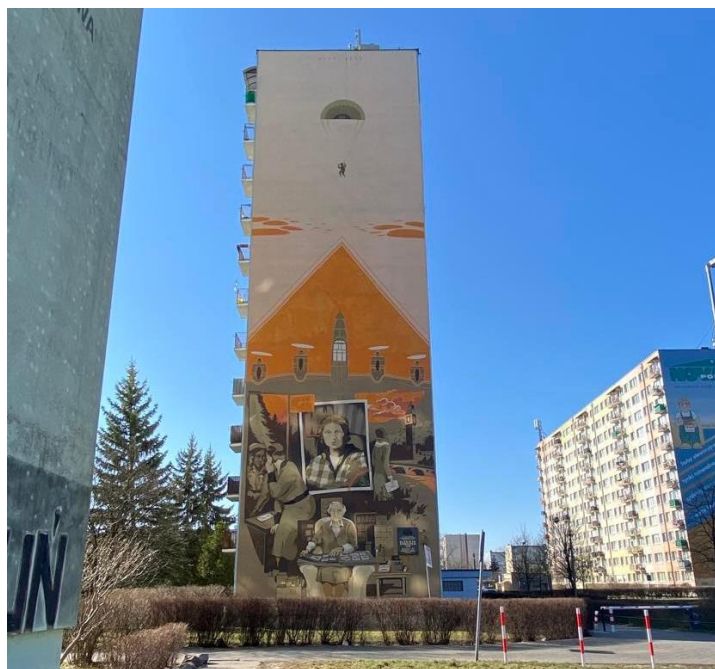


Fot. Deskał w Kniarzycach

Źródło: Fotografia własna (29.08.2022)

Murale upamiętniające oddolnie realizują też 3Fala.art.pl i Fundacja Klamra. Stworzyli oni wiele murali, a wśród nich murale upamiętniające Irenę Sendlerową, Marka Edelmana, czy Hanke Ordonównę. Artyści często włączają w swoje działania społeczności lokalne, których celem jest budowanie wspólnoty, angażowanie społeczności (lokalnych, wykluczonych, czy etnicznych) w powstawanie malowidła¹⁵.

Projekty na murale upamiętniające zgłaszane są także do budżetów obywatelskich, które wpisują się w koncepcję społeczeństwa obywatelskiego współzarządzającego przestrzenią miejską. Największym projektem tego typu jest Szlak Murali Patriotycznych w Toruniu. Projekt ten zdobył w 2016 roku 3502 głosów, tym samym zajmując 3. miejsce w ramach listy ogólnomiejscowej. Pomysłodawczyniami projektu są entuzjastki historii z Torunia¹⁶. w Warszawie także powstało wiele oddolnych murali sfinansowanych z budżetu. Przykładem są między innymi murale: cyklu „Pociąg do sztuki”, asów polskiego lotnictwa przedstawiający generała Stanisława Skalskiego i majora pilota Eugeniusza Horbaczewskiego, pamięci Armii Krajowej, czy Kazimierza Deyny.



Fot. Mural upamiętniający Elżbietę Zawadzką zrealizowany w ramach projektu Szlak Murali Patriotycznych w Toruniu. Źródło: Fotografia własna (2022).

¹⁵ <http://3fala.art.pl/projekty/warsztaty/graffiti/streetart?page=2> [dostęp: 30.04.2022]

¹⁶ <https://historia.org.pl/2015/07/26/murale-patriotyczne-w-toruniu-najlepsza-inicjatywa-oddolna/> [dostęp: 30.04.2022]



Fot 1. Mural upamiętniający Kazimierza Deynę zrealizowany w ramach budżetu obywatelskiego w Warszawie. Źródło: Fotografia własna (2022).

Fot 2. Mural upamiętniający asów polskiego lotnictwa zrealizowany w ramach budżetu obywatelskiego w Warszawie. Źródło: Fotografia własna (2022).

Wyniki badania przeprowadzonego przez Marka Krajewskiego wskazują, że za sprawą oddolnych projektów malowania elewacji budynków, pomysłodawcy odzyskują sprawczość (Krajewski 2012: 174). Oddolne działania umożliwiają pomysłodawcom ingerencję w wizualną sferę miasta – mają oni realny wpływ na to, jak wygląda przestrzeń, w której się poruszają.

Oczywiście murale jako legalna forma *street artu* powstają za zgodą konserwatorów budynków, właścicieli ścian i urzędników. Niestety, tracą przy tym krytyczny wymiar dzieła (Łabądź 2019: 101), bowiem na jego ostateczny wygląd mają wpływ nie tylko pomysłodawcy, ale osoby zaangażowane w cały proces (w tym osoby wydające pozwolenia na realizację danego muralu).

Oprócz oddolnych inicjatyw, murale upamiętniające powstają dzięki projektom odgórnym. Autorzy raportu „Mury. Diagnoza dynamiki środowiska twórców malarstwa monumentalnego” (2016) wyróżnili na podstawie genezy pracy wokół muralu murale miejskie i instytucjonalne (2016: 11). Miejskie murale powstają z inicjatywy miast, zaś instytucjonalne przez instytucje publiczne. Podział ten nie jest do końca zasadny, ponieważ murale powstają tak samo z inicjatyw mniejszych, lokalnych instytucji, jak i z inicjatyw instytucji państwowych. Trafne będzie zatem dookreślenie podziału murali na podstawie genezy ich realizacji na murale tworzone przez lokalne i państwowe instytucje. w obu przypadkach wizja projektu i tematyka jest odgórnie wybrana, zatem artyście nie pozostawia się nieograniczonej wolności twórczej. Projekty wybierane są w drodze konkursu, ale ich wartość estetyczna i artystyczna często pozostawia wiele do życzenia ze

względu na brak odpowiednich kompetencji po stronie osób, które je oceniają (Łabądź 2019: 101, Sikorski i Rutkiewicz 2011).

Murale realizowane przez instytucje lokalne (na przykład urzędy miast i gmin oraz podległe im instytucje kultury, placówki oświatowe, a także prywatne firmy) przywołują lokalne wydarzenia o szczególnym dla miasta czy regionu znaczeniu. Realizowane są na przykład z okazji okrągłej rocznicy bitwy rozegranej w danym miejscu, jak przykładowo mural w Chorzelach upamiętniający żołnierzy Brygady Syberyjskiej, którzy polegli w bitwie w tym mieście, czy nadania praw miejskich, jak w przypadku muralu upamiętniającego 470-lecie Kozienic. Murale realizowane przez instytucje lokalne często przedstawiają zasłużonych, lokalnych obywateli. Przykładami są mural w Newport, który przedstawia założyciela miasta, generała Jamesa Taylora i jego żonę oraz wybitnych obywateli miasta, londyński mural upamiętniający lokalną bohaterkę Clarę Ellen Grant, czy gdyński mural przedstawiający budowniczego gdyńskiego portu, Tadeusza Wendę.



Fot 1. Mural upamiętniający żołnierzy Brygady Syberyjskiej, którzy polegli w bitwie rozegranej 23 sierpnia 1920 roku w Chorzelach. Źródło: Fotografia własna (2021).



Fot 2. Mural upamiętniający zrealizowany z okazji 470 rocznicy nadania praw miejskich w Kozienicach. Źródło: Fotografia własna (2021).



Fot. Mural przedstawiający wybitnych obywateli, elementy kultury, historii i geografii miasta Newport.
Źródło: <https://www.artworkscincinnati.org/media/A-Tribute-to-Newport-11.jpg> [dostęp: 4.05.2022]



Fot. Mural w Londynie upamiętniający lokalną bohaterkę Clarę Ellen Grant.
<https://lookup.london/clara-grant-mural-bow-road/> [dostęp: 4.05.2022]

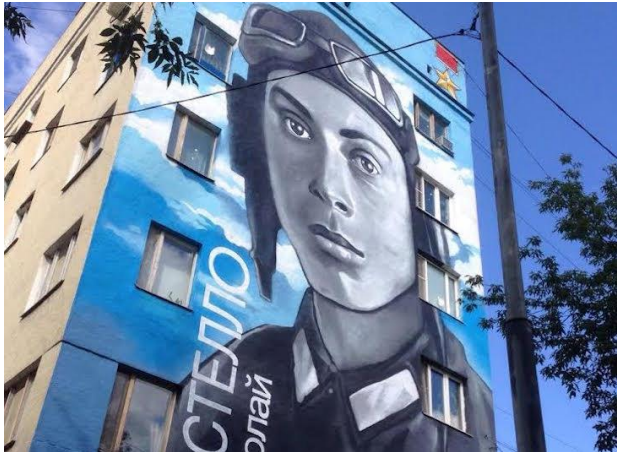


Fot. Mural upamiętniający Tadeusza Wędek, budowniczego gdyńskiego portu. Źródło: Fotografia własna.

Z kolei murale realizowane przez instytucje państwowe (na przykład Ministerstwo Obrony Narodowej, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Instytut Pamięci Narodowej czy Narodowe Centrum Kultury) na ogół przedstawiają ogólnopolskie, powszechnie znane wydarzenia i postacie z polskiej historii. Finansowane przez rząd projekty artystyczne mają na celu wprowadzenie patriotycznych nośników do przestrzeni miast.

Przykładem polskich murali zrealizowanych i sfinansowanych przez instytucje państwowe są murali namalowane w ramach obchodów 100-lecia bitwy warszawskiej. z tej okazji Ministerstwo Obrony Narodowej ogłosiło konkurs pt. „Historyczny Mural – 1920 polskie zwycięstwo dla wolności Europy”. Celem konkursu było upowszechnienie wiedzy o przebiegu bitwy i jej bohaterach poprzez realizację muralu upamiętniającego oraz działań patriotyczno-edukacyjnych¹⁷. Ministerstwo Obrony Narodowej w ramach konkursu dofinansowało murale m.in. w Koźmierzku, we Władysławowie, w Jaśle czy w Bytomiu.

¹⁷ <https://www.gov.pl/web/obrona-narodowa/historyczny-mural---1920-polskie-zwyciestwo-dla-wolnosci-europy> [dostęp: 4.05.2022]



Fot. Mural upamiętniający sowieckiego pilota w Moskwie.

Źródło: <https://www.calvertjournal.com/articles/show/4749/patriotic-graffiti-to-appear-around-moscow> [dostęp: 04.05.2022]



Fot. Mural upamiętniający bitwę warszawską namalowany we Władysławowie. Zrealizowany w ramach projektu „1920 Polskie Zwycięstwo dla Wolności Europy”, współfinansowany ze środków MON. Źródło: <http://www.wladyslawow.pl/?p=33010> [dostęp: 04.05.2022]

Murale jako wielkoformatowe obrazy utrwalają i kształtują pamięć (Assmann 2003: 15). Odzwierciedlają to, o czym społeczeństwo chce pamiętać albo to, o czym państwo zaleca pamiętać. Państwo podkreśla w ten sposób uznanie i ważność niektórych wydarzeń i postaci historycznych, tym samym wprowadzając je do pamięci społecznej (Hołda 2020: 53). Na muralach realizowanych przez instytucje państwowe dominuje tematyka niepodległości i gloryfikacja działań zbrojnych oraz wolnościowych zrywów

narodowych. „Łączy się to z dowartościowaniem, a nawet apoteozą niektórych osób, ukazywanych jako niezłomni bohaterowie i wzory poświęcenia dla ojczyzny” (Hołda 2020: 61).

Obserwacja murali w przestrzeni miejskiej ujawnia specyfikę działań władzy. Charakter, długość i miejsce ekspozycji, częstotliwość powstawania oraz ich ilość są wskaźnikami miejskiej komunikacji. Liczba zleczanych murali potwierdza popularność tego nośnika (Salij-Hofman 2022: 105; Sarzyński 2013) , a co za tym idzie chęć kreowania modnego wizerunku miasta czy podniesienia jego statusu (Mokras-Grabowska 2014). Tworzenie zleczanych przez instytucje lokalne i państwowe murali jest elementem koncepcji miasta zarządzanego odgórnie. Mimo, że społeczeństwo może zgłaszać pomysły na projekty murali – taką możliwość dają między innymi budżet obywatelski czy konkursy urzędów miast i gmin – ich finalna koncepcja oraz sama realizacja jest zależna od decyzji władz. w tym celu powołuje się zespoły prowadzące tzw. politykę muralową, w których w skład wchodzi urzędnicy, konserwatorzy zabytków i badacze murali¹⁸. Zadaniem takich zespołów jest nie tylko wizualna ocena projektów przyszłych realizacji, ale także przeciwdziałanie brakowi poszanowania kontekstu miejsca realizacji muralu. w całym tym procesie brakuje konsultacji ze społecznością lokalną. Według raportu „Dialogi wokół murali” z badań zainicjowanych przez Fundację Urban Forms dotyczących opinii mieszkańców Łodzi na temat murali wynika, że o miejscu muralu, jak i jego twórcy powinni współdecydować mieszkańcy miast i mieszkańcy okolicy, w której dany mural miałby się znaleźć (Jagiełło, Modnicka 2015: 18). Ponadto, respondenci wskazywali, że mieszkańcy miasta powinni mieć też wpływ na decyzję dotyczącą tematyki muralu.

¹⁸ <https://www.whitemad.pl/krakow-stawia-na-murale-i-oglasza-polityke-muralowa-miasta/> [dostęp: 4.05.2022]

II. METODOLOGIA

Przeprowadzone badania ze względu na wybraną kategorię murali mieszczą się w obrębie badań nad pamięcią społeczną (*memory studies*), wizualnością miasta (socjologia wizualna) i socjologią miasta.

Celem moich badań była (I) analiza portretu środowiska realizatorów (twórców i pomysłodawców) murali upamiętniających, a w szczególności ustalenie nadawanych przez nich znaczeń i wartości muralom upamiętniającym (ogółem i zrealizowanym przez tych badanych), (II) przyjrzenie się muralom upamiętniającym i koncepcji ich realizacji w określonej przestrzeni miejskiej oraz (III) analiza dyskursu wokół murali upamiętniających w przestrzeni publicznej.

Wobec tego istotny był dobór odpowiednich grup do badania oraz metod, które pozwoliłyby na dogłębną analizę. Korzystając z założeń Piotra Mikołaja Statuckiego rozdzieliłam analizę wokół murali upamiętniających na trzy obszary badawcze: pamięciowy, artystyczny i miejski (Statucki 2019: 108). Dla zbadania każdego z obszarów zdecydowałam się wykorzystać metody jakościowe.

Podczas pierwszego etapu badań wspomagałam się **obserwacją**, która pomogła mi lepiej przyjrzeć się badanemu przeze mnie zjawisku, jakim są murale upamiętniające oraz ich realizacji w przestrzeni polskich miast. Jednak to kolejne dwie wykorzystane przeze mnie metody dostarczyły mi materiału badawczego, na którym opiera się niniejsza praca, mianowicie **indywidualny wywiad pogłębiony (IDI)** oraz **krytyczna analiza dyskursu (CAD)**.

Kluczową metodą wykorzystaną w niniejszej pracy były zrealizowane indywidualne wywiady pogłębione z twórcami i inicjatorami (pomysłodawcami) realizacji murali upamiętniających. Krytyczna analiza dyskursu stanowiła zintegrowane tło dla trzech wybranych analiz w tym paradygmacie badawczym. (Markowska, Stryjek 2021: 26). Podążając za Barbarą Markowską i Tomaszem Strykiem wykorzystałam: analizę treści oraz analizę semiologiczną. Po pierwsze, wykonałam analizę treści jakościowo-ilościową zgłaszanych do warszawskiego budżetu obywatelskiego oddolnych inicjatyw mających na celu realizację murali upamiętniających. Po drugie, przeprowadziłam analizę semiologiczną (nazywaną również semiotyczną) obrazów, jakimi w niniejszej pracy są wielkoformatowe murale upamiętniające. Analizę dyskursu dopełniłam o analizę konwersacyjną (Konecki 2014: 21; Pawliszak, Rancew-Sikora 2012; Rapley 2010: 22). Wykorzystując analizę konwersacyjną dokonałam analizy wypowiedzi internetowych (w

których niejednokrotnie wykorzystywano przekazy wizualne takie jak emotikony, gify, czy naklejki) pod udostępnianymi na social mediach fotografiami murali upamiętniających. Dzięki, czemu mogłam przyjrzeć się nastrojom osób komentujących post.

Triangulacja metod badawczych pozwoliła mi dogłębnie przeanalizować zjawisko murali upamiętniających. Uzyskane informacje z obserwacji oraz wywiadów w połączeniu z danymi zewnętrznymi umożliwiły mi poznanie obiektywnego obrazu tego zjawiska. Poniżej szerzej omówiłam wykorzystaną metodologię oraz przebieg badania.

4. Obserwacja

„Powszechna obecność murali w mieście daje mieszkańcom okazję do swobodnego doświadczania sztuki, może wytrącać z codziennej rutyny. Wszyscy zainteresowani mają możliwość obserwowania artysty przy pracy, co byłoby trudne w przypadku nieoficjalnych form *street artu* i nie jest też oczywiste dla innych gatunków sztuki. Członkowie lokalnej społeczności wchodzą w interakcje z artystami, bywają też zaangażowani w samo powstawanie muralu” (Statucki 2019: 111). Podobnie było i w moim przypadku. Zbierając informacje o muralach upamiętniających przyglądałam się ich powstawaniu, a następnie interpretowałam ich społeczny odbiór.

Skorzystałam z jawnej obserwacji uczestniczącej jedynie we wstępnej fazie przygotowywania badań, czyli tzw. zwiadu badawczego (Miszewski 2007: 47). Nie opierałam się o arkusz obserwacji, ponieważ nie chciałam, aby twórca odczuwał dyskomfort podczas realizacji muralu. Łącznie uczestniczyłam przy powstawaniu trzech murali, w większości była to jednorazowa, kilkugodzinna wizyta, w czasie której udało mi się porozmawiać z twórcą muralu. Podczas, krótkiej rozmowy informowałam twórcę, że jestem badaczką murali upamiętniających i opracowuję projekt badawczy. Spotykałam się z dużą aprobatą ze strony twórców obranego przeze mnie kierunku badań, czego dowodem były otrzymywane dane kontaktowe, które miałam wykorzystać w dalszym etapie badań.

Oprócz obserwowania procesu malowania muralu przyglądałam się także reakcjom przechodniów. Osoby przechodzące obok realizacji spoglądały w górę budynku przypatrując się powstawaniu monumentalnego malowidła. z zaciekawieniem obserwowali proces i próbowali zgadywać, jak finalnie będzie wyglądał mural oraz kogo lub co będzie przedstawiać.

Dzięki obserwacji uczestniczącej w fazie przygotowawczej badania doprecyzowałam cel badawczy oraz metody.

5. Indywidualne wywiady pogłębione

Podstawową metodą moich badań były **wywiady pogłębione ukierunkowane z inicjatorami i twórcami murali upamiętniających**. Zastosowana metoda posłużyła zbadaniu drogi artystycznej twórców, motywacji do podejmowania się działań w sferze pamięci oraz znaczeń nadawanych muralom upamiętniającym przez ich pomysłodawców i twórców. Metoda wywiadu umożliwiła mi zapoznanie się ze sposobami mówienia o muralach, ich narratywizowania (Gawrońska, Sikorska 2022; Sikorska 2019), oraz ustalenie jakie poglądy historyczne, społeczne, oraz polityczne one ewokują (Żadkowska i in. 2018).

Zaplanowane wywiady obejmowały grupę dwudziestu twórców murali upamiętniających oraz grupę dwunastu pomysłodawców ich realizacji. Badani zostali wybrani w sposób celowy – na podstawie wyszukanych w Internecie fotografii murali odnajdywałam na stronach internetowych informację o jego twórcy oraz pomysłodawcy. Następnie kontaktowałam się drogą elektroniczną z wybranymi przedstawicielami obu grup (kontakt do osób badanych był możliwy dzięki ogólnodostępnym informacjom na stronach internetowych). z uwagi na pandemię koronawirusa wywiady przeprowadziłam telefoniczne oraz przez komunikatory internetowe. Podczas rozmów opierałam się o wcześniej wypisane dyspozycje do wywiadu pogrupowane w wątki tematyczne (Załącznik 3). Przygotowane wcześniej tematy stanowiły bazę nie tylko dla ustalenia znaczenia murali dla badanych, ale również dla odnalezienia odpowiedzi na pytania: do jakiej grupy – producentów czy sprzedawców – aktorów pamięci należą twórcy, a do jakiej pomysłodawcy, do kogo kierują oni swoje dzieła oraz jaki jest ich cel. w przypadku ostatniego pytania moje zainteresowanie oscyloowało wokół procesu tworzenia pamięci i więzi społecznych.

Dobór osób badanych. Pierwsze, spośród zaplanowanego cyklu badań przeprowadziłam z twórcami murali upamiętniających – muralistami – między lipcem a październikiem 2020 roku. Grupę badawczą stanowili twórcy murali upamiętniających. Rozmówców z danej grupy badawczej wybrałam w sposób celowy. w pierwszym (przygotowawczym) etapie badania wyszukałam i przeanalizowałam murale

upamiętniające, których zdjęcia można znaleźć w Internecie (wpisując w wyszukiwarce grafik hasło murale upamiętniające). Czynnikiem doboru murali w przypadku wyboru potencjalnych rozmówców miała być ich liczba oraz lokalizacja w polskich miejscowościach – badanie dotyczyło polskich (a w szczególności warszawskich) murali upamiętniających – w dużych i małych miastach, jak i na wsiach, w celu uzyskania szerszego oglądu fenomenu murali w przestrzeni publicznej. Po ustaleniu kim jest artysta, który namalował dany mural upamiętniający, analizowałam jego dorobek muralistyczny. Głównym założeniem doboru osób badanych był przynajmniej jeden namalowany mural upamiętniający w ostatnich latach. w kolejnym etapie kontaktowałam się z twórcami drogą elektroniczną celem ustalenia terminu rozmowy. Przeprowadziłam dwadzieścia rozmów z twórcami murali upamiętniających. Początkowo planowałam przeprowadzić tyle samo rozmów z pomysłodawcami projektów murali upamiętniających. Jednak po przeprowadzeniu dwunastu wywiadów z pomysłodawcami zdecydowałam się zakończyć proces przeprowadzania wywiadów, gdyż zebrane przeze mnie materiały były wyczerpujące. z uwagi na pandemię koronawirusa wywiady zostały przeprowadzone telefonicznie oraz przez komunikatory internetowe (Skype, Zoom, Messenger). Rozmowy prowadzone przez komunikatory miały charakter audiowizualny przez co „imitowały” rzeczywisty charakter rozmowy. Możliwość prowadzenia rozmów przez komunikatory pozwala na większą elastyczność czasową rozmówców.

Wybierając przedstawicieli obu grup starałam się zachować proporcje pomiędzy badanymi kobietami i mężczyznami. z powodzeniem udało mi się zachować proporcje w grupie pomysłodawców, jednak w grupie muralistów okazało się, że jest to środowisko zdominowane przez mężczyzn. Mimo to, udało mi się porozmawiać z siedmioma kobietami z dwudziestoosobowej grupy muralistów.

Badane grupy – twórcy i pomysłodawcy murali upamiętniających – pochodzą z różnych środowisk. Oczywistym mogłoby się wydawać, że muraliści posiadają wykształcenie artystyczne. Większość z nich ukończyła studia lub kursy grafiki czy malarstwa, ale w środowisku muralistów są też osoby, które swoje doświadczenie zdobywały w praktyce (bez wykształcenia specjalistycznego). Więcej niż połowa badanych twórców murali w latach 90. XX wieku (okres rozkwitu *street artu* w Polsce) należała do środowiska graffiti, próbując swoich możliwości z malarstwem ściennym. Większa część osób traktuje malowanie murali jako stałą pracę – tym bardziej kiedy cyklicznie otrzymują zlecenia na nowe malowidła. z kolei pomysłodawcy realizacji murali upamiętniających najczęściej posiadają wyższe wykształcenie humanistyczne lub

społeczne. Osoby te są aktywne w środowisku naukowym. Zdarzało się, że osoby te posiadały stopień naukowy (doktor, profesor). Częściej jednak były to osoby pracujące w instytucjach, których celem jest pielęgnowanie pamięci oraz dbałość o dziedzictwo kulturowe.

Przygotowanie badania. Indywidualne wywiady pogłębione z wybranymi grupami – twórców i pomysłodawców – poprzedzały takie czynności jak wyszukanie murali upamiętniających w Internecie, analiza twórczości wybranych muralistów oraz opracowanie wątków tematycznych do poruszenia podczas rozmowy. Wyszukiwanie przeze mnie murali upamiętniających polegało na wpisaniu hasła a następnie przejścia do zakładki „grafika”, która przedstawiała fotografie murali. Następnie wchodząc w poszczególne linki do stron odnajdywałam twórcę i pomysłodawcę realizacji muralu upamiętniającego. Proces ten powtarzałam wielokrotnie, ponieważ zależało mi na tym, aby osoby celowo dobierane do badania były osobami, które w swojej karierze wykonały przynajmniej jeden mural upamiętniający. Następnie przygotowałam listę dyspozycji do wywiadu niezbędnych do poruszenia w trakcie rozmowy, które umożliwiłyby odpowiedzenie na postawione pytania badawcze. Do wątków tematycznych należały: ścieżka artystyczna/aktywności w sferze pamięci, motywacja do działań w sferze pamięci, znaczenie historii w dotychczasowym życiu i w przeszłości badanego, stosunek do historii w przestrzeni publicznej oraz polityki pamięci, znaczenie i wartościowanie murali upamiętniających oraz rozumienie patriotyzmu.

Przebieg wywiadów. Wywiady z wybranymi badanymi poprzedzał kontakt telefoniczny, e-mailowy lub za pośrednictwem social mediów. Dzięki ogólnodostępnym informacjom w Internecie (serwisach internetowych, stronach instytucji publicznych, mediach społecznościowych) mogłam wyszukiwać dane twórców i pomysłodawców murali upamiętniających. Najczęściej były to adresy e-mailowe oraz oznaczenia profili tych osób na Facebooku. Po ustaleniu, czy dana osoba rzeczywiście jest twórcą lub pomysłodawcą muralu pisałam wiadomość zawierającą szczegółowe informacje dotyczące prowadzonego przeze mnie badania oraz zapytanie o chęć udziału w badaniu. Jeśli dana osoba zgadzała się na udział w badaniu ustalaliśmy dogodny dla tej osoby termin rozmowy. Ze względu na sytuację epidemiologiczną, obawy niektórych rozmówców dotyczące spotkań *face to face* oraz ograniczenia dostępności miejsc publicznych, wywiady odbywały się poprzez komunikatory internetowe lub telefonicznie. Zdarzało się, że umówiona rozmowa nie odbyła się w danym terminie, ale została przesunięta po ówczesnym kontakcie badanego na inny dzień. Zmiany terminów wywiadów z badanymi były jedną

z trudności występujących podczas realizacji badań. Dochodziły do tego nieprzewidziane problemy techniczne badanych między innymi słaby zasięg, słabe łącze internetowe czy nienaładowany sprzęt. Jednakże zaletą prowadzenia badań online czy telefonicznych była możliwość rozmowy z osobą przebywającą na drugim końcu kraju bez konieczności dojazdu do wyznaczonego miejsca spotkania.

Każdy wywiad rozpoczynał się nieoficjalną rozmową z badanym, tak aby nawiązać bliższą relację z rozmówcą. Następnie, w nawiązaniu do prowadzonych wcześniej rozmów mailowych lub w komunikatorach internetowych ponownie przedstawiałam pokrótce swój projekt badawczy oraz swoją sylwetkę naukową. Ponownie informowałam o przebiegu rozmowy oraz chęci nagrywania jej i wykorzystania materiału do celów naukowych. Po podwójnej zgodzie na nagranie (pierwsza elektroniczna, druga słowna podczas wywiadu) rozpoczynała się właściwa część rozmowy.

Pierwszym wątkiem tematycznym była ścieżka artystyczna (w przypadku twórcy) lub ścieżka aktywności w sferze pamięci (w przypadku pomysłodawców). Badany dzielił się swoimi doświadczeniami z przeszłości dotyczącymi swojej biografii i środowiska, z którego pochodzi. Kolejnym wątkiem była motywacja do działań w sferze pamięci, a więc wszystko to, co miało wpływ na decyzję o realizacji muralu upamiętniającego. Ważnym problemem poruszonym podczas rozmowy było znaczenie historii w dotychczasowym życiu i w przeszłości badanego, dzięki czemu lepiej można było zrozumieć motywacje do działań w sferze pamięci. Następnie podczas rozmów przechodziłam do zagadnień związanych z polityką pamięci. Oczywiście w obu grupach zostało postawione pytanie dotyczące stosunku do historii w przestrzeni publicznej oraz polityki pamięci. Pojęcie polityki historycznej jest w Polsce postrzegane jako pojęcie uwikłane w bieżącą politykę często o negatywnym zabarwieniu emocjonalnym. Spodziewałam się, że moi rozmówcy mogą niechętnie rozmawiać na ten temat, dlatego starałam się unikać terminu „polityki historycznej” i zastępować go bardziej neutralnym zwrotem. Starałam się zastępować samo pojęcie „polityki pamięci” określeniem „wzmacniania publicznego dyskursu pamięci poprzez działania odgórne”. Ostatnimi z wątków tematycznych były znaczenie i wartościowanie murali upamiętniających oraz rozumienie patriotyzmu. Zdecydowałam się nie tworzyć ściśle określonego scenariusza badania, aby mieć swobodę do zadawania pytań około tematycznych, które pozwoliłyby dogłębniej zbadać dany problem.

Reakcje rozmówców na sytuację wywiadu. Wśród moich rozmówców panował powszechny entuzjazm dla obranego tematu rozprawy doktorskiej. Badani po otrzymaniu

mojej wiadomości z zaproszeniem do badania dotyczącego murali upamiętniających odpowiadali pozytywnie. Każdy z nich był osobiście zafascynowany zjawiskiem muralizmu (nie tylko w Polsce, ale i na świecie) i podkreślał, że nie ma literatury, która poruszałaby kwestię murali upamiętniających, których są twórcami lub pomysłodawcami.

Podczas wywiadów każda osoba reagowała inaczej na zadawane pytania i odpowiadała w inny sposób. Jeśli jednak w trakcie rozmów pojawiają się te same opinie, sformułowania można przyjąć, że mamy styczność ze zjawiskami rozpowszechnionymi w danym społeczeństwie. Szczególnie, jeśli chodzi o badania nad pamięcią, czy polityką historyczną wywiady są najlepszą metodą zbierania danych empirycznych.

Analiza wywiadów. Nagrane wywiady przetranskrybowałam samodzielnie. Niektóre z nich zostały wgrane do MS Worda w wersji online, która ma funkcję transkrypcji. Niestety metoda ta ma duże wady. Po pierwsze, ma ograniczenia dotyczące liczby minut do przepisywania z dźwięku na tekst, po drugie nie jest dokładna. Zdarzało się, że program nie rozpoznawał wyrazów przez szумы w trakcie nagranych rozmów. Dlatego najlepszym sposobem było samodzielne przepisywanie wywiadów. Już w trakcie przepisywania dokonywałam wstępnej analizy i klasyfikacji wątków.

Przepisując wywiady rozmówców oznaczałam indywidualnym kodem – twórców WT_(numer wywiadu), a pomysłodawców WP_(numer wywiadu). Zanonimizowałam materiał empiryczny mimo zgody większości badanych na wykorzystanie wizerunku i wszystkich informacji otrzymanych podczas rozmów. Zdecydowałam się na ten ruch ze względu na troskę o dobro badanych, szczególnie jeśli chodzi o wywołujący różne emocje temat polityki pamięci czy relacji między twórcami a pomysłodawcami murali upamiętniających. Nie chciałam, aby ich wypowiedzi wpłynęły niekorzystnie na ich działania w przyszłości.

Materiał empiryczny przeanalizowałam i zakodowałam przy pomocy programów Excel i MAXQDA. Lepszy okazał się program MAXQDA, do którego wgrywałam przetranskrybowane wywiady, a następnie kodowałam według kodów i podkodów: aktor pamięci (środowisko, wykształcenie, źródło utrzymania, zainteresowania, wartości), polityka pamięci (stosunek do polityki pamięci, autorytety w sferze pamięci), realizacja murali upamiętniających (okoliczności powstania muralu, proces realizacji, relacje między aktorami pamięci), miejsce pamięci (miejsce muralu, przywiązanie do miejsca, przypadek Warszawy, miasto vs wieś), znaczenie muralu (wartość muralu, symbole, przywracanie pamięci, murale kiedyś i dziś, kategoryzacja), społeczny odbiór (adresaci murali, przywiązanie do muralu, spór o mural).

Triangulacja metod badawczych (obserwacja uczestnicząca, krytyczne analizy dyskursu, indywidualne wywiady pogłębione) pozwoliła dogłębnie przeanalizować fenomen murali upamiętniających w Polsce, przybliżyć ich społeczny odbiór oraz profil środowisk odpowiadających za ich realizację. Wyniki badań przedstawione zostały w kolejnej, empirycznej części pracy.

Część empiryczna niniejszej pracy składa się z sześciu rozdziałów ustrukturyzowanych w oparciu o proces powstawania oraz „zakotwiczenie” w sferze wizualnej miasta murali upamiętniających. Przechodząc od ogólnych informacji, takich jak proces powstawania murali w Polsce, instytucjonalnych oraz oddolnych realizacji poprzez szczegółowe informacje dotyczące biografii i wartości aktorów pamięci, istoty murali upamiętniających jako alternatywy dla pomników po analizę przykładowych murali upamiętniających oraz ich społecznym odbiorze.

6. Krytyczna analiza dyskursu (CAD)

Choć, metody **krytycznej analizy dyskursu** na gruncie polskiej socjologii budzą wiele kontrowersji (Pawliszak, Rancew-Sikora 2012: 9; Jabłońska 2006: 63), w niniejszej pracy zastosowanie tych metod pozwoliło bliżej przyjrzeć się dyskursowi publicznemu wokół pamięci i upamiętnień w przestrzeni publicznej. Przyjmuję rozumienie dyskursu za Barbarą Markowską i Tomaszem Strykiem, zgodnie z którym dyskurs ten jest „wytwarzany zbiorowo (...), stanowi podstawowy czynnik konstruowania życia społecznego i kluczowy element władzy (symbolicznej)” (Markowska, Stryjek 2021: 26 za Fairclough, Duszak 2008: 15-18). z proponowanych przez wspomnianych badaczy analiz krytycznej analizy dyskursu wybrałam trzy analizy: treści, semiologiczną i konwersacyjną. Analizy te umożliwiły mi scharakteryzowanie sposobów myślenia i postrzegania pamięci i upamiętnień przez grupy społeczne.

6.1. Analiza treści projektów murali zgłaszanych do budżetu obywatelskiego

„Analiza treści to technika wyciągania wniosków na drodze obiektywnej i systematycznej identyfikacji określonych charakterystyk przekazu” (Trutkowski 1999: 114 za Holsti, 1969) w przypadku niniejszej pracy zdecydowałam się wykorzystać tę metodę do analizy treści projektów zgłaszanych do budżetu obywatelskiego (BO)

w Warszawie. Analiza ta pozwoliła mi poznać motywacje pomysłodawców do zgłaszania realizacji murali w przestrzeni miejskiej.

Dobór materiałów. Materiałem badawczym analizy treści ilościowo-jakościowej były projekty na murale zgłaszane do budżetu obywatelskiego w Warszawie, dostępne na stronie internetowej: www.bo.um.warszawa.pl/. Projekty te zgłaszane były oddolnie przez mieszkańców Warszawy i przez nich też wybierane w publicznym głosowaniu. Celem tych projektów była realizacja murali należących do różnych kategorii. Szczególną uwagę jednak poświęcono zgłaszanym do budżetu projektom na murale upamiętniające.

Przygotowanie i przebieg badania. Spośród licznych projektów zgłaszanych do warszawskiego budżetu obywatelskiego od początku jego istnienia tj. od 2015 roku wyodrębniłam za pomocą filtrów na stronie internetowej tylko te projekty, które były wynikiem wyszukiwania po kluczowym haśle „mural”. Takiego wyszukiwania dokonano zarówno w projektach ogólnomiejskich, jak i dzielnicowych (stanowią one oddzielne kategorie na stronie internetowej budżetu obywatelskiego w Warszawie). Przefiltrowane dane przekopiowano do arkusza Excel, w którym wyszczególniono: tytuł projektu, edycję (rok), wybrany lub nie wybrany w głosowaniu, projekt dzielnicowy lub miejski, kategorię projektu nadaną przez pomysłodawcę, kategorię nadaną przez badacza, opis projektu.

Analiza materiałów. Zebrany materiał badawczy analizowany był w programie Excel. Kategoryzacja umożliwiła analizę zarówno ilościową, jak i jakościową danych. Dokonano analizy statycznej częstotliwości zgłaszanych projektów na murale w poszczególnych edycjach, zgłaszanych murali upamiętniających w porównaniu do innych kategorii murali, czy zrealizowanych murali upamiętniających w poszczególnych dzielnicach Warszawy. Analiza materiału badawczego pozwoliła mi scharakteryzować dominujące trendy oddolnie zgłaszanych projektów na murale upamiętniające.

6.2. Analiza semiologiczna wybranych murali upamiętniających w Warszawie

Kolejną wykorzystaną metodą była **analiza semiologiczna** (semiotyczna) wybranych warszawskich murali upamiętniających. Analiza semiologiczna obrazów medialnych została rozwinięta przez Rolanda Barthesa (1970), który zakładał, że upublicznione wytwory, w szczególności teksty medialne silnie rezonują społecznie, a ich znaczenie nie jest dobrze znane (Barthes 1970: 203). Analiza semiologiczna w socjologii (ale również medioznawstwie i kulturoznawstwie) wykorzystywana jest do badania obrazów takich jak: reklamy telewizyjne (Widerski 2018), reklamy outdoorowe (Kubiak

2013), czy fotografie (Sztompka 2005). Analiza ta stanowi w większości przypadków dopełnienie prowadzonych badań (ankietowych czy wywiadów). Socjologowie w oparciu o analizę semiologiczną badają m.in. związek między obrazem wizualnym (wykonanym przez badaczy lub będącym materiałem zastanym) a zgłębianym zjawiskiem. Analizując obraz wizualny badacz może odnaleźć znaki i symboliczne zachowania jednostek.

„Semiologia to nauka o funkcjonowaniu znaków w społeczeństwie” (de Saussure 2002: 16). Analiza semiologiczna jest zatem podziałem danego wytworu kultury na elementy znaczące (*signifiant*) i znaczone (*signifie*), które tworzą spójny dla obu zbioru elementów znak. „Relacje między nimi są pewną konwencją wspólną dla zbiorowości, narzuconą przez typową dla niej kulturę” (Sztompka 2005: 81). Elementami znaczącymi są przedstawienia widoczne na obrazie wizualnym, takie same dla każdego odbiorcy. Elementami znaczonymi są zaś idee przyświecające odbiorcy podczas interpretacji obrazu – na przykład przywołujące na myśl wartości, którymi mogłaby kierować się postać na obrazie wizualnym.

Analiza semiologiczna murali upamiętniających jest niczym innym jak rozkładem ich przekazu na elementy znaczące (*signifiant*) i znaczone (*signifie*). Przedstawieniami na muralach upamiętniających mogą być zarówno znaki-ikony, jak i znaki-symbole (Sztompka 2005: 82 za Peirce 1995). Znaki-ikony „charakteryzują się istotnym podobieństwem formy, kształtu z tym, co oznaczają”, zaś znaki-symbole to „całkowicie umowne, ustalone w danej zbiorowości (kulturze) znaczenia pewnych przedmiotów czy zjawisk, np. krzyż kojarzący się z chrześcijaństwem, flaga na oznaczenie państwa, znaki drogowe określające nakazane sposoby jazdy, skinienie głowy jako wyraz akceptacji” (Sztompka 2005: 82).

Dobór materiałów. Analizie poddałam murale upamiętniające znajdujące się w przestrzeni Warszawy. Wybrano ten obszar z uwagi na zamieszkanie autorki niniejszej pracy, a co za tym idzie dostępność do murali upamiętniających w tym mieście.

Przygotowanie i przebieg badania. Po określeniu jaki materiał będzie analizowany podjęłam działania mające na celu zebranie materiału fotograficznego warszawskich murali upamiętniających. Kwerenda Internetowa pomogła mi odnaleźć dokładne lokalizacje wspomnianych murali. Ponadto, dokonałam opisu materiału – dopisywałam pod muralami twórcę muralu, pomysłodawcę, datę odsłonięcia oraz kontekst powstania muralu. Materiał zebrałam w pliku Word oraz Excel (Załącznik 1).

Analiza materiałów. Zgromadzony materiał badawczy skategoryzowałam na murale o podobnej tematyce oraz przedstawieniach. Rozdzieliłam murale przedstawiające

osoby od murali bezosobowych. Zwróciłam uwagę również na kolorystykę analizowanych murali. Pogrupowałam je na murale o odcieniach szarości oraz kolorowe murale. Następnie starałam się uchwycić zależności między wyodrębnionymi kategoriami. Na muralach upamiętniających zaobserwować można było elementy, które pojawiały się na kilku muralach, na przykład postacie, daty, te same barwy. Analizowałam symboliczne znaki – elementy znaczące (nazwy wydarzeń, postaci, wytwory kulturowe, symbole) oraz elementy znaczone (idee, wartości, czy wzory zachowania,) (Szpociński 2021; Lisowska-Magdziarz 2019: 98; Szacka 1991: 47; Ferdinand de Saussure 1959), w celu wytropienia powtórzeń, charakterystycznych cech i motywów. Efekty tej analizy omawiam w części empirycznej w rozdziale dziewiątym – historia zapisana na muralach.

6.3. Analiza konwersacyjna (dyskursu internetowego wokół wybranych murali upamiętniających)

Analiza konwersacyjna w badaniach socjologicznych pozwala skoncentrować się na badaniu „języka w użyciu”. Jak podkreśla Tim Rapley (2010), osoby zajmujące się tym rodzajem analizy badają rolę języka pisanego i mówionego w każdej sferze życia społecznego (Rapley 2010: 22). Materiałem badawczym poddawanym analizie może być zarówno rozmowa, jak i pojedyncza wypowiedź danej osoby. Istotnym jest przyjrzenie się temu materiałowi pod kątem wykorzystania języka w określonym kontekście, ponieważ „język nie jest nigdy neutralnym i transparentnym środkiem komunikacji” (Rapley 2010: 23) Przykładem są analizy konwersacji wokół problemów społecznych związanych z mową nienawiści (Jaszczuk-Grzyb 2020). Zjawisko to jest szczególnie widoczne w Internecie. Komentarze umieszczane pod postami w mediach społecznościowych są analizowane przez socjologów pod względem ich charakteru oraz sposobów definiowania problemów społecznych. Analiza wypowiedzi internetowych pozwala odczytać nastroje wypowiadającej się w Internecie społeczności¹⁹, a więc społeczności nieinstytucjonalnej (opiniotwórczej).

Analiza konwersacji internetowych w niniejszej pracy miała na celu zbadanie charakterystycznych cech / wątków dyskursu toczącego się wokół pamięci i upamiętnień, a przede wszystkim murali upamiętniających w przestrzeni publicznej. Analizie poddałam

¹⁹ w badaniach społecznych często podejmowanymi problemami są fake newsy i mowa nienawiści (hate speech).

konwersacje i wypowiedzi użytkowników Facebooka pod udostępnianymi fotografiami murali upamiętniających na portalu społecznościowym. Analiza umożliwiła mi przyjrzenie się wzorom percepcji wspomnianych murali. Analiza konwersacji została przeprowadzona w kilku etapach – wyszukania grup facebookowych (zrzeszających osoby zainteresowane muralami, czy ogółem *street artem*), zgromadzenia materiału badawczego oraz jego analizy.

Dobór grup badawczych. Już na samym początku zbierania danych dotyczących upamiętnień w przestrzeni publicznej, zauważono, że pamięć odbierana jest przez różne środowiska w inny sposób. Podstawę rozważań na temat podjęcia się analizy dyskursu pamięci i upamiętnień w przestrzeni publicznej w tym przypadku stanowił właśnie internetowy *desk research*. Zdecydowałam się wykorzystać tę metodę gdyż media masowe w pewien sposób tworzą mapy poznawcze, dzięki którym społeczeństwo wytwarza swój obraz rzeczywistości (Markowska, Stryjek 2021: 18). Jak podkreślają Barbara Markowska i Tomasz Stryjek media nie mówią nam wprost o tym co myśleć o świecie, lecz eksponują to, o czym i w jaki sposób powinniśmy myśleć (Markowska, Stryjek 2021: 18). Podstawowym czynnikiem odróżniającym portale społecznościowe od telewizji jest możliwość interakcji pod postem, czy artykułem internetowym z ich nadawcą (Markowska, Stryjek 2021: 18). Pozwala to użytkownikom na „swobodną” wymianę zdań (niekiedy nie przebierając w środkach) na skutek poczucia braku barier komunikacyjnych w Internecie (Gawenda 2018). Dlatego można uznać, że to co ludzie piszą pod postami na Facebooku jest tym, co faktycznie myślą.

Dobór materiałów badawczych. Materiałem badawczym poddanym multimodalnej analizie konwersacji w niniejszej pracy są ogólnodostępne posty i komentarze umieszczane pod postami na portalu społecznościowym Facebook. Posty były najczęściej zamieszczane w grupach Facebookowych, które zrzeszały osoby zainteresowane nośnikami pamięci, *street artem* czy przestrzenią miejską. Czynnikiem doboru materiału badawczego była przede wszystkim dołączana do posta fotografia muralu upamiętniającego. Dzięki temu mural otrzymywał „drugie życie” w przestrzeni wirtualnej, w następstwie czego z jego przekazem mogli zapoznać się nie tylko mieszkańcy pobliskich budynków, ale czytelnicy z całej Polski. Kolejnym etapem był wybór postów o dużym zainteresowaniu internautów, czego wyznacznikiem była liczba reakcji i komentarzy.

Przygotowanie i przebieg badania. Wybrane do badania posty i komentarze zostały pobrane w formie obrazów a następnie poddane anonimizacji polegającej na usunięciu danych (imię i nazwisko, nick, zdjęcie profilowe) osób je zamieszczających. w części

empirycznej pracy zanonimizowany materiał będzie zatem cytowany z uwzględnieniem Rozporządzenia Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2016/679 z dnia 27 kwietnia 2016 r. w sprawie ochrony osób fizycznych w związku z przetwarzaniem danych osobowych i w sprawie swobodnego przepływu takich danych oraz uchylenia dyrektywy 95/46/WE (ogólne rozporządzenie o ochronie danych). Materiał został zanonimizowany, ponieważ celem było zbadanie zjawiska, a nie osób biorących w nim udział. Zdecydowałam się także nie podawać nazw grup Facebookowych, z których zaczerpnięto materiał, aby żadna z osób nie została rozpoznana.

Materiał badawczy stanowi ponad trzysta przeanalizowanych komentarzy pod postami dotyczącymi trzydziestu murali upamiętniających przedstawiających postacie i wydarzenia zasłużone dla historii i kultury polskiej między innymi Józefa Piłsudskiego, Bronisława Malinowskiego, Korę, czy Krzysztofa Krawczyka.

Analiza materiałów. Badając społeczny odbiór murali upamiętniających interesowałam się poglądami reprezentowanymi przez komentujących oraz charakterem ich wypowiedzi. Śledziłam zatem przebieg merytorycznej debaty toczonej przez komentatorów pod postami (wymiana opinii, spory wokół muralu upamiętniającego) oraz jego formę. Materiałami analizy były zarówno pojedyncze komentarze, jak i korpus tekstowy, czyli ciąg komentarzy nawiązujących odpowiedzią do poprzednich. w korpusie tekstowym zaobserwować można było jaki styl językowy jest w danym kontekście dominujący oraz jaki typ emocji przeważa. Komentarze pod postami zostały podzielone na pozytywne i negatywne opinie na temat murali upamiętniających oraz komentarze wskazujące na spór wokół murali upamiętniających. Po skategoryzowaniu materiału, przystąpiłam do jego analizy z wykorzystaniem programu QDA Miner i programu Excel.

III. CZĘŚĆ EMPIRYCZNA

W tej części pracy omawiam funkcjonowanie murali upamiętniających w Polsce. Przedstawiam także postawy poszczególnych aktorów pamięci (twórców i inicjatorów realizacji), ich stosunek do murali, a także poglądy na temat kierunku rozwoju muralizmu. Ponadto, poruszam zagadnienia związane z finansowaniem, treścią, jak i społecznym odbiorem murali upamiętniających. Część empiryczna została przygotowana przede wszystkim w oparciu o wywiady z aktorami pamięci, które dopełniły analiza treści projektów zgłaszanych do budżetu obywatelskiego, analiza semiologiczna wybranych, warszawskich murali upamiętniających oraz konwersacyjna, dyskursu internetowego wokół murali upamiętniających.

7. Proces powstawania murali w Polsce

Trudno jednoznacznie wskazać pierwszy mural upamiętniający, który powstał w przestrzeni polskich miast, jednakże w oparciu o analizę danych internetowych oraz danych zebranych podczas wywiadów udało mi się ustalić, że pierwsze takie murale powstawały (ok. 2004 roku) dzięki inicjatywie instytucji państwowych.

(...) zaczęłam robić murale w zasadzie przez przypadek (...) Dostaliśmy zlecenie od instytucji państwowej, takie to było zwykle zlecenie, wtedy na bardzo nieopłacalnych warunkach. (WT_02)

Pierwsze murale były dedykowane pewnego rodzaju jakby wyzwaniu, które jest od instytucji. No i prywatnych inwestorów. Ci, którzy zlecają mural upamiętniający, na przykład instytucja miasta, chcą żeby on coś tam upamiętniał. (WT_05)

Do dynamicznego wzrostu realizacji upamiętnień w wersji popkulturowej przyczyniło się otwarcie w 2004 roku w Warszawie Muzeum Powstania Warszawskiego. Jedną z inicjatyw dyrekcji muzeum było wydzielenie wewnętrznej części ogrodzenia terenu muzeum pod Mur Sztuki. Do realizacji murali nawiązujących do powstania warszawskiego, tożsamości Warszawy oraz wolności zaproszono najwybitniejszych malarzy i grafików. Galeria liczy obecnie 24 murale o różnej stylistyce (jedne mają charakter realistyczny, inne zaś symboliczny).



Źródło: <http://www.sppw1944.org/index.html?http://www.sppw1944.org/mural/mural.html> [dostęp: 4.06.2022]

Według uczestniczących w badaniu twórców murali, Mur Sztuki jest jedną z najważniejszych galerii murali w Warszawie.

(...) zebrali prace znanych artystów w jednym miejscu. Dostępne dla wszystkich, co tylko promuje muzeum. (WT_03)

Pierwsze murale w przestrzeni Warszawy w swoim wydźwięku przypominały raczej pomniki czy tablice informacyjne. Były proste zarówno w formie, jak i przekazie – uwieczniały rzeczywiste postacie i przedmioty, nie wchodząc przy tym w sferę metaforyczną. w 2007 roku w ramach obchodów 64. rocznicy wybuchu Powstania w getcie warszawskim odsłonięty został nietypowy mural przedstawiający nieistniejącą już kładkę łączącą tzw. Małe i Duże Getto. Mural, choć niewielkich rozmiarów, odwołuje się do wielkiej historii miejsca, w którym został umieszczony. Inicjatorzy projektu wskazywali na symboliczność miejsca powstania tego muralu.



Wola, ul. Chłodna 25, vis-à-vis klubokawiarni Chłodna 25

Źródło:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mural_Tam_by%C5%82a_k%C5%82adka_ulica_Ch%C5%82odna.JPG [dostęp: 4.06.2022]

W późniejszych latach zaczęły powstawać realizacje zlecane lub wykonywane przez grupy niepowiązane z instytucjami publicznymi, w tym przez kibiców powiązanych z klubem Legia Warszawa. Można im przypisać charakter realizacji upamiętniających, jednak nie cieszyły się uznaniem tak, jak murale instytucjonalne.

Kibice malują te swoje murale, nie podejrzewam, żeby mieli jakieś ogromne wsparcie z rządu, a jednak robią wszędzie te swoje graffiti czy obrazy upamiętniające ich kluby (...) Jeśli ktoś tworzy te rzeczy upamiętniające z osobistych pobudek to jak najbardziej rozumiem. Ale rozumiem też, że ludzie mogą mieć inne spojrzenie. (WT_07)

(...) wie pani, kibice bywają uciążliwi (...) może nie demolują tutaj wszystkiego, ale jednak chodzą śpiewają, piją, no nie każdy to lubi. Zresztą, kto to lubi? Tak chyba tylko oni. Więc niektórzy po prostu przenieśli tę swoją niechęć do kibiców na piłkę nożną i na Deynę, i że teraz będą się tutaj schodzić kibice. (WT_14)

Murale tworzone przez grupy kibiców Waldemar Dymarczyk określa „naiwną sztuką ulicy”, czyli taką kategorią sztuki ulicy, która ma prosty przekaz wynikający najczęściej z braku artystycznych umiejętności (2019: 126). Jednak brak wykształcenia artystycznego nie jest przeszkodą dla przedstawicieli grup kibicowskich, którzy najwyraźniej mają potrzebę upamiętniania ważnych wydarzeń lub postaci, choćby związanych z klubem i odzwierciedlania tej potrzeby w formie muralu.

Młodzi ze środowisk kibicowskich mają to patriotyczne ukierunkowanie już we krwi.

(WT_01)

Mimo, że murale (choć częściej definiowane jako graffiti) tworzone przez kibiców dotyczyły podobnych tematów, co murale zlecane przez instytucje, były one odbierane negatywnie. Zarzucano im między innymi niedbałość wykonania oraz przedstawianie postaci, które w różnych środowiskach mogą być inaczej postrzegane – w tym negatywnie.



Fot. Mural grupy WFS, Śródmieście, ul. Przyrynek 2, mur Kościoła Nawiedzenia Najświętszej Maryi Panny (2008) Źródło: <https://puszka.waw.pl/pamietamy-projekt-pl-844.html> [dostęp: 4.06.2022]

Analizując wspomniane murale zaobserwowałam, że charakteryzowały się one ograniczoną kolorystyką. Dominowały przede wszystkim trzy barwy: czerń, biel i czerwień. Dwa ostatnie kolory same w sobie były symbolem jako barwy narodowe, a stosowano je do malowania symboli takich jak flaga, polska walcząca czy godło. Często te kolory były tłem dla haseł takich jak: „Pamiętamy”, „Żołnierze wyklęci” czy rok „1944”. Postacie, jeśli były przedstawiane na muralach były malowane w odcieniach szarości. w dłoniach tych postaci pojawiały się różne typy broni.

Jednak murale przedstawiające żołnierzy wyklętych okazywały się konfliktogenne. Tak było w przypadku jednego z zainicjowanych przez kibiców Lechii Gdańsk murali przedstawiającego majora Łupaszkę.



Fot. Mural majora Łupaszki namalowany w 2015 roku.

Źródło: <https://m.trojmiasto.pl/wiadomosci/Pomazano-mural-przy-al-Zolnierzy-Wykletych-n111999.html>
[dostęp: 5.06.2022]

Podczas rozmów z badanymi twórcami murali upamiętniających padały zapewnienia, że nie podjęliby się oni namalowania murali odwołujących się do żołnierzy wyklętych. Prawdopodobnie dlatego, że odbiór tych murali jest w wielu środowiskach ambiwalentny lub wręcz negatywny.

(...) na przykład Żołnierze Wyklęci, no rzygam już tym, przepraszam, ale to na prawdę, nie tak powinno to wyglądać. Tak naprawdę nie ma w tym treści (...) ludzie szczególnie młodzi tego nie rozumieją, nie znają. Widzą jakieś malowidła osób, które trudno nawet zidentyfikować. (WT_01)

Konflikty wokół przedstawień na muralach doprowadziły do wzmożenia działań dotyczących akceptacji projektów realizowanych w przestrzeni wspólnej miasta. Graffiti zaczęto postrzegać jako przejaw wandalizmu, zaś środowiska kibicowskie w celu tworzenia murali musiały uzyskiwać stosowne, przewidziane przepisami prawa, zgody. Przed realizacją murali oddolnie malowanych należało skonsultować projekt z władzami miasta i osobami zarządzającymi budynkiem. Redukcja działań oddolnych i spontanicznych umożliwiła rozwój realizacji zlecanych odgórnie.

z czasem instytucje publiczne coraz częściej zlecały realizacje murali upamiętniających. Podczas analizy semiologicznej murali upamiętniających, pogłębionej o analizę materiałów internetowych zaobserwowałam, że murale najczęściej powstawały w związku z projektami okolicznicowymi – urodzinami i śmiercią danej postaci czy

okrągłą rocznicą ważnego wydarzenia historycznego. Zauważył to także fotograf Wojciech Wilczyk, który w projekcie *Słownik polsko-polski* udokumentował niezliczone ilości murali powstałych z okazji 100-lecia odzyskania niepodległości (2019). Obecnie, instytucje państwowe i lokalne są również głównymi inicjatorami murali upamiętniających. Potwierdzeniem są wypowiedzi badanych twórców, którzy otrzymywali zlecenia na kilka miesięcy przed planowanymi uroczystościami okrągłych rocznic. Twórcy murali upamiętniających podczas rozmów określali, że murale upamiętniające najczęściej są muralami okolicznościowymi, czyli takimi, które powstają z okazji obchodów rocznicowych.

(...) widziałam po muralach realizowanych, co w danym roku świętujemy. (WT_07)

(...) jak zrealizowaliśmy ten mural to następnego dnia się zorientowaliśmy, że tych murali w tym samym momencie powstało w Warszawie, ja nie wiem z 5 chyba, czy coś takiego w różnych miejscach miasta. (WT_02)

Chociaż to pomysłodawcy decydują kogo lub co upamiętnić, często sugerują się oni uchwałami Sejmu w sprawie ustanowienia określonego patrona danego roku lub rocznicami świąt państwowych.

To się odbywa na takiej zasadzie, że pracownicy właśnie z naszego działu, czyli właśnie działu projektów kulturalnych przekazują takie pomysły biorąc pod uwagę oczywiście rocznice, które będą nas czekać w danym roku. (WP_07)

Twórcy murali także zauważali tendencję wzrostową liczby realizacji murali okolicznicowych.

Z dnia na dzień praktycznie akurat na te 65-te obchody pojawiło się tyle murali, a potem zaczęły powstawać jak grzyby po deszczu. (WT_02)

Ponadto, instytucje zlecające realizację murali często ogłaszają konkursy na najlepsze projekty. Przykładem są konkursy zrealizowane przez m.in. Ministerstwo Obrony Narodowej czy Urząd Miasta Jastrzębie-Zdrój.



Źródło: <https://www.gov.pl/web/obrona-narodowa/konkurs-pn-historyczny-mural--1920-polskie-zwyciestwo-dla-wolnosci-europy-rozstrzygniety2> [dostęp: 10.03.2022]



Źródło: <https://www.jastrzebie.pl/strefa-mieszkanca/aktualnosci/aktualnosc/zaprojektuj-mural> [dostęp: 10.03.2022]

Wspomniane konkursy mają jeden cel – powstanie muralu upamiętniającego – ale różnią się od siebie założeniami. Konkurs zrealizowany w 2020 roku przez Ministerstwo Obrony Narodowej umożliwił mniejszym instytucjom w Polsce namalowanie muralu nie ponosząc pełnych kosztów realizacji. Konkurs Urzędu Miasta Jastrzębie-Zdrój skierowany był zaś do artystów i osób artystycznie uzdolnionych. Dzięki czemu z jednej strony artysta mógł zwiększyć swoje portfolio i wygrać nagrodę finansową, z drugiej strony Urząd przeprowadził kampanię angażującą społeczność, co więcej, angażującą grupę twórców graffiti, o czym mówili podczas wywiadów badani.

(...) on już miał taką przeszłość graffitiarza, malował graffiti w liceum, później zajął pierwsze miejsce ex aequo w konkursie na mural o Powstaniu Warszawskim i to było jego, pierwsza i jedyna taka duża realizacja i przez zupełny przypadek zaczęliśmy malować razem. (WT_02)

Podział obowiązków związanych z realizacją murali zazwyczaj jest taki sam przy każdej kolejnej realizacji muralu upamiętniającego. Muralista otrzymuje zlecenie lub wygrywa w konkursie ogłoszonym przez instytucje publiczne na projekt muralu. w założeniach technicznych projektu przygotowanych przez pomysłodawców najczęściej określone są odgórnie postacie i wydarzenia, które powinny znaleźć się na malowidle. Ponadto, określone jest także w jaki sposób powinien być uchwycony dany przekaz. Często proces akceptacji projektu trwa nieznacznie dłużej ze względu na wprowadzane zmiany po konsultacjach z pomysłodawcami. Na twórcach ciąży głównie odpowiedzialność skrupulatnego wykonania muralu.

Oczywiście graffiti to jest trochę inna forma sztuki, street artu niż murale i bardzo często ma charakter nielegalny. Natomiast murale jak najbardziej malowane są czy też produkowane w uzgodnieniu z władzami samorządowymi, czy administracją danego budynku. (WP_04)

(...) musi być to i to w projektach. Wszystko zazwyczaj jest już określone i nie można wyjść z własną inwencją twórczą, bo najczęściej jest ona przemilczana. (WT_08)

Realizacja murali upamiętniających najczęściej zależna jest od instytucji państwowych i samorządowych. To właśnie te instytucje ogłaszają konkursy na projekty murali upamiętniających, czy jak w przypadku większości rozmówców, kierują bezpośrednie zaproszenie do realizacji.

(...) taka forma konkursu była możliwa do zrealizowania tylko przez instytucję publiczną. (WP_04)

Zadaniem pomysłodawców murali upamiętniających było zarządzanie projektem, a więc całym procesem realizacji muralu od początku do końca.

Te murale były przez nas oceniane pod względem estetyki, jak i wartości historycznej, więc mieliśmy nad tym pełną kontrolę i jesteśmy bardzo zadowoleni z efektów tego konkursu (...) w ramach tego konkursu daliśmy dofinansowanie dwunastu organizacjom, ale niektóre murale nie powstały ze względu na kłopoty proceduralne. (WP_04)

(...) detale historyczne, tak bym powiedział były konsultowane z zamawiającym. Może to i dobre, ale nie zawsze. Projekt był dopiero wtedy akceptowany. (WT_03)

Podczas rozmów z twórcami murali upamiętniających zdarzało się także, iż odnosili się oni do całego procesu w sposób negatywny.

(...) ja nie miałam świadomości jak to będzie wyglądało. Do mnie to dopiero dotarło jak było ostatnie zebranie w Urzędzie Miasta i dyskutowano na temat tego jak ten mur będzie finalnie wyglądał. (WT_07)

Pomysłodawcy współpracują najczęściej z muralistami, którzy w swoim portfolio mają kilkanaście i więcej realizacji. Pozwala to pomysłodawcom na zmniejszenie ryzyka realizacji muralu, który nie będzie zgodny z ich założeniami, a przede wszystkim nie będzie estetyczny. Produkcja muralu jest szczegółowo omawiana (koncepcja, kompozycja, rozmieszczenie, kolory, które mają być użyte) między twórcą a pomysłodawcą (Kramer 2016: 117). Praca na tak wielkim formacie jakim jest ściana budynku stanowi wyzwanie dla niedoświadczonych twórców. Niejednokrotnie zdarzało się, że postać przedstawiona na muralu nie przypominała jej w rzeczywistości. Dlatego finalny efekt, a więc zadowolenie zleceniodawców wpływa na chęć współpracy z danym twórcą w przyszłości.

(...) jest on akurat taką osobą, która bardzo angażuje się w proces powstania muralu, dlatego później współpracowaliśmy także przy innych muralach. (WP_05)

W środowisku muralistów są osoby, które kojarzone są z tym nurtem dzięki licznym zleceniom i powstałym w przestrzeni publicznej muralom. Artyści zapraszani są do realizacji murali nie tylko w miejscowości, w której mieszkają, ale i całej Polsce. Zdarza się, że przesyłane są do nich prośby z zagranicy. Świadczy to o tym, że ich kreatywność, jakość wykonania, ale także nazwiska są znane na całym świecie.

(...) powstało wtedy chyba dwanaście murali w różnych częściach w Polsce. (...) jeździłem po Polsce i malowałem w wielu miastach w Polsce. (...) malowałem chyba w piętnastu czy siedemnastu miastach. To jest do sprawdzenia. Nie pamiętam już, ale jeździłem po Polsce i malowałem wszędzie (...) (WT_04)

Wybór znanych artystów-muralistów do realizacji murali finansowanych ogólnie przyczynia się do niedopuszczania mniej wyspecjalizowanych artystów, co z kolei uniemożliwia im „wybicie się” w środowisku muralistów.

8. Biografie i wartości aktorów pamięci

W badaniu wzięły udział dwie grupy aktorów pamięci – twórcy i pomysłodawcy murali upamiętniających. Chociaż obie te grupy odpowiedzialne są za proces realizacji murali upamiętniających, każda z nich pełni inną rolę.

8.1. Biografia artystyczna twórcy

Rozmowa z twórcami murali upamiętniających rozpoczynała się od opowieści dotyczącej ich ścieżki artystycznej. Początków zainteresowania malarstwem doszukiwać się można we wczesnym życiu moich rozmówców. Często okazywało się, że predyspozycje malarskie twórcy murali odziedziczyli po rodzicach lub dziadkach. Podpatrując latami prace bliskich osób, w końcu sami zaczęli malować odkrywając przy tym swoje powołanie.

Mój dziadek malował, po prostu obrazy, malował, samoukiem był i malował pejzaże i portrety. Ja jako małe dziecko po prostu się temu przyglądałem. To na mnie miało na pewno duży wpływ. Zostałem wśród tych sztalg. (WT_04)

Wszystko zaczęło się od domu rodzinnego. Mój ojciec jest artystą malarzem. Przypatrywałem się jego pracy. Fascynowało mnie to. (...) wychowałem się w domu artysty, to miałem potrzebę malowania. Dla mnie ten sport, ta potrzeba rysowania pozostała do dziś. (...) malowałem pod okiem ojca. (WT_03)

Muraliści, z którymi rozmawiałam byli w wieku od 30 do 55 roku życia. Istotnym elementem ich charakterystyki, o którym należy wspomnieć jest początek ich działań, które wpisują się do sztuki ulicznej. Znaczna część osób badanych z grup twórców murali upamiętniających wywodzi się ze środowiska graffiti. Swoje pierwsze działania

artystyczne w przestrzeni publicznej definiowali jako działania artystyczno-partyzanckie. Badani twórcy przytaczali osobiste doświadczenia związane z nielegalnym malowaniem tagów, szablonów, czy wlepek po elewacjach budynków.

(...) później z jednym przez dłuższy czas byłem w grupie, tworzyliśmy zespół.
(WT_01)

Pierwsze szablony no to są właśnie 87. rok tak najczęściej datujemy, bo wtedy no zrobiłem to najbardziej znane takie szablony jak Lenin irokezem za mundurem panny sznurem nie trać głowy jeszcze Polska nie zginęła, no jakieś takie rzeczy. (WT_04)

Badani wskazywali, że działania z początków ich artystycznej drogi – malowania nielegalnego graffiti – wywoływały w nich wysoki poziom adrenaliny, a także dumę, z tego, że ich dzieło zaistnieje w przestrzeni publicznej.

Zacząłam działać bardziej swobodnie, otworzyłam się w pełni na działania w przestrzeni, które dają mi dużo radości. (WT_14)

(...) to jest przestrzeń publiczna, to nasza przestrzeń my mamy prawo w nią ingerować. Właśnie zaskakujące jest to, że do tej pory była taka nietykalna (...) ale jeżeli ja, czy ktoś inny nie robi tym nikomu krzywdy, to ma prawo sobie zrobić mural, czy inną sztukę. (WT_08)

Twórcy podkreślali, że przestrzeń publiczna jest dostępna dla wszystkich i każdy ma do niej prawo. Tak, jak każdy ma prawo w niej przebywać, tak każdy może ingerować w jej wizualną sferę. Nielegalne ingerujące w wizualną sferę miasta były w odczuciu badanych twórców formą wyrażenia siebie, podzielenia się ze społecznością swoimi przemyśleniami czy zwrócenia uwagi na istotne problemy społeczne.

Zacząło się od potrzeby wychodzenia na zewnątrz, jakby ze swoim przesłaniem.
(WT_04)

Co ważne, w przypadku większości badanych twórców murali ich początki drogi artystycznej przypadają na okres działań tzw. graffiti walczącego związanego

z młodzieżowymi ruchami wolnościowymi i antykomunistycznymi. Taka forma walki znana jest w polskim ruchu niepodległościowym – mały sabotaż, a więc akcje antyniemieckie, które w trakcie wojny były jedną z ważniejszych form walki z okupantem w przestrzeni miasta. Badani twórcy również wskazywali, że ich dzieła były formą walki o wolność, o prawo do miasta znajdującego się w czasie transformacji.

Pierwsze szablony no to są właśnie lata 87. (...) które były wyrazem mojego sprzeciwu. (WT_04)

Cały czas uczestniczyłam w wydarzeniach lat 80-tych. Strajkach różnego rodzaju, wydarzeniach artystycznych, abstrakcjach, koncertach (...) ulica stała się nagle naturalnym środowiskiem. Na tamte czasy to było jedyne, co można było zrobić, to właśnie malować. (WT_03)

W tamtych czasach walczyli o wolność przy użyciu form im bliskich. Prawdopodobnie, tworzenie sztuki społecznie zaangażowanej oraz jej pozytywny odbiór społeczny przyczynił się do dalszych działań artystów w przestrzeni publicznej, a także wyrozumiałości dla swoich mniej udanych prac.

Sztuka jest związana z moim życiem i ona jest moją partnerką. Czasami jest wredna i niedobra, ale generalnie nadaje jej ludzkiego wymiaru. Ja nie mam zamiaru cierpieć z jej powodu. Oczywiście ten zawód powoduje, że jesteśmy narcyzami, bo cały czas przerabiamy nasze emocje, przetrawiamy to, co ludzie trzymają wewnątrz, a my to eksponujemy i wystawiamy to, tym samym jesteśmy na tzw. piedestale. (WT_07)

Badani twórcy murali wskazywali, że z początku, kiedy zaczynali malować legalną sztukę w przestrzeni publicznej nie była ona zrozumiała dla społeczeństwa. Ich działania, mimo zezwoleń i odgórnych zleceń postrzegane były jako działania mające na celu oszpecenie elewacji budynków.

Kiedy ja zaczynałam to byliśmy kojarzeni z chuliganami. Jak przyjechałam do Warszawy malować morze dla Warszawy z moją młodą załogą to organizatorzy nie zadbali o zezwolenia, a sąsiedzi zadzwonili, że przyszli grafficiarze i nas po prostu policja i straż miejska zablokowała. (WT_07)

Część badanych twórców w pewnym momencie ich działań artystycznych byli jednocześnie autorami graffiti oraz twórcami finansowanymi odgórnie murali. o przejściu twórców graffiti do realizacji murali zleczanych odgórnie pisał także Jeff Ferrel (2016). Obecnie większość badanych twórców murali to osoby znane, będące liderami wśród polskich muralistów. Ich dorobek liczy od kilkunastu do nawet kilkudziesięciu namalowanych w przestrzeni publicznej murali.

(...) coraz więcej osób próbuje w ten sposób przemyścić swoją sztukę gdzieś tam w przestrzeń publiczną, żeby była zauważana. (WT_09)

Jedną z przyczyn tego zjawiska jest demokratyzacja przestrzeni miejskiej, która umożliwia zaistnienie czy wzmocnienie pozycji twórcy w środowisku artystycznym. Skłania go także do znalezienia legalnego sposobu działania, a co za tym idzie do startowania w ogłaszanych przez instytucje państwowe konkursach na projekty murali upamiętniających oraz podejmowania się zaproszeń do realizacji.

Nie wiedziałam, że ja w ogóle pójde w tym kierunku. (...) Mówiłam o sobie w tym czasie jeszcze artysta-malarz, a teraz mówię artystka-malarka, ale to, że jestem muralistką wyszło z konsekwencji i ludzie zaczęli mnie tak nazywać, bo ja później też już konsekwentnie zaczęłam iść w tym kierunku, że malowałam po prostu na murach. (WT_07)

Muraliści podejmowali się zleceń realizacji murali upamiętniających ze względu na chęć wystawienia swojej twórczości na społeczne negocjacje czy napięcia. Ich dzieła stawały się przedmiotem dialogu i konfliktu grup społecznych o różnych poglądach. Muraliści (bez względu na to, czy ich prace będą pozytywnie czy negatywnie odebrane) czują potrzebę interakcji z odbiorcami. Tak samo jak w przypadku ich twórczości wystawianej w galeriach chcą, aby między murałem a odbiorcą wytworzyła się relacja.

Poczułam potrzebę działania w otwartej przestrzeni, innej energii, jakiejś interakcji z odbiorcami. Street art i działania w przestrzeni publicznej zawsze bardzo mnie pociągały. Kojarzyłam je z przekraczaniem granic, przede wszystkim powierzchni obrazu, jego skali, ale też przekraczaniem granic docierania sztuki. Jej pojawienie się w przestrzeni mniej formalnej, dostępnej dla wszystkich, poza galeriami, muzeami i formułą white cube'a

w której najczęściej funkcjonuje, jest moim zdaniem bardzo inspirujące i potrzebne.
(WT_14)

Muraliści codzienną przestrzeń życiową społeczeństwa traktują jako scenę lub miejską galerię. Bardzo ważny jest dla nich fakt, że ich prace – murale – będą oglądane przez większą liczbę odbiorców niż w galeriach czy muzeach. Dla muralistów ściany budynków są jak płótna (Young 2013), z tą różnicą, że kiedy malują na płótnach, w domowym zaciszu słuchają tylko swojego wewnętrznego głosu, mogąc spełnić się twórczo. Podczas realizacji muralu zobowiązani są do konsultowania „obrazu” z pomysłodawcami.

Myślę, że malarstwo wszystko łączy i że to jest dobra droga. Przez płótna, deski, ściany i inne powierzchnie na których powstaje obraz. (WT_14)

Ursynów się do tego świetnie nadaje, to znaczy mamy tyle tych ścian, które po prostu są takimi płótnami wielkoformatowymi. Te ściany mają po trzysta czy czterysta metrów kwadratowych. Poza tym brakowało gdzieś w tej przestrzeni tutaj dzielnicowej takiego trochę miejskiego charakteru i też nadania tej dzielnicy właśnie jakiejś wyjątkowości. To znaczy nawiązywania do historii tej dzielnicy. (WT_12)

Dla muralistów murale, chociażby upamiętniające, są sztuką, z którą każdy człowiek powinien mieć regularnie styczność. Sztuką, która choć zawiera prosty przekaz ma stymulować odbiorcę do myślenia.

Najbardziej doświadczają działania muralu odbiorcy mieszkający najbliżej, to zrozumiałe. Mural staje się częścią ich bliskiego pejzażu, więc dobrze, jeśli budzi pozytywne skojarzenia, wnosi dobre treści w ich otoczenie. (WT_07)

(...) początkowo są nieufni może mało chętni, że co zrobić, to później się przyzwyczajają bardzo często (...) mieszkańcy chcieli go zrobić jeszcze raz, że za pierwszym razem jak go malowaliśmy to to byli bardzo nieufni, że myśleli, że to jest reklama i o co chodzi, czemu, a potem się okazało, że się przyzwyczaili, że im się to podobało i w ogóle. Ale fajnie bo dzieci przybiegały, że im się podoba i chcieli go z powrotem. (WT_02)

8.2. Aktywizm pamięciowy

Badani podkreślali, że tworzone przez nich murale są wyrazem ich ekspresji uczuć (w przypadku twórców) i poglądów, a także zapisem przeżywania historii. Oprócz zamiłowania do malarstwa i innych dziedzin artystycznych twórcy murali wynieśli z domu także zainteresowanie historią.

(...) historia to moja pasja. (...) wszystko ma swój początek w domu rodzinnym. Urodziłem się w tradycyjnej rodzinie. w domu kultywowano patriotyczne tradycje. (...) babcia przeżyła wojnę, dlatego niepodległa Polska była dla niej ogromną wartością.
(WT_03)

Badani podkreślali, że to zainteresowanie było zaszczerpione i podtrzymywane przez starszych przedstawicieli ich rodziny. Można zatem stwierdzić, że większość z nich zakorzeniona jest w polskiej tradycji.

Wie Pani, czasami się tak zastanawiałem, w sumie mnie tak pcha czasami do takiej aktywności i myślę, że obserwacja dzisiejszej rzeczywistości i znajomość historii, jej wierność przede wszystkim i wierność społeczna jest dla mnie ogromnym motorem.
(WT_17)

W obu grupach przytoczone zostały liczne rodzinne historie związane z losem starszych przedstawicieli rodziny w czasie wojen. w wielu przypadkach badani przyznawali, że to właśnie historie rodzinne wywarły na nich chęć angażowania się w działania w „sferze pamięci”, czy w sprawy społeczne miejscowości, w której żyją. Szczególnie pomysłodawcy zaznaczali, że chętnie angażuje się w praktyki pamięci, ponieważ cel jakim jest pielęgnowanie i kształtowanie pamięci podtrzymuje trwanie społeczeństwa.

W mojej rodzinie rozmawiało się i rozmawia się w dalszym ciągu o przeszłości. Myślę, że przede wszystkim ze względu na moją babcię, która brała udział w powstaniu warszawskim. Teraz co prawda częściej rozmawiamy o tej historii bardziej współczesnej, czyli o początkach XXI wieku niż o II wojnie światowej. Natomiast przeszłość, pamięć o tej

przeszłości nie jest tematem obcym w mojej rodzinie, czy wśród moich bliskich i również moich znajomych właśnie ze względu na te moje doświadczenia. (WP_04)

Zainteresowanie historią, o którym mówili moi rozmówcy można podzielić na zainteresowanie historią narodową i historią lokalną. Część rozmówców nawet podkreślała, że zainteresowanie historią narodową jest powinnością każdego obywatela.

(...) dla mnie przede wszystkim jest ojczyzna jest takim dobrem wspólnym i dla wszystkich powinna być.. (WP_04)

Oczywiście, rozumienie „ojczyzny” może być różnorakie, jednakże kontekst powyższej wypowiedzi, jak i wypowiedzi innych twórców wskazuje, że zasadniczo nie chodzi tutaj o pewnego rodzaju terytorium zamieszkiwane przez grupę ludzi, ale o pewnego rodzaju zbiorowość (naród albo społeczeństwo). w zacytowanej wypowiedzi wybrzmiewa nuta republikańska (*res publica* albo w spolszczonym brzmieniu „rzecz pospolita” – rzecz wspólna), w myśl której ojczyzna jest dobrem wspólnym, pojmowanym bardziej intuicyjnie, niż podręcznikowo.

Z drugiej zaś strony, badani wskazywali na ich zainteresowanie historią lokalną, szczególnie jeśli chodzi o miejscowość, w której się urodzili czy mieszkali.

(...) chętnie angażuje się w działania mające na celu przywracanie pamięci lokalnej. (WT_01)

W badanej grupie pomysłodawców można było zaobserwować interesującą zależność – osoby pracujące w większych instytucjach bardziej interesowały się historią narodową, zaś osoby pracujące w mniejszych (lokalnych) instytucjach, aktywiści interesowały się bardziej historią lokalną.

Myślałam o Muranowie jako o miejscu, które ma wymiar nie tylko lokalny, ale no nawet właśnie międzynarodowy, przede wszystkim i od takich zaczęliśmy, od bardzo takich mikroprojektów i sukcesywnie gdzieś tam się rozwijaliśmy. (...) Chcieliśmy żeby to było spójne. To znaczy, żeby nie było to coś przypadkowego. Żeby odnosiło się do tożsamości Muranowa. (...) Czyli bardziej takie myślenie lokalne. (WP_05)

Upamiętniając wieloetniczny charakter historyczny dzielnicy nie tylko nadano muralowi charakter lokalny, ale również międzynarodowy poprzez umieszczenie na nim przedstawicieli innych kultur i narodowości.

Niemniej, jak podkreślali badani zainteresowanie, a co za tym idzie znajomość historii pozwala wyciągać wnioski i uczyć się na błędach przodków.

Jestem politologiem, więc taki misz masz u mnie jest, interesuję się historią (...) historia jest ciekawa można z niej wywnioskować wiele, uczyć się na niej, nie można się nią kierować bezpośrednio i przekładać ją na dzisiaj, nawet jest powiedzenie, że zatacza koło, ale można wyciągać wnioski z historii i z konsekwencji pewnych wydarzeń, które działy się kiedyś, można je przekładać, żeby nie popełniać błędów. (WT_01)

Obie grupy badanych aktywnie działają w sferze pamięci, jednak to pomysłodawcy związani są bezpośrednio z uroczystymi obchodami państwowymi. Działania te obligują ich do posiadania wiedzy historycznej, o kulturze i o kraju.

(...) pracuję w Centrum Kultury, ale w ogóle tego typu inicjatywy są mi bliskie. Często zajmuje się takimi wydarzeniami, trochę się wyspecjalizowałam w tym. (WP_06)

Muraliści są zaangażowanymi aktywistami pamięci – malują tylko to z czym się zgadzają. Ponadto, są aktywistami miejskimi, a nie narodowymi, czego dowodem jest poniższy cytat.

(...) nie tym, z czym jest utożsamiany w prawicowych środowiskach. Jest dla mnie tożsamy z wysoko świadomą, mądrą i uczciwą postawą obywatelską. z działaniami na korzyść rozwoju kraju, w którym żyję; rozwoju edukacji, rozwoju gospodarczego, rozwoju kultury. Widzę lokalny patriotyzm, taki chyba najbardziej szczerzy i widoczny. i widzę karykaturę patriotyzmu, tę, która wyziera z propagandowych działań środowisk politycznych oraz ich wynikową, skrzywioną patriotyzm środowisk nacjonalistycznych. (WT_04)

Twórcy zdecydowali się na namalowanie postaci, z którymi osobiście utożsamiali się ze względu na postawy i wartości jakimi kierowały się upamiętnione osoby w swoim życiu.

(...) to dla mnie bardzo ważna postać, którą osobiście cenię i szanuję, dlatego chciałem namalować ten mural ku jego pamięci. (WT_13)

Ich główną intencją było namalowanie postaci przypominającej o powszechnie pożądanych wartościach.

Chciałem, żeby ta postać pojawiła się właśnie w tym miejscu. Nie dość, że była bohaterką to jeszcze dobrym człowiekiem. To ważne, aby przypominać ludziom o powszechnych wartościach, o uprzejmości i dobroci płynącej z serca (WT_04)

Twórcy murali nie podjęliby się realizacji muralu o tematyce sprzecznej z ich poglądami, czy tematyce kontrowersyjnej, a więc takiej, która nie jest powszechnie akceptowana przez społeczeństwo. Badani podawali przykłady, że nie podjęliby się murali nawiązujących do ideologii nazistowskiej. Co ciekawe, w żadnej z wypowiedzi nie pojawiły się opinie dotyczące murali nawiązujących do komunizmu.

Nie podjęłabym się wykonania muralu prezentującego treści, z którymi nie zgadzam się światopoglądowo, o tematyce, która budzi mój wewnętrzny sprzeciw, ze względu np. na antyhumanitarne wartości, godzące w dobro człowieka, natury, planety. Przekaz muralu wg mnie powinien być głęboko przemyślany, jest to przede wszystkim publiczny komunikat wizualny, za który trzeba być odpowiedzialnym. (WT_14)

(...) takiej, która byłaby sprzeczna z moimi poglądami politycznymi czy etycznymi, obyczajowymi. Ja jestem osobą szalenie zaangażowaną obywatelsko, mam konkretne poglądy i przekonania, mam opinie na wiele tematów, staram się żyć zgodnie z nimi – jako artystka, nawet za największe pieniądze, nie zaangażuję się w projekt niezgodny z moimi przekonaniem. (WT_20)

Wobec takich deklaracji można stwierdzić, że deklarowane wartości i postawy artystów wpływają na podejmowanie działań upamiętniających. Działania upamiętniające, w które włączają się muraliści mają na celu poruszenie wyobraźni i zainteresowanie oraz wpłynięcie na postawy odbiorców.

Dla rozmówców podstawowe postawy i wartości, jakimi powinno kierować się społeczeństwo, nie są jedynie związane z tradycyjnie rozumianym patriotyzmem.

Patriotyzm według badanych powinien być uwspółcześniony, powinien dotyczyć nie tyle umiłowania ojczyzny, co troski i otwartości na innych ludzi.

(...) ważne są przyziemne sprawy takie, jak płacenie podatków, czy życzliwość dla innych ludzi. Tym jest dla mnie współczesny patriotyzm. Chodzi nie tylko o dbanie o ojczyznę, ale o małe gesty w codziennym dniu. (WT_02)

Zarówno twórcy, jak i pomysłodawcy murali upamiętniających zaznaczali, że działają w sferze pamięci, ponieważ działania te kształtują wśród społeczeństwa poczucie przynależności do wspólnoty lokalnej i narodowej oraz zainteresowanie historią.

Ważnym motywem inicjowania realizacji muralu był dla pomysłodawców fakt, iż są one popularne na świecie.

(...) nie mówię o mieście Stołecznym Warszawa w ogóle, no to już wszystkie samorzady. Zrobienie muralu jest najłatwiejsze i najbardziej popularne. Dla turysty tak no dla turysty to jest zwyczajnie atrakcja bo sobie może i to chyba jest duża atrakcja. Faktycznie, bo te spacerory muralowe, czyli jakieś tam wykłady i któremu się tam zdarzyło parę razy wprowadzić one bardzo dużo ludzi przyciągają dużym się zainteresowaniem cieszą, bo faktycznie sobie można wejść w różne zakamarki, zobaczyć mural, posłuchać o muralu, a jeszcze coś przy okazji. To jest fajne, tak angażuje też jest to kolorowe. Jest przyjazny, jest duże. (WP_05)

(...) są wszędzie (...) taki mural ma więcej do powiedzenia niż pomnik. Jakiś pomnik konkretnej osoby i to jest tylko pomnik. Mural więcej pokazuje, więcej zawiera w swoim przekazie. (WP_02)

Murale są coraz bardziej popularne. (...) murali jest teraz coraz więcej (...)
(WP_07)

Podczas rozmów z pomysłodawcami wybrzmiewała aproba dla *street artu*, a nawet fascynacja monumentalnymi malowidłami w przestrzeni miejskiej.

Jestem stosunkowo młodym człowiekiem, może nie wychowałem się, ale zawsze interesowałem się kulturą hip hopu przede wszystkim graffiti i tym co jest związane z tą właśnie kulturą (WP_04)

Badani inicjatorzy realizacji murali upamiętniających podkreślali, że *street art* jest dobrą formą upowszechniania wiedzy o przeszłości.

(...) podchwyciliśmy taką myśl, że to jest dobra forma upowszechnienia wiedzy o tych postaciach, upamiętnienia tych postaci. (WP_06)

9. Instytucjonalne (lokalne i państwowe) oraz oddolne realizacje murali upamiętniających

Każdorazowo realizacja muralu wiąże się z koniecznością poniesienia określonych nakładów finansowych, obejmujących m.in. honorarium muralistów, czy opłaty najmu powierzchni ściennej. Tym samym w celu zrealizowania konkretnego projektu wymagane jest pozyskanie funduszy, które z kolei umożliwią pokrycie wszelkich niezbędnych kosztów. Najczęściej zaś źródła tych funduszy będą pochodzić od podmiotu zlecającego daną realizację. Stąd też jesteśmy w stanie wyróżnić realizacje instytucjonalne (państwowe i lokalne) oraz oddolne. Współpraca z każdym z tych podmiotów ma swoją specyfikę. Każda realizacja muralu wiąże się z określonymi środkami finansowymi. Jak wspominał jeden z rozmówców w wywiadzie:

(...) dawali swoje cele (...) mieli olbrzymie możliwości finansowe (...) najlepszym inwestorem takich rzeczy jest państwo. (WT_03)

Jak podkreślali badani twórcy murali upamiętniających największy budżet na realizacje murali miało i mogło przeznaczyć na ten cel państwo. Im wyżej w hierarchii państwa jest dana instytucja tym więcej może przeznaczyć na taką realizację. Co więcej, za każdym murałem upamiętniającym, którego patronem są instytucje państwowe, idą także odpowiednie środki finansowe dla jego twórcy.

(...) wie Pani jak to jest, od zlecenia do zlecenia, może być, a może nie (...) za murale jest trochę więcej (...) ale musiałem się zakręcić za jakąś stałą pracą. (WT_01)

W Polsce możemy zaobserwować, że z roku na rok pojawiają się nowe monumentalne dzieła, ale i część z już powstałych jest zamalowywana. Poszukując materiału badawczego zaobserwowałam pewną zależność między murałem a przestrzenią, w której mural się znajduje. Ustalono, że murale mogą zostać namalowane na ścianach wytworów architektonicznych najczęściej po otrzymaniu odpowiednich zgód. Wyjątkiem są specjalne przestrzenie (w Warszawie m.in. „patelnia”, budynki przy ul. Tamka czy przy stacji metro politechnika) przeznaczone do tego typu działań. Powierzchnie te nadzorowane są przez agencje, które są ich długoterminowymi najemcami. w tym przypadku okazuje się, że tematyka zlecanego agencji muralu nie jest najważniejszym motywem realizacji – każdy może wynająć ścianę pod mural na okres minimum miesięcznej ekspozycji. Dlatego murale we wspomnianych wyżej lokalizacjach często się zmieniają. Inaczej jest w przypadku powierzchni będących własnością miasta czy spółdzielni mieszkaniowej. Wówczas potrzebne są zgody, o których wspomniałam, bez których mural nie mógłby powstać.

(...) obecnie jest naprawdę wiele instytucji, dużo lokalnych organizacji, które podtrzymują pamięć o przeszłości. (WT_20)

Ze względu na fakt, iż każda osoba spełniająca określone warunki może wynająć ścianę pod mural lub starać się o zgody spółdzielni mieszkaniowej oprócz realizacji instytucjonalnych mogą powstawać także realizacje oddolne.

Instytucjonalne (państwowe). Spośród wielu instytucji państwowych badani twórcy podkreślali, że niezwykle ważne w procesie podtrzymywania pamięci o przeszłości są instytucje takie jak Instytut Pamięci Narodowej, Narodowe Centrum Kultury czy Ministerstwa, które dofinansowują tego rodzaju projekty.

Jestem apolityczny absolutnie, ani na prawo, ani na lewo, ani na narodowców. (...) Natomiast jeżeli chodzi o IPN tutaj, to muszę powiedzieć jedno przynajmniej z mojej praktyki, że oni raczej nie chcą upamiętnić w jakimś sensie tych postaci, które nie zostały

nigdy upamiętnione. (...) Ja już miałem etap wyszyński już nie ma mowy, żebym ja robił Wyszyńskiego. (WT_05)

(...) choćby IPN i różne instytucje kulturalne, takie jak Muzeum Narodowe, Narodowe Centrum Kultury. Dla mnie jednak taką instytucją, która w sposób mi bliski kultywuje pamięć jest dzisiaj Muzeum POLIN. (WT_20)

Europejskie Centrum Solidarności, Ministerstwo, różne instytucje kultury (...)
(WT_07)

Z kolei pomysłodawcy realizacji murali upamiętniających, którzy pracują w instytucjach państwowych uważają za swój obowiązek działania mające na celu podtrzymywanie pamięci.

No ja pracując w instytucji państwowej, to traktuję jako swój obowiązek, tak żeby po prostu podejmować wszelkiego rodzaju inicjatywy, które mają na celu upamiętnienie pięknych wydarzeń i ważnych wydarzeń. a po drugie to jest prostu obowiązek władz. To jest obowiązek żeby o takich rzeczach pamiętać. (WP_04)

Uważają, że instytucje państwowe powinny zachęcać do interesowania się przeszłością oraz angażować mniejsze instytucje i społeczeństwo do działań na rzecz kultywowania pamięci.

MON ma zadania związane z kultywowaniem pamięci oręża polskiego. Te konkursy, które zostały ogłoszone mają to na celu. (WP_04)

Na początku 2020 albo pod koniec 2019 roku, nie pamiętam dokładnie przekazywaliśmy kierownictwu NCK pomysły na projekty upamiętniające na 2021 rok. (WP_07)

Instytucjonalne (lokalne). Oprócz realizacji zleczanych przez instytucje państwowe w przestrzeni publicznej pojawiają się coraz częściej realizacje inicjowane przez instytucje lokalne – Urzędy Miast, Gmin czy podległe im instytucje. Jednak większość z nich dofinansowana została ze środków instytucji państwowych.

Ta ściana nie była taka za ładna, więc codziennie oglądając ją, żeśmy sobie snuli różne swoje wizje, a ten konkurs był takim katalizatorem dla tego pomysłu, czy takim bodźcem, żeby już przejść od słów do czynów i postarać się może z tej strony, żeby zmienić trochę tą przestrzeń? Tym bardziej, że właśnie NCK dofinansowało te projekty. Nie pamiętam już w ilu procentach to był dofinansowany, ale no to było całkiem sporo. Dla nas to było na pewno odczuwalne, bo nie jesteśmy za bogatym ośrodkiem kultury, więc nie wiem, czy byśmy sobie pozwolili na coś takiego, gdyby nie jakieś dofinansowanie zewnętrzne. Podejrzewam, że raczej nie albo byśmy musieli mocno się nagimnastykować, czy może poszukać jakichś partnerów? a tutaj jak udało nam się znaleźć w gronie tych 10 laureatów konkursu. (WP_03)

(...) zlecił cokolwiek to jest dofinansowanie, to znaczy mają środki na to. w związku z tym w taki czy inny sposób je wydatkują. Jeżeli ktoś jakaś instytucja typu burmistrz albo prezydent miasta chce upamiętnić kogoś takiego, to wtedy wkracza na przykład IPN. (WT_05)

Oczywiście bywa też tak, że to instytucje lokalne są odpowiedzialne w całości za projekt, finansowanie oraz realizację murali upamiętniających.

(...) nie będzie finansowane zewnętrznie, tylko to już będziemy robili środkami jednostek miejskich. (WP_03)

Murale realizowane przez instytucje państwowe różnią się od murali realizowanych przez instytucje lokalne przede wszystkim przekazem. Pierwsze, odnoszą się do kontekstu ogólnokrajowego, zaś drugie do kontekstu lokalnego.

(...) zawsze byłem związany z tym miastem tak emocjonalnie, tu się urodziłem i taki lokalizm tak zwany patriotyzmem lokalnym zawsze był mi bliski (...) tu maluję najczęściej, takie murale, które związane są z historią tego miasta. (WT_01)

Na muralach realizowanych przez instytucje lokalne pojawiają się postacie i wydarzenia związane z historią danej miejscowości. Natomiast murale realizowane przez

instytucje państwowe przedstawiają szerszy ogląd historii Polski – przedstawiają wydarzenia ważne z perspektywy Polaka.

Jak zauważył jeden z badanych twórców murali, coraz częściej oddolnie powstają organizacje lokalne, które zlecają realizację murali.

Myszę, że wiele jest takich teraz, dużo lokalnych organizacji tworzonych oddolnie przez mieszkańców, nie będę oryginalny, ale uważam, że oddziały terenowe IPN robią dobrą robotę. (WT_01)

Oddolne. Oprócz wypowiedzi dotyczących własnych realizacji murali, badani pomysłodawcy oraz twórcy murali upamiętniających podkreślali ogromną rolę oddolnych inicjatyw realizacji murali.

Inicjatywa oddolna (...) świadczy to o tym, że po prostu osoby czują jakąś wewnętrzną potrzebę upamiętnienia czegoś co jest dla nich ważne. (WP_04)

O tego typu realizacjach wypowiadali się pozytywnie. Niekiedy okazywało się, że twórcy murali byli także niejednokrotnie inicjatorami realizacji murali upamiętniających.

Zaproponowaliśmy, że będziemy rysować jakieś najważniejsze, wybijające się wydarzenia z życia miasta, osoby istotne dla późniejszych dziejów miast i oni na to przystali, więc później wziął to pod patronat kultury to się spodobało Burmistrzowi to trwa od 2010 roku. (WT_01)

(...) przyszło nam po prostu pewnego dnia do głowy, że ponieważ mamy ten budżet partycypacyjny to byliśmy ciekawi w jaki sposób zareagują mieszkańcy. Zgłosiliśmy propozycję namalowania trzech murali. Zaprojektowaliśmy te mury i zgłosiliśmy do budżetu. No i odzew był taki, że mieszkańcom bardzo się ten pomysł spodobał, zagłosowali, no i powstały pierwsze trzy murale, a potem poszliśmy jakby już za ciosem. (WT_12)

Oprócz zgłaszanych pomysłów na realizacje murali przez twórców zaobserwować można także projekty murali zgłaszane przez przedstawicieli społeczności lokalnych.

Na przykład w Warszawie statystyki wskazują, że z roku na rok wzrasta liczba osób angażujących się w działania Budżetu Obywatelskiego (Budżet Obywatelski 2015-2021).

Budżet Obywatelski (BO) jako forma społecznego uczestnictwa mieszkańców miasta umożliwia składanie własnych projektów zmian lub unowocześniania przestrzeni, jak również głosowanie na wybrane projekty w demokratycznym procesie wyboru projektów do zrealizowania w danej edycji budżetu. Przykładem praktyk oddolnych, estetyzujących miasto a jednocześnie angażujących obywateli do współdziałania są realizacje murali tworzonych z budżetu miasta.

Analizując dane dotyczące murali zgłoszonych do budżetu obywatelskiego (BO), możemy zauważyć, że ich liczba od 2015 roku wzrastała z roku na rok (Tabela. 1), podobnie jak w przypadku ogólnej liczby zgłoszonych projektów do BO.

Tabela. 1. Częstotliwość zgłaszanych projektów na murale w edycjach 2015-2021

	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021
Zgłoszone	4	9	11	15	17	13	14
Wybrane	1	5	0	6	6	4	2

Źródło: opracowanie własne na podstawie danych na stronie BO w Warszawie.

Dopiero w 2020 roku odnotowałam spadek zgłaszanych projektów murali do BO. Prawdopodobnie przyczyną była pandemia Covid-19. Co ciekawe, murale zgłaszane do BO były projektami dzielnicowymi (można zgłaszać także projekty ogólnomiejskie). Świadczy to o tym, że pomysłodawcy chcą wpływać na wizualną tkankę miasta w swoim najbliższym otoczeniu – dzielnicy. Ponadto, istotną obserwacją okazały się kategorie zgłoszonych do 2021 roku murali. Na 83 zgłoszone projekty przypadło 43 projekty murali o charakterze upamiętniającym (Tabela. 2.) co stanowi ponad 51% ogółem zgłoszonych projektów.

Tabela. 2. Procent zgłaszanych projektów na murale upamiętniające w ogólnym zestawieniu zgłaszanych projektów na murale

Edycje 2015-2021	Zgłoszone murale (dzielnicowe)	Zgłoszone murale upamiętniające
Liczba	83	43 (51,81%)

Źródło: opracowanie własne na podstawie danych na stronie BO w Warszawie.

Murale te według ich pomysłodawców oraz opisu w zgłoszeniu miały pełnić nie tylko funkcję rewitalizacji przestrzeni miejskiej, ale również kształtować tożsamość lokalną i umacniać więzi między mieszkańcami, wpływając także pozytywnie na wizerunek miasta.

Powinien przedstawiać bogatą historię dzielnicy z uwzględnieniem elementów historycznych, kulturowych oraz edukacyjnych – odpowiadać na potrzebę kształtowania tożsamości lokalnej (...) Skierowany jest do każdego, przez co pozwoli na integrację społeczności lokalnej i jej umocnienie – cytata ze zgłoszonego w 2018 roku projektu na mural do warszawskiego budżetu obywatelskiego.

Mural będzie stanowił nowy charakterystyczny punkt na mapie Warszawy, który pozwoli budować silniejszą tożsamość lokalną mieszkańców i poczucie przynależności (...) – cytata ze zgłoszonego w 2020 roku projektu na mural do warszawskiego budżetu obywatelskiego.

Spośród 43 zgłoszonych do BO murali upamiętniających tylko 13 z nich zostało zrealizowanych (Tabela. 3.).

Tabela. 3. Zrealizowane w Warszawie w latach 2016-2021 murale upamiętniające

Tytuł projektu	Edycja	Dzielnica
Mural dla Ochoty	2016	Ochota
Ursynowskie Murale	2016	Ursynów
Mural z asami polskiego lotnictwa: Skalskim, Horbaczewskim	2016	Praga-Południe
Mural pamięci Armii Krajowej	2016	Żoliborz
Mural w tunelu! Odmienione przejście tunelem przy rondzie Zesłańców Syberyjskich.	2018	Wola
"Alternatywy 4" - upamiętnienie serialu	2018	Ursynów
Odlotowa Galeria - mural przy ul. Franciszka Hynka	2019	Włochy
Mural dotyczący historii powstania Nowej Pragi	2019	Praga-Północ
Polscy lotnicy na muralach – street art popularyzujący patronów ulic Okęcia.	2019	Włochy

Ursynowskie Murale - upamiętnienie serialu "Alternatywy 4"	2019	Ursynów
Mural Kazimierza Deyny	2020	Ochota
Mural na ulicy Próżnej	2020	Śródmieście
Murale metra - pociąg do sztuki (kontynuacja)	2020	Ursynów

Źródło: opracowanie własne na podstawie danych na stronie BO w Warszawie.

Najczęściej wybieranymi muralami upamiętniającymi są murale zgłaszane jako realizacje dzielnicy Ursynów. Jak zauważył jeden z badanych twórców murali jest to specyficzna dzielnica Warszawy, z ogromnym potencjałem. Prawdopodobnie dlatego, że budynki mieszczące się w tej dzielnicy to bloki mieszkalne często należące do spółdzielni mieszkaniowej, nieobjęte nadzorem konserwatora zabytków jak to ma miejsce w przypadku budynków w starszych dzielnicach miasta (np. Śródmieście, Ochota).

(...) można by było spróbować wykorzystać tą przestrzeń, jaką Ursynów ma, czyli na fakt, że jest cały właściwie zbudowany z Wielkiej płyty. Na to jest powiedzmy pięćdziesiąt kilometrów kwadratowych wielkiej płyty. Jeszcze Ursynów miał taką renomę, takiej sypialni Warszawy. No i rzeczywiście na ten pejzaż tutaj jest taki dość monotony. (WT_12)

10. Dlaczego mural?

Rola murali upamiętniających według ich twórców jest niezwykle złożona. Ich zdaniem przypominanie o przeszłości jest niezwykle ważne, szczególnie jeśli chodzi o młode pokolenie.

(...) są ważne, bo przypominają o wspólnej przeszłości i odbudowują te wspólnoty, integrujemy się. (WT_16)

Działania upamiętniające są ważne, łączą nas, zarówno artystów, jak i odbiorców z naszym dziedzictwem kulturowym, budują pewną tożsamość, przynależność i świadomość. Miejsca i ludzie przestają być anonimowi lub zapomniani dla następnych pokoleń. Nadal mogą stanowić część naszej wspólnej żywej opowieści. Służyć przykładem, inspiracją, lub choćby pozwalają zrozumieć tło, background, pewnych wydarzeń, zachowań, postaw. (WT_14)

W mojej ocenie, w oparciu o powyższą wypowiedź, ale i uzyskane w toku prowadzonych badań informacje można powyższą refleksję odnieść do roli murali upamiętniających rozumianych jako egalitarnej formy budowania tożsamości narodowej, poczucia przynależności do pewnej większej wspólnoty i świadomości tych relacji społecznych.

Murale mają wartość związaną z pamiętaniem, po prostu. Pamiętanie jest ważne, choć, co pragnę podkreślić, nie tkwienie w przeszłości, ale bycie świadomym uczestnikiem terażniejszości, który po prostu pamięta. (WT_20)

Dla pomysłodawców bardzo ważna jest rola popularyzacji historii poprzez murale upamiętniające oraz transmisji wartości jakimi kierowała się namalowana osoba. Wszystkie te czynniki zdaniem badanych wpływają na uobecnianie przeszłości w terażniejszości oraz kształtowanie wśród jednostek poczucia przynależności do wspólnoty. Pomysłodawcy swoją uwagę koncentrowali zarówno na wydarzeniach z przeszłości, które miały ogromny wpływ na kształt terażniejszości, jak i na pojedynczych bohaterach.

(...) pomyślałam o muralu, aby tak troszeczkę symbolicznie wpisać ważną postać, która walczyła o to miasto. o kraj, za który zginął w tym mieście, aby wpisać go po prostu w taki sposób w tkankę miasta. (WP_07)

Takie działania według większości badanych inicjatorów mają na celu wykształcenie wśród odbiorców poczucia przynależności do wspólnoty, ponieważ wspólne przeżywanie i celebrowanie wydarzeń z przeszłości (ważnych dla danej społeczności, danego narodu) porządkuje rzeczywistość, w której znajdują się obecnie. Inicjatorzy poprzez realizację muralu starają się przybliżyć historię i kreować więź społeczności lokalnej z danym terytorium – starają się kształtować tożsamość zbiorową danej społeczności. Tożsamość zbiorową, która funkcjonuje na systemach symboli, z którymi ta społeczność identyfikuje się. Działania takie jak malowanie murali upamiętniających są ważne w budowaniu i podtrzymywaniu tych systemów symboli.

Pomysłem na ten mural było pokazanie tej postaci w taki sposób, w nieco inny jaki opowiada się o nim w szkole. Czyli że się właśnie podkreśla krótkie życie, że się podkreśla pewnego rodzaju poświęcenie, że się mówi o tym z takim smutkiem. Chciałam wydobyć pewne inne cechy, czyli męstwo, czyli odwagę, czyli taką nieograniczoną miłość do swoich idei i możliwość poświęcenia wszystkiego dla tej idei. w tym przypadku idei wolności, na przykład. (WP_07)

Murale upamiętniające według badanych mają upamiętniać jakąś osobę, czy wydarzenie, upowszechniać wiedzę o historycznych zmaganiach zbrojnych Polaków, o zasłużonych postaciach. Ponadto, są formą przywracania pamięci i uobecniania przeszłości w teraźniejszości – przestrzegają przed losem, który mógłby się powtórzyć. Przyczyniają się do zachowania ciągłości kulturowej oraz międzypokoleniowej transmisji wartości, ponieważ murale upamiętniające konkretną osobę przybliżają odbiorcy nie tyle postać co jej czyny i wartości, jakimi kierowała się w życiu, dlatego są przykładem do naśladowania i mogą pomagać w budowaniu postaw moralnych

(...) jest to ważna postać dla mnie pod tym kątem, że jestem humanistką, to znaczy jestem po szkole humanistycznej, więc język polski jest dla mnie istotny, twórcy polscy są dla mnie istotni. Też po prostu no jego historia jest tak tragiczna, że uznałam, że ona wymaga wyjątkowego upamiętnienia. Że jego krótkie życie skończyło się za szybko. Że poświęcił wiele, więc tyle warto mu oddać w rocznicę jego urodzin. (WP_07)

Twórcy murali – mimo że murale upamiętniające, które zrealizowali są im bliskie, a działania upamiętniające ważne - podkreślali, że tego typu realizacji jest zdecydowanie za dużo w przestrzeni publicznej. Padły stwierdzenia dotyczące „uprawiania martyrologii” w przestrzeni polskich miast oraz ciągłego rozdrapywania ran przeszłości.

(...) podtrzymują pamięć o przeszłości (...) czasami to wychodzi, ale czasami wychodzi koszmarna cepeliada (WT_20)

(...) są takie przestrzenie, w których jest zbyt wiele martyrologii. (WT_18)

Z wypowiedzi rozmówców można wnioskować, że są takie wydarzenia i postacie, które są kanonami we współczesnej kulturze historycznej między innymi Bitwa Warszawska, nazywana również Cudem nad Wisłą, czy Powstanie Warszawskie, największe wystąpienie zbrojne Armii Krajowej podczas II wojny światowej. Badani podczas rozmów wspominali swoje przeszłe realizacje, dzielili się swoimi doświadczeniami około malarskimi. Prawie każdy odniósł się do projektów pod auspicjami instytucji państwowych.

Zdarzało się, że twórcy murali upamiętniających zarzucali ich inicjatorom ingerowanie w kształt pamięci. Ich zdaniem inicjatorzy często nie przywracają pamięci, lecz ją kształtują według własnych potrzeb.

(...) znaczy wydaje mi się, że one miały takie założenie, ale czy teraz tak jest to prawdę mówiąc wydaje mi się, że chyba to jakoś się za bardzo, mocno zaangażowało politykę bieżącego obozu (...) Wydaje mi się, że ta moda jest w jakiś sposób pójściem na łatwiznę. To znaczy łatwo jest zrobić mural na jakiś temat niż rozwiązać jakiś problem społeczny. Odejdę trochę od tematu, ale jeżeli mamy problem powiedzmy z funkcjonowaniem służby zdrowia w trakcie pandemii to łatwiej jest zrobić mural, na którym piszemy, że dziękujemy lekarzom, bo to jest bardzo proste, niż faktycznie naprawić ten problem. To samo jest w przypadku upamiętniania. Patrząc na mural jakieś osoby myślimy super, dbamy o pamięć, no ale to jest pamięć wybiórcza. Bo nie namalujemy murali wszystkim postaciom historycznym tylko tym, które zasłużyły na to zdaniem władzy.
(WT_02)

(...) generalnie państwo ma swoją politykę historyczną (...) zacząłem malować Żołnierzy Wyklętych. Wszedłem w ten dyskurs. Ale polski rząd robi ze wszystkich bohaterów, a tam byli ludobójcy. z drugiej strony robić ze wszystkich morderców to też nie tak powinno być. (WT_04)

Muraliści wskazywali, że polityka historyczna ma ogromny wpływ na to, o kim społeczeństwo będzie pamiętać, a o kim zapomni. Ponadto, świadomość historyczna ich zdaniem kształtowana jest według wytycznych partii rządzących – dla jednego ugrupowania dana osoba może być autorytetem, a dla drugiego wprost przeciwnie. Badani odwoływali się do przykładów niszczenia przez władze pomników powstałych za czasów Polski Rzeczpospolitej Ludowej (PRL). Interpretacje przeszłości zależą nie tylko od

kwerend historycznych, ale także od zmieniającej się władzy. Rozmówcy podkreślali, że w obecnym dyskursie pamięci panuje negatywne postrzeganie czasów PRL. Odnosili się do postaw polityków, którzy wprost sygnalizują w mediach współczesnemu społeczeństwu, że „za tzw. komuny było źle”. Wśród wypowiedzi twórców murali byli zarówno przeciwnicy, jak i zwolennicy tej opinii. Niemniej, każdy z nich potwierdzał, że to w jaki sposób władza kształtuje pamięć o przeszłości może wpływać na postawy polityczne i społeczne, a nawet zniekształcać pamięć społeczeństwa polskiego. Jako potwierdzenie dla współczesnych zmian w polityce pamięci twórcy murali podawali za przykład nieżyjących już katolickich duchownych, których życiowe wartości i postawy, jak się okazuje, znacznie różnią się od tych przedstawionych na pomnikach, czy tablicach upamiętniających.

Badani inicjatorzy realizacji murali upamiętniających podczas rozmowy zastanawiali się czy murale upamiętniające są dobrą alternatywą dla pomników i tablic upamiętniających.

Wydaje mi się jednak, że te pomniki są wciąż taką standardową. Znaczy może nie tyle standardową, może taką tradycyjną formą upamiętniającą. (WP_07)

(...) niekoniecznie pomnik i tablica upamiętniająca (...) naprawdę są rozmaite formy upamiętnienia. Znaczy ja bym była za różnorodnością tych form, żeby to było też jakoś zależne od kontekstu. (WP_05)

Jak zauważa Barbara Salij-Hofman „wciąż istnieje potrzeba honorowania wybitnych jednostek (...) wydaje się, że nowoczesne murale mogą być odpowiedzią na problemy uhonorowywania zasłużonych osób: bez patosu, jaki niesie ze sobą tradycyjny pomnik” (2020: 104-109). Podobnych opinii można doszukać się w wypowiedziach moich badanych.

Osobiście, jeśli miałbym wybrać chciałbym żeby obok mnie powstał mural a nie kolejny pomnik. (WP_04)

Równie odpowiedni wydał się mural – obecnie jedna z najbardziej popularnych artystycznych form przekazu, także w sferze kommemoratywnej. Przede wszystkim dlatego,

że był dostosowany do możliwości percepcyjnych młodych odbiorców – jako wielkoformatowy obraz, na dodatek stylem nawiązujący do komiksu czy reklamy. (WP_08)

Twórcy odnosili się do dynamicznie zmieniającego się stylu murali upamiętniających.

Coraz więcej się ich pojawiło. i jeszcze na dodatek o ile te pierwsze murale były robione jednak przez ludzi z całkiem fajnym wyczuciem plastycznym i były nieoczywiste, były często myślę, że nawet lekko krytyczne, o tyle te które powstawały po nich nie kierowały się już wyczuciem a w przestrzeni przez to zapanował chaos. (WT_07)

Co interesujące z punktu widzenia przedmiotowej pracy, twórcy murali mają świadomość różnicy między muralami a pomnikami, czemu wprost dają wyraz w swoich wypowiedziach. Pojawiają się wręcz sugestie, że murale przejmują role dawnych pomników.

Myślę też, że dzisiejsze murale upamiętniające, pełnią rolę dawnych pomników, tylko w mocno stuningowanej formie. Upamiętniać można osobę, ale także ideę, wartości, czy wydarzenie, więc formuła jest tu dość obszerna. (WT_07)

Murale upamiętniające zastępują pomniki z przestrzeni publicznej. w wielu wypowiedziach pojawiły się obserwacje dotyczące kontekstu miejsca murali upamiętniających. Dla większości badanych miejsce, w którym będzie namalowany mural ma znaczenie – miejsce realizacji muralu upamiętniającego ich zdaniem powinno być miejscem pamięci, ze względu na naznaczenie tego miejsca historią, którą mural dopełnia, a tym samym zachowuje ciągłość historyczną miejsca.

Myślę, że mural można wpisać w działania „site specific”, kiedy w znaczny sposób dedykowany jest miejscu, jego historii i znaczeniu. Tak, miejsce muralu może być jego ważnym kontekstem. (WT_20)

(...) mural powinien eksponować miejsce pamięci (WT_05)

Często mural jest związany z danym miejscem, z obszarem getta, z jakimś nieistniejącym ważnym budynkiem, z historycznie istotnym punktem na mapie (...) dzięki takim realizacjom te miejsca niosą swoją opowieść w sposób współczesny, współczesnym językiem muralu (WT_02)

Z wypowiedzi twórców murali wynika pewien określony pogląd, częściowo zarysowany już wcześniej. Pogląd dotyczący budowania tożsamości, przynależności i świadomości tych relacji, w myśl którego dodatkowym walorem ulokowania muralu miałyby być także relacja z położeniem topograficznym muralu, która mogłaby się przyczyniać do silniejszego przekazu emocjonalnego danego muralu.

Właśnie idealnie by było jakby mural służył budowaniu jakiejś świadomości z kontekstem miejsca tak powiedzmy, że jeżeli malujemy mural o powstaniu warszawskim no to można je przedstawić niekoniecznie jako nasze osiągnięcie, tylko jako coś bardziej trudnego, skomplikowanego, to byłoby idealnie, gdyby murale mogłyby w jakiś sposób wpływać na świadomość odbiorców, wywoływać w nich emocje i poczucie dumy, żeby nie było koniecznością tylko trzymanie się tego, żeby było ładniej tylko, żeby coś więcej za tym szło. (WT_10)

Bardzo często realizacji murali upamiętniających towarzyszyły dodatkowe wydarzenia – prelekcje, dyskusje, koncerty, gry itp. Jak wskazywali badani inicjatorzy zależało im na tym, aby społeczeństwo poznało szerszy kontekst historyczny danego przedstawienia.

(...) te prace które zostały zgłoszone mają zarówno wartość historyczną jak i edukacyjną, no bo warto zaznaczyć, że w ramach tych konkursów z zadaniem było nie tylko namalowanie muralu ale też zorganizowanie jakiegoś wydarzenia wokół tego. Czyli jakiejś prelekcji historycznej na temat wydarzenia, które zostało namalowane na muralu. (...) te wydarzenia, o których mówiłem, które miały być organizowane wokół tego muralu, czyli te prelekcje i tak dalej przyciągały wielu ludzi. Widać było zaangażowanie lokalnej społeczności. Było widać, że oni przygotowywali różnego rodzaju występy artystyczne w przebraniach z okresu bitwy warszawskiej, śpiewali piosenki, więc myślę, że daliśmy tym

pomysłem szansę integracji społeczności a jednocześnie spełniliśmy swoje cele, czyli krzywienie tej pamięci. o wojsku polskim. o sukcesach Polski. (WP_04)

Spoleczność lokalna jest bardzo ważna i dzięki takim projektom ci ludzie mogą się poznać, bo powiedzmy mieszkają 3 piętra od siebie, a w życiu nie zamienili ze sobą nie rozmawiali. Takie inicjatywy pomagają w rozwijaniu relacji sąsiedzkich. To ma wpływ na zdrowie psychiczne mieszkańców, na ludzi. Kiedyś to na przykład było bardziej popularne żeby pożyczać od sąsiadów sól czy cukier. Na ten moment tego się w ogóle nie stosuje, jeśli już to starsi ludzie. Młodzi ludzie tego nie znają. To jest głównym celem tych wydarzeń realizowanych obok muralu. (WP_02)

Za pomocą tej współczesnej i nieco przekornej formy można było bez przesadnego (i zniechęcającego młodych) patosu opowiedzieć o uniwersalnych wartościach, jakie prezentowała sobą Irena Sendlerowa. (WP_08)

Inicjatorzy podkreślali, że żywią nadzieję, że murale upamiętniające i wydarzenia im towarzyszące są atrakcyjną formą integracji i edukacji społeczeństwa.

(...) w momencie kiedy spowodujemy, że ta przestrzeń będzie przyjazna ludzi wyjdą i będą ze sobą rozmawiać i naprawdę to wpłynie bardzo pozytywnie na rozwój społeczności lokalnej (WP_02)

(...) chciałbym żeby był to przekaz edukacyjny. Ja do momentu, kiedy nie zamieszkałem przy ulicy Marii Grzegorzewskiej, prawdopodobnie nie przeczytałbym o tej ważnej postaci polskiej pedagogiki. To, że przeszedłem kiedyś koło jakiegoś pomnika, że się zaciekawilem i go zapamiętałem i później przeczytałem gdzieś tam w Wikipedii to tworzy taki walor. Czyli jak ktoś nie wie kto to jest Pilecki to może po przyjeździe do domu, jak wrzuci w Internet Pilecki i przeczyta parę zdań o nim to zostanie ta informacja w głowie. To w jakiś sposób kształtuje świadomość. To nie jest takie wprost, to nie jest podręcznik, książka, że każemy uczyć. Jeśli ktoś będzie chciał znaleźć w tym edukacje to znajdzie, a może widzieć w tym też estetykę. (WP_01)

Jeżeli ktoś, kto zobaczył ten mural do tej postaci wrócił, to oczywiście byłabym z tego powodu szczęśliwa. Chociaż myślę, że może to być nieduży procent ludzi.

Chciałabym żeby wiedza ludzi na jego temat się powiększyła. o to też chodziło. Znaczący tak mi się wydaje, że dlatego też użyliśmy fragmentu wiersza. Chodziło też o to, żeby pojawiło się słowo, żeby zachęcić też do powrotu, do czytania jego poezji. Mam nadzieję, że ktoś faktycznie powrócił do jego utworów. (WP_07)

Ponadto, badani inicjatorzy doceniają fakt, iż murale są tanią formą estetyzacji przestrzeni zaniedbanej, a także nadają atrakcyjności turystycznej miejscu. Niejednokrotnie odnosili się do fotografii wykonanych przez odbiorców oraz oznaczeń murali na portalach społecznościowych.

(...) murale upiększają szare polskie miasta. Oczywiście nie wszystkie, ale wszyscy wiemy jak niektóre bloki szczególnie te budowane gdzieś tam w okresie późnego PRL-u wyglądają i te murale upiększają, estetyzują wizerunek takich osiedli. (WP_04)

Wartość turystyczna murali upamiętniających nie jest jednak priorytetem tych działań. Działania te koncentrują się głównie wokół społeczności lokalnej i społeczeństwa.

11. Historie zapisane na muralach

Spośród wielu polskich miast Łódź i Warszawa wyróżniają się na tle innych pod względem liczby posiadanych w swej szacie graficznej murali. Murale w tych miastach są odmienne, zarówno pod względem kategorii, do których należą, jak i wykonania. Ze względu na miejsce zamieszkania badaczki, podczas pisania pracy bliżej przyglądano się muralom w przestrzeni Warszawy. Obserwując przestrzeń stolicy spotkać można murale reklamowe, artystyczne, społeczne oraz upamiętniające. Jak się jednak okazuje murali upamiętniających jest znacznie więcej od pozostałych. Podczas wywiadów z badanymi wybrzmiało sformułowanie „Warszawa miastem pamięci” podkreślające wydarzenia z przeszłości, które miały miejsce w stolicy.

Warszawa jest takim miastem pamięci ze względu na to co się działo w stolicy. Jest przepelniona pomnikami, tablicami, muralami, instalacjami upamiętniającymi Bitwę Warszawską, Powstanie Warszawskie, Powstanie w Getcie. (WT_18)

Zgromadzono informacje wraz z fotografiami ponad 120 murali upamiętniających znajdujących się w Warszawie (lista murali stanowi załącznik niniejszej pracy).

Analizując materiał badawczy zidentyfikowano murale upamiętniające odwołujące się do: wydarzenia, postaci lub zjawiska. Poniższa tabela przedstawia liczbę poszczególnych realizacji.

Tabela. 4. Podział liczbowy warszawskich murali upamiętniających ze względu na ich odwołanie.

Odwołanie	Liczba
Wydarzenie	29
Postać	74
Zjawisko	25

Źródło: opracowanie własne.

Nie wszystkie analizowane murale udało się skategoryzować jedynie po analizie semiologicznej przedstawionych przekazów. Konieczna okazała się także analiza treści materiałów internetowych pogłębiającą analizę semiologiczną. Dzięki temu, mural z pozoru artystyczny lub społeczny skategoryzowano do odpowiedniej grupy – murali upamiętniających. Może wynikać to z niejednoznacznego i nierealistycznego ujęcia problemu na muralu. Niektóre murale odzwierciedlały dany problem w metaforyczny sposób jak na przykład mural namalowany w 2009 roku o tytule „Skok w wiarę”. Wydawać by się mogło, że mural ten nie odnosi się do żadnego wydarzenia. Jednak został on zrealizowany z okazji obchodów 65. rocznicy wybuchu powstania warszawskiego. Jego przekaz w symboliczny sposób odwołuje się do czasów, kiedy w walce z okupantem pomagała przede wszystkim wiara.



Mural mieści się przy ul. Senatorskiej w pobliżu Teatru Wielkiego.

Źródło: Fotografia własna (2021)

Murale odwołujące się do wydarzeń powstawały głównie z okazji rocznicy danego wydarzenia na przykład mural namalowany w 2021 roku z okazji 30-lecia grupy wyszehradzkiej czy mural zrealizowany w 2009 roku w 65. rocznicę wybuchu powstania warszawskiego. Spośród 29 murali odwołujących się do wydarzeń wyróżnione zostały murale odnoszące się do wydarzeń ogólnopolskich oraz wydarzeń lokalnych. w przestrzeni Warszawy można spotkać więcej murali upamiętniających wydarzenia lokalne dotyczące powstania warszawskiego lub powstania w getcie warszawskim.

Tabela. 5. Murale odwołujące się do wydarzeń o znaczeniu ogólnopolskim i lokalnym.

Typ przekazu	Liczba
Ogólnopolski	11
Lokalny	18

Źródło: opracowanie własne.

Na muralach odwołujących się do wydarzeń często namalowane są daty umiejscawiające dane wydarzenie w czasie. Na przykład na muralach dotyczących powstania warszawskiego można odnaleźć namalowany rok 1944. Często pojawiają się na nich symbole narodowe – barwy czy godło.

Z kolei na muralach odwołujących się do postaci przedstawione są osoby zasłużone dla polskiej obronności, kultury i innych dziedzin życia społecznego. Tak samo jak w przypadku poprzednich murali, murale przedstawiające postaci realizowane są z okazji rocznicy urodzin czy śmierci danej postaci. Istnieją także odstępstwa od tej normy. Przykładem jest mural „Asów lotnictwa” zrealizowany w 2016 roku w ramach budżetu obywatelskiego.



Mural Asów lotnictwa namalowany na budynku szkoły podstawowej przy ul. Władysława Umińskiego 11 na Pradze-Południe.

Źródło: fotografia własna (2021)

Tematyka muralu nawiązuje do lotniczej historii Gocławia, na którym położone było lotnisko. Do historii tej dzielnicy nawiązują nazwy ulic, osiedli i spółdzielni mieszkaniowej Gocław-Lotnisko. Inicjatorka projektu zgłoszonego do budżetu obywatelskiego podkreślała, że mural z portretami asów polskiego lotnictwa – por. Stanisława Skalskiego i kpt. pil. Eugeniusza Horbaczewskiego będzie hołdem dla bohaterów II wojny światowej. Jak podkreślała inicjatorka projektu *„jest to zarazem hołd dla naszych bohaterów oraz sztuka uliczna, której brakuje na Pradze Południe. Warto otwierać się na nowe formy, zwłaszcza jeśli mają tak pozytywny wydźwięk historyczny. Dzisiaj dzieciom brakuje autorytetów, taka nowoczesna forma graficzna może sprawić, że je to zainteresuje i będą dumne z poświęcenia poprzednich pokoleń.”* (<https://um.warszawa.pl/-/ciekawa-lekcja-historii-na-goclawiu> [dostęp: 10.06.2022]).

Murale upamiętniające postacie można podzielić na murale postaci historycznych, żyjących sprzed czasów II wojny światowej lub w jej trakcie oraz postaci, które żyły po II wojnie światowej. Podział ten przedstawiony został w poniżej tabeli.

Tabela. 6. Podział murali ze względu na przedstawione postacie.

Postacie z czasów	Liczba
Przed II wojną światową	46
Po II wojnie światowej	28

Źródło: opracowanie własne.

Murale poruszające tematykę zaklasyfikowaną jako zjawiska mają związek z przemianami społeczno-kulturowymi oraz zmianami jakie zachodzą w danej przestrzeni. Jednym z tego rodzaju murali jest mural „Jamnik” namalowany w 2007 roku. Założeniem realizacji muralu było przypomnienie o najdłuższym budynku w Warszawie Ostatecznie bohater muralu przybrał postać żółtego jamnika na niebieskim tle. Wybór psa tej rasy nie jest przypadkowy – pomijając oczywiście fakt, że jamniki intuicyjnie kojarzą nam się z psem o charakterystycznej, podłużnej budowie ciała, co z kolei jest jasnym nawiązaniem do niezwyklej długości budynku, to stanowi także odwołanie do potocznej nazwy tego oryginalnego bloku mieszkalnego. Zastanawia także fakt, dlaczego jamnik jest „poskręcany” – niewykluczone, że taki zabieg ma symbolizować „wciśnięcie” budynku między dworzec Warszawa – Wschodnia a zabudowę osiedla Szmułowizna, nieatrakcyjną dla podróżujących w czasach, kiedy blok mieszkalny powstawał. Dodatkowo, na muralu

został zamieszczony krótki tekst informacyjny dotyczącym budynku powstałego w 1970 roku. Tym samym mural pełni funkcję upamiętniającą powstanie najdłuższego bloku w Warszawie, gdyż informuje o wyjątkowości konkretnego miejsca, okolicznościach jego powstania, a tym samym – uświadamia lokalną społeczność o fakcie istnienia tego miejsca od dłuższego czasu – opowiada o pamięci społecznej.



Mural mieści się przy ul. Kijowska 11 na Pradze-Północ.
Źródło: Fotografia własna (2022)

Do murali odnoszących się do zmian w danej przestrzeni można zaliczyć mural „Moda na Wolę” namalowany w 2018 roku. Na muralu przedstawione zostały motywy związane z dzielnicą Wola – zarówno historyczne, jak i pozostałe w dzielnicy do dziś. Podobnie jak w przypadku „Jamnika” mural odnosi się do historii i miejskiego charakteru konkretnego miejsca, stanowi wręcz historię tej dzielnicy w pigułce, jednakże mural ma w tym przypadku charakter zdecydowanie dynamiczny. Poszczególne postaci i budynki nakładają się na siebie i przenikają, a na muralu możemy zobaczyć elementy charakterystyczne Woli: wieżę Muzeum Powstania Warszawskiego w Warszawie, lokomotywę (a więc nawiązanie do Muzeum Kolejnictwa w Warszawie) czy bryły Gazowni Warszawskiej. Także tramwaj przypomina o przecinających się na Woli dwóch najważniejszych szlakach tramwajowych w Warszawie. Jak podkreśla autor muralu *„każdy detal muralu nawiązuje do miejskiej tożsamości Woli. Za inspirację posłużyły mi skojarzenia związane z życiem ulicznym i dźwiękami dzielnicy, które znam jeszcze*

z dzieciństwa: zielony skwer na skrzyżowaniu al. Solidarności i ul. Towarowej, gdzie stały kiedyś cyrk i wesołe miasteczko, turkot tramwajów, bazary, muzeum kolejnictwa, w którym spędzałem dużo czasu. Mural w centrum Woli skupia najbardziej charakterystyczne motywy dzielnicy” (<https://label-magazine.com/architektura/artykuly/nowy-mural-na-warszawskiej-woli> [dostęp: 12.08.2022]). Tym samym mural, poza wartością estetyczną, niejako „zamyka” w sobie historię warszawskiej Woli – jest ważnym elementem tożsamości dzielnicy – ujmuje jej cechy charakterystyczne, przypominając mieszkańcom o tym, czym charakteryzowała się i charakteryzuje zamieszkiwana przez nich dzielnica.



Mural przy ul. Żelaznej 91 na Woli.

Źródło: Fotografia własna (2021)

W tym miejscu, muszę wspomnieć o podziale murali na kategorie jakie dokonywali podczas rozmów moi badani. Dodam, że część z nich nazywała murale, o których rozmawialiśmy (najczęściej były to ich realizacje i projekty) intuicyjnie, stosując nazewnictwo: upamiętniający, komemoratywny, patriotyczny czy historyczny. Nazewnictwo murali stosowane było wymiennie. Proszeni przeze mnie o doprecyzowanie badani wyszczególniali, co w ich przekonaniu przedstawia na przykład mural historyczny, a co przedstawia patriotyczny. Do murali patriotycznych według rozmówców należą murale zawierające symbole narodowe, zaś do historycznych murale o charakterze lokalnym – odwołujące się do historii miejscowości, jej architektury czy elementów, których już w tej przestrzeni nie ma. Do murali upamiętniających, badani twórcy zaliczali

murale, które po prostu coś upamiętniają. Mogłyby to być ich zdaniem współczesne autorytety (czasem również postacie żyjące), jak i postacie fikcyjne – bohaterów filmowych.

„(...) te murale historyczne dotyczące bitwy (...) historii lokalnej na przykład historia Rzezi Woli” (WT_04)

„Ja je nazywam historycznymi. Chociaż, jeśli chodzi o tematykę to lepiej byłoby je nazwać patriotycznymi (...) są nasze symbole narodowe” (WT_03)

„(...) jest murałem upamiętniającym, ale też w pełni kreacyjnym, w którym swobodnie posłużyliśmy się ilustracją, syntezą i symboliczną formą, dbając, żeby przedstawiana przez nas postać, była rozpoznawalna razem ze swoją wspaniałą energią (...) Nie miałam dotąd możliwości pracowania nad murałem historycznym, czy patriotycznym” (WT_14)

Analizując wypowiedzi badanych widać, że są różnice między muralami upamiętniającymi. Jednak ich podział jest bardzo płynny i niejednoznaczny, co widać także w literaturze przedmiotu (Salij-Hofman 2022: 114; Hołda 2020: 48; Łabądz 2019: 104; Upalewski 2017; Biskupski 2017: 160; Duchowski i inni 2016: 12). Podążając za tropem wskazywanym przez moich badanych podczas rozmów oraz zaproponowanego przez Barbarę Salij-Hofman wyodrębnienia murali patriotycznych z upamiętniających (2022: 114) wybrałam i przeanalizowałam trzy warszawskie murale upamiętniające, które można by zaklasyfikować jako mural *stricto* upamiętniający, patriotyczny i historyczny, gdyby podział ten był jednoznaczny (jak wynika z literatury przedmiotu i rozmów z badanymi podział murali upamiętniających nie jest wyraźny).

Murałem, który zaklasyfikowałam jako mural upamiętniający jest mural „Esperanto” znajdujący się w bramie kamienicy przy ul. Nowolipki 4 na warszawskim Śródmieściu.



Fot. Mural „Esperanto”

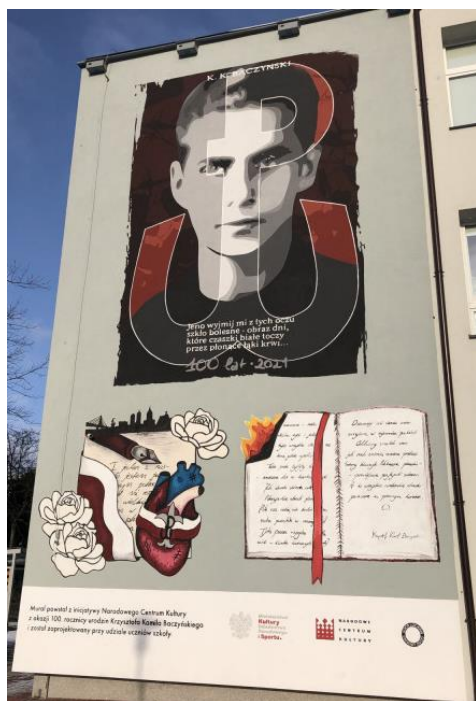
Źródło. Fotografia własna (2021).

Mural powstawał w 2011 roku w ramach akcji społeczno-kulturalnej zorganizowanej przez Stację Muranów. Co ciekawe, mural ten w 2013 roku zamalowano podczas odnawiania elewacji budynku, ale powtórnie został umieszczony w bramie kamienicy. Głównym bohaterem muralu jest lekarz i twórca międzynarodowego języka esperanto, Ludwik Zamenhof. z zamieszczonego na muralu fragmentu jego biografii możemy dowiedzieć się, że Zamenhof mieszkał i pracował w tej części Warszawy (na Muranowie). Założeniem projektu było namalowanie muralu nawiązującego do historii Muranowa. Po drugie, jak podkreślali autorzy muralu, chcieli oni, aby „*było przyjaźnie i ciekawie, a nie martyrologicznie (z czym kojarzony jest Muranów)*” (<https://puszka.waw.pl/esperanto-projekt-pl-2262.html> [dostęp: 18.08.2022]). Dlatego na muralu oprócz wizerunku upamiętnionej postaci oraz jej biografii można odnaleźć upamiętnione inne postacie historyczne i popkulturowe, wraz z ich znanymi wypowiedziami. Cytaty takie jak: „Istotą rzeczywistości jest sens”, „Wyobrażenie jest ważniejsza od wiedzy” czy „Być albo nie być” zostały wykonane w dwóch językach – w esperanto i po polsku. Ich przekaz jest uniwersalny, ponadczasowy – zarówno osoba żyjąca na początku XX wieku, jak i osoba żyjąca obecnie zrozumiałaby ich sens – stanowi pewną mądrość społeczną. Mural wykonany jest w kolorach: żółtym, pomarańczowym i czarnym. Kolorem dominującym jest jednak kolor żółty. Mając na uwadze kontekst miejsca sprawdziłam tę barwę pod względem symboliki odnoszącej się do społeczności żydowskiej. Kolor żółty dla Żydów od wieków jest kolorem hańbiącym, bowiem już w średniowieczu nakazywano im nosić żółte kółka naszywane na odzież wierzchnią, żółtą łatę (odznakę) czy kapelusz żółtego koloru, aby wyizolować ich ze społeczeństwa (Kamola

2015: 139). Mural „Esperanto” wydaje się być murałem z dosłownym przekazem, co czyni go murałem *stricte* upamiętniającym.

Murale patriotyczne, jak zauważyli moi badani zawierają symbole narodowe, czyli flagę, barwy biało-czerwone, godło, czy fragmenty hymnu. Murale te należą do nośników pamięci o konkretnym przekazie – wartościach patriotycznych. Wybranim przez mnie murałem poddanym analizie jest mural Krzysztofa Kamila Baczyńskiego znajdujący się na budynku Szkoły Podstawowej nr 381 w Ursusie, jednej z dzielnic Warszawy.

Z powyższych rozważań i wypowiedzi rozmówców można przypuszczać, że grupa murali patriotycznych zawiera się w grupie murali upamiętniających, zaś o tym, czy mural jest patriotyczny decydują przedstawione na nim symbole narodowe.



Fot. Mural Baczyńskiego w Ursusie.

Źródło: Fotografia własna (2022).

Mural poświęcony Baczyńskiemu powstał w 2022 roku z okazji 100. rocznicy jego urodzin, która przypadła na rok 2021. Zrealizowany został na Szkole Podstawowej, której Baczyński jest patronem. Mural jest splotem prac uczniów najstarszych klas, których prace posłużyły do stworzenia muralu. Twórcami muralu są zaś artyści z firmy Good Looking Studio (jednej z największych firm w Europie zajmujących się wielkoformatowymi malowidłami). Obserwując mural pierwszą myślą jest myśl o wielości elementów znajdujących się na nim. Zacznę jednak od portretu Baczyńskiego wykonanego na

podstawie archiwalnej fotografii. Tak, jak fotografia, tak i portret jest w biało-czarnym kolorze. Do portretu dodany został symbol „Polski Walczącej”, który jest również wyrazem walki młodego pokolenia o wolność i niepodległość. Symbol ten sprawia, że mural jest głębokim wyrazem patriotyzmu. Kolejnym elementem umieszczonym na muralu są fragmenty poezji. Motywem tego działania mogła być chęć zainteresowania młodzieży i nie tylko, poezją Baczyńskiego, który ukazywał w nich czas wojny w sposób rzeczywisty i jednocześnie metaforyczny, ale także przedstawienia poety, jako mającego marzenia dwudziestolatka. Marzenia, które zostały przerwane przez wojnę, której symbolem może być płomień ognia widoczny na rogu książki. Baczyński doświadczył wiele tragedii, brał udział w działaniach konspiracyjnych. Lilijka ze znakiem „Polski Walczącej” w dosłowny sposób mówi odbiorcy, że poeta był harcerzem należał do 23 Warszawskiej Drużyny Harcerskiej „Pomarańczarnia”. Był podharcemistrzem Szarych Szeregów, podchorążym Armii Krajowej. Jego patriotyczne działania na rzecz ojczyzny stanowią wzorzec dla współczesnego pokolenia. Motyw panoramy Warszawy wskazuje, że poeta był z nią związany – urodził się, żył i zginął w Warszawie. Symbole takie jak flaga biało-czerwona, pióro, serce i białe kwiaty ukazują tragizm czasów historycznych i nadzieję na lepsze jutro. Fragment wiersza Baczyńskiego, który został wykonany pod jego portretem jest wyrazem jego „krzyku”, „wizji” świata, w którym wielu młodych i nie tylko musiało zginąć.

Murale historyczne przedstawiają elementy nawiązujące do historii narodowej, lokalnej. Mogą to być murale przedstawiające oś czasu z wydarzeniami związanymi z daną miejscowością, czy miejsce, które niegdyś znajdowało się w miejscu realizacji. Przedstawiają najczęściej dzieje miejscowości, jej architekturę oraz elementy, których już w tej przestrzeni nie ma.

Przykładem warszawskiego muralu historycznego, na którym można odnaleźć obiekty architektoniczne jest mural zaprojektowany przez Tytusa Brzozowskiego znajdujący się przy ul Próżnej 12.



Fot. Mural przy ul. Próźnej 12

Źródło: Fotografia własna (2021).

Mural powstał dzięki budżetowi obywatelskiemu. Pomysłodawca realizacji w zgłoszeniu przesłanym do BO podkreślił, że „mural poprawi estetykę tej części dzielnicy i pozwoli mieszkańcom zaznajomić się z historią tego miejsca. Będzie też stanowił atrakcję turystyczną i ożywi jeszcze bardziej okolice Placu Grzybowskiego” (<https://bo.um.warszawa.pl/projekt/16802?user=> [dostęp: 15.08.2022]. Przestrzeń, w której mural został namalowany wiąże się z historią warszawskich Żydów. Mural przedstawia trzy grupy elementów: budynki, których już nie ma, które są z nami do dziś oraz obserwatorów. Największą część muralu stanowią charakterystyczne budynki dawnej dzielnicy żydowskiej – budynki, których nie ma – Wielka Synagoga na Tłomackim, pasaż Simonsa i eklektyczne kamienice znajdujące się niegdyś przy ulicach Nalewajki, Elektoralnej i Chłodnej. Istotnym elementem części nieistniejącego już miasta są jego mieszkańcy. Zauważyć można, że przechadzających się pomiędzy dawnymi budynkami mieszkańców jest liczna grupa. Można przypuszczać, że autor muralu chciał w ten sposób podkreślić, że przed wojną dzielnica żydowska była gwarna i tłoczna. Świadczą o tym także namalowane dawne szyldy z napisami po polsku i w jidysz, bowiem tu

koncentrowały się handel i rzemiosło. Poniżej odnajdujemy budynki, które po dziś dzień możemy odnaleźć w przestrzeni Warszawy – wieżę kościoła św. Augustyna, kościół Wszystkich Świętych z placu Grzybowskiego czy synagogę Nożyków. Przyglądając się kompozycji budynków tych, których już nie ma i tych, które są dalej z nami ma się wrażenie, że te pierwsze unoszą się w powietrzu. Takie przedstawienie podkreśla, że są one tylko wspomnieniem. Trzecim elementem muralu są obserwatorzy umiejscowieni w prawym, dolnym rogu muralu. Postacie te symbolizują zatrzymujących się pod murałem przechodniów. Ich skierowane ku górze pracy głowy świadczą o ich zadumie nad dawną Warszawą.

12. Społeczny odbiór murali upamiętniających

Polscy badacze od lat przyglądają się spadkowi zainteresowania przeszłością wśród społeczeństwa polskiego (Kwiatkowski, Nijakowski, Szacka, Szpociński 2010). w obu grupach badanych wybrzmiewały podobne tezy. Obie grupy wskazywały na to, że murale upamiętniające mogą być nowym bodźcem do krzewienia wśród odbiorców zainteresowania historią – szczególnie jeśli chodzi o młode pokolenie, dla którego monumentalne malowidła mogą być bardziej atrakcyjnym nośnikiem historii. Jak zauważali badani, murale upamiętniające są adresowane przede wszystkim do młodszego pokolenia, które preferuje materiały wizualne kiedy próbuje się czegoś dowiedzieć.

Próbujemy przemycić pewne myśli, pomysły tak, aby innym się spodobało, poprzez nadanie nowej formy tym postaciom. Te postacie mają trafić do odbiorców, bo ile razy możemy patrzeć na stare fotografie przedstawiające postacie. Trzeba je na nowo definiować i opowiadać, przypominać o tych rzeczach, które te osoby robiły, czym się zapisały złotymi zgłoskami na kartach historii. To jest taki dowód ich działań przedstawiony w nowoczesny sposób. Nie chodzi o to, żeby trafić tylko do ludzi starszych, ale do młodego pokolenia, które może nawet nie wie, kto to jest Pilecki, a enigma może być kojarzona przez nich z Eminemem. (WP_01)

Badani podkreślali, że ich realizacje spotykały się głównie z pozytywnymi opiniami odbiorców.

Chyba to jest też to jest taka forma, jest duży obraz wielkoformatowy, a ludzi lubią popatrzeć na obrazki, dowiedzieć się coś za tą historią. Ale ja przy okazji jeszcze zajrzeć tam właśnie gdzieś za kulisy. (WP_05)

Z negatywnym się nie spotkałam, z pozytywnym też przyznam, że nie często. Nie z aż tak dużą ilością głosów, ale to też były głosy z naszego środowiska pracowego. Nie spotkałam się z takim głosem bardzo z zewnątrz. To znaczy w tym momencie jedyne takie jakies jednostkowe, to na przykład takie, że zgłaszają się do nas dyrektorzy na przykład szkół imienia i imienia Baczyńskiego, którzy widzieli ten mural na zdjęciach i chciałby wykorzystać ilustracje u siebie w szkole. Więc wydaje mi się, że odbiór jest pozytywny. (...) ludzie to czytali i mówili i mogli mówić o sobie. Każdy, kto to czytał mógł to odnieść do siebie i myślę, że to razem złożyło, bo tam jest po prostu o naszym życiu, tam nie ma bohaterów czy jakiś obcych, wyimaginowanych postaci tylko po prostu człowieczy los. (WT_07)

(...) spotykam się z odzewem głównie starszych, że im się to podoba i że nie są mazy, wie Pani, że to nie jest chuligaństwo. Generalnie jak mam feedback, że podoba się wszystkim. (...) Oczywiście to był mój pomysł, jakaś chwila refleksji szerzej niekonsultowana. Cieszę się, że mieszkańcom spodobały się murale, że je zaakceptowali. (WT_01)

(...) z moim murałem, który nagle stał się tożsamy z miastem. Marzenie artysty. (...) ludzie, chcieli się przypinać łańcuchami do tego muru. (WT_07)

Z rozmów z badanymi wynikało jednak, że czasami spotykali się także z negatywnym odbiorem swoich realizacji.

(...) on ma też nieprzyjemne sytuacje na swoim koncie. Bo namalował mural, i był remont tego budynku. No po tym remoncie mu kazali płacić za to, że ten mural tam powstanie ponownie. To była kompletnie abstrakcyjna sytuacja, taka nieprzyjemna i w ogóle nieadekwatna. Przepraszam tak, że należy się prosić i płacić za to, żeby tam była pamięć o ludziach, którzy tam walczyli. To już przesada. (WP_05)

Twórcy murali wskazywali, że spotykali się z negatywnym odbiorem murali, które odwoływały się do określonych poglądów, z którymi nie zgadzała się społeczność. Zdarzało się wówczas, że murale te były zamazywane. Fakt ten, jednak nie zniechęcił artystów do zaprzestania malowania murali, ponieważ jak podkreślali, zawsze znajdzie się grupa osób, której nie będzie się podobał ich przekaz.

(...) gdyby to był tylko negatywny odbiór no to chyba byśmy przestali to robić. (...) to zależy trochę od tego na ile się z nim zgadzali na początku, bo jeżeli jest to coś co uderza w nich, nie wiem w ich uprzedzenia czy ich jakieś bardzo mocno krystalizowane poglądy, to nigdy się z tym nie pogodzą i zawsze by chcieli, żeby ktoś zamalował. (...) Bardzo lubię ten mural, mimo że jest pomazany. (WT_02)

Dobłą praktyką dla uniknięcia niepotrzebnych sporów wokół przedstawień na muralach są konsultacje ze społecznością lokalną przed powstaniem danego muralu.

Często powstanie muralu poprzedza zebranie informacji od mieszkańców na temat projektu muralu, jest on często weryfikowany, opiniowany. To jest bardzo cenny etap pracy. Osobiście bardzo lubię tę formę, która angażuje lokalną społeczność w proces powstawania pracy. (WT_14)

Analiza konwersacji internautów pod postami na portalu Facebook umożliwiła szersze poznanie opinii społeczności na temat danego muralu.

Opinie na temat murali upamiętniających. Ciekawym wnioskiem z analizy konwersacji internautów jest fakt, że dyskusja mieszkańców (budynków, na których znajdują się murale, ale i budynków w ich pobliżu) toczy się nie na forum (w przestrzeni publicznej, pod powstałymi muralami), ale w Internecie – odbiorcy murali, mieszkańcy rozmawiają ze sobą pod postami w grupach facebookowych a nie „face to face”. „Murale, choć upamiętniają postać, nie onieśmielają widza, nie niosą również ze sobą takich asocjacji jak pomniki, na temat których nieustannie toczy się debata społeczna. Murale cieszą się dużą popularnością i postrzegane są jako bezpretensjonalna forma sztuki czy uhonorowania zasłużonych osób” (Salij-Hofman 2022: 109). Internauci pozytywnie odbierają murale upamiętniające, zarówno ze względu na jakość wykonania dzieła artystycznego, jak i przekaz, który idzie za nim – „*jest świetny, podpatruję z balkonu*”, „*cudowna sprawa,*

upamiętnianie historii czyni uczuciowy głód”, „*byłam świadkiem jak pod blokiem grała orkiestra wojskowa z okazji 99 urodzin Pani General*”. Wiele słów uznania w komentarzach padało pod kątem artysty, jak inicjatorów pomysłów murali upamiętniających – „*niesamowity malarz, takie szczegóły namalować to mistrzostwo*”, „*piękny, chciałbym mieć taki. Brawo dla wykonawcy*”. Wskazywano również istotną rolę jaką pełnią murale, a mianowicie podtrzymywanie pamięci (Załącznik 2, fot. 1).

Komentarze pisały najczęściej osoby mieszkające w pobliżu danego muralu upamiętniającego lub mieszkańcy miejscowości, w której się znajduje. Wpisy wskazywały na przywiązanie do danej realizacji na przykład poprzez oglądanie muralu z okien mieszkania oraz chęć posiadania podobnego muralu na swoim budynku. Szczególnie, jeśli chodzi o przedstawienia na muralach, z którymi te osoby się zgadzały. Murale osób, jak pisali internauci, „*legend*” w pewnym sensie uczą nas jak żyć i jakimi wartościami się kierować. „*Legendy nie umierają nigdy*”, „*to byli wspaniali młodzi ludzie, którzy „potrafili pięknie żyć i pięknie umierać”*”, „*dziś to przeszłość*” (Załącznik 2. Fot. 2).

Oczywiście zdarzały się negatywne komentarze najczęściej dotyczące samego wykonania – „*czy prawdziwy artysta namalowałby coś tak wstrętnego? (...) dostał kasę i nabazgrał (...)*”, „*w ogóle do siebie nie podobny. Zdaję sobie sprawę, że ktoś się napracował... bez wątpienia... ale coś czuję, że większość ludzi będzie w ten sposób komentować*”, „*(...) brzydota*” (Załącznik 2. Fot. 3).

Internauci oceniali realizację wskazując także swoje własne pomysły na dane przedstawienie – „*(...) te kółeczka po prawej co oznaczają? i nie rozumiem zestawienia bardzo dokładnych przedstawień pewnych elementów z „nieporadnym” wizerunkiem, do tego rozczłonkowanego*”, „*w przyszłym roku 500 lat od wizyty Kopernika w Grudziądzu na sejmiku, więc temat kolejnego muralu... powinien powstać na Placu Miłośników Astronomii, miejsce jest*”, „*liczę na więcej murali, potrafią przyciągać turystów*”, „*myślałam, że będzie w biegu*”. (Załącznik 2. Fot. 4).

Spór o murale upamiętniające. z wypowiedzi internautów zauważyć można, że dużym problemem murali upamiętniających jest ich zamalowywanie. z jednej strony przez osoby określane młodocianymi grafficiarzami, z drugiej zaś – co jest bardziej niezrozumiałe dla przedstawicieli społeczności lokalnej – samych artystów i pomysłodawców murali upamiętniających. Działania grafficiarzy oceniane były jako akty wandalizmu. w przypadku działań artystów ich ocena nie jest już taka jednoznaczna. „*Piękny mural! Fajnie jakby powstało ich więcej i mam nadzieję, że młodociani*

grafficiarze uszanują te dzieła!”, „ciekawe jak długo wytrzyma bez napisów”, „dlaczego jest malowane w tym samym miejscu zakrywając dotychczasowy mural? Nie można zrobić obok żeby wszystko zostało?”. (Załącznik 2. Fot. 5).

Przyglądając się innym komentarzom można zauważyć, że zamalowane murale mogły być społecznie nieakceptowalne. „Niespecjalnie podobał mi się poprzedni mural. Fajnie, że został zamalowany” (Załącznik 2. Fot. 5). Mogły nie być dostatecznie atrakcyjne, czy nawet przedstawiać kontrowersyjne postacie. Dla internautów kontrowersyjny okazywał się okres PRL-u i wszystko co z nim związane – „żeby na każdym z tych PRLowskich wieżowców były takie dzieła, to nie byłyby takie złe” (Załącznik 2. Fot. 6).

Ważne dla internautów okazywało się miejsce, w którym mural został zrealizowany. Najwięcej głosów opowiadało się za tym, aby mural powstał na budynku, w którym mieszkała upamiętniona osoba lub miejscowości, w której rozegrało się ważne dla społeczności lokalnej wydarzenie historyczne. „Dobrze by było gdyby został umieszczony w widocznym miejscu, a nie „w lesie” (...) tam mieszkał, a w lesie biegał i trenował. Pomysł świetny, ale lokalizacja?” (Załącznik 2. Fot. 7).

Reasumując, murale mimo sporów dotyczących formy artystycznej, przekazu czy umiejscowienia, cieszą się ogromną aprobatą internautów. Jak zauważa Barbara Salij-Hofman „sygnałem świadczącym o popularności murali (...) jest ich planowanie również w nowo powstających inwestycjach deweloperskich” (2022: 111). Przykładem są inwestycje we Wrocławiu czy na warszawskim Żoliborzu (Żoliborz artystyczny).

Podsumowanie

Sztuka graficzna (m.in. w formie graffiti) funkcjonuje od czasów starożytnych, jednak dynamiczny rozwój murali w znanej dzisiaj postaci nastąpił na przestrzeni ostatniego stulecia. Mając na uwadze nieustający rozwój miast, możemy stwierdzić, że jesteśmy w okresie tzw. *boomu muralowego*, przez niektórych wręcz określanego *muralozą* (Łabądź 2019: 101, Biskupski 2017: 161), czyli dynamicznego rozwoju muralizmu, a co za tym idzie – dynamicznego wzrostu liczby murali w środowisku miejskim nie tylko w Polsce, ale i na świecie. Jednocześnie można zauważyć, że różnego rodzaju instytucje zarówno państwowe, jak i lokalne, komercyjne czy społeczne dostrzegają potencjał wizualny i społeczne oddziaływanie malarstwa wielkoformatowego i coraz częściej wykorzystują ten nośnik dla swoich celów. w rezultacie następuje dywersyfikacja wykorzystania murali, które w dzisiejszych czasach pełnią funkcje od informacyjnych, poprzez upamiętniające, głoszące hasła społeczne po czysto reklamowe²⁰.

Muralowy boom jest immanentną cechą współczesnych miast. w jednych miastach można spotkać przeważającą liczbę murali artystycznych, zaś w innych komercyjnych (reklamowych) czy społeczno-politycznych. To, co odróżnia polskie murale na tle m.in. murali zachodnioeuropejskich to fakt, iż większość z nich realizowana jest w ramach inicjatyw odgórnych, tym samym ich przekaz i tematyka częściej negocjowana jest z władzami. Ponadto, polski muralizm na tle zachodnioeuropejskiego charakteryzuje dominacja murali o tematyce upamiętniającej w stosunku do murali społecznych czy artystycznych, których proporcje są wyrównane w przypadku miast zachodnioeuropejskich. Można wręcz powiedzieć, że murale upamiętniające stały się w ostatnich latach „krajowym fenomenem”.

Mimo wyjątkowo silnego muralowego boomu w Polsce, realizacja murali upamiętniających jest zjawiskiem globalnym i masowym (Babińska 2016: 199). Ze

²⁰ w tym miejscu warto zaznaczyć, że murale reklamowe, były chętnie wykorzystywane w czasach PRLu. Obecnie, tym razem w ramach globalnie kreowanego rynku kapitalistycznego, odzyskują swoją dawną świetność jako podstawowy element kampanii reklamowych. Powoli zastępują bilbordy i inne formy reklamy zewnętrznej (OOH – *out of home* lub *outdoor*), z którymi od lat walczą mieszkańcy większych aglomeracji. Potwierdzeniem tego fenomenu – „wynalazku ostatniej dekady” (Finkielsztein 2015: 28) – są nowo otwierane firmy specjalizujące się w malarstwie wielkoformatowych reklam. w Europie, jedną z większych tego typu firm jest polska firma Good Looking Studio.

względu na swój charakter i przekazywane wartości murale upamiętniające znacznie różnią się od murali o innym charakterze i dlatego powinny być traktowane i analizowane jako odrębny rodzaj muralizmu. Tym bardziej, że dzięki nowym technologiom i mediom, fotografii, filmowi czy odniesieniom internetowym, ich trwanie i oddziaływanie społeczne często jest wydłużone (Ferrell 2016). Jako przykład mogą posłużyć murale z wizerunkiem prezydenta Ukrainy, Wołodomyra Zełenskiego, namalowane na zlecenie portalu Onet w marcu 2022 roku w Krakowie i w Warszawie. Murale te były wyrazem wsparcia dla walczącego narodu ukraińskiego, którego symbolem jest prezydent. w wakacje obydwie murale zostały zamalowane, co wywołało zdziwienie mieszkańców miast. Zniknięcie murali odczytali jakoby wojna w Ukrainie dobiegła końca, a przecież nieustannie toczona jest na jej terytorium walka z najeźdźcą rosyjskim. Mimo zamalowania murali ich oddziaływanie jest ciągle widoczne. Żyją one nie tylko w pamięci mieszkańców Krakowa i Warszawy, ale i w komentarzach i dyskusjach internautów. Murale stają się zatem specyficznym nośnikiem pamięci. Nawet, gdy znikają z przestrzeni publicznej, nadal aktywnie uczestniczą w konstruowaniu pamięci wydarzenia lub osoby, którym były poświęcone.

Moja rozprawa doktorska została poświęcona właśnie muralom upamiętniającym w Polsce. z przeprowadzonych przeze mnie badań wynika kilka ważnych konkluzji.

Polski muralizm ma swoje korzenie w graffiti walczącym, które było i jest formą publicznego sprzeciwu wobec zawłaszczania przestrzeni przez państwo, sprzeciwu wobec władzy autorytarnej czy okupanta. Zdecydowana większość twórców murali upamiętniających, z którymi rozmawiałam w latach dziewięćdziesiątych należała do środowiska graffiti, a swoje pierwsze działania artystyczne w przestrzeni publicznej określali jako działania artystyczno-partyzanckie. Jak podkreślali moi rozmówcy przestrzeń publiczna jest przestrzenią wspólną i każdy ma prawo w nią ingerować. Dlatego jako aktywiści społeczni wykorzystywali swoje predyspozycje artystyczne do działań na rzecz zmiany poprzez przekształcanie przestrzeni publicznej. Nielegalnie malowali tagi, szablony i umieszczali wlepki na elewacjach budynków. Po okresie transformacji, gdy społeczeństwo częściowo odzyskało wpływ na wizualność swoich miast (prawo do nich), graffitiarze przeszli do działalności legalnej stając się muralistami. Obecnie wykorzystują swoje doświadczenie do kształtowania postaw uznawanych za wartościowe dla wspólnoty lokalnej i narodowej. z aktywistów społecznych stali się aktywistami pamięciowymi.

Odziedziczone predyspozycje, zamiłowanie do malarstwa oraz doświadczenie w tworzeniu graffiti były tylko jednym z czynników wpływających na obraną przez

muralistów ścieżkę artystyczną. Głównym motywem odpowiadającym za decyzję zarówno twórców, jak i pomysłodawców murali o działaniu w sferze pamięci jest zaszczerpione w nich przez starszych przedstawicieli ich rodzin zainteresowanie historią. Badani wywodzą się z rodzin, w których ważne są tradycje oraz historia przodków. Przodków, którzy jak się niejednokrotnie okazywało uczestniczyli w ważnych wydarzeniach polskiej historii. Badani przyznawali, że to właśnie historie rodzinne przyczyniły się do tego, że obecnie angażują się w działania w „sferze pamięci”, czy w sprawy społeczne rodzinnej miejscowości. Szczególnie pomysłodawcy zaznaczali, że chętnie angażują się w praktyki pamięci, ponieważ cel jakim jest pielęgnowanie i kształtowanie pamięci podtrzymuje trwanie narodu. w ich ocenie murale stanowią ważne narzędzie kształtowania wśród odbiorców poczucia przynależności do wspólnoty, więzi z danym terytorium, porządkują rzeczywistość społeczną oraz przybliżają historię lokalną i narodową. Warto jednak podkreślić, że zdecydowana większość moich rozmówców wykazywała bardziej żywa zainteresowanie postaciami i wydarzeniami lokalnymi, aniżeli narodowymi. Dlatego też częściej inicjowali i podejmowali się realizacji murali wpisujących się w proces kształtowania „małych ojczyzn”.

Z kolei analiza danych internetowych oraz danych zebranych z wywiadów pozwala określić, że pierwsze murale upamiętniające w Polsce powstawały na początku XXI wieku, dzięki inicjatywom instytucji państwowych i lokalnych. Przykładem takiej inicjatywy są murale namalowane na ogrodzeniu Muzeum Powstania Warszawskiego (Mur Sztuki). Murale te nawiązywały swoim przekazem do historii miejsca oraz koncepcji muzeum. w późniejszych latach przekaz pojawiających się w przestrzeni miejskiej murali coraz rzadziej odwoływał się do kontekstu miejsca. Obecnie murale upamiętniające powstają dzięki inicjatywom ogólnym, jak i oddolnym, jednak ogólnych realizacji w przestrzeni jest coraz więcej. Zjawisko to wskazuje na zawłaszczanie tej formy przekazu przez władzę, która coraz częściej sięga po mural jako formę swojej polityki historycznej. Ponadto, wiąże się to ze wzmocnionymi praktykami pamięci instytucji państwowych i lokalnych przed zbliżającymi się świętami narodowymi. Przykładami są ogłoszony w 2020 roku przez MON konkurs na murale upamiętniające 100-lecie bitwy warszawskiej, czy licznie powstałe w 2018 roku murale z okazji 100-lecia odzyskania przez Polskę niepodległości. Murale stają się coraz bardziej zinstytucjonalizowaną formą działania i wywierania wpływu na społeczeństwo. Im wyżej w hierarchii państwa jest dana instytucja tym więcej może przeznaczyć środków finansowych na taką realizację. Co więcej, za każdym murałem

upamiętniającym, którego patronem są instytucje państwowe, idą także odpowiednie środki finansowe dla jego twórcy.

Z przeprowadzonych badań wynika, że instytucje inicjujące projekty zapraszają do realizacji murali muralistów, którzy posiadają już doświadczenie w tworzeniu malowideł wielkoformatowych, których prace są rozpoznawalne i cieszą się społecznym uznaniem. Opisana tendencja wpływa na pojawienie się fenomenu zawodowego muralisty, specjalizującego się w tematyce pamięciowej w środowisku muralistów polskich. w rezultacie mniej wyspecjalizowani lub początkujący twórcy sztuki ulicznej mają ograniczony dostęp do zleceń. w konsekwencji decydują się oni na malowanie nielegalnych form *street artu*, takich jak graffiti. w rezultacie, aktywiści społeczni lat dziewięćdziesiątych, walczący o równy i demokratyczny dostęp do przestrzeni publicznej, w drugiej dekadzie dwudziestego pierwszego wieku, stali się wyspecjalizowaną grupą artystów, w dużej mierze posiadających monopol na malowanie murali w przestrzeni publicznej.

Badania wykazały, że murale stanowią alternatywę dla pomników i coraz częściej je zastępują, przejmując tym samym ich funkcje upamiętniające. Nowoczesność zaowocowała wznoszeniem pomników i tablic pamiątkowych w przestrzeni publicznej, które służyły budowaniu wspólnoty narodowej. w dzisiejszych czasach późnej nowoczesności maluje się murale upamiętniające. Zdaniem moich rozmówców pomniki pozostają standardową formą upamiętniania, jednak jak podkreślają, siła murali polega na tym, że trafiają do szerszego grona odbiorców, w szczególności do osób młodych. Warto podkreślić, że realizacje murali upamiętniających w znacznym stopniu osadzone są topograficznie – za ich pośrednictwem oznaczane są wydarzenia związane z określoną przestrzenią (Kubiszyn, Zietar 2019: 412). Jak wskazują Marta Kubiszyn i Joanna Zętar murale odwołujące się do wydarzeń z przeszłości przywołują daną historię i czynią ją elementem przestrzeni oraz życia codziennego społeczności (2019: 409). Ponadto, inicjatorzy murali oprócz ich czysto komemoratywnej funkcji podkreślają potencjał murali do wytwarzania i umacniania świadomości społecznej, poczucia tożsamości tak narodowej, jak i lokalnej, jak również popularyzacji historii, możliwości opowiedzenia jej w nowoczesny, niepompatyczny sposób. Współczesne murale upamiętniające stanowią zatem ciekawy inwariant średniowiecznej biblii pauperum. Podobnie jak średniowieczna prekursorka przedstawiała w skrócony i przystępny sposób wydarzenia testamentowe, murale w nowoczesny i przystępny sposób opowiadają o historii lokalnej i narodowej. Są paradygmatycznym nośnikiem historii publicznej. Fakt, że po niepomnikowe formy

upamiętnień w przestrzeni publicznej sięgają zarówno instytucje lokalne, jak i narodowe świadczą o zachodzących istotnych przekształceniach w teksturze pamięci współczesnych miast.

Proces ten ma jednak swoją drugą stronę. w przeciwieństwie bowiem do pomników, murale są bardziej ulotnym nośnikiem pamięci. Dlatego też, coraz częściej dokumentuje się i archiwizuje sztukę uliczną (Kramer 2016: 172). Jak podkreślali moi rozmówcy znikanie a nawet zamalowywanie murali jest uzależnione od tematyki, którą porusza dany mural. Murale o kontrowersyjnej tematyce, budzące niezadowolenie społeczności czy partii rządzącej najczęściej znikają z przestrzeni. Przykładem tego typu realizacji są murale upamiętniające tzw. Żołnierzy Wyklętych. Jednak głównym powodem znikania murali z przestrzeni jest ciągła zmienność samej tkanki miejskiej. Jak pisze historyczka sztuki, Barbara Salij-Hofman „Najczęstsza przyczyna tworzenia murali – potrzeba zakrycia brzydkich, przypadkowo ukazanych ścian – sprawia, że malowidła te pojawiają się w danym miejscu jedynie doraźnie – do rozbiórki budynku czy momentu zabudowy działki. Zasadne staje się zatem pytanie czy, paradoksalnie, murale, których celem było upamiętnianie, same nie są skazane na nietrwałą egzystencję” (Salij-Hofman 2022: 117 za Proch 2016: 114-115). Jednak czasem nawet krótka ekspozycja muralu powoduje, że mieszkańcy zaczynają czuć się z nim związani, dlatego zdarza się, że murale są odmalowywane po odnowieniu elewacji całego budynku. Barbara Salij-Hofman wręcz uważa, że murale powinny zostać objęte ochroną prawną i konserwacyjną (2022: 118). z kolei inni badacze zwracają uwagę na pozytywny wymiar efemeryczności muralu co czyni z niego ważny nośnik *counter-memory* i pamięciowego dialogu w przestrzeni publicznej. w tym kontekście prawna ochrona mogłaby doprowadzić do przerwania naturalnie toczącego się procesu przekształcania przestrzeni publicznej i pamięci społecznej i zamienić mural w nowe narzędzie dyscyplinowania i zawłaszczania przestrzeni przez jedną grupę społeczną, instytucję czy państwo. Warto podkreślić, że twórcy murali już zwracają uwagę, że murali upamiętniających jest za dużo w przestrzeni publicznej, że „uprawiana jest martyrologia” i ciągle rozdrapywanie ran z przeszłości. Co więcej, proces zawłaszczania przestrzeni jest również konsekwencją obecnej państwowej polityki historycznej, czyli działań nakierowanych na to o kim i o czym powinno pamiętać społeczeństwo.

Jaka jest zatem przyszłość murali upamiętniających? Upamiętnienia nie znikną z przestrzeni publicznej, ale ich formy będą stale modyfikowane (Salij-Hofman 2020: 104-109). Oprócz zagrożenia zawłaszczenia murali przez państwo, o którym przed chwilą

писаłam, innym zagrożeniem dla muralu jako nośnika demokratycznej pamięci będzie jego komercjalizacja będąca konsekwencją dostosowywania murali do potrzeb i preferencji społeczeństwa konsumpcyjnego. z drugiej jednak strony, istnienie budżetu partycypacyjnego, które daje mieszkańcom prawo wpływu na kształt swojego miejsca zamieszkania, rosnąca świadomość lokalna mieszkańców sprawiają, że każda osoba może sama zgłosić pomysł na projekt muralu, czego przykładem są analizowane w niniejszej rozprawie doktorskiej projekty zgłaszane do warszawskiego budżetu obywatelskiego. Ponadto, w przyszłości forma muralu będzie dostosowywana także do trendów globalnych tj. wykorzystywane będą elementy sprawiające, że na przykład obraz staje się obrazem 3D lub jest widoczny w nocy (za pomocą laserów czy neonów). Przyszłość murali upamiętniających wiąże się również z wykorzystywanymi do ich malowania narzędziami. Coraz częściej wykorzystywane do realizacji murali są farby fotokatalityczne, czyli farby produkowane na bazie naturalnych składników (powracamy do barwników, które stosowano w prehistorii) z wysoką zawartością dwutlenku tytanu, dzięki któremu neutralizowane są zanieczyszczenia w powietrzu. Inicjatorzy (instytucje państwowe i lokalne) coraz częściej zlecają realizację murali właśnie z wykorzystaniem tych farb. Wymiernymi efektami takiego działania są realizacje nowoczesnych i popularnych form upamiętnień, ale również działania mające na celu dbałość o środowisko.

Podsumowując, przeprowadzone przeze mnie badania nie wyczerpują tematyki murali upamiętniających, bowiem taki nie był też mój cel. Przede wszystkim zależało mi na przedstawieniu środowiska muralistów realizujących murale upamiętniające, początków ich artystycznej drogi oraz motywacji do działania w sferze pamięci. w swojej pracy nakreśliłam też tematy, które wymagają pogłębienia, np. temat instytucjonalizacji zawodu muralisty, wpływu komercjalizacji na murale, zawłaszczania tego nośnika przez państwo. Dalszych badań wymaga ponadto analiza murali jako obecnie jednego z najbardziej popularnych nośników pamięci zarówno w polskiej lub zagranicznej przestrzeni publicznej. Ponadto, warto byłoby zbadać środowisko muralistów realizujących jedynie murale artystyczne lub reklamowe i porównać je ze zbadanym środowiskiem muralistów upamiętniających – wyodrębnić cechy wspólne oraz cechy, które rozróżniają oba środowiska. Opis procesu realizacji murali pod względem formalnym m.in. prawnym mógłby być również bardziej wyczerpujący. Pogłębienia wymaga także społeczny odbiór murali upamiętniających na przykład poprzez badania przeprowadzone z udziałem mieszkańców budynków, na których znajdują się murale. Tego typu badania będą

z pewnością łatwiejsze w rzeczywistości postpandemicznej. Świadomość obszarów badawczych wartych dalszego eksplorowania otwiera przede mną nowe kierunki badań.

Bibliografia

- Abate M. A. (2020). Ziggy was here: Tom Wilson's newspaper comic, World War II, and the role of graffiti in sequential art. *Journal of Graphic Novels and Comics*, DOI: 10.1080/21504857.2020.1858911
- Assmann A. (2019). *Między historią a pamięcią*. *Antologia* (tłum. M. Saryusz-Wolska). Warszawa: WUW.
- Assmann J. (1992). *Das kulturelle Gedächtnis, Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. Munich: Verlag C.H. Beck.
- Assmann J. (2003). *Pamięć zbiorowa i tożsamość kulturowa* (tłum. S. Dyroff, R. Żytniec). *Borussia*, 1 (29).
- Assmann J. (2009). Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych (tłum. Anna Kryczyńska-Pham). Warszawa: WUW.
- Assorodobraj N. (1963). *Żywa historia. Świadomość historyczna: symptomy i propozycje badawcze*. „*Studia Socjologiczne*” nr 2.
- Babińska M. (2016). Murale dla Wałbrzycha [w:] S. Bielawska (red.), *Nowa kronika wałbrzyska. Tom IV*, Wałbrzych: Fundacja Museion.
- Bałus W. (2014). Pomnik. [w:] M. Saryusz-Wolska. R. Traba (red.), *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*. Warszawa, 387–389.
- Banasiak J. (2011). Street art – ruch zapoznany. [w:] M. Duchowski, E. A. Sekuła (red.), *Street art. Między wolnością a anarchią*. Warszawa: Wyd. Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie; 20-21.
- Baranowski J. (1988). Powstanie i organizacja getta. [w:] J. Fijałek, A. Galiński (red.) *Getto w Łodzi*, Łódź: Okręgowa Komisja Badania Zbrodni Hitlerowskich w Łodzi, Instytut Pamięci Narodowej.
- Barthes R. (1970). L'ancienne rhétorique. *Communications*, 16(1), 172-223.
- Bąkowska M. (2006). Murale Kalifornii. *Architektura Krajobrazu*, 88-95.
- Beatley T. (2004). *Native to nowhere. Sustaining home and community in a global age*. Washington: Island Press.
- Berger St., Seiffert J. (2014). Erinnerungsorte – Ein Erfolgskonzept auf dem Prüfstand [in:] St. Berger, J. Seiffert (eds.), *Erinnerungsorte: Chancen, Grenzen und Perspektiven eines Erfolgskonzeptes in den Kulturwissenschaften*. Essen: Klartext, 11–36.
- Białostocki J. (1985). Barok w sztuce sakralnej [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 2. Lublin 45–50.
- Bierwiaczonek K. (2015). Public space as a city's identity space. The chance or barrier in the city's development?. *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Sociologica*, 54, 61–78.
- Bierwiaczonek K. (2018). Urban public space and its social roles – an attempt at systematization. *Qualitative Sociology Review*, 67, No (1), 25-48.
- Biskupski Ł. (2017). *Prosto z ulicy. Sztuki wizualne w dobie mediów społecznościowych i kultury uczestnictwa*. Fundacja Bęc Zmiana, Instytut Kultury Polskiej UW Warszawa.
- Bloch M. (1977). *The Past and the Present in the Present*. *Man*. 12(2), 278–292. <https://doi.org/10.2307/2800799>
- Bogumił Z. (2018). *Gulag Memories: The Rediscovery and Commemoration of Russia's Repressive Past*. (transl. P. PALMER). New York, Oxford: Berghahn Books.
- Bogusławski M., Lewandowski T. (2019). Atmosfery pamięci — a propos Parku Ocalałych w Łodzi. *Przegląd Kulturoznawczy*, 4 (42), 466-491.

- Bourdieu P. (1999). *La miseria del mundo*. Buenos Aires: fce.
- Bradley K. (2014). Berlin: Street Art. *The New York Times* (19 October): TR8.
- Brykczyński J., Stopa M. (2010). *Ostańce: kamienice warszawskie i ich mieszkańcy*. Warszawa: DSH.
- Burszta W. J. (2016) Metafory pokrewieństwa, *Roczniki Kulturoznawcze*, 7(2), 5–28.
- Castells M. (1982). *Kwestia miejska* (tłum. Bohdan Jałowiecki). Warszawa: PWN.
- Castillo E. (2006). *Puño y Letra: Movimiento social y comunicación gráfica en Chile*. Santiago de
- Cauvin T. (2018). *The Rise of Public History: An International Perspective*. *Historia Crítica*, (68), 3-26.
<https://doi.org/10.7440/historicrit68.2018.01>
- Chabros E., Kmita “Patyczak” G. (2011). *Graffiti w PRL*. Wrocław: Instytut Pamięci Narodowej.
- Chinciński T. (2015). Współczesny wymiar pamięci o II wojnie światowej. Kilka uwag na temat socjologicznych badań pamięci oraz narracji Muzeum II Wojny Światowej, [w:] K Kącka, J. Piechowiak-Lamparska, A. Ratke-Majewska (red.), *Narracje pamięci między polityką a historią*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 59-82.
- Ciesek-Ślizowska B., Duda B., Ficek E., Przyklenk J., Sujkowska-Sobisz K. (2022). *Cyfrowe archiwum społeczne jako przedmiot badań dyskursologicznych. Prolegomena*. *Prace Językoznawcze XXIV/2*, 151-165.
- Cobel-Tokarska M. (2014). Opowieści o wojennych kryjówkach żydowskich – mikrohistorie trudne do pamiętania, [w:] A. Golachowska, A. Zielińska (red.), *Konstrukcje i destrukcje tożsamości: Narracja i pamięć, Tom III*, Warszawa: Instytut Sławiastyki PAN, 485-502.
- Coffey M. K. (2012). *How a revolutionary art became official culture: Murals, museums, and the Mexican state*. London: Duke University Press.
- Cole T. (1999). *Selling the Holocaust: From Auschwitz to Schindler; How History is Bought, Packaged and Sold* (1st ed.). Routledge
- Connerton, P. (1989). *How societies remember*. Cambridge University Press.
- Connerton P. (2012) *Jak społeczeństwa pamiętają* (tłum. M. Napiórkowski), Warszawa: WUW.
- Cook M., van Riemsdijk M. (2014). Agents of memorialization: Gunter Demnig's Stolpersteine and the individual (re-)creation of a Holocaust landscape in Berlin. *Journal of Historical Geography*, 43, 138-147.
- Czachur W. (2021). *Niemieckie akty skrucy wobec Polski a konflikty pamięci zbiorowych. Lingwistyczna analiza sprzeczności w dyskursach pamięci*.
- Czarnecka D. (2014). Mury jako kreacja miejsc pamięci o wojnie. *Journal of Urban Ethnology*, 12, 119-132.
- Czarnecka D. (2015). „Pomniki wdzięczności” Armii Czerwonej w Polsce Ludowej i w III Rzeczypospolitej. Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej.
- Czerwiński, M. (2014). Archiwum znaków–semiotyka pamięci kulturowej. *tekst i dyskurs-text und diskurs*, (7), 31-48.
- Domańska E. (2002). Wprowadzenie: Pamięć, etyka i historia. [w:] E. Domańska Pamięć (red.), *Etyka i historia. Angloamerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych [Memory, Ethics and History]*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Duchowski M. i in. (2016). Mury. Diagnoza dynamiki środowiska twórców malarstwa monumentalnego – raport badawczy, <http://obserwatorium.miasta.pl/wp-content/uploads/2017/02/>

MURY_diagnoza_dynamiki_%C5%9Brodowiska_tw%C3%B3rc%C3%B3w_malarstwa_monumenta Inego.pdf (dostęp 5 IV 2020).

- Dudek A. (2022). Jak podpisywać dzieła sztuki w przestrzeni publicznej? Problematyka i wybrane przykłady. *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Philosophica. Ethica-Aesthetica-Practica*, 131-160.
- Durkheim E. (1990) *Elementarne formy życia religijnego* (tłum. A. Zadrożyńska) Warszawa: PWN.
- Dyczewski L. (1981). *Rodzina polska i kierunki jej przemian*. Warszawa: Ośrodek Dokumentacji i Studiów Społecznych.
- Dymarczyk W. (2019). „Cześć Waszej pamięci, Żołnierze Wyklęci”, czyli rzecz o współczesnych muralach patriotycznych i nacjonalistycznych. [w:] A. Baliński (red.), *100 × propaganda*, 126.
- Dziadzia B., Głyda-Żydek B., Piskorek-Oczko S. (2015). *Sztuka w przestrzeni publicznej. Artystyczne wymiary wytwarzania kapitału społecznego i kulturowego*. Bielsko-Biała – Cieszyn: Fundacja Animacji Społeczno-Kulturalnej.
- Ellsworth-Jones W. (2013). *The Story Behind Banksy, Arts & Culture*, <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/the-story-behind-banksy-4310304/>
- Erl A. (2018). *Kultura pamięci. Wprowadzene*. (tłum. A. Teperek). Warszawa: WUW.
- Estreicher K. (1977) *Historia sztuki w zarysie, Wydanie II rozszerzone*. Warszawa-Kraków: PWN.
- Fairclough N., Duszak A. (2008). Wstęp: Krytyczna analiza dyskursu - nowy obszar badawczy dla lingwistyki i nauk społecznych, [w:] N. Fairclough, A. Duszak (red.), *Krytyczna analiza dyskursu. Interdyscyplinarne podejście do komunikacji społecznej*, Kraków Universitas, 7-23.
- Favian M. (2016). American Indian graffiti, [in:] Jeffrey Ian Ross (ed.) *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*. 124-136.
- Ferrell J. (2016). Graffiti, street art and the politics of complexity. Ross, J.(ed.) *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, xxx- xxxix.
- Ferdinand de Saussure 1959
- Finkielsztein M. (2015) Walka o Miasto: billboardy, reklamy i subvertising. [w:] J. Kubera, Ł. Rogowski, *Miasto w oczach ludzi: wizualność współczesnej ikonosfery miejskiej*, Poznań: Wydawnictwo UAM, 21-30.
- Foskolou, V. A. (2019). Telling stories with pictures: narrative in middle and late Byzantine monumental painting. *Byzantine and Modern Greek Studies*, 43(2), 194-218.
- Friendak-Majewska M. (2011). Pompeje na nowo odkryte. <http://www.newsweek.pl/wydania/1316/pompeje-na-nowoodkryte,83724,1,1>
- Gane N. (2008). *Świat graffiti. Sztuka ulicy z pięciu kontynentów świat graffiti* (tłum. Piotr Amsterdamski). Warszawa: Albatros.
- Gawenda A. (2018). Hejt, jako przejaw patologicznych zachowań i konsekwencja rozwoju technologicznego. *Bezpieczeństwo Obronność Socjologia*, 9 (10), 45-63.
- Gawrońska M., Sikorska M. (2022). Rodziny na widoku – koncepcja demonstrowania rodzinności jako narzędzie użyteczne do analizowania życia rodzinnego. *Studia Socjologiczne*, 1 (244), 137-164.
- Gehl J. (2010). *Cities for People*. Washington: Island Press.
- Gębczyńska-Janowicz A. (2010). *Polskie założenia pomnikowe. Rola architektury w tworzeniu miejsc pamięci od połowy XX wieku*. Warszawa: Neriton.

- Giancaspero L. (2019). La pratique muraliste comme vecteur de recomposition des liens territoriaux. Le cas des peintures murales de Cibiana di Cadore. *Géographie et cultures*, 111, 79-98
- Giergoń P. (2011). Meksykański mural w Warszawie. http://www.sztuka.net/palio/html.run?_Instance=sztuka&_PageID=846&newsId=13625&callingPageId=845&_sectionId=222&_regionId=122&_cms=newser&_catId=1&_Checksum=-1226240251 [dostęp: 1.08.2022]
- Gillis J. R. (1994). *Commemorations: The Politics of National Identity*, Princeton: Princeton University Press. <http://www.jstor.org/stable/j.ctv39x64g>
- Głowacka-Grajper M. (2016). *Transmisja pamięci. Działacze „sfery pamięci” i przekaz o Kresach Wschodnich we współczesnej Polsce*. Warszawa: WUW.
- Golka M. (2009). *Pamięć społeczna i jej implanty*. Warszawa: Scholar.
- Gorczyca Ł. (2010). Dlaczego Mona Lisa się uśmiecha? o dobrych praktykach artystycznych w przestrzeni publicznej, „2+3D. Grafika Plus Produkt”, 36, 54–58.
- Grochowska A. (2013). *Murale symbolem rewitalizacji czy gentryfikacji Przykład Wrocławia*. Wrocław: XXVI KONWERSATORIUM WIEDZY o MIEŚCIE
- Gruba M. (2012). Sztuka uliczna jako narzędzie kontestacji w przestrzeni publicznej metropolii. *Przestrzeń Społeczna (Social Space)* 2/1 (3), 177-196
- Gubała-Czyżewska J. (2020). Upamiętnienia Łodzi żydowskiej–w jaki sposób przeszłość uobecnia się w teraźniejszości. *Zagłada Żydów. Studia i Materiały*, (16), 721-742.
- Gubański J. (2011). Architektura obiektów poprzemysłowych we współczesnych adaptacjach. *Czasopismo Techniczne*, 107-112.
- Gutman Y., Wüstenberg J. (2021). Challenging the meaning of the past from below: a typology for comparative research on memory activists. *Memory Studies*, 1–17.
- Gutowski B. (2009). *Fenomen Genius Loci. Tożsamość miejsca w kontekście historycznym i współczesnym*. Warszawa: Muzeum Pałac w Wilanowie.
- Hahn H. H. (2013). Polityka historyczna a stosunki binarodowe. Głos na rzecz stworzenia kodeksu zachowań w polityce pamięci [w:] H. H. Hahn, R. Traba (red.), *Polsko-niemieckie miejsca pamięci, Refleksje metodologiczne*, T. IV, Warszawa, 149.
- Halbwachs M. (1925). Les origines puritaines du capitalism. *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, 5(2), 132-154.
- Halbwachs M. (1969). *Społeczne ramy pamięci*. Warszawa: PWN.
- Halbwachs M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Madrid: Anthropos.
- Halbwachs M. (2008). *Społeczne ramy pamięci*. Warszawa: PWN.
- Hałas E. (2004). Polityka symboliczna i pamięć zbiorowa. Zmiany nazw ulic po komunizmie. [w:] M. Marody (red.), *Zmiana czy stagnacja? Społeczeństwo polskie po czterech latach transformacji*. Warszawa: Scholar.
- Harvey D. (2012). *Bunt miast. Prawo do miasta i miejska rewolucja*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana.
- Hauser A. (1974). *Społeczna historia sztuki i literatury, tom I*. Warszawa: PWN.
- Hayden, D. (1997). *The power of place: Urban landscapes as public history*. MIT press.
- Hirsch M. (1997). *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*. Harvard University Press

- Hobsbawm E. J. (2008). Wprowadzenie. Wynajdywanie tradycji, [w:] E. J. Hobsbawm, T. Ranger (red.), *Tradycja wynaleziona*. Kraków: WUJ, 9–23
- Hobsbawm E., Ranger T. (2008) *Tradycja wynaleziona* (tłum. M. Godyń, F. Godyń), Kraków: WUJ.
- Hołda R. (2020). „Jesteście w naszej pamięci”: Polskie murale jako nośniki pamięci i popularna forma patriotyzmu. *Relacje Międzykulturowe*, 1(7), 47-64.
- Hufschmid A. (2012) Los riesgos de la memoria. Lugares y conflictos de memoria en el espacio público. En *Topografías conflictivas: memorias, espacios y ciudades en disputa*, coordinación de Anne Hufschmid y Valeria Durán,. Buenos Aires: Trilce, 369-388.
- Huyssen A. (2006). *Present pasts. Urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford: Stanford University Press
- Huyssen A. (2009). Berlińskie pustki (tłum. J. Mostowska), [w:] M. Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*. Kraków: Universitas.
- i pamięci we współczesnych pomnikach [w:] *Pamięć – kultura – edukacja*, red. A. P. Bieś SJ,
- Irwin-Zarecka I. (2017). *Frames of remembrance. The dynamics of collective memory*. London and New York: Routledge.
- Jabłońska B. (2006). Krytyczna analiza dyskursu: refleksje teoretyczno-metodologiczne. *Przegląd socjologii jakościowej*, 2 (1), 53-67.
- Jagiello E., Modnicka N. (2015). *Projekt Off Galeria – Dialogi wokół murali*. Łódź: Fundacja Urban Forms.
- Jasiewicz K., Olędzki Ł. (2005). Od nostalgii do fascynacji – doświadczanie przeszłości, [w:] J. Grad, H. Mamzer (red.), *Kultura przyjemności. Rozważania kulturoznawcze*. Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza, 183-208.
- Jaszczyk-Grzyb M. (2020). *Mowa nienawiści ze względu na przynależność etniczną i narodową w komunikacji internetowej. Analiza porównawcza języka polskiego i niemieckiego*, Rozprawa doktorska, Poznań: UAM.
- Jażdżewska I. (2017). Mural jako atrakcja turystyczna w mieście przemysłowym – przykład Łodzi. *Turyzm*, 27(2), 45-57. DOI: 10.18778/0867-5856.27.2.04
- Ferrell J. (2016). Foreword Graffiti, street art and the politics of complexity. [in:] J. I. Ross (ed.) *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*. Routledge.
- Ross I. J. (2016). Regional/municipal variations/differences of graffiti and street art, [in:] Ross I. J (ed.) *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, 215-222.
- Jurkowska H. (2014) *Pamięć sentymentalna*, Warszawa: WUW.
- Kaltenberg-Kwiatkowska E. (2011). o oznaczaniu i naznaczaniu przestrzeni miasta, *Przegląd Socjologiczny*, 60, nr 2–3, 135–165.
- Kałużna, J. (2018). Dekomunizacja przestrzeni publicznej w Polsce – zarys problematyki. *Środkowoeuropejskie Studia Polityczne*, (2), 157-171. <https://doi.org/10.14746/ssp.2018.2.10>
- Kałwa D. (2009). Pamięć zbiorowa o PRL. Między polityką historyczną a prywatnym doświadczeniem. [w:] K. Mikulski, Z. Noga, M. Schulze Wessel (red.), *Pamięć polska, pamięć niemiecka od XIX do XXI wieku*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek
- Kammen M. (1995). Review of frames of remembrance: The dynamics of collective memory by Iwona Irwin-Zarecka. *History and Theory*, 3 (34), 245-262.

- Kamola, E. Rozporządzenia nieżydowskich władz cywilnych dotyczące stroju żydowskiego do końca XIX wieku. *Rocznik Lubelski*, 41, 138-147
- Kansteiner W. (2006). *In pursuit of German memory: history, television, and politics after Auschwitz*. Athens: Ohio University Press.
- Karkowska M. (2016). Pamięć społeczności lokalnej w jej publicznej i prywatnej odsłonie. Przykład Michniowa. [w:] J. Kurczewska, *Przemiany kulturowe we współczesnej Polsce: ramy, właściwości, epizody: praca zbiorowa*. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, 390-415.
- Kącka K. (2015). Polityka historyczna: kreatorzy, narzędzia, mechanizmy działania – przykład Polski. [w:] K. Kącka, J. Piechowiak-Lamparska, A. Ratke-Majewska (red.), *Narracje pamięci między polityką a historią*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 59-82.
- Kean H., Ashton P. (2009). Introduction: People and their Pasts and Public History Today, [in:] P. Ashton, H. Kean (ed.) *People and Their Pasts Public History Today*, Palgrave: Macmillan, 1–20.
- Kmieć A. N. (2019) Wspólna forma, skrajne treści. Analiza wybranych napisów z przestrzeni miejskiej, *Okolice Rocznik Etnologiczny*, 13, 55-69.
- Kobielska M. (2020). Muzeum narracyjne – muzeum doświadczeniowe. Uwagi terminologiczne, *Teksty drugie*, (4), 15–36
- Konecki K.T. (2014). Socjologia emocji według Thomasa Scheffa. [w:] K. T. Konecki, B. Pawłowska (red.) *Emocje w życiu codziennym*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 11-38.
- Kończal, K., & Wawrzyniak, J. (2011). Polskie badania pamięcioznawcze: tradycje, koncepcje, (nie)ciągłości. *Kultura i Społeczeństwo*, 55(4), 11-63. <https://doi.org/10.35757/KiS.2011.55.4.2>
- Korporowicz L. (2012). Tożsamości kulturowe u korzeni. [w:] E. Hałas (red.), *Kultura jako pamięć. Posttradycyjalne znaczenie przeszłości*. Zakład Wydawniczy NOMOS, 177-202.
- Korzeniewski B. (2005). Polityczne rytuały pokuty w świetle przemian kulturowych późnej nowoczesności. *Nowa Krytyka* 18, 37-49.
- Korzeniewski B. (2006). *Polityczne rytuały pokuty w perspektywie zagadnienia autonomii jednostki*. Poznań: wydawnictwo Poznańskie.
- Korzeniewski, B. (2013). Demokratyzacja pamięci wobec przewartościowań w pamięci Polaków po 1989 r. *Pamięć i sprawiedliwość*. 2 (22), 55-75.
- Koselleck R. (1979). Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden [in:] O. Marquard, K. Stierle, W. F. Verlag (ed.) *Identität*, 255–276.
- Krajewski M. (2011). Miasto. Na tropach tego, co widzialne. *Przegląd socjologiczny*, LX (2 - 3) 111-134.
- Krajewski M. (2012). Farba [w:] M. Krajewski (red.), *Niewidzialne miasto*. Warszawa: Fundacja Bęc zmiana, 173-186.
- Krajewski M. (2013). *Niewidzialne miasto*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana.
- Kramer R. (2016). Straight from the underground: New York City's legal graffiti writing culture, [in:] Ross J. (ed.) *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, 113-123.
- Krawiec A. (2020). Rola muzeów Holokaustu i ich audytoriów w kształtowaniu pamięci o Holokauście w kontekście nowych mediów. *Media-Kultura-Komunikacja Społeczna* (16) 21-42.
- Krzywik A. (2022) Practices of restoring memory, or perhaps constructing memory. The significance of commemorative murals for their initiators and creators [in:] *Memory in Central and Eastern Europe*:

- past traumas, present challenges, future horizons*, Prague: Karolinum press (will be published at the end of 2022 or in the first half of 2023)
- Krzywik A. (2022). Rola murali we współczesnym funkcjonowaniu miejskich ruchów społecznych w przestrzeni publicznej miast. *Przegląd wybranych działań artystycznych. Przegląd Socjologii Jakościowej*, 18 (2), 116-131.
- Kubiak K. (2013). Reklama outdoorowa – semiotyczna analiza przekazu [w:] A. Wiśniewska i A. Frontczak (red.), *Reklama wizualna*, Warszawa: Wyższa Szkoła Promocji, 10-23.
- Kubiszyn M., Zętar, J. (2019). Miasto po Zagładzie. Dzielnica żydowska w Lublinie i jej upamiętnienia. *Zagłada Żydów. Studia i Materiały*, (15), 387-418.
- Kula M. (2002). *Nośniki Pamięci Historycznej*. Warszawa: Wydawnictwo DIG.
- Kwiatkowski P. T. (2012). Kategoria przeszłości w potocznej pamięci zbiorowej [w:] E. Hałas (red.), *Kultura jako pamięć. Posttradycjonalne znaczenie przeszłości*. Zakład Wydawniczy NOMOS, 76-106.
- Lachowska K., Pielużek M. (2020). *Miasto jako przestrzeń ideologiczna – analiza sztuki ulicznej towarzyszącej aktualnym protestom w Chile*. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura*. 12(2): 93-112.
- Ladd B. (1997). *The Ghosts of Berlin. Confronting German History in the Urban Landscape*. Chicago–London: University of Chicago Press.
- Le Goff J. (2007). *Historia i pamięć*. Warszawa: WUW.
- Lear J. (2017) *Picturing the Proletariat: Artists and Labor in Revolutionary Mexico, 1908–1940*. Austin: University of Texas Press.
- Lefebvre H. (1991). *The production of space*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Lewicka M. (2008). Place attachment, place identity and place memory: Restoring the forgotten city past. *Journal of Environmental Psychology*, 28, 209-231.
- Lewicka M. (2012). *Psychologia miejsca*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Lisowska-Magdziarz M. (2019). *Znaki na uwięzi: od semiologii do semiotyki mediów*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Liszka P. (2015). Architektura w dziejach teologii. *Colloquia Theologica Ottoniana*, 2, 163-174.
- Lowenthal D. (1994). Identity, heritage and history. [w:] J. Gillis (ed.), *The Politics of National Identity*. Princeton: Princeton University Press.
- Łabędź J. (2019). *Street art. Sztuka Ulicy*. Wydawnictwo SBM: Warszawa.
- Łuczewski M. (2017). *Kapitał moralny. Polityki historyczne w późnej nowoczesności*. Kraków: Wydawnictwo: Ośrodek Myśli Politycznej.
- Łuczewski M., Maślanka T., Bednarz-Łuczewska P. (2012). Transnarodowa pamięć i sfera publiczna. Zmaterializowane miejsca pamięci w Polsce i w Niemczech. [w:] E. Hałas (red.), *Kultura jako pamięć. Posttradycjonalne znaczenie przeszłości*. Zakład Wydawniczy NOMOS, 202-226.
- Łukaszewicz-Alcaraz A. (2016). Street-art, graffiti, wandalizm – w kontekście estetyki środowiskowej Arnolda Berleanta. [w:] M. Baranowski, P. Cichocki, M. Maraszkiewicz (red.), *Przestrzeń publiczna i państwo dobrobytu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM, 13-29.
- Łukowska M. (1991). Badania nad opowieścią wspomnieniową. *Łódzkie Studia Etnograficzne*, 30, 53-62.

- Maciejczak Z. (2016). Murale jako nośniki pamięci w przestrzeni miejskiej. Studium przypadku warszawskiego osiedla Muranów. *Esej, Uniwersytet Warszawski*. 216, 1-6.
- Maciejczak Z. (2018). Murale na warszawskim Muranowie jako nośniki pamięci miejsca. [w:] Zuzanna Bogumił, Andrzej Szpociński (red.), *Stare i nowe tendencje w obszarze pamięci społecznej*, Warszawa: Akademia Pedagogiki Specjalnej im. M. Grzegorzewskiej, ISP PAN i Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Malczewska-Pawelec D., Pawelec T. (2011). *Rewolucja w pamięci historycznej. Porównawcze studia nad praktykami manipulacji zbiorową pamięcią Polaków w czasach stalinowskich*. Kraków: Universitas.
- Maługa L. (2019). Mural jako forma plastyczna w przestrzeni architektonicznej i urbanistycznej Meksyku, *Architectus* (59), DOI: 10.37190/arc190306
- Markowska B. (2010). *Raport z badań. Po co pamiętać razem? Praktyki pamięci a kultura obywatelska w gminie Stare Juchy i powiecie elckim*. Warszawa: Collegium Civitas.
- Markowska B. Stryjek T. (2021). Wprowadzenie. [w:] B. Markowska (red.), *Dyskurs historyczny w mediach masowych. Reprezentacje przeszłości w polskiej i ukraińskiej sferze medialnej*. Warszawa: Scholar, 18.
- Marszałek-Kawa J., Piechowiak-Lamparska J., Ratke-Majewska A., Wawrzyński P. (2016). *Polityka pamięci i kształtowanie tożsamości politycznej w czasie tranzycji postautorytarnej. Studia przypadku*. Warszawa: Difin.
- Mattanza A. (2017). *Street Art: Famous Artists Talk About Their Vision*. Milan: White Star Publishers.
- Miszewski K. (2007). Kiedy badacz jest tajnym agentem. o postrzeganiu niejawniej obserwacji uczestniczącej jako etycznie problematycznej, metodach badań ilościowych, zakulisowych wymiarach życia społecznego i ich związku ze wszystkim tym, o czym przed chwilą. *Przegląd Socjologii Jakościowej*, 3(2), 33-62.
- Misztal B. A. (2005). Memory and Democracy. *American Behavioral Scientist*, 48 N 10, 1320-1338.
- Moch W. (2016). *Street art i graffiti. Litery, słowa i obrazy w przestrzeni miasta*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uczelniane Wyższej Szkoły Gospodarki.
- Nachmias, V., Nachmias D. (2001). *Metody badawcze w naukach społecznych*. Warszawa: Wydawnictwo Zysk i S-ka.
- Napiórkowski M. (2020) Epidemia pamięci [w:] P. Majewski, M. Napiórkowski, *Antropologia pamięci. Zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa: WUW.
- Napiórkowski M. (2016). *Powstanie umarłych. Historia pamięci 1944–2014*. Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Nijakowski L. M. (2006). *Domeny symboliczne. Konflikty narodowe i etniczne w wymiarze symbolicznym*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Nijakowski L. M. (2008). *Polska Polityka Pamięci. Esej Socjologiczny*. Warszawa: WAIp.
- Nijakowski L. M. (2021). Sejmowe uchwały upamiętniające jako medium pamięci zbiorowej. Studium przypadku: Muzeum Śląska Opolskiego. *Studia Socjologiczne* 1 (240), 43–60.
- Niziołek K. (2015). Czy street art jest sztuką społeczną? Kulturotwórczy i obywatelski sens sztuki ulicznej w perspektywie koncepcji społecznych enklaw. *Pogranicze, Studia Społeczne XXVI*, 49-74.

- Niziołek K.(2015). *Sztuka społeczna. Koncepcje, dyskursy, praktyki. Tom 1.* Białystok: Fundacja Uniwersytetu w Białymstoku Universitas Bialostocensis, Wydział Historyczno-Socjologiczny Uniwersytetu w Białymstoku.
- Nora P. (1974). *Mémoire collective*, [w:] J. Le Goff (ed.), *Faire de l'histoire*. Paris: Gallimard.
- Nora P. (1984). *Les lieux de memoire*, Paris: Gallimard.
- Nora P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Memory and Counter-Memory, University of California Press.* (26), 7-24.
- Nora P. (2001). Czas pamięci [The memory time].(tłum. W. Dłuski). *Res Publica Nowa*, No (7).
- Nora P. (2009). Między pamięcią i historią. Le Lieux de Memoire. *Archiwum no.2*, 2. 4-12.
- Nowak J. (2011). *Społeczne reguły pamiętania: antropologia pamięci zbiorowej*. Kraków: Nomos.
- Nowak-Kluczyński K. (2011). Od znaku „Polski Walczącej” po hasło „FaceBóg” – rola polskiego graffiti w latach 1942–2011. *Biuletyn Historii Wychowania*, 27, 127-140.
- Olick J. K. (2014). Reflections on the underdeveloped relations between journalism and memory studies. London: *Journalism and memory*, 17-31.
- Olick J. K. (1999). Collective memory: The two cultures. *Sociological theory*, 17(3), 333-348.
- Olick J. K. (2015). Sites of memory studies (Lieux des études de mémoire). *Routledge international handbook of memory studies*, 41-52
- Ożóg K. S. (2012). Kapsuła pamięci na piedestale wzorca. Rzecz o wychowaniu, edukacji [w:] A.P. Bieś SJ, M. Chrost, B. Topij - Stempińska (red.), *Pamięć - Kultura - edukacja*, 191-199.
- Pabian B. (2015). Pamięć zbiorowa mieszkańców miasta. Studium o badaniach pamięci zbiorowej. *Acta Universitatis Lodziensis, Folia Sociologica* 54.
- Palmer R. (2016). The battle for public space along the Mapocho River, Santiago de Chile, 1964–2014. [in:] Jeffrey Ian Ross (ed.), *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*.
- Pałys J. (2014). *Sztuka uliczna jako medium komunikacji społecznej w Europie: Analiza materiałów źródłowych z Wielkiej Brytanii, Niemiec i Polski z lat 1970–2012*. Warszawa. (Praca doktorska.)
- Pawliszak P., Rancew-Sikora D. (2012). Wprowadzenie do socjologicznej analizy dyskursu (SAD). *Studia Socjologiczne*, 1, 5-15.
- Peirce Ch. S. (1995). *Philosophical Writings*. New York: Dover.
- Pethes N. (2016). *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag.
- Pineda E. K. (2017). La construccion social de la memoria en el espacio: una aproximacion sociologica [The social construction of memory in the space: a sociological approach]. *Península*, 12, No (1), 9-30.
- Pirker P., Rode P., Lichtenwagner M. (2019). From palimpsest to me-moiré: Exploring urban memorial landscapes of political violence. *Political Geography*, 74, 1-19.
- Pirveli M. (2010). Duch miejsca a topofilia. [w:] S. Kaprański (red.), *Pamięć, przestrzeń, tożsamość*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Poczykowi R. (2010). Lokalny wymiar pamięci: pamięć zbiorowa i jej przemiany w północno-wschodniej Polsce. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
- Pomorski J. (2017). Przyszli historycy o historii. z badań nad świadomością historyczną Polaków w latach 1987–1988, [w:] J. Pomorski (red.), *Spoglądając w przeszłość. Studia i szkice metahistoryczne*, Lublin: Wydawnictwo UMCS, 53–87.

- Popczyk M. (2004). Berlin – miasto widzialnej nieobecności. [w:] W. Kalaga (red.), *Dylematy wielokulturowości*, Kraków: Universitas, 239-261.
- Postolska J. (2021). „O czym mówią mury Warszawy?” – graffiti jako akt komunikacji społecznej – badanie, opis, interpretacja zjawiska. Warszawa (Praca licencjacka)
- Praczyk M.(2012). Poznańskie pomniki początku XXI wieku jako forma wytwarzania tożsamości lokalnej. *Sensus Historiae* (1), 142.
- Przy siężna B., Kaszubowska M. (2017). Atrakcyjność turystyczna murali w gdańskiej dzielnicy Zaspą. *Rocznik Naukowy XXVII*.
- Rapley T. (2010). *Analiza konwersacji, dyskursu i dokumentów*. (tłum. Anna Gąsior-Niemiec). Warszawa: PWN.
- Raport z badania „Reklama w przestrzeni publicznej” (2018) Kantar Public.
- Rasmussen S.T. (1999). *Odczuwanie architektury*. (tłum. B. Gadomska). Warszawa: Murator.
- Ratkowska- Widlarz L. (2011). Narracje (relacje świadków) w warsztacie antropologa kultury. Pamięć i antropologia. *Wrocławski Rocznik Historii Mówionej Rocznik I*, 35 - 36.
- Remesar A., Vergel, J. (2020). Bon Pastor (Barcelona) a neighbourhood with future. Let's make its remembrance. Claiming the symbolic accessibility. *European Journal of Creative Practices in Cities and Landscapes*, 3(2), 105-125.
- Rewers E. (2005). *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*. Kraków: Universitas.
- Rolston B. (2011). ¡Hasta La Victoria!: Murals and Resistance in Santiago, Chile. *Identities*, 18(2), 113–137.
- Ross, J.I., Wright B. (2014). I've got better things to worry about. Police perceptions of graffiti and street art in a large mid-Atlantic City. *Police Quarterly*, 17(2), 176–200.
- Rutkiewicz M. (2011). Od graffiti walczącego do street artu. [w:] T. Sikorski, M. Rutkiewicz (red.), *Graffiti w Polsce 1940-2010*, Carta Blanca, Warszawa, 142-163.
- Rytel G. (2018). The memory of a site. Role and Importance of Material Component in the Becoming of Sites of Memory. *Places of memory – defining, interpretation, protection*, 5, 145-153.
- Salij-Hofman B. (2022). z piedestału na ścianę Wrocławskie murale upamiętniające jako nowe pomniki w przestrzeni miejskiej. *Quart 2022*, 1 PL , 102-121.
- Saluti A. (2017). Politics on Paper: Exploring the Marriage of Art, Activism, and Printmaking, 47th PCA/ACA Annual Conference, 12–15 kwietnia 2017, San Diego, California, https://www.academia.edu/60755702/Politics_on_Paper_Exploring_the_Marriage_of_Art_Activism_and_Printmaking (data dostępu: 3.04.2022), s. 4–5.
- Saryusz-Wolska M. (2006). Od miasta do muzeum sztuki. Konceptualizacja przestrzeni pamięci w ujęciu Aleidy Assmann. [w:] M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*. Katowice: Muzeum Śląskie.
- Saryusz-Wolska M. (2011). *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Saryusz-Wolska M. (2009). *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*. Kraków: Universitas.

- Sarzyński P. (2013). Murale – nowa sztuka ulicy, 17 września 2013, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1555207,1,murale---nowa-sztuka--ulicy.read> (data dostępu: 27.11.2021).
- Saussure F. de (2002). *Kurs językoznawstwa ogólnego*. (tłum. K. Kacprzyk). Warszawa: PWN.
- Schilling A. (2013). Graffiti w przestrzeni globalnej i lokalnej. *Kultura Popularna 2 (36)* 140-151.
- Siew-Wai Lim W. (2000). Memories and urban places. *City. Analysis of Urban Change, Theory, Action*, 4 (2), 270-277.
- Sikorska M. (2019). *Praktyki rodzinne i rodzicielskie we współczesnej Polsce-rekonstrukcja codzienności*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Sikorski T. (2011). Wprowadzenie [w:] Sikorski T., Rutkiewicz M. (red.), *Graffiti w Polsce*. Warszawa: Carta Blanca
- Skoczylas Ł. (2014). *Pamięć społeczna miasta – jej liderzy i odbiorcy*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Skotarczak D. (2012). *Historia wizualna*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM
- Smagacz-Poziemska M. (2017). Is the city unnecessary? New life spaces of young city inhabitants [in:] J. Lopes, R. Hutchison (ed.), *Public spaces: times of crisis and change*, Bingley: Emerald Group Publishing, 35-52.
- Sroczyńska 2018
- Stasiak A. (2016). Mural i jego rola w przestrzeni zurbanizowanej. *Integracja Sztuki i Techniki w Architekturze i Urbanistyce. Tom IV/II*, 83-91.
- Statucki P. M. (2019). Jak badać murale z perspektywy socjologicznej? Przykład Łodzi. *Człowiek i Społeczeństwo*, 48, 107-122.
- Stec K. (2011). Symbolika i znaczenie miejsc pamięci utworzonych na terenach byłych obozów koncentracyjnych i zagłady z perspektywy współczesnego młodego człowieka [w:] M. Kucia (red.), *Antysemityzm, Holokaust, Auschwitz w badaniach społecznych*, Kraków: WUJ
- Stryjek T. (2014). *Ukraina przed końcem Historii. Szkice o polityce państw wobec pamięci*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Subirats J. (2006) *¿Es el territorio urbano una variable significativa en los procesos de exclusión e inclusión social? Biblioteca virtual top*.
- Szacka B., Szacki J. (1991). *Człowiek, zwierzę społeczne*. Warszawa: Czytelnik.
- Szacka B. (2005). Pamięć zbiorowa. [w:] A. Szpociński, *Wobec przeszłości. Pamięć przeszłości jako element kultury współczesnej*, Warszawa: Instytut im. Adama Mickiewicza, 17-30.
- Szacka B. (2006). *Czas przeszły, pamięć, mit*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Szczecińska-Musiela E. (2011). Społeczne i kulturowe uwarunkowania i ograniczenia procesu pokojowego w Irlandii Północnej. *Sprawy Narodowościowe Seria Nowa*, 39, 123-143.
- Szpociński A. (2006). Formy przeszłości a komunikacja społeczna. [w:] A. Szpociński, P. T. Kwiatkowski (red.), *Przeszłość jako przedmiot przekazu*. Warszawa: Scholar, 7 - 67.
- Szpociński A. (2012). Widowiska przeszłości. Pamięć jako wydarzenie. [w:] E. Hałas (red.), *Kultura jako pamięć. Posttradycyjalne znaczenie przeszłości*, Zakład Wydawniczy NOMOS, 63-75.

- Szpociński A. (2021). *Współczesna kultura historyczna i jej przemiany*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Szpociński A. (2008). Miejsca pamięci (lieux de memoire), *Teksty Drugie* nr 4., 11 - 20.
- Szpociński A., Kwiatkowski P.T. (2006). *Przeszłość jako przedmiot przekazu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Sztompka P. (2005). *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*. Warszawa: PWN.
- Staga D., Polska murałem stoi, 5 stycznia 2014, <https://culture.pl/pl/artykul/polska-muralem-stoi> (data dostępu: 26.11.2021).
- Szulborski K. D. (2015). Kościół jako miejsce pamięci na przykładzie Olsztyna i Rzeszowa po 1945 roku [w:] K. Kačka, J. Piechowiak-Lamparska, A. Ratke-Majewska (red.), *Narracje pamięci między polityką a historią*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 293-312.
- Szwedowicz A. (2011), Graffiti przeciw karabinom (1940–1945) [w:] M. Rutkiewicz, T. Sikorski, *Graffiti w Polsce. 1940–2010*, Warszawa: Carta Blanca, 12–21.
- Ślosarski B. (2021). *Przedmioty protestu. Kultury materialne współczesnych ruchów społecznych*. Kraków: Nomos.
- Tarkowska E. (1992). *Czas w życiu Polaków. Wyniki badań, hipotezy, impresje*. Warszawa: Instytut Filozofii i Socjologii PAN.
- Tarkowska E. (2012). Pamięć w kulturze teraźniejszości. [w:] E. Hałas (red.), *Kultura jako pamięć. Posttradycyjalne znaczenie przeszłości*. Kraków: NOMOS, 17-43.
- Traba R. (2006). *Historia: przestrzeń dialogu*. Warszawa: Instytut Studiów Politycznych Polskiej Akademii Nauk.
- Traba R. (2009). *Przeszłość w teraźniejszości. Polskie spory o historię na początku XXI wieku*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Traba R. (2014). Historia stosowana jako subdyscyplina akademicka. Konteksty i propozycje. [w:] E. Domańska, R. Stobiecki, T. Wiślicz (red.), *Historia – dziś. Teoretyczne problemy wiedzy o przeszłości*. Kraków: Universitas, 143-164.
- Traba R. (2015). Epoka muzeów? Muzeum jako medium, muzeum jako mediator. [w:] M. Wysocki (red.) i *Kongres Muzealników Polskich*, Warszawa: NCK, s. 47.
- Trutkowski C. (1999). Analiza treści wspomagana komputerowo. Badanie społecznych reprezentacji polityki. *Ask: Research and Methods*, 8(1), 113-133.
- Tuan Y. F. (1974). *Space and place: Humanistic perspective*, *Progress in Geography*, 6, 233-246.
- Valjakka M. (2016). Claiming spaces for urban art images in Beijing and Shanghai. [in:] J. I. Ross (ed.) *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art.*, 357-371.
- Velikonja M. (2019). *Post-Socialist Political Graffiti in the Balkans and Central Europe*. New York: Routledge.
- Wilczyk. W. (2019). *Słownik polsko-polski*, Kraków: Karakter.
- Wacławek A. (2011). *Graffiti and street art*. Londyn: Thames & Hudson.
- Wallis A. (1990). *Socjologia przestrzeni*. Warszawa: Niezależna oficyna Wydawnicza.
- Wasilewski K. (2021). Miasta i paradyplomacja pamięci. *Sprawy Międzynarodowe*, 74 (1), 37-64.

- Wawrzyniak J. (2009) ZBoWiD i Pamięć Drugiej Wojny Światowej 1949-1969. Warszawa: Trio, Fundacja „Historia i Kultura”,
- Wawrzyniak J. (2011). History and Memory: The Social Frames of Contemporary Polish Historiography, (tłum. G. Torr), „*Acta Poloniae Historica*”, t. 103.
- Wawrzyński P. (2015). Polityka historyczna w dobie Internetu: Instytut Pamięci Narodowej a nowe media. *Nowe Media*, 5, 13. <https://doi.org/10.12775/NM.2014.001>
- Wąs A. (2008) Pomniki w periegezie Pauzanasza, „*Quart*” 2008 (1), 9.
- Welzer H. (2009) Materiał, z którego zbudowane są biografie. (tłum. M. Saryusz-Wolska) [w:] M. Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego: 39–58.
- Welzer H. (2010). Re-Narrations: How Pasts Change in Conversational Remembering. *Memory Studies*, 3, 1: 5–17.
- Werner W., Gralik D., Trzoss A. (2019). Media społecznościowe a funkcjonowanie wiedzy historycznej w Polsce. Raport z badań. *Przegląd Archiwalno-Historyczny, Tom VI*, 211-235.
- Weychert-Waluszko M. (2017). *Niewidzialna Zagłada – polityczna mobilizacja Romów a romska sztuka współczesna. Estetyka i krytyka*, 46 (3), 59-74.
- Widerski J. (2018). Modele rodziny w reklamach telewizyjnych. Analiza semiotyczna. *Opuscula sociologica*, 1 (23), 83-93.
- Wigura K. (2011). *Wina Narodów. Przebaczenie jako strategia prowadzenia polityki*. Gdańsk-Warszawa: Scholar.
- Wilkowski M. (2013). *Wprowadzenie do historii cyfrowej*. Gdańsk: Instytut Kultury Miejskiej.
- Wojdon J. (2018). Czym jest public history? [w:] J. Wojdon (red.), *Historia w przestrzeni publicznej*, Warszawa: PWN, 11-17.
- Wolff-Powęska A. (2007). Polskie spory o historię i pamięć. Polityka historyczna, *Przegląd Zachodni*, nr 1, s. 3
- Wolfrum E. (1999). *Geschichtspolitik in der Bundesrepublik Deutschland. Der Weg zur bundesrepublikanischen Erinnerung. 1948–1990*. Darmstadt 1999.
- Wołyniec Ł. (2020). Miejska polityka historyczna a pamięć zbiorowa na przykładzie Białegostoku – zarys [w:] E. Dąbrowska-Prokopowska, P. Goryń, M.F. Zaniewska (red.) *Kultura w Polsce w XXI wieku. Konteksty społeczne, kulturowe i medialne*, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 312-325.
- Wójcicka M. (2020). Reprodukacja wytworów i praktyk jako warunek pamięci zbiorowej [w:] W. Chlebda, J. Tarsa (red.), *Intercontinental Dialogue on Phraseology: Slavic Phraseology*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 145-163.
- Wójcik A. (2016). Polityka historyczna jako forma budowy wizerunku Polski na arenie międzynarodowej. *Świat Idei i Polityki Tom 15*, 438-451.
- Wylęgała A. (2015). Podzielona czy zróżnicowana? Jeszcze raz o pamięci społecznej na Ukrainie (z tożsamością w tle). *Kultura i Społeczeństwo*, 2, 99-116.
- Yan L., Xu JB., Sun Z., Xu Y. (2019). *Street art as alternative attractions: a case of the East Side Gallery. Tourism Management Perspectives*, (29), 76-85.

- Young J. (2004). Pamięć i kontrpamięć. w poszukiwaniu społecznej estetyki Holokaustu. *Literatura na Świecie*, nr 1–2.
- Zaborski M. (2011). *Współczesne pomniki i miejsca pamięci w polskiej i niemieckiej kulturze politycznej*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek
- Zenderland L. (1978). *Recycling the Past. Popular Uses in American History*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Zetterman Eva (2010) *Mural Painting in Mexico and the USA*. Lund: Skissernas Museum.
- Ziębińska-Witek A. (2020). Przeszłość w muzeach – dwa modele reprezentacji. Analiza porównawcza Europejskiego Centrum Solidarności i Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku. *Teksty drugie, nr 4*, 213–232
- Ziomek M. (2018). Lizbona–stolica europejskiego street artu (?). *Postscriptum Polonistyczne*, 1 (21), 85-94.
- Ziółkowski M. (1999). Cztery funkcje przywracanej pamięci, *STUDIA SOCJOLOGICZNE*, 4 (155), 55-76.
- Ziółkowski M. (2001). Pamięć i zapominanie: trupy w szafie polskiej pamięci zbiorowej. *Kultura i społeczeństwo*, nr ¾.
- Żadkowska M., Olcoń-Kubicka M., Gądecki J., Mizelińska J., Stasińska A., Schmidt F., Halawa M. (2018). Metodologiczne aspekty jakościowych badań par – synteza doświadczeń terenowych. *Studia Socjologiczne*, 3 (230), 41–69.
- Żyłko B. (2009). *Semiotyka kultury. Szkoła tartusko-moskiewska*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.

Załączniki

Załącznik 1 – Lista warszawskich murali upamiętniających

1. MURAL UPAMIĘTNIAJĄCY PROF. WITOLDA KIEŻUNA (2022)
2. MURAL BACZYŃSKIEGO (2022)
3. BACZYŃSKI (2021)
4. MURAL JÓZEFA BALCERKA/WITOLDA PYRKOSZA (2021)
5. MURAL FABRYK NORBLINA (2021)
6. MURAL UPAMIĘTNIAJĄCY KAZIMIERZA GÓRSKIEGO (2021)
7. MURAL JANA LITYŃSKIEGO (2021)
8. KAZIMEIRZ LISIECKI (2021)
9. MURAL CENTRUM POLSKO-ROSYJSKIEGO DIALOGU i POROZUMIENIA (2021)
10. MURAL HELENY MARUSARZÓWNY (2021)
11. ŻOŁNIERZE WYKLĘCI (W ICH MIEJSCE NAMALOWANY ZOSTAŁ PILECKI) (2014) (2021)
12. MURAL KORY (2021)
13. MURAL KRYSZYNY SIENKIEWICZ (2021)
14. MURAL NIEMENA (2021)
15. 100 LAT POLSKIEJ LEKKOATLETYKI (2021)
16. MURAL z OKAZJI 30-LECIA GRUPY WYSZEHRADZKIEJ (2021)
17. MURAL EDWARDA STACHURY (2021)
18. MURAL MACHULSKICH (2020)
19. MURAL JACKA KURONIA (2020)
20. MURAL KAZIMIERZA DEYNY URSYNÓW (2020)
21. MURAL KAZIMIERZA DEYNY (2020)
22. MURAL PRZY UL. PRÓŻNEJ
23. MURAL UPAMIĘTNIAJĄCY POLSKO-CZESKĄ WSPÓLPRACĘ SOLIDARNOŚCIOWĄ w LATACH 1980-1989 (2020)
24. MURAL CHOPINA (2019)
25. CZESŁAW NIEMEN (2019)
26. MURAL KAMILI SKOLIMOWSKIEJ (2019)
27. „MURALE METRA – POCIĄG DO SZTUKI” (2018)
28. MURAL MODA NA WOLEŃ (2018)
29. MURAL KORY (2018)
30. MURAL WAWELBERGÓW (2017)
31. MURAL POWSTAŃCA (2017)
32. MARTWA DZIECKA NIE URODZĘ (2017)
33. MURAL DLA KHADIJY ISMAYILOVEJ (2016)
34. MURAL POWSTANIA WARSZAWSKIEGO (2016)
35. MURAL DAVIDA BOWIEGO (2016)

36. PATEL尼亚
37. POLSKA PIŁKA (2010)
38. 19 KWIETNIA 1943 ROCZNICA POWSTANIA w GETCIE WARSZAWSKIM (2017)
39. GIEŁDA PAPIERÓW WARTOŚCIOWYCH (2014)
40. HILARY KRZYSZTOFIAK (2016)
41. MURAL ASÓW LOTNICTWA (2016)
42. ALFREDA NONCIA MARKOWSKA (2016)
43. MURAL MARKA EDELMANA (2016)
44. MURAL 13 GRUDNIA '81 (2015)
45. KADRY z FILMÓW z HIMILSBACHEM i MAKLAKIEWICZEM (2015)
46. MURAL POLSKO-BELGIJSKI (2014)
47. TYBETAŃCZYCY w POLSCE (2014)
48. PAPIEROWY KOLAŻ (2014)
49. JAN KARSKI (2014)
50. MURAL PADERWESKIEGO (2014)
51. WSPOMNIENIA ZDZISŁAWA SOSNOWSKIEGO (2014)
52. SANTO – JAN PAWEŁ II (2014)
53. JERZY FICOWSKI (2014)
54. KINO ELEKTRONIK (2014)
55. PRZERWANA DROGA (2014)
56. KZ RAVENSBRÜCK (2014)
57. DAWNE LESZNO (2014)
58. MUZYKANCY (2014)
59. TONĄCY BOHATER (2014)
60. LOKOMOTYWA (2014)
61. DWIE LEWE ALE BEZ NIENAWIŚCI – AUTOPORTRET DARKA PACZKOWSKIEGO (2014)
62. 1944 PAMIĘTAMY (2014)
63. MEMORIAŁ (2013)
64. MURAL JANUSZA KORCZAKA (2013)
65. HISTORIA KOLARSTWA (2013)
66. LUDZIOM SOLIDARNOŚCI (2013)
67. DZIECI WARSZAWY (2013)
68. POWSTANIE WARSZAWSKIE WOLA '44 (2013)
69. STACJA POMARAŃCZARKA (2013)
70. ŻOŁNIERZE WYKLĘCI (2013)
71. 1943 ZBRODNIA WOŁYŃSKA PRAWDA i PAMIĘĆ (2013)
72. KOBIETY MURANOWA (2013)
73. BJORK i INNI (2013)
74. LEKARSTWO NA MIŁOŚĆ (2012)
75. KAZIU DEYNA SZACUNEK (2012)

76. MURAL DEYNY (2012)
77. STANISŁAW GRZESIUK (2012)
78. ŻOŁNIERZE WYKLĘCI (2012)
79. 63 DNI z ŻYCIA WARSZAWY (2012)
80. MURAL HENRYKA WALEZEGO (2012)
81. MURAL BOHDAN LAHERT – PORTRET PRZYJACIELA (2012)
82. 1944 MAŁY POWSTANIEC (2012)
83. BRAK NAZWY (RADIO "SOLIDARNOŚĆ") (2012)
84. POWSTANIE WARSZAWSKIE 1944 (2012)
85. MURAL WARSZAWIACY (2012)
86. MURAL MNICHA PALDEN MACHO (2011)
87. ROMAN MARCHEL (2011)
88. GAGARIN (2011)
89. ESPERANTO (2011)
90. ZBIGNIEW SAMOSIUK (2010)
91. KOBIERCE V (2009)
92. MURAL z OKAZJI NARODOWEGO ŚWIĘTA NIEPODLEGŁOŚCI (2009)
93. WŁAŚCICEL FABRYKI (2009)
94. ZAWSZE ODDAMY ZA CIEBIE KREW WARSZAWO (2009)
95. MURAL JAMNIK (2007)
96. WALK THE LINE MURAL (?)
97. MURAL MIASTO MOJE a w NIM (?)
98. WARSZAWIANIN, SERCEM POLAK, a TALENTEM ŚWIATA OBYWATEL (?)
99. LISTONOSZ (2008)
100. WARSZAWSKIE DZIECI (2009)
101. 1920 (2010)
102. MARTIN LUTHER KING (2010)
103. 40 (2005)
104. PAMIĘTAMY (2008)
105. GALERIA OSOBOWOŚCI KULTURY WARSZAWY XX WIEKU (2010)
106. MURAL POŚWIĘCONY PAMIĘCI ZDZIŚŁAWA BEKSIŃSKIEGO (2007)
107. TEŻ WALCZYŁYŚMY (2008)
108. CHOPIN w WARSZAWIE (2010)
109. POWSTANIE WARSZAWSKIE (2003)
110. GALERIA CZECZEŃSKA (2011)
111. TAM BYŁA KŁADKA (2007)
112. KAMIENÍ i CO (2009)
113. MURAL CHOPINOWSKI (2010)
114. MURAL CHOPINOWSKI 2 (2010)
115. SKOK w WIARĘ (2009)

- 116. URODZIŁAM SIĘ w WARSZAWIE (2010)
- 117. WAWA POLON RAD (2011)
- 118. 65. ROCZNICA WYBUCHU POWSTANIA WARSZAWSKIEGO (2009)
- 119. JESZCZE ŚWIADOMY (2008)
- 120. SKRA (2011)
- 121. MURAL RORSCHACH (?)
- 122. GLORIA VICTIS (2010)
- 123. MARIA SKŁODOWSKA-CURIE (2007)
- 124. KARDYNAŁ WYSZYŃSKI (?)
- 125. ULICA (2012)
- 126. WARSZAWA '44 (?)
- 127. PAMIĘTAMY POWSTANIE WARSZAWSKIE (?)
- 128. KOBIETY GROCHOWA (2013)
- 129. HANKA ORDONÓWNA ?
- 130. BODO (?)

Załącznik 2 – Komentarze internautów

Fot. 1.

Krzysztof
Prosimy o więcej tego typu inicjatyw. Brawo pomysłodawcy i artyści!

Małgorzata
Te murale to świetny pomysł

Joanna
byłam świadkiem jak pod blokiem grała orkiestra wojskowa z okazji 99 urodzin Pani General! 😊

Zib
Cześć Jej pamięci!

Małgorzata
Niesamowity malarz, takie szczegóły namalować to mistrzostwo, jak zdjęcie

Regina
Super! Napewno się wybiorę obejrzeć 😊

ZE
Wspaniały! Prosimy o więcej! Nie ma jak porządny street art 😊

Roman
Cudowna sprawa. Upamiętnianie historii, czyni uczuciowy głoś.

Alija
Jest świetny ,podpatruje z balkonu.

Katarzyna
Łaaa, ja też chcę mieć blok do pomalowania!

Ja
Piękny, chciałabym mieć taki. Brawa dla wykonawcy.

Fot. 2.

Mariola
Ten mural to refleksja, żebyśmy "My" ludzie docenili własne życie i szanowali się wzajemnie, bo to, co budujemy przez wiele lat, nagle jak te puzzle, nasze życie w każdej chwili może się rozsypać i...
"Zawsze Warto być człowiekiem!"
Pozdrawiam i życzę dużo zdrowia 😊

Agata
Legends nie umierają nigdy 🙌 świetny mural 🙌

Piotr
Mariola : pięknie napisane 😊

Anna
Mega piękny .Szkada tylko że talent niektórych tak wyjątkowych wokalistów docenia się dopiero po ich śmierci.

Marek
Mario 🙌 🌹 🌺 🌻

Sylwia
Super. To byli wspaniali młodzi ludzie, którzy " potrafili pięknie żyć i pięknie umierać ". Dziś to przeszłość.

Magdalena
Mariola : o kurcze pięknie napisane

Fot. 3.

Kazik
Artysta?czy prawdziwy artysta namalował by coś tak wstrętnego!ten niby artysta ma w dupie to co ten człowiek sobą przedstawiał! Dostał kasę i nabazgrał ta szmire

Maria
Przepraszam ale Pan Krzysztof nie jest tutaj w ogóle do Siebie podobny Zdaje sobie sprawę że ktoś się napracował. Bez wątpienia... Ale coś czuję że większość ludzi będzie w ten sposób komentować..

Agnieszka
Kazik według mnie wyszło bardzo dobrze. Ale oczywiście każdy ma inną wrażliwość i sztukę postrzega inaczej.

Gabriela
Zero podobieństwa. Sp. Krzysztof Krawczyk miał ładna, pogodna twarz..był ładnym mężczyzna, to jest brzydota.

Ela
KK chyba jest trollem. Mural wspaniały. ❤️❤️❤️❤️❤️❤️❤️❤️

Anna
To nie pan Krzysztof. To ktoś w małym procencie do niego podobny i nieprzyjemna twarz. To nie pierwszy taki mural kolejnego artysty, który nie jest w ogóle podobny.. Dziadostwo. Ja malarzem nie jestem, ale przypuszczam, że tutaj ktoś takowego zatrudnił.

Kazik
Ela nie ma innych na murale bo AP to zły przykład to jak by ktoś namalował alkapone z aureola,na jedno wychodzi

Barbara
Kazik spadówca czyli won stąd

Kazik
Ela oddaj emeryturę to

Kazik
Ela jedni dają Rydzikowi inni adamowiczom:-)

Danuta
Kazik trolluj sobie w najbliższym wc.

Fot. 4.

Krzysztof
Broniek atakujący belkę prezentowałby się lepiej i już wiadomo by było, że był biegaczem który poradził sobie w życiu z niejedną przeszkodą ...
Lubię to! Odpowiedz 28 tyg. 8

Ola
Krzysztof: zgadzam się, myślałam, że będzie Broniek w biegu 😊. Ale super, że powstał 😊



Lubię to! Odpowiedz 28 tyg. 3

Krzysztof
Ola: właśnie to ujęcie miałem na myśli. Broniek walczący, na prowadzeniu, w swoim żywiole... A jest portret a' la Loki Balboa

Lubię to! Odpowiedz 28 tyg. Edytowano 2

Ola
Krzysztof: i nawet dziecko by od razu wiedziało kto to jest...

Lubię to! Odpowiedz 28 tyg. 1

Ola
Krzysztof: może się czepiamy, ale myślę, że każdy go pamięta właśnie takiego, w biegu ❤️

Lubię to! Odpowiedz 28 tyg. 2

Bogdan
Super, ale... Hm... A te "kółeczka" po prawej co oznaczają? I nie rozumiem zestawienia b. dokładnych przedstawień pewnych elementów z "nieporadnym" wizerunkiem MiGa, do tego rozczłonkowanego.
Lubię to! Odpowiedz 18 tyg.

Artur
Bogdan I: Bo to chińska zabawka interaktywna.

Lukasz
A ja bym proponował całość tego muru zamalować muralami związanymi z Polską czy naszym miastem.

Edyta
Piękna akcja, na Lotnisku marzy się nam mural związany z lotnictwem, byłaby to fajna gratka i promocja lotniczego Grudziądza

Lubię to! Odpowiedz 28 tyg. 5

Jolanta
Brawo 🙌 w przyszłym roku 500 lat od wizyty Kopernika w Grudziądzu na sejmiku więc temat kolejnego muralu ... powinien powstać na Placu Miłośników Astronomii miejsce jest

Lubię to! Odpowiedz 28 tyg. 2

Dawid
Liczę na więcej murali. Potrafią przyciągnąć turystów. Zobaczcie, to jest praktycznie pusta ściana. Wszystko namalowane. Łódź



Lubię to! Odpowiedz 28 tyg. 3

Fot. 5.

Jakub
Piękny mural! Fajnie gdyby w Grudziądzu powstało ich więcej i mam nadzieję, że młodociani grafficiarze uszanują te dzieła!

Lubię to! Odpowiedz 28 tyg. 9

Piotr
Ciekawe jak długo wytrzyma bez napisów "GKM" czy "Widzew"?

Lubię to! Odpowiedz 28 tyg. 7

Ewelina
A dlaczego jest malowane w tym samym miejscu, zakrywając dotychczasowy mural? Nie można zrobić obok żeby wszystko zostało

Lubię to! Odpowiedz 25 tyg. 10

Dorota
Niespecjalnie podobał mi się poprzedni mural. Fajnie, że został zamalowany. Ten jest o niebo lepszy.

Lubię to! Odpowiedz 26 tyg. 1

Fot. 6.

Bartosz
Żeby na każdym z tych PRLowskich wieżowców były takie dzieła, to nie były by takie złe

Fot. 7.



Załącznik 3 – Dyspozycje do wywiadów

Ścieżka artystyczna badanego

Ścieżka działalności w sferze pamięci w przestrzeni publicznej

System wartości badanego

Stosunek badanego do historii Polski

Stosunek badanego do polityki historycznej

Stosunek badanego do obecności historii w przestrzeni publicznej

Czynniki wpływające na decyzję o realizacji murali upamiętniających

Proces powstawania muralu

Relacje między osobami zaangażowanymi w realizację muralu

Znaczenie i oddziaływanie murali upamiętniających

Znaczenie miejsca realizacji muralu