

KRZYSZTOF PIĄTKOWSKI

Estetyka PRL: ludowość i groteska

Tytuł zapowiada duże przedsięwzięcie – zdaje sobie z tego sprawę – ogromny obszar treści, złożoność materii, wielość rozmaitych sztuk wchodzących w grę. Problem niemożliwy do zreferowania w krótkiej prezentacji – dodaję zatem śpiesznie do tytułu: „przyczynek do...”. Pozostaje jednak presja pewnej całościowości. W takiej sytuacji od historyka oczekuje się sądów dość jednoznacznych. Ale z perspektywy antropologii kultury można zaproponować w odniesieniu do tego problemu pewne ujęcie, a więc na przykład, dla rozmaitych działań artystycznych w PRL należy znaleźć odpowiednią ramę (czyli konwencję pozwalającą wyróżnić pewne treści mające związek z codzienną rzeczywistością). **L u d o w o ś ć i g r o t e s k a**, rozumiane jako swoiste kategorie kulturowe (nie tylko estetyczne), wydają mi się tu przydatne. Odwołanie się do życia codziennego, „opowiadanie historii od dołu” – jak by to określił historyk – być może nadaloby PRL-owi ciekawszy wymiar historyczny – jednak nie zniweluje to wielu poważnych trudności.

Myślę najpierw o polskim myśleniu o tamtych czasach. Powiew romantyzmu determinował je: „My motyle i świerszcze w niewoli” – jak mówił poeta. Zatem upowszechniało się przekonanie, że Polacy żyli wówczas życiem zastępczym. Ale i nie da się zaprzeczyć, że ówczesna kultura (oczywiście nie ta oficjalna, ale ta, w której się wychowywaliśmy, miała i swoją wielkość – bez trudu znajdziemy przykłady z filmu, teatru, literatury czy refleksji), była ciągłym przekraczaniem narzuconych ram, szukaniem głębszego sensu poza tamtą marną rzeczywistością (zob. Fik 1991). Mogła więc narodzić się koncepcja niereczywistości. Mieliśmy szczególne poczucie czasu: wydawało się, że posuwa się on wolno od przelomu do przelomu (z dzisiejszej perspektywy to czas króciutki, spłaszczony). Była też swoista psychologia tego czasu: rozpychanie ram PRL-u z nadzieją kierowaną ku przyszłości, ku przemianie, która miałaby nastąpić (wprawdzie jej granice były niezdecydowane, ale to być może nadawało tamtemu życiu dynamiki). Przecież kiedyś trzeba wreszcie przekroczyć (przezwyciężyć) fatum historyczne (i nie składać ciągłych ofiar). Istniało więc życie – w sensie

modernistycznym – wszechogarniającego pędu. Romantyczne przekonanie podzielane przez wielu, że oto uczestniczy się w historii, że działa się na rzecz postępu – nakierowywało na przyszłość. Stan wojenny odwrócił tę perspektywę: nastąpił zwrot ku przeszłości – wówczas nadwartościowywanej – a więc często mitycznej. Niereczywistość (czyli rzeczywistość chciiana, pożądana, która miała być codziennością), ale także sztuka zaczyna wówczas mieszać się z ponurą rzeczywistością, dlatego zaczyna się ją traktować tak serio. W paskudnym czasie „jaruzelskiej normalizacji” mieliśmy wystawy sztuki w kościołach, koturnowość, zakupywanie w spiż wszystkiego, co „nie po ich stronie”. Nie mogło być otwartej dyskusji o ideach, o przekraczaniu, bo wszystko było wtedy polityczne (zob. Rottenberg 2009). Każdy gest artystyczny mówiący: oto schodzimy z cokołów, nie jesteśmy bohaterami, ważna jest zabawa (jako forma kultury) i dystans do siebie i sztuki – wywoływał przynajmniej powszechne zażenowanie.

Symptomatyczne, że w pierwszym okresie „nowej Polski” najbardziej krytyczna wobec nowości w sztuce była nowa władza, której przedstawiciele niedawno jeszcze walczyli o wolność, a tu mający z wolnością idei podstawowe problemy. A wydawało się, że po tych nadętych czasach – już dość powagi, dość symbolicznych, gęstych od ukrytych znaczeń prezentacji. Być może dlatego w naszej sztuce współczesnej przede wszystkim akceptowane jest podejmowanie krytyki społecznej (tzw. sztuka krytyczna) i angażowanie się w świat, jaki jest.

Dominowała więc wówczas dwoistość (to nasz kraj, nie „ich”), i czekanie na jej przekłamanie. A więc istniała wewnętrznie rozdarta sfera publiczna, opinia publiczna oficjalna i nieoficjalna, niepisane prawo, z którym się nikt nie liczył (Wolle 2003, s. 324). Były w tym modelu kultury dwa obiegi: oficjalny – tworzony wokół kłamstwa, zdrady (obszar powagi), i nieoficjalny – generujący prawdę, moralność (obszar śmiechu). Ta dwoistość myślenia zdaje się kluczem do zrozumienia tamtych czasów.

Drugi poważny problem wiąże się z uwikłaniem zarówno badacza, jak i świadka tamtej epoki. Żaden badacz „nie może udawać, że sam przebywa w jakiejś trudnej do określenia odległości od przedmiotu, poza determinacjami (...) w bezpiecznym obszarze wiedzy, gdzie jego pracy interpretacyjnej nie zakłóca – błąd, ograniczenie i uprzedzenie” (Sławiński 1981, s. 21). Badacz np. estetyki PRL-u musi wiedzieć, że ograniczenie to wynika nie tyle z właściwości samego przedmiotu badań, ile ze specjalnych warunków, w jakich znajdował się wówczas „osamotniony” artysta, a które nieobce były także badaczowi (Włodarczyk 1991, s. 6). I strona artystów – Jan Józef Szczepański zapytany, co uważa za szczególnie znamienne dla naszej współczesnej (lata 80.) literatury, odrzekł: „Próby racjonalizacji własnych postaw. Tych, od których się odstąpiło.

Chodzi mi o literaturę okresu stalinowskiego. Te sprawy podejmowane na łamach prasy nieoficjalnej wydają mi się najważniejsze. Stwarzają one ciągłość w literackiej relacji o rzeczywistości. Ta cezura musi być wypełniona. Te postawy i zafalszowania muszą być wyjaśnione do końca. Nie można zrozumieć współczesności, dopóki się nie wyjaśni, co się działo z polskim sumieniem i polską świadomością w tamtym okresie. Tylko że wszystkie dotychczasowe świadectwa są świadectwami apostatów. Interesuje mnie, z czego to wynika. Czyżby ci, którzy trwali cały czas w oporze, nie mieli nic do powiedzenia? Czyżby ich postawa była wynikiem obojętności lub braku odwagi? Sprawa jest na pewno bardziej skomplikowana. Wszyscy byli wówczas albo «za», albo «przeciw», z jakichś istotnych powodów” (za: Włodarczyk 1991, s. 6-7). Te sugestie są warte namysłu – w kontekście publikowanych memuarów, wspomnień, wywiadów udzielanych przez twórców w tamtych latach. Charakterystyczne były motywacje własnego udziału w socjalizmie, jak ta: „Miałem intencję opisywania świata prawdziwego i wydawało mi się, że jeśli opis będzie wsparty o ideologiczne protezy, to one go jeszcze bardziej uprawdziwią. Nie pisałem przecież ze świadomością kłamstwa” (Trznadel 1990, s. 164). Jak wiadomo, Czesław Miłosz w *Zniewolonym umyśle* prezentował bardziej radykalne zdanie, że stalinizm pozostawia po sobie ślad nie do usunięcia, zarówno wśród wyznawców, jak i opozycjonistów. Musimy chyba jednak podzielać nadzieję Szczepańskiego i ufać literaturoznawcom, krytykom sztuki i historykom.

Było o trudnościach, pora na przedstawienie pewnych założeń.

Niemiecki socjolog Klaus Theweleit opublikował w 1977 dyskutowaną na Zachodzie książkę *Männerphantasien* (Theweleit 1977), w której postawił ciekawą tezę: „Faszyzm to metoda tworzenia rzeczywistości (...), a nie kwestia formy rządów (...) czy formy gospodarki – to w ogóle nie jest kwestia systemu” (za: Littel 2009, s. 23). Na podstawie powieści, pamiętników i dzienników spisanych przez weteranów niemieckich Freikorps w latach 1918-23 podjął próbę analizy mentalnej struktury faszystowskiej osobowości. Wprowadził do analizy nowe dyskursy: psychoanalityczne i dominacji. Jonathan Littel – autor słynnej powieści *Łaskawe* – stwierdził, że Theweleit pierwszy złapał faszystów za słowa i poszedł tą drogą. W opublikowanym niedawno u nas *Suchym i wilgotnym* poddał analizie *Kampanię rosyjską* Leona Degrelle’a, belgijskiego faszysty, którego osobowość (faszysty) analizuje za pomocą dychotomicznych, tytułowych pojęć. Nie będę przeprowadzał tu eksplikacji tych analiz. Ważna jest teza: faszyzm kształtuje rzeczywistość – sztuczną, postulowaną. Twierdzę, że tezę tę można także aplikować do komunizmu. Przypominam, że pojawiła się już tu dychotomia: powaga – zabawa (jej inwariant to:

tragiczność – drwina). Interesujące z dekonstruktywistycznego punktu widzenia jest stale występujące napięcie między takimi dychotomicznymi pojęciami.

Przyjmując takie założenie ogólne, możemy przejść do estetyki. Osobowość i twórczość są tu istotnymi pojęciami.

Zakładam, że podstawowym (wyjściowym) nurtem w estetyce PRL-u był realizm socjalistyczny (sorealizm), nie dlatego, że nie było innych nurtów. Trwał on zresztą krótko (ok. 6 lat), był narzucony z ZSRR, ale był najbardziej uargumentowany – w sensie ideologicznym, estetycznym i pedagogicznym (Włodarczyk 1991). I to wszystko, co się działo po nim, było kształtowane na zasadzie „za” lub „przeciw”. Był jednak socrealizm artystyczną wersją stalinizmu, nie można go więc ograniczać do historii form artystycznych czy historii tematów, należy uwzględnić także totalitarne warunki, ówczesną świadomość, mechanizmy wyborów – a więc także uwarunkowania polityczne, społeczne, narodowe itd. W badaniach tego nurtu uwzględniano także przemiany polityczne w ZSRR czy jego relacje z awangardą (radziecką), ale i inną. Wszak awangardy na różny sposób usiłowały łączyć sztukę z życiem. Także ważne są, jak wspominałem, świadectwa osób socrealizmem doświadczonych (bez zrozumienia tego można ten prąd przedstawić jako swoiste kuriozum, które da się formalnie scharakteryzować, a wszelkie niekonsekwencje zrzucimy na specyficzną wersję totalitaryzmu). „Świadectwa dawnych „partyjnych mentorów”, „ustawiaczy” i „egzekutorów” mają jednak tę wadę, że nieznosnie idealizują dawne własne zamiary, przypisując całą siłę sprawczą wydarzeń cynizmowi tamtych czasów i dokonując opisu zjawiska socrealizmu językiem i kategoriami doktryny” (tamże, s. 8). Popularna jest teza o propagandowym charakterze sztuki socrealistycznej, o jej perswazyjności. Wszak sztuka ta miała być realistyczna i powiązana z zadaniami partii komunistycznej.

Można scharakteryzować poetykę (estetykę) socrealizmu, zwłaszcza że ukazało się u nas wiele ciekawych opracowań (np. Włodarczyk 1991, o plastyce; Jarosiński 1999, o literaturze).

Należy wówczas mówić o planie ideologicznym i o zaangażowaniu w budowę socjalizmu, o pokazywaniu wzoru nowego bohatera (zmiana psychiki), o przyswajaniu wiedzy marksistowskiej. Modelowy bohater zawdzięczał swój awans socjalizmowi, żył w swoistym mikrokosmosie – zakładzie pracy, tu odbywały się najważniejsze przemiany, walczyło się o plan 6-letni, za nim stał kolektyw, który reprezentował to, co nowe; prosty człowiek realizował ideały (i nieoceniona tu rola sterująca organizacji partyjnej). I był antybohater – ohydny kułak, wróg klasowy, czy sabotażysta – musiał być koniecznie zdemaskowany (wszak Stalin głosił, że walka klas zaostrza się w miarę umacniania socjalizmu). Potrzeba wartościowania dotyczyła nie tylko bo-



haterów, ale i miejsc. Obowiązkiem politycznym i moralnym było zachowanie czujności. Szczególną rolę na tym polu miała do odegrania literatura (znów duch romantyzmu – gdzie literatura miała być ostoją tożsamości). Pozycja literatów zresztą była niezwykle, także przekładało się to na kino (najważniejsza ze sztuk wg Lenina), gdzie najważniejszy był scenariusz. Pisarze byli „inżynierami dusz”, mieli przekazywać ideologiczne przesłanie, tłumaczyć sens nadchodzących przeobrażeń. Powieść tłumaczyła to, co postępowe, nakierowane na przyszłość. Poezja była komentarzem bieżących wydarzeń lub apologią ku czci, upodabniała się często do ówczesnej poezji dziecięcej. W sztukach plastycznych cechą charakterystyczną była specyficzna budowa przestrzeni – uzyskiwana za pomocą tzw. żabiej perspektywy – monumentalizująca postaci i świadomie deformująca zasady perspektywy linearnej, wydobywająca w nienaturalny sposób z płaszczyzny płótna bohaterów prezentowanych wydarzeń. Ekspozowano: heroizację współczesności, czytelność, niemalarskość, narracyjność, sentymentalizm; nie dominował żaden motyw plastyczny, ekspozowano się natomiast fabułę – bardzo ważny był tytuł – wskazywał na obszar socjologii życia plastycznego: dla kogo się maluje, co się chce przedstawić. Ideologia wyznaczała wszystko – a nad całością „unosił się” gust drobnomieszczański. Szczególna była także funkcja architektury – można mówić nawet o jej szczególnym mistycyzmie. Nawiązywało się do neoklasycyzmu i awangardy z lat 20., wytwarzał się więc swoisty eklektyzm, natomiast to, co „pachniało” regionalizmem, kosmopolityzmem, nacjonalizmem – było zdecydowanie odrzucane. Ciekawy przypadek stanowiła budowa MDM w Warszawie (zresztą to miasto było głównym celem i centrum idei socrealistycznych). Plac, ulicę należało czytać jak księgę, odnajdując w niej przede wszystkim treści ideologiczne. Zastanawiające, jak wiele miejsca zajmowała w doktrynie realizmu socjalistycznego problematyka tzw. narodowej formy, czyli narodowych tradycji. Nie widzieliśmy tego w plastyce – była to więc kategoria postulowana. Wypowiadał się o tym zresztą sam Stalin. Funkcje kategorii „narodowej formy” określały oblicze socrealizmu, wiązały się też z tradycją myśli rosyjskiej (można tu mówić o funkcji d o m i n a c j i – która legitymizowała władzę wobec innych narodów, o funkcji o d r a z y – dotyczyła ksenofobii, postawy w gruncie rzeczy o proweniencji słowiańskiej, odrzucało się po prostu to, co obce, i o funkcji u w o d z e n i a – związanej z eksportem idei realizmu socjalistycznego) (Włodarczyk 1991, s. 37). Można było być narażonym na zarzut pomijania rodzimych tradycji, ale też na niebezpieczeństwo stoczenia się na pozycje nacjonalistyczne. Tak więc w ocenie dzieła decydujące były zawsze czynniki pozaartystyczne – głównie polityczne.

Szczególnie i swoiście w obrębie tej doktryny rozumiany demokratyzm sztuki widoczny był chociażby

w koncepcji publiczności, połączony został z wyraźnie postulowanym modelem monopolistycznej sztuki kanonicznej. Zmuszało to do używania przy ocenie dzieł przede wszystkim kryteriów społecznych, „racjonalnych”, a odrzucania takich wartości pozytywnych, jak: szczerść, indywidualizm, bezpośredniość, naiwność. Ale był wyjątek w Polsce – i była nim sztuka ludowa, „jako sztuka wiecznie żywa, która była istotnym podłożem, kształtem i klimatem sztuki narodowej. Oczywiście po dopasowaniu jej do formuły «narodowej formy»” (tamże, s. 113).

Pojawia się tu kategoria „ludowości”, która, jak widać, umiejscawia się w oficjalnym obiegu „powagi” i w pewien sposób nawet go modeluje. Ta nobilitacja „ludowości” wynikała także z tego, że po II wojnie społeczeństwo polskie stało się, na skutek znanych wypadków, w swej masie społeczeństwem plebejskim. Ludowość obejmowała więc także sensy, które odnośimy do określenia „sztuka plebejska” (czy z pewnymi zastrzeżeniami „popularna”) (Tomasik 2004, s. 131). Atrakcyjność tego terminu brała się i stąd, że obrósł on wieloma znaczeniami, był więc stosunkowo łatwy do redefiniowania, wydawał się też ideologicznie neutralny i obecny w polskiej myśli estetycznej. Było to także dobre narzędzie do definiowania pożądanej sytuacji odbiorczej (zamazuje przedział wykonawca – odbiorca). „Ludowość” w sensie: popularność, łatwość – wskazuje na to, że sztuka ludowa była pragmatyczna, kreśliła wizję lepszego świata (burzyć stary porządek) – a więc sens się rozszerzał o rewolucyjność i postępowość, mogła dawać wzory (tamże, s. 132-133). Jeśli socrealizm czerpał wzory z życia, to niedoścignęły w tym może być folklor, ze „swym nagim realizmem, dążący najprościej do rzeczy, bez omówień i ozdoby” (J. Przyboś). W ludowym widzeniu świata wyrażało się też poszukiwanie prawdy o świecie i człowieku. A o „ludowości” kreacji artystycznej nie decydował przecież sam realizm, lecz zespół elementów realistycznych i romantycznych (fantastycznych). Waloryzowanie „ludowości” charakteryzowała też paternalistyczna i protekcyjnista polityka socjalistycznego państwa wobec kulturowego dorobku wsi, realne wspieranie twórczości, wręcz instytucjonalizowanie jej. Ludowy w tej polityce to po prostu narodowy.

To dowartościowywało pewien typ mentalności, kształtowało świadomość, a więc i wzorce zachowań, style życia. A w sensie politycznym ta ludowość, swojskość – miała przykrywać, czy wręcz maskować rzeczywistość.

I wreszcie druga kategoria – dychotomiczna, z obiegu niepoważności – groteska. Stefan Wolle zauważył, że istnieje ukryte strukturalne podobieństwo między karykaturą lub satyrą a przedstawianiem historii. Obie wydobywają i wyostrzają charakterystyczne cechy. Historyk natomiast wybiera z obfitego materiału przykłady, które uważa za typowe, ponieważ średnia staty-



styczna nie przybliżyła go sedna sprawy – tak jak on je widzi. Celem nie jest tu zachowanie proporcji. Dopiero soczewka groteski tak zniekształca rzeczy, że potrafimy je rozpoznać (Wolle 2003, s. 27).

Pojęcie to ma swoją historię (zob. Gryglewicz 1984). W swym słownikowym znaczeniu ma dwa odniesienia: 1. odsyła do dziwnego i karykaturalnie przejawionego świata przedstawionego (mówi się tu o kategorii estetycznej); 2. odsyła do rodzaju ornamentu, mieszczącego się w dawnym malarstwie na marginesach obrazu (tu będziemy to rozumieć jako metaforyczną kategorię kulturową – czegoś na ramach kultury). Za groteską jako kategorią estetyczną kryje się mniej lub bardziej wyraźna koncepcja świata, a także pewien zespół wartości. „To, co dla niej najistotniejsze, co wyznacza wszelkie jej cechy, to swoiście traktowane dysonanse, niebędące dziełem przypadku czy wstrętem zaczerpniętym z innej artystycznej rzeczywistości” (Głowiński 2003, s. 8). Te dysonanse są sfunkcjonalizowane i wyposażone w jasno zaznaczone artystyczne zadania. Ich swoistość określa oksymoron: dysonanse zharmonizowane (Tamże). To także apel do dominującej świadomości społecznej – poprzez negację wyobrażeń, wartościowań, które osadziły się w świadomości potocznej i wypełniają społeczne imaginarium. Groteska bowiem kwestionuje przyjęty obraz świata, nie ma charakteru apologetycznego, a jest przejawem buntu, krytycyzmu społecznego, niezależności. Jak sztuka wolna w odniesieniu do „urzędowej”. Zatem funkcjonuje ona w czasach, w których kładzie się nacisk na sprzeczności określające świat, a nie na panujący ład, realizuje się w tych odłamach społeczeństwa, które dalekie są od aprobaty istniejącego stanu rzeczy, np. artystów (Tamże, s. 19). Należy ze swej istoty do kultury niezależnej – co pokazał już Michaił Bachtin. Każdy realizm w gruncie rzeczy opierał się na koncepcji *mimesis* (wiernego odbicia rzeczywistości, w różnych aspektach). Groteska przeczy temu i zakłada dekompozycję tego, co uważa się za prawdziwe i oczywiste. Obca jest więc także sztuce totalitarnej. Jeśli dyskurs totalitarny próbował ją podporządkować swej ideologii, natychmiast degradowała się – w takiej postaci bywała wykorzystywana w masowych obrzędach komunistycznych (Tamże, s. 14). Można także w metaforze groteski widzieć różne antysocrealistyczne nurty sztuki.

Ale przywołajmy też drugie, metaforyczne rozumienie – jako ram kultury dominującej. Centrum wypełnione jest „poważnymi” treściami i formami, a rama, margines – to swobodna gra różnych przedstawień. Możemy tę metaforę rozciągnąć na rzeczywistość społeczną i obserwować ją w perspektywie naszego kraju. Obie sfery mogły się łączyć tylko w krótkich okresach karnawału (tzw. polskie przełomy), opierającego się na groteskowej poetyce świata na opak, w którym ci z marginesu mieszały się z tymi z centrum. Kryzysy

chwieją starym układem, rozluźniają go, powodują, że margines wdziera się do centrum. Jeśli kod centrum obwarowany kanonem przekazywał swe istotne treści, operował znakami – z jednej strony przeźroczystymi, przenoszącymi uwagę z formy na treść, a z drugiej – skonwencjonalizowanymi i stereotypowymi, a więc nośnymi propagandowo, to – odwrotnie – kod marginesu posługiwał się znakami nieprzeźroczystymi, czyli takimi, których często zawiła i niekonwencjonalna forma górowała nad tamtą treścią. Pokazanie przemieszczenia się tego, co marginalne, do centrum – skutkiem kryzysu uznawanych społecznie wartości (w takim ramowym ujęciu) – da w moim przekonaniu możliwość zrozumienia, jak różne (obce) idee artystyczne wdzierały się do estetyki PRL-u i mogły tam znaleźć swoje miejsce.

Żyjemy obecnie w świecie interpretacji i ideologicznych manipulacji, w świecie, w którym znaczenie często zależy od kontekstu. To inny świat od tego z czasów PRL-u. Świat na stałe zróżnicowany, ale w taki sposób, że trudno go pojąć jako całość, trudno znaleźć dla tego zróżnicowania jakiś wspólny mianownik, wspólny układ odniesienia, wspólne ramy interpretacyjne. Nie poddaje się tak jak miniony świat PRL-u konstruktywistycznej analizie.

Literatura:

- Fik, M. (1991), *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944-1981*, Niezależna Oficyna Wydawnicza, t. 1 i 2, Warszawa.
- Głowiński, M. (2003), *Groteska jako kategoria estetyczna*, w: *Groteska*, red. M. Głowiński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk, s. 5-15
- Gryglewicz, T. (1984), *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Jarosiński, Z. (1999), *Nadwiślański socrealizm*, Wyd. IBL PAN, Warszawa.
- Littel, J. (2009), *Suche i wilgotne. Krótka wyprawa na terytorium faszysty*, tł. M. Kamińska-Maurugeon, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Rottenberg, A. (2009), *Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80.*, Open Art Projects, Warszawa.
- Sławiński, J. (1981), *Odbiór i odbiorca w procesie historyczno-literackim*, „Teksty”, 1981, nr 3, s. 5-35
- Theweleit, K. (1977), *Männerphantasien*, t. 1, Verlag Roter Stern.
- Tomasik, W. (2004), *Ludowość*, w: *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasik, Kraków, s. 130-135
- Trznadel, J. (1990), *Hańba domowa. Rozmowy z pisarzami*, Lublin.
- Włodarczyk, W. (1991), *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950-1954*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Wolle, S. (2003), *Wspaniały świat dyktatury. Codziennosc i władza w NRD 1971-1989*, przeł. E. Kaźmierczak, W. Leder, Wiedza Powszechna, Warszawa.