

Biuletyn Historii Sztuki  
LXXXII:2020, nr 3  
ISSN 00063967

MAREK MAKSYM CZAK

Warszawa, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego  
<https://orcid.org/0000-0002-0577-0456>

*Walka na słowa i obrazy.  
„Znaki ostrzegawcze” Leszka Sobockiego*

*Using Words and Images in Fight.  
Leszek Sobocki's 'Warning Signs'*

Przedmiotem artykułu jest seria linorytów zatytułowana *Znaki ostrzegawcze*, zrealizowana przez krakowskiego artystę Leszka Sobockiego w latach 1968–1971 i składająca się z 21 kompozycji. Na tle współczesnej im twórczości polskich artystów linoryty prezentują się jako gruntownie przemyślane komentarze, rejestrujące nie tylko szarą codzienność Polski Ludowej, ale i newralgiczne momenty naznaczone kryzysami komunizmu. *Znaki ostrzegawcze* odnoszą się do studenckiego buntu w marcu 1968 r. oraz robotniczych demonstracji z grudnia 1970 r. Przedmiotowa seria została omówiona w kontekście dwóch innych prac Sobockiego: *Opakowania* z 1968 r. oraz *Jednego dnia w życiu stocznioowca* z 1971 r., co pozwoliło nakreślić genealogię *Znaków ostrzegawczych* oraz wskazać ich miejsce w twórczości artysty.

**Słowa-klucze:** Leszek Sobocki, grupa Wprost, polska sztuka po 1945, Marzec 68, intertekstualność



The series of lino prints titled *Warning Signs*, executed by the Cracow artist Leszek Sobocki in 1968–71 and made up of 21 compositions is discussed. As seen against the output of other Polish artists of the time, the linocuts can be judged as thoroughly analysed comments, not merely registering the grim everyday realities of Communist Poland, but also tackling pivotal moments marking Communism crises. The *Warning Signs* make reference to the student revolt in March 1968 and the workers' protests in December 1970. The series has been discussed in the context of two other Sobocki's works: *Wrapping* (1968) and *A Day in the Life of a Shipyard Worker* (1971) which permit the Author to outline the genealogy of the *Warning Signs* and place them precisely within the artist's output.

**Keywords:** Leszek Sobocki, artistic group 'Wprost', Polish Art after 1945, March 1968, intertextuality

W we wrześniu 1972 r. w krakowskiej Galerii BWA „Arkady” odbyła się indywidualna wystawa prac Leszka Sobockiego<sup>1</sup>. Ekspozycja miała miejsce w momencie, gdy artysta był już znany jako członek działającej od 1966 r., krakowskiej grupy Wprost<sup>2</sup>. Jej program zakładał kontestację komunizmu oraz bunt przeciw sztuce kolorystycznej i awangardowej<sup>3</sup>. Choć tytuł wystawy akcentował prezentację malarstwa, krytyka przede wszystkim wyróżniła graficzne prace Sobockiego<sup>4</sup>. Szczególną uwagę przyciągnęły *Znaki ostrzegawcze* – wyjątkowa seria linorytów, które są przedmiotem niniejszego artykułu. Artysta pracował nad nimi w latach 1968–1971, włączając do serii 21 kompozycji, z których każdą nazywał mianem nie odbitki, lecz nalepki, co miało sugerować, że są one przeznaczone do przyklejania na różnych obiektach<sup>5</sup>.

W dotychczasowej literaturze przedmiotu *Znaki ostrzegawcze* nie doczekały się dostatecznego omówienia<sup>6</sup>. Jak dotąd seria była tematem krytyczno-artystycznego dyskursu najczęściej przed 1989 r. Wówczas, ze względu na obecność cenzury oraz popularny charakter wypowiedzi, nie uchwycono w pełni właściwości tych prac i nie przeanalizowano ich w szerszym kontekście. Najciekawsze uwagi o *Znakach* poczynił Tadeusz Nyczek, który w 1973 r. docenił ich społeczno-egzystencjalne zaangażowanie, pisząc, że to sztuka „demaskująca fałszywe i złudzenia, potoczne wyobrażenia i zastale konwencje myślenia”<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Wystawa *Leszek Sobocki. Malarstwo* była pierwszym pokazem indywidualnym artysty w Krakowie. Znajdujące się w podziemiu lokale wystawowe krakowskiego BWA były wówczas określane jako Galeria „Arkady”.

<sup>2</sup> Leszek Sobocki był współzałożycielem grupy Wprost oraz jej członkiem do momentu rozpadu zespołu w 1986 r. Pozostałymi członkami grupy byli: Maciej Bieniasz, Zbylut Grzywacz, Jacek Waltoś oraz Barbara Skapska, która opuściła grupę tuż przed otwarciem jej drugiej wystawy w lutym 1967 r. Pokaz twórczości Sobockiego w Galerii „Arkady” mógł zaskakiwać Wprostowców, bo w tamtym czasie instytucją kierowała Krystyna Józkiewicz, która w 1966 r. bezskutecznie blokowała otwarcie założycielskiej wystawy zespołu. Co więcej, Józkiewicz swym przemówieniem otworzyła ekspozycję. Na temat jej relacji z grupą Wprost zob. Marek MAKSYM CZAK, *Bunt przeciw władzy i formalizmowi. Próba interpretacji twórczości grupy Wprost* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2017), s. 66, 260–261.

<sup>3</sup> Odmienność poetyki Sobockiego od awangardy mocno rzucała się w oczy. W tej samej Galerii BWA „Arkady” bezpośrednio po wystawie Sobockiego odbył się pokaz prac Jana Berdyszaka skupiających się na problemach przestrzeni i jej iluzji. Zob. Andrzej POLLO, „Między publicystyką a poszukiwaniem formy”, *Dziennik Polski*, nr 259 (31 X 1972), s. 3.

<sup>4</sup> Espe [Stanisław PRIMUS], „Wernisaże”, *Dziennik Polski*, nr 232 (29 IX 1972), s. 4; Maria HUSSAKOWSKA, „Leszek Sobocki”, *Echo Krakowa*, nr 255 (25 IX 1972), s. 2; Stanisław PRIMUS, „Leszek Sobocki”, *Student*, nr 22 (1972), s. 11; POLLO, „Między publicystyką”, s. 3.

<sup>5</sup> Pierwsza odbitka każdej z kompozycji została wykonana na papierowym nośniku o wymiarze 48×65,5 cm. Autorskie inskrypcje na pracach informują, że Sobocki określał je jako nalepki. Autor tak też je nazywał w udzielonych wywiadach. Zob. Spis prac Leszka Sobockiego w: *Wprost 6. Wystawa, BWA Zakopane, 14 III – 18 IV 1969*. Zob. też: Wywiad Marka Maksymczaka z Leszkiem Sobockim z 21 II 2015, maszynopis w archiwum autora. W podpisach reprodukcji *Znaków ostrzegawczych* w niniejszym artykule podano datę wykonania pierwszej odbitki danej nalepki, co w niektórych przypadkach nie pokrywa się z treścią autorskiej inskrypcji na pracy. Artysta najczęściej datował kompozycje *ex post* i nieprecyzyjnie, to znaczy podawał wyłącznie lata powstania serii.

<sup>6</sup> *Znaki ostrzegawcze* nie zostały omówione w mojej rozprawie doktorskiej poświęconej grupie Wprost, napisanej pod kierunkiem prof. Joanny M. Sosnowskiej i opublikowanej jako monografia. Na ich temat w książce pojawiła się jedynie krótka wzmianka. Zob. MAKSYM CZAK, *Bunt przeciw władzy i formalizmowi*, s. 189–190.

<sup>7</sup> Tadeusz NYCZEK, „Znak ostrzegawczy: rzeczywistość”, *Twórczość*, nr 11 (1973), s. 100.

Tę interpretację Nyczek pogłębił w ocenzurowanej i ostatecznie niewydanej książce *Świat jeszcze istnieje* z 1976 r., w której wskazywał na symetrię pomiędzy omawianą serią a wierszami Ryszarda Krynickiego. Zdaniem badacza, poeta i Sobocki oparli się na słowie wypreparowanym z codziennej rzeczywistości, z „hasł ulicznych bądź gazetowych, pism urzędowych, języka mówionej i pisanej propagandy”<sup>8</sup>.

W obliczu określonego stanu badań warto postawić następujące pytania: co stanowi o wyjątkowości *Znaków ostrzegawczych*? Jaka jest ich genealogia i jakie zajmują miejsce w *œuvre* Sobockiego? Formułując odpowiedzi, omówię wybrane, najbardziej reprezentatywne dla całej serii kompozycje, jak również inne dzieła artysty. Choć realizacje Sobockiego od kilku lat wydobywane są z zapomnienia, nadal brakuje pogłębionych analiz poszczególnych dzieł twórcy. Większość jego prac, ze względu na formę i społeczno-egzystencjalną problematykę, to kompozycje wyjątkowe, które na tle współczesnej im twórczości polskich artystów prezentują się jako gruntownie przemyślane komentarze, rejestrujące nie tylko szarą codzienność Polski Ludowej, ale i newralgiczne momenty naznaczone kryzysami komunizmu<sup>9</sup>. Przed wybuchem karnawału Solidarności w 1980 r. tego typu krytyczna sztuka zaangażowana na polskiej scenie artystycznej występowała sporadycznie. Sobocki jest jednym z pierwszych twórców, którzy swą figuratywną poetyką o kontestacyjnym przesłaniu przełamali utrzymującą się w Polsce począwszy od odwilży dominację trendów kolorystycznych i awangardowych.

### „*Moje grafiki mają być użyteczne społecznie*”

*Znaki ostrzegawcze* odnoszą się do społeczno-politycznej sytuacji w Polsce z przełomu lat 60. i 70.<sup>10</sup> Problematyzują relację władza – społeczeństwo w taki sposób, że oba jej elementy najczęściej są sobie w kompozycjach przeciwstawiane. Jest to wyraźnie widoczne w ich uproszczonej strukturze, na którą składa się kilka elementów czarnych i czerwonych umieszczonych na jasnym tle. Każda z kompozycji ma właściwości plakatu i komunikuje treści skrótowo. Ten potencjał dostrzegł już w 1969 r. dziennikarz „Echa Krakowa” Antoni Dzieduszycki, który, odnosząc się najprawdopodobniej właśnie do wyeksponowanych wówczas *Znaków ostrzegawczych*, następująco uzasadniał wyróżnienie Sobockiego na tle twórczości grupy Wprost: „Umie on łączyć lapidarność wypowiedzi plastycznej, jakby plakatu skrótowość, z treścią sugestywną, metaforyczną”<sup>11</sup>. Kilka lat później Tadeusz Nyczek napisał o *Znakach ostrzegawczych*, że „duże znaczenie

<sup>8</sup> Tadeusz NYCZEK, *Świat jeszcze istnieje* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1976), s. 67. Publikacja zachowała się w formie „szczołki” jedynie w kilku egzemplarzach.

<sup>9</sup> W ostatnich latach zostały zorganizowane wystawy z udziałem Leszka Sobockiego, przy okazji których wydano obszernie katalogi zawierające część tekstową i albumową: *Wprost 1966–1986: Maciej Bieniasz, Zbylut Grzywacz, Barbara Skąpska, Leszek Sobocki, Jacek Waltoś, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha*, 9 IX – 31 XII 2016, red. Anna KRÓL, Jacek WALTOŚ (Kraków: Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, 2016); *Leszek Sobocki: Podobizny i znaki, Nautilus Galeria i Dom Aukcyjny*, 21 VI – 21 VII 2018, red. Agnieszka MAZOŃ (Kraków: Nautilus Galeria i Dom Aukcyjny, 2018). Twórczości Sobockiego został w pewnym stopniu poświęcony portal internetowy nowafiguracja.com wraz z dostępną na nim publikacją online: *Nowa figuracja: Leszek Sobocki*, red. Marek MAKSYM CZAK (Warszawa: Nowa Figuracja, 2016), <http://nowafiguracja.com/index.php/portfolio/wystawy-i-recenzje/>

<sup>10</sup> Jedynie dwa *Znaki ostrzegawcze* dotyczą wydarzeń politycznych spoza granic PRL-u. *Wolne przejście* zdaje się odnosić do paryskiego Maja 1968. *Uwaga! Materiał łatwopalny*, wedle słów samego artysty, jest komentarzem na temat samospalenia Jana Palacha w Pradze. Zob. Notatka z rozmowy Marka Maksymczaka z Leszkiem Sobockim z 8 IV 2020 r., maszynopis w archiwum autora.

<sup>11</sup> Antoni DZIEDUSZYCKI, „Wprost”, *Echo Krakowa*, nr 91 (18 IV 1969), s. 3.

1. Leszek Sobocki, *Wstęp wzbroniony*  
z serii *Znaki ostrzegawcze*, 1968–1969,  
własność artysty



ma tu kolor czerwony, który jest zarówno kolorem krwi, jak i komunistycznej flagi”<sup>12</sup>. Kolor czarny „oznacza to, co autentyczne, «ziemskie», prawdziwe”. To, co czerwone jest „sztuczne i zakłamane”<sup>13</sup>. Czerwień, ze względu na skojarzenia z kolorystyką komunistycznych emblematów, została zarezerwowana dla prezentacji władzy, czerń natomiast przypisano społeczeństwu.

*Znaki ostrzegawcze* stanowią interpretacje występujących w ogólnodostępnej przestrzeni w PRL-u tablic informacyjnych, plansz i znaków. Odnoszą się przede wszystkim do wyrażen słownych, takich jak zwroty z wywieszek montowanych na placach budowy lub terenach objętych specjalnymi obostrzeniami. Sam Sobocki w 1984 r. na temat *Znaków* powiedział: „[...] hasła oraz oprawa zewnętrzna wypożyczona została z tablic powszechnie wywieszanych w miejscach pracy. Nie są to wprawdzie *Kamienne Tablice*, niemniej bardziej przestrzegane i egzekwowane. W naszym współczesnym życiu kodeks ruchu drogowego zastępuje Dziesięcioro Przykazań”<sup>14</sup>. Samą intencję stworzenia nalepek twórca wytłumaczył następująco: „Moje grafiki mają być użyteczne społecznie. Usiłuję, poprzez lapidarną formę, często braną ze wzorów propagandy np. dewocyjnej i reklamowej, podsuwać cenione przeze mnie treści etyczne. Moja ocena świata, ludzi i siebie jest w zgodzie z postępowaniem wielu, którym kodeks etyczny ułatwia współzycie i pomaga w rozwiązywaniu konfliktów”<sup>15</sup>. Sobocki zasugerował, że seria, odnosząc się do problemów społeczno-politycznych, ma służyć odbiorcy do rozeznania etycznego, ma pomóc w odróżnieniu dobra od zła, a w komunistycznej rzeczywistości granice obu pojęć niejednokrotnie były rozmywane.

### „*Wstęp wzbroniony*”

Większość *Znaków ostrzegawczych* z końca lat 60. odnosi się do buntu studenckiego z marca 1968 r. Przykładem jest *Wstęp wzbroniony*, gdzie widzimy czarną postać i warszawski pomnik Adama Mickiewicza, który podczas demonstracji utożsamiono z symbolem wolności kultury (il. 1). Doszło do tego nie bez przyczyny. W styczniu 1968 r. z nakazu partii zdjęto z afisza Teatru Narodowego *Dziady* w reżyserii Kazimierza Dejmka. Okazało się, że konkretne fragmenty spektaklu były przez publiczność nieprzypadkowo oklaskiwane, a entuzjastyczne reakcje widzów zyskiwały wymiar antyradzieckiego

<sup>12</sup> Tadeusz NYCZEK, „Solidarska bilder”, *Folket i bild*, nr 4 (1984). Zob. Tadeusz NYCZEK, „Solidarne obrazy”, *Nowa figuracja: Leszek Sobocki*, s. 60.

<sup>13</sup> NYCZEK, „Solidarne obrazy”, s. 61.

<sup>14</sup> Leszek Sobocki, *Moja etyczna Europa, Liceum oo. Pijarów w Krakowie, V 1990* (Kraków: Fundacja Zjednoczonej Europy – One Europe Foundation, 1990).

<sup>15</sup> Ibid.

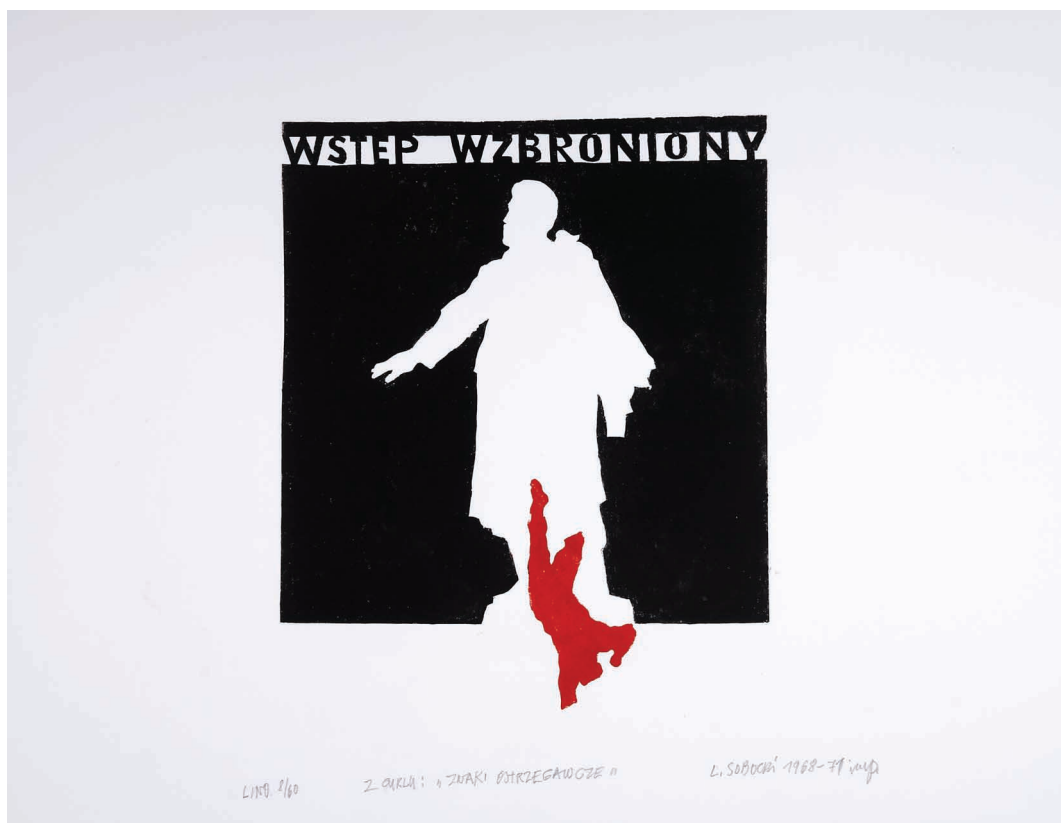


2. Leszek Sobocki, *Wstęp wzbroniony* z serii *Znaki ostrzegawcze*, 1969, własność NAUTILUS. Galeria i Dom Aukcyjny. Fot. Maciej Żywolewski

gestu. Usunięcie spektaklu wywołało liczne protesty. Studenci wyszli na ulice, a podczas demonstracji krzyčili: „Chcemy prawdy Mickiewicza”, „Mickiewicz-Dejmek”, „Chcemy kultury bez cenzury”<sup>16</sup>. W Warszawie, Krakowie i Poznaniu do manifestacji najczęściej dochodziło pod pomnikami poety, gdzie składano kwiaty. Władza za wszelką cenę próbowała uniewidocznic każdy znak protestu, przez co pomniki regularnie ogradzały kordony milicji. Widoczny na odbitce graficznej napis „wstęp wzbroniony” odnosi się właśnie do tych szczególnych okoliczności, w których jakiegokolwiek zbliżenie się do pomnika zostało objęte zakazem.

Sobocki stworzył trzy wersje tej nalepki. W pierwszej z nich ukazana postać próbuje wdrapać się na szczyt monumentu. W kolejnej widać, że podjęta próba okazała się bezskuteczna (il. 2). Trzecia wersja znacznie różni się od poprzednich. Kolorystyka uległa diametralnej zmianie. Przestrzeń wokół pomnika jest czarna, a postać z niego spadająca czerwona (il. 3). Porównując ze sobą te prace, można zauważyć, że o ile protestującemu nie udało się fizycznie zbliżyć do monumentu, o tyle osoba reprezentująca aparat władzy nie zdołała przesłonić, czy raczej symbolicznie zawłaszczyć wizerunku wieszca. Na neutralizację dokonanej przez studentów desygnacji portretu Mickiewicza było za późno. Inteligencja skutecznie dokonała tego wcześniej i dla tej nominacji miała logiczne podstawy. W trzeciej wersji linorytu Sobocki zdaje się zatem mówić, że pomniki Mickiewicza, choć ogrodzone i bez kwiatów, w oczach wielu nadal pozostawały znakiem sprzeciwu wobec

<sup>16</sup> Piotr OSEKA, „Marzec 1968”, w: *Rewolucje 1968, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 16 IX – 9 XII 2008*, red. Hanna WRÓBLEWSKA et al. (Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2008), s. 135–145.



3. Leszek Sobocki, *Wstęp wzbroniony* z serii *Znaki ostrzegawcze*, 1969, własność artysty

polityki kulturalnej partii – znakiem nieustannie widocznym i skutecznie broniącym się przed semantycznym unieważnieniem.

### **„Przestrzegaj przepisów bezpieczeństwa”**

*Znaki ostrzegawcze* należy traktować jako wizualne metafory, których warstwa ikoniczna współgra z werbalnym komentarzem stanowiącym integralną część kompozycji. Słowo i obraz wzajemnie się tu objaśniają, przez co rysująca się pomiędzy nimi relacja opiera się na zasadzie sprzężenia zwrotnego<sup>17</sup>. W każdym przypadku tytuł jest wyraźnie podkreślony, ponieważ jako ciąg znaków werbalnych występuje we wnętrzu kompozycji. Słowa te należy widzieć jako odmianę związków frazeologicznych zaliczaną do tak zwanej frazeologii nadawcy – frazematyki. Byłyby to zatem frazemy, które, zdaniem językoznawcy Wojciecha Chlebda, są połączeniami cechującymi się „odtworzalnością w danej sytuacji i dla nazwania danej wiązki sensów”<sup>18</sup>. W ten sposób „frazemy są wyodrębnione i definiowane nie w relacji do systemu językowego, ale w odniesieniu do konkretnej sytuacji komunikacyjnej, w której biorą udział nadawca i odbiorca. Są to całości, które użytkownik języka polskiego

<sup>17</sup> Analogiczny problem występuje w twórczości Bronisława Wojciecha Linkego. Zob. Krzysztof LIPOWSKI, *Skorpion na policzku. Słowo i obraz w twórczości Bronisława Linkego* (Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2014); ID., „Przekroczyć ut pictura poesis. Wizualizacje frazeologizmów i metafory w malarstwie Bronisława Linkego”, *Biuletyn Historii Sztuki* 72, nr 4 (2010), s. 455–478.

<sup>18</sup> Wojciech CHLEBDA, „Frazematyka”, w: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, red. Jerzy BARTMIŃSKI (Wrocław: Wiedza o Kulturze, 1993), s. 328; cyt. za: Piotr ŻMIGRODZKI, *Wprowadzenie do leksykografii polskiej* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2009), s. 101.



4. Leszek Sobocki, *Uwaga! Człowiek* z serii *Znaki ostrzegawcze*, 1969, własność artysty

spontanicznie odtwarza w określonych sytuacjach”<sup>19</sup>. Wedle innego badacza, Piotra Żmigrodzkiego, frazemy występują między innymi na szyldach lub wywieszkach – np. zwrot „świeżo malowane” będzie prawidłowo odczytany tylko w kontekście miejsca i sytuacji, do których został przypisany<sup>20</sup>. Pozbycie się kontekstu konkretnej sytuacji komunikacyjnej, czyli całości, spowoduje, że frazem straci sens, jakim nadawca pragnął go wypełnić.

W świetle powyższych uwag warto przeanalizować prace: *Uwaga! Człowiek* (il. 4), *Uwaga! Brak połączeń* (il. 5), *Hamulec bezpieczeństwa* (il. 6), *Przestrzegaj przepisów bezpieczeństwa* (il. 7)<sup>21</sup>. Sobocki wybrane frazemy wyabstrahował z całości oraz wzmocnił ironiczny wydźwięk pozwalający mu zachować dystans do komentowanych spraw. Tytuły *Znaków* zostały wyraźnie zaakcentowane. Występują nie tylko w formie wykonanej ołówkiem inskrypcji, lecz również jako istotne elementy kompozycji. To, co w przypadku dzieł plastycznych zajmuje najczęściej miejsce nieeksponowane, Sobocki umieścił w centrum, aby ukazać w ten sposób naczelną rolę tytułu pracy podczas jej lektury.

Analizując ostatni z wymienionych wyżej linorytów, można powiedzieć, że „przestrzegaj przepisów bezpieczeństwa” to nakaz pracodawcy skierowany do pracowników znajdujących się na terenie zakładu pracy. W sztuce Sobockiego problemów związanych z bezpieczeństwem, higieną i pracą nie należy jednak traktować dosłownie, lecz jako przesmiewczą metaforę. Podobnie jest z każdym zacytowanym w *Znakach* frazemem. Dzięki

<sup>19</sup> ŻMIGRODZKI, *Wprowadzenie do leksykografii polskiej*, s. 101.

<sup>20</sup> *Ibid.*, s. 101–102.

<sup>21</sup> W latach 60 i 70. tytułowy zwrot ostatniego z wymienionych dzieł bardzo często podawano z błędną deklinacją rzeczownika w liczbie mnogiej: „przepisy”. Sobocki formy poprawnej użył dopiero w kolejnych odbitkach. Na pierwszych wersjach nalepki widnieje napis: „Przestrzegaj przepisy bezpieczeństwa”.

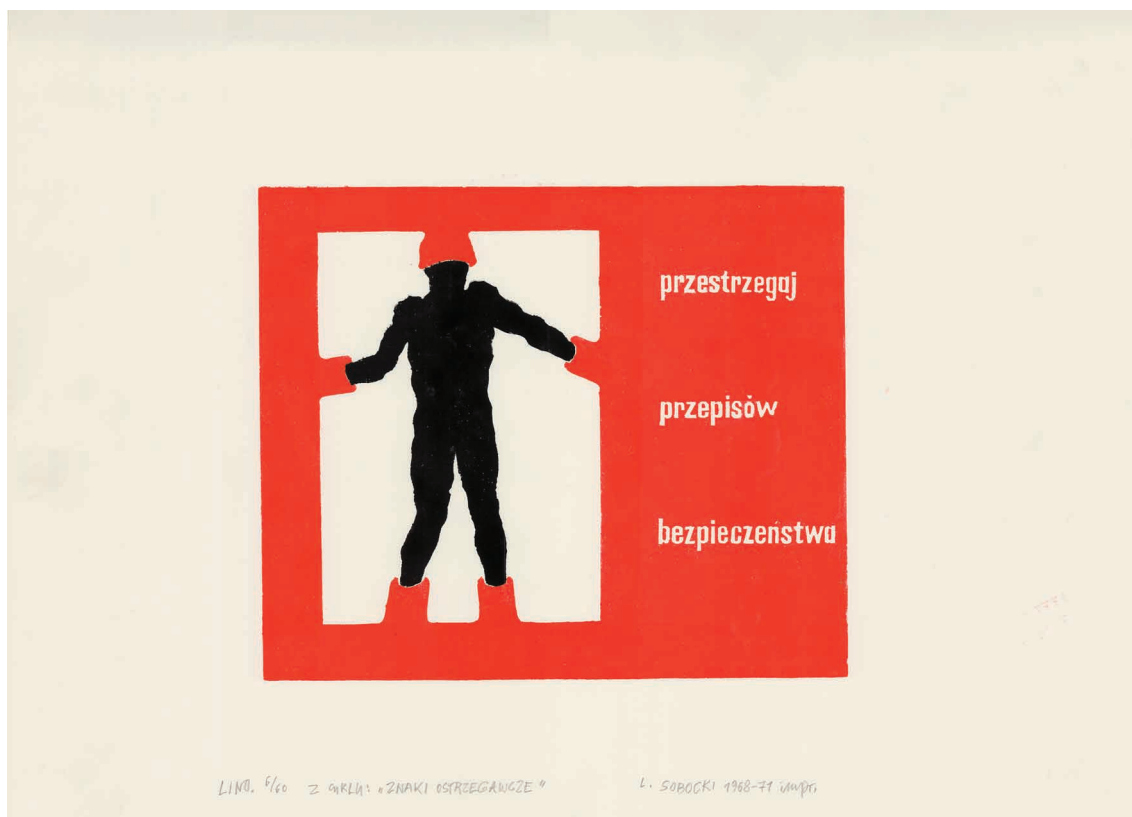




5. Leszek Sobocki, Uwaga! Brak połączeń z serii Znaki ostrzegawcze, 1969, własność artysty



6. Leszek Sobocki, Hamulec bezpieczeństwa z serii Znaki ostrzegawcze, 1969, ze zbiorów Europejskiego Centrum Solidarności w Gdańsku. Fot. ECS w Gdańsku



7. Leszek Sobocki, *Przestrzegaj przepisów bezpieczeństwa* z serii *Znaki ostrzegawcze*, 1969, ze zbiorów Europejskiego Centrum Solidarności w Gdańsku. Fot. ECS w Gdańsku

temu prace te można postrzegać jako interpretacje wypowiedzi władzy politycznej bądź jej przedstawicieli w osobach zarządców państwowych instytucji. Nie tyczy się to tylko urzędów, wojska oraz więzień, lecz również zakładów pracy, szkół, przedszkoli, szpitali, ośrodków sportu i rekreacji itp. Każda z tych instytucji jest swoistym przedłużeniem władzy, która na wszelkie sposoby wykorzystuje podległe sobie placówki w sprawowaniu kontroli nad społeczeństwem.

W tym miejscu warto spojrzeć na propagandowy plakat Władysława Przysiańskiego i Zdzisława Osakowskiego, wykonany w 1962 r. na zlecenie Centralnej Rady Związków Zawodowych (il. 7a). Widzimy na nim rękę chwytającą za młot współtworzący napis „BHP”. Ręka robotnika jest w ruchu, a przypisane mu narzędzie pozostaje w zawieszeniu. Perswazyjny charakter wypowiedzi ujawnia się w tym, że to od robotnika oczekuje się konkretnej aktywności – sięgnięcia po młot, który funkcjonuje tu nie tylko jako narzędzie pracy, lecz również symbol klasy robotniczej. Tym sposobem przestrzeganiu przepisów BHP przydano znacznej powagi, bo czynność ta została utożsamiona z zaangażowaniem w budowę komunistycznego porządku, jak również umacnianiem dyktatury proletariatu<sup>22</sup>. Nalepka *Przestrzegaj przepisów bezpieczeństwa* sytuuje się na antypodach przywołanego plakatu. W pracy Sobockiego adresatem frazemu jest postać, której ciało, rozpięte między kaskiem, rękawicami i butami, jest nieruchome. Każdy z elementów odzieży, wbrew przypisanej im funkcji ochronnej, nie zabezpiecza postaci, lecz ją usztywnia i blokuje. W ten sposób odzież stanowi ochronę pozorną, stając się *de facto* narzędziem uwięzienia.

<sup>22</sup> Na temat polskich plakatów BHP z lat 50. i 60. XX w. zob. *Polski plakat BHP*, oprac. Ignacy WITZ (Warszawa: Wydawnictwo Związkowe Centralnej Rady Związków Zawodowych, 1964).



7a. Władysław Przystański, Zdzisław Osakowski, Przestrzegaj przepisów BHP, 1962.  
Repr. za: Polski plakat BHP, Warszawa 1964, nr kat. 1, s. 22

Dzięki tej operacji znaczeniowej semantyka wypowiedzi nadawcy podlega odwróceniu, co można interpretować jako sprzeciw wobec jego poleceń. Linoryt demaskuje intencje autora zacytowanego komunikatu. Frazem traci charakter wypowiedzi artykułowanej w trosce o bezpieczeństwo odbiorcy, w nowym kontekście jawiąc się jako śmiertelna groźba mówiąca o konsekwencjach braku podporządkowania się nakazowi nadawcy. O ile tytułowy zwrot oddala się od frazemu, o tyle zyskuje status konkretnego frazeologizmu: „nie móc ruszyć ręką ani nogą” oznacza „być bardzo zmęczonym i wyczerpanym fizycznie”<sup>23</sup>, a więc obrazuje stan, w jakim znajdzie się każdy nieposłuszny władzy. Samo słowo „bezpieczeństwo” funkcjonuje tu jako homonim, bo nie oznacza stanu niezagrożenia, pewności spokoju i zabezpieczenia, lecz wręcz odwrotnie – funkcjonuje jako wyraz poczucia niestabilności i trwogi. Jedyne osiągalne w tym kontekście „bezpieczeństwo” to bezpieczeństwo pozorne, bo ściśle uwarunkowane i rozumiane jako uniknięcie represji, które są treścią szantażu nadawcy<sup>24</sup>.

### „Urządzenie pod ciśnieniem”

Michel Foucault, badając historię przeróżnych form nadzoru władzy nad obywatelami, zasugerował, że państwowe instytucje wypracowują metody pozwalające na szczegółową kontrolę osób, które są z nimi związane. Chodzi tu o nadzór nad ich ciałem, zapewniający ciągłe ujarzmianie ich siły i narzucający im relację „podatność – przydatność”<sup>25</sup>. Służące władzy instytucje o tyle dbają o rozwój ciała obywateli, o ile może się to przyczynić do uczynienia ich przydatnymi i podporządkowanymi. „Kształtuje się wówczas polityka przymusu, który polega na pracy nad ciałem, przemyślanej manipulacji jego częściami, ruchami, czynnościami. Ciało ludzkie dostaje się w tryby maszynierii władzy, która dokonuje rewizji, rozbiera na części i na powrót je składa”<sup>26</sup>. Foucault nazywał to „anatomią polityczną” lub „mechaniką władzy”, która, jego zdaniem, „określa, w jaki sposób można wpływać na ciała innych – nie tylko żeby wykonywały to, czego się od nich chce, ale żeby działały tak, jak się chce, za pomocą z góry określonych technik, z określoną szybkością i wydajnością. Dyscyplina wytwarza tedy ciała podporządkowane i wyćwiczone, ciała «podatne»”<sup>27</sup>.

Niejednokrotnie tego rodzaju tresura jest niewidoczna, a dochodzi do niej w ramach działalności instytucji państwowych. Z tą myślą koresponduje nie tylko *Przestrzegaj przepisów bezpieczeństwa*, lecz również *Urządzenie pod ciśnieniem* (il. 8), gdzie widzimy postać pulsacyjnie przygniataną czerwoną pięścią. Ruch pięści wymusza fizyczną aktywność mężczyzny, który, choć podlega ciągłym naciskom, wzmacnia swe ciało, uzdatnia je do wykonywania manewru wyłącznie jednego rodzaju – takiego, jakiego oczekuje panujący. Foucault nazwałby to „politycznym blokowaniem ciała” bądź „mikrofizyką” władzy. Jego

<sup>23</sup> *Słownik języka polskiego*, red. Witold DOROSZEWSKI (Warszawa: Wiedza Powszechna, 1958–1969), <http://www.sjpd.pwn.pl/haslo/r%C4%99ka/>

<sup>24</sup> Od zakończenia II wojny światowej słowo „bezpieczeństwo” w języku polskim było skrótową nazwą Komitetu do Spraw Bezpieczeństwa Publicznego przy Prezydium Rady Ministrów, której organem wykonawczym najpierw był Urząd Bezpieczeństwa, przemianowany następnie na Służbę Bezpieczeństwa. Sobocki mógł to wykorzystać, sugerując w ten sposób, że funkcjonariusze SB kierują się pozornym bezpieczeństwem społeczeństwa. Zob. *Słownik języka polskiego*, <http://www.sjpd.pwn.pl/haslo/bezpiecze%C5%84stwo/>

<sup>25</sup> Michel FOUCAULT, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. Tadeusz Komendant (Warszawa: Aletheia, 2009), s. 133.

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> Ibid.



8. Leszek Sobocki, Urządzenie pod ciśnieniem z serii Znaki ostrzegawcze, 1970, własność artysty



9. Leszek Sobocki, Chroń oczy! z serii Znaki ostrzegawcze, 1969, własność artysty

zdaniem „polityczne «osaczenie» ciała jest równocześnie «inwestowaniem» w ciało”<sup>28</sup>. Władza ciało ujarzma, „blokuje”, ale tym samym „lokuje” w nim swój kapitał, licząc na przyszłe zyski w swym interesie<sup>29</sup>.

### „*Chroń oczy!*”

Swoistą blokadę ciała można zobaczyć w dziele *Chroń oczy!* (il. 9), które również prezentuje się jako groźba partii skierowana do niepokornych. Sobocki podążył tropem wytyczonym przez związek frazeologiczny „wpaść w czyjeś ręce”, co oznacza „dostać się we władzę osoby wrogo usposobionej, nieprzyjaciela”<sup>30</sup>. Może tu chodzić również o inne wyrażenie: „być w czyimś ręku”, czyli „stanowić czyjąś własność, należeć i zależeć od kogoś”. Czerwona postać jako uosobienie władzy wyraźnie dominuje nad ukazanym obywatelem, nakazuje mu „chronić oczy”, co w kontekście odczytanych frazeologizmów należy rozumieć jako zakaz obserwacji świata podług własnego punktu widzenia. Zakaz ten wymusza przyjęcie konkretnej postawy, określanej semantycznie pokrewnymi frazeologizmami: „przymykać na coś oczy” – nie zwracać na coś uwagi lub „tracić coś z oczu”, a więc „zaniedbywać coś, nie pamiętać o czymś”<sup>31</sup>. Innymi słowy tytułowy zwrot to imperatyw: „nie dostrzegaj zła, milcz o nim i uchron się przed represjami!”. Nalepka mówi zatem o manipulacji społeczeństwem i pyta, na czym ona polega. Przyzwolenie na przesłonięcie sobie oczu automatycznie prowadziło do utrwalenia autocenzury skutkującej utratą rozeznania etycznego. Jak wspomniano, Sobocki pragnął na to zwrócić szczególną uwagę. Władzy z kolei na utracie rozeznania niewątpliwie zależało, bo stosujący autocenzurę obywatel wyręczał ją w sprawowaniu nad nim kontroli i tym samym „wpadał w jej ręce”.

### „*Świeżo malowane!*”

Ostrzejszą krytykę, skierowaną jednak już nie tyle pod adresem władzy, ile społeczeństwa, sformułował Sobocki pracą *Świeżo malowane!* (il. 10). Zwrot powtarza ostrzeżenie, z jakim można zetknąć się na przykład na świeżo pomalowanej ławce w parku. Nalepka ukazuje jednak postać, która zakreśliła dookoła siebie czerwoną linię. Jej ręce są zaczerwienione, co przywołuje frazeologizmy: „plamić ręce” oznaczający „robić coś złego, nieetycznego” bądź „maczać w czyms ręce”, czyli „brać udział (zwykle nieujawniony) w jakiejś sprawie, często niezbyt uczciwej”, jak również „przykładać do czego rękę”, a więc „wziąć w czyms udział, przyczyniać się do czegoś, zwykle o charakterze negatywnym”<sup>32</sup>. Ze względu na kolorystykę obraz konotuje również zwrot „mieć krew na rękach”, który mówi o „popelnieniu zbrodni, zadaniu komuś śmierci”<sup>33</sup>. W tym kontekście tytuł *Świeżo malowane!* zyskuje wartość metafory bliskoznacznej wyrażeniu „zmalować”, które mówi o wykonaniu „czegoś niewłaściwego, przeszkobaniu”<sup>34</sup>. Kompozycja zatem

<sup>28</sup> Tadeusz KOMENDANT, „Posłowie tłumacza”, w: FOUCAULT, *Nadzorować i karać*, s. 310.

<sup>29</sup> Ibid.

<sup>30</sup> *Słownik języka polskiego*, <http://www.sjpd.pwn.pl/haslo/r%C4%99ka/>

<sup>31</sup> Ibid.

<sup>32</sup> *Słownik języka polskiego*, <http://www.sjpd.pwn.pl/haslo/ręka/> Artysta wykonał również inną wersję *Świeżo malowane!*, w której przedstawiona postać nie posiada czerwonych rąk, lecz w całości wraz z nimi jest czarna.

<sup>33</sup> *Słownik języka polskiego*, <http://www.sjpd.pwn.pl/haslo/krew/>

<sup>34</sup> *Słownik języka polskiego*, <http://www.sjpd.pwn.pl/haslo/ręka/>



10. Leszek Sobocki, Świeżo malowane! z serii Znaki ostrzegawcze, 1969, własność NAUTILUS. Galeria i Dom Aukcyjny. Fot. Maciej Żywolewski

wskazuje na tę część społeczeństwa, która podejmuje współpracę z władzą, aktywnie ją wspiera i przykłada rękę do inicjowanych przez nią zbrodni<sup>35</sup>.

Przyjęty wcześniej podział kolorystyczny, odpowiadający dwóm przeciwstawnym postawom politycznym, w tym przypadku został odrzucony. Omawiana nalepka problematyzuje społeczno-polityczną sytuację, to znaczy ukazuje relację władza – społeczeństwo, odsłaniając jej ambiwalencję. W ten sposób obraz mówi, że nie ma łatwych podziałów na czerwonych i czarnych, złych rządzących i dobrych rządzonych, winnych polityków i niewinne społeczeństwo. Ten aspekt jak dotąd nie został rozpoznany, nawet przez Tadeusza Nyczka, który w *Znakach ostrzegawczych* widział wyłącznie antagonistyczną relację między jednostką a władzą<sup>36</sup>. *Świeżo malowane!* sugeruje tymczasem, że za utrzymanie komunistycznego reżimu odpowiada również pewna część społeczeństwa, na przykład ta, która w Marcu '68 aktywnie włączyła się w działania „aktywu robotniczego” i ORMÓ.

### „Nie wychylać się”

Znaczenia frazeologizmów generowanych w *Znakach ostrzegawczych* oparły się na współczesnej Sobockiemu polszczyźnie. Ich semantykę objaśniał popularny od lat 60.

<sup>35</sup> Powagę wypowiedzi osłabia odniesienie tytułu pracy do wyrażenia „zmalować”, użytego ironicznie, bo określanie udziału w zbrodniach jako czegoś niewłaściwego jest eufemizmem.

<sup>36</sup> NYCZEK, *Świat jeszcze istnieje*, s. 68. Również autor niniejszego artykułu wcześniej tego problemu nie dostrzegł, pisząc, że Sobocki w *Znakach ostrzegawczych* „podjął krytyczny dyskurs, stosując prosty podział na dobrych i złych, ciemionych i ciemieńców”. Zob. MAKSYMCAK, *Bunt przeciw władzy i formalizmowi*, s. 189.



11. Leszek Sobocki, Nie wychylać się z serii Znaki ostrzegawcze, 1969, własność artysty

*Słownik języka polskiego* pod redakcją Witolda Doroszewskiego (SJPD)<sup>37</sup>. Dzieło to powstało pod wpływem ideologii marksistowskiej i przy finansowym wsparciu partii, gdyż ta jasno zdawała sobie sprawę, że język tworzy rzeczywistość<sup>38</sup>. Funkcja słownika w znacznym stopniu sprowadzała się do wykreowania wspomnianej relacji „podatność – przydatność”. Miał się on przyczynić nie tylko do leksykalnego rozwoju Polaków, lecz również ukształtowania w nich konkretnych postaw. Współgrało to z przyjętą koncepcją leksykograficzną, dla której inspiracją był behawioryzm. Doroszewski zakładał, że opis leksykograficzny ma wpływać na zachowania użytkowników języka. Jego zdaniem, „analiza znaczeń wyrazu to analiza możliwych sposobów działania za jego pomocą w sytuacjach wymagających jego użycia”<sup>39</sup>. Z koncepcji Doroszewskiego wynikały jeszcze inne cechy, z których najważniejszą w kontekście *Znaków ostrzegawczych* była perswazyjność – zamiar wpływania na zmianę nastawień i poglądów czytelnika<sup>40</sup>. Było to oczywiście widoczne w przypadku haseł dotyczących leksyki politycznej, społecznej, kulturalnej

<sup>37</sup> Zespół *Słownika języka polskiego* pod red. Witolda Doroszewskiego zaczął pracę w 1950 r. *Słownik* został wydany w latach 1958–1969 w jedenastu tomach, zyskując dużą popularność. W latach 1967–1968 wydany został bazujący na SJPD dwutomowy *Słownik frazeologiczny języka polskiego* pod red. Stanisława Skorupki, który również był w szerokim użyciu Polaków w okresie PRL-u.

<sup>38</sup> O wpływie polityki partii na SJPD zob. ŻMIGRODZKI, *Wprowadzenie do leksykografii polskiej*, s. 116–117. O znaczeniu funkcji języka dla komunistycznych decydentów zob. Leszek KOŁAKOWSKI, *Główne nurty marksizmu*, cz. 3: *Rozkład* (Poznań: Zysk i S-ka, 2001), s. 527–571.

<sup>39</sup> Witold DOROSZEWSKI, *Elementy leksykologii i semiotyki* (Warszawa: PWN, 1970), s. 302; cyt. za: ŻMIGRODZKI, *Wprowadzenie do leksykografii polskiej*, s. 35.

<sup>40</sup> ŻMIGRODZKI, *Wprowadzenie do leksykografii polskiej*, s. 36.





12. Leszek Biernacki, rysunek satyryczny. Repr. wg: Tomasz Strzyżewski, *Wielka księga cenzury PRL w dokumentach*, Warszawa, 2015, s. 238

i ekonomicznej. Jednak te same cechy można również zauważyć w opisie wyrażen z pozoru niewinnych, zaliczanych do mowy potocznej, które Sobocki zaakcentował w omawianej serii.

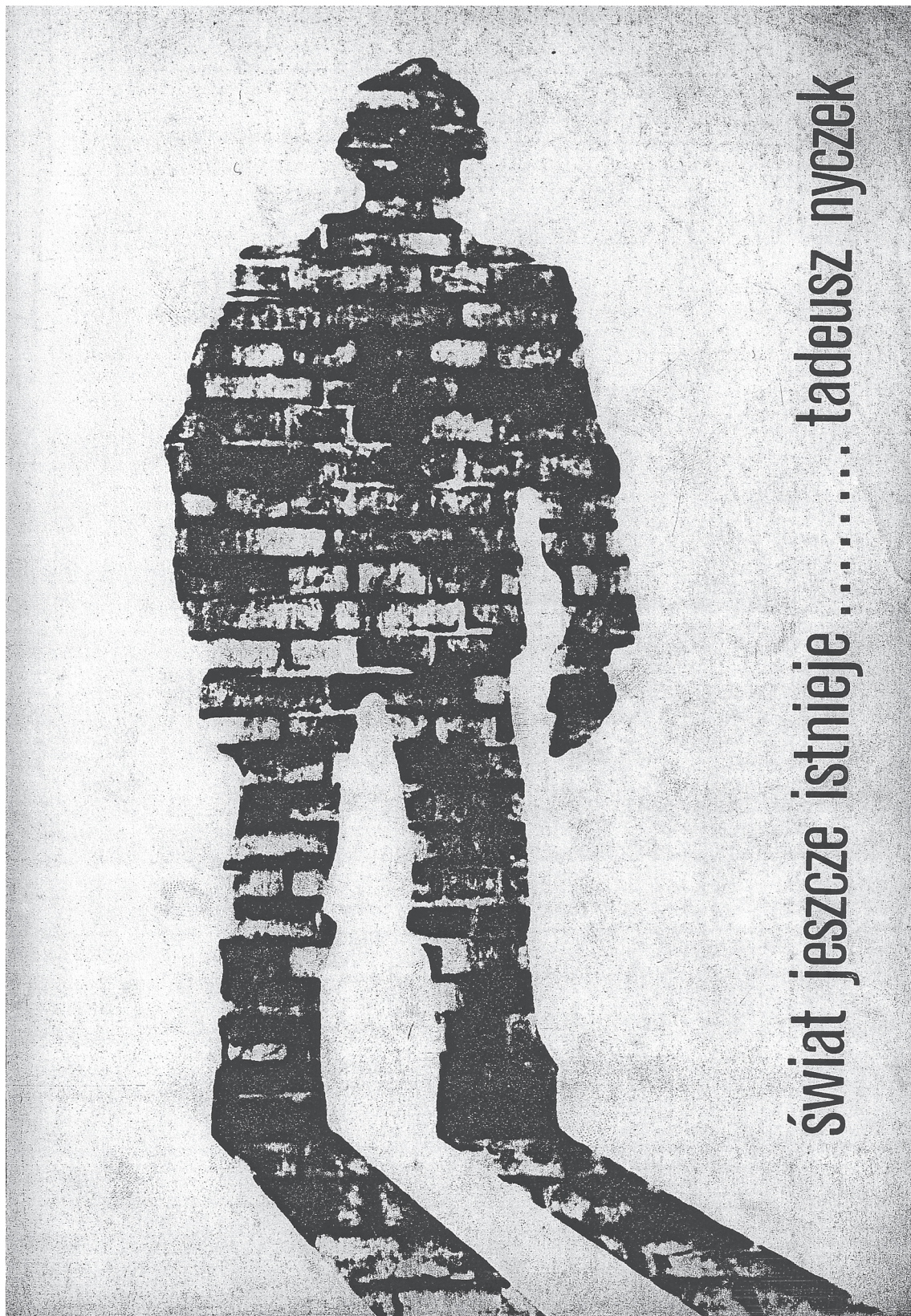
W tej perspektywie interesująco prezentuje się linoryt *Nie wychylać się* (il. 11), cytujący znany napis z wagonów kolejowych. Sobocki w prosty sposób ów zakaz sparodiował. Z kolei w SJPD leksem „wychylać się” został wyjaśniony następująco: „odstępować od obowiązujących (w danym okresie, w danym środowisku) nakazów, norm postępowania, przyjętych zasad”. Jako przykład jego użycia przytoczono zdanie: „«Wychylił się» – to powiedzenie jest jedną ze smutnych zdobyczy obrad sekcji twórczych Związku Literatów”<sup>41</sup>. Zauważmy, że zaprezentowany przykład nie jest *stricte* opisem językowego użycia przywołanej przenośni, lecz przede wszystkim komentarzem oddziałującym na pozaleksykalne postawy czytelników. Samo „wychylanie się” w kontekście relacji władza – społeczeństwo oznaczało odrzucenie norm systemu i dlatego w słowniku oceniono je negatywnie, a przekonanie o słuszności przedstawionego wartościowania umocowano w treści przywołanego zdania krytykującego odstępowanie od obowiązujących nakazów<sup>42</sup>. W ten sposób cenzura zaakceptowała ukazanie czynności „wychylania się” jedynie w krzywym zwierciadle.

## Cenzura

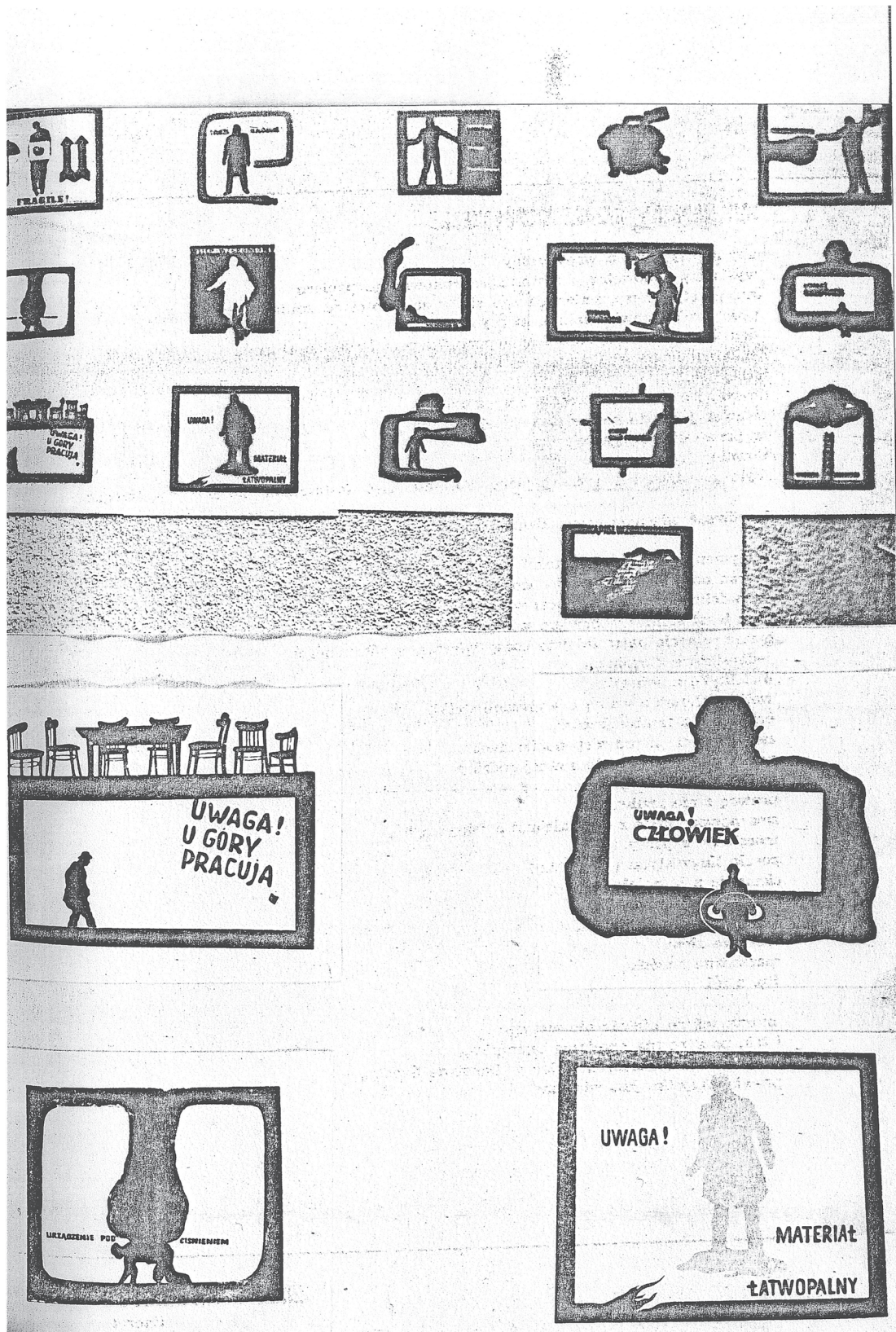
Inaczej został potraktowany przez cenzurę satyryczny rysunek Leszka Biernackiego z napisem „nie wychylać się”, którego nie zwolniono do druku w „Tygodniku Powszechnym”

<sup>41</sup> *Słownik języka polskiego*, <http://www.sjpd.pwn.pl/haslo/wychyla%C4%87/>. Przytoczone zdanie to ekscerpcja z „Nowej Kultury” (1955, nr 10).

<sup>42</sup> Z drugiej jednak strony zdaje się, że zastosowana ekscerpcja jest nieprzypadkowa. Za jej pomocą zasugerowano, że część literatów w pewnym momencie odstąpiła od obowiązujących, w domyśle socjalistycznych czy socrealistycznych, norm. Na tym przykładzie widać, że Witold Doroszewski wraz ze swym zespołem niejednokrotnie podejmował grę z cenzurą.



13. Strona tytułowa książki Tadeusza Nyczka *Świat jeszcze istnieje*, 1976,  
projekt: Zbylut Grzywacz © Joanna Boniecka



14. Repr. wg: Tadeusz Nyczek, Świat jeszcze istnieje, 1976, s. 85

w 1974 r. (il. 12)<sup>43</sup>. Choć Biernacki i Sobocki równie ostro odnieśli się do respektowania zacytowanych zakazów, pomiędzy omawianymi pracami rysuje się istotna różnica. Biernacki ukazał skutki przestrzegania zakazów, Sobocki konsekwencje ich łamania, a mimo to ocenowano pracę pierwszego z wymienionych. Przyczyną niejednakowej w tym wypadku gorliwości cenzury było zapewne to, że rysunek Biernackiego miał się ukazać w prasie, zaś kompozycję Sobockiego traktowano jako przykład kultury wysokiej, prezentowanej w galerii sztuki współczesnej, tym samym nieposiadającej, zdaniem partii, siły oddziaływania na społeczeństwo<sup>44</sup>. Mniej restrykcyjny stosunek wobec plastyki reprezentującej kulturę wysoką można zauważyć w polityce kulturalnej PRL począwszy od odwilży, której zasięg nie obejmował jednak wypowiedzi mających ukazać się drukiem.

Można zadać pytanie: czy potwierdzeniem tych obstrukcji był zakaz druku reprodukcji niemalże całej serii *Znaków ostrzegawczych* w zaplanowanej do wydania książce Tadeusza Nyczka *Świat jeszcze istnieje?* (il. 13). Zakaz ten objął jedną trzecią jej objętości, czyli cały rozdział trzeci, w którym Nyczek przedstawił komparatystyczną analizę *Znaków* z poezją lingwistyczną Ryszarda Krynickiego. Na dwóch sąsiadujących ze sobą stronach autor zamieścił reprodukcje nalepek (il. 14) oraz utwór poety *Jak napisać wiersz współczesny*, który brzmi następująco: „aby napisać wiersz współczesny/ wystarczy z dowolnego kawałka zadrukowanego papieru/ (np. gazety, afisza, zmieniającego się w zależności od koniunktury/ podręcznika, obwieszczenia, klepsydry,/ donosu, ostrzeżenia, zarządzenia porządkowego nr 3, [...]/ legitymacji pewnego pana w cywilu itp.)/ przepisać./ [...] dowolny fragment,/ byle na maszynie i na papierze formatu A-4 [...]/ i podpisać własnym nazwiskiem/ otrzymamy w ten sposób tekst wiersza współczesnego/ [...] nasz tekst stanie się bowiem wtedy aktualny,/ łącząc w sobie najważniejsze cechy wiersza współczesnego:/ jednostkowe z ogólnym,/ dialektykę z sofistyką,/ walkę pokoleń z walką o wygrane stołki,/ przeszłość z terażniejszością,/ zafałszowanie z prawdopodobieństwem,/ [...] walkę idei z kurestwem/ prawdę z niemożliwością/ zmarnowane życie z trudnościami obiektywnymi,/ moralność z polityką,/ [...] kontestację z potakiwaniem,/ dobro ze złem,/ marihuanę z wódką...”. Ten przykład wraz z innymi wierszami Krynickiego, takimi jak *Samokrytyka* oraz *Biorąc udział* – który jest skądinąd dosłownym powtórzeniem ogłoszenia zachęcającego do udziału w loterii Centrum Zdrowia Dziecka – pokazuje, podobnie jak czynią to także *Znaki ostrzegawcze*, pozorną polityczną niewinność działań państwowych instytucji. Artysta i poeta – objaśnił Nyczek – wykorzystali wieloznaczność słów, rozbili oficjalne wypowiedzi oraz podjęli analizę nie wyłącznie języka, lecz całościowej struktury „życia duchowego i intelektualnego”<sup>45</sup>. Konkludując, dodał: „Wszystkie te działania artystyczno-literackie mają jeden wspólny cel: obronę wartości człowieka wobec mało mu sprzyjających schematów otaczającej rzeczywistości. Dlatego tak wiele spotykamy tam pochyleń się nad człowiekiem pojedynczym, jednostką, jej ciałem i uczuciami”<sup>46</sup>.

<sup>43</sup> Rysunek planowano opublikować w 12. numerze „Tygodnika Powszechnego” w 1974 r. Więcej na ten temat zob. Tomasz STRZYŻEWSKI, *Wielka księga cenzury PRL w dokumentach* (Warszawa: Prohibita, 2015), s. 238. Publikacja po raz pierwszy została wydana pt. *Czarna księga cenzury PRL* (Londyn: Aneks, 1977).

<sup>44</sup> Więcej na temat stosunku władz PRL do kultury wysokiej i niskiej zob. Piotr JUSZKIEWICZ, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2005), s. 89–90. Zob. też: MAKSYM CZAK, *Bunt przeciw władzy i formalizmowi*, s. 163–167.

<sup>45</sup> NYCZEK, *Świat jeszcze istnieje*, s. 69.

<sup>46</sup> Ibid. Artykuły Nyczka na temat poezji Krynickiego już w 1974 r. były cenzurowane, dlatego tym razem krytyk powstrzymał się od bezpośredniej krytyki partii. Zob. STRZYŻEWSKI, *Wielka księga cenzury PRL*, s. 259.

*Znaki ostrzegawcze* zestawione z wierszami wzmocniły swój przekaz i jako istotny element książki miały szansę dotrzeć do większego grona obiorców. Wyjątkowość planowanej publikacji wynikała w znacznym stopniu z unikatowego charakteru dzieł Krynickiego i Sobockiego, którzy pragnęli unaocznic niedostrzegalną „mikrofizykę” władzy.

Twórczość Krynickiego była w PRL od 1976 do 1980 r. objęta zakazem druku. Wiązało się to z podpisaniem przez poetę w grudniu 1975 r. tzw. Listu 59. Niecały rok później, w listopadzie 1976 r., czyli w momencie planowanego przez Wydawnictwo Literackie druku książki Nyczka, Służba Bezpieczeństwa zainteresowała się Leszkiem Sobockim w związku z udzielonym przez niego finansowym wsparciem dla KOR-u. W konsekwencji jeszcze w tym samym miesiącu założono na niego i Jacka Waltosia, a następnie na pozostałych członków grupy Wprost, sprawę operacyjnego sprawdzenia o kryptonimie „Filantropia”<sup>47</sup>. Można uznać, że treść *Znaków ostrzegawczych* przyciągnęła uwagę funkcjonariuszy Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk. Wydaje się jednak, że decyzja o ocenzurowaniu *Świat jeszcze istnieje* wynikała głównie z zakazu publikacji twórczości Krynickiego oraz powiązania Sobockiego ze środowiskiem opozycji. Nyczek z kolei wydanie książki w okrojonej formie powstrzymał, protestując w ten sposób przeciw ingerencji cenzury. Jak wyznał, kilka jej egzemplarzy o niezmiennym kształcie zostało jednak nielegalnie wydrukowanych za dwie butelki wódki, dzięki czemu książka do dziś przetrwała jako „szczotka”<sup>48</sup>.

### ***Intertekstualność i behawioralne oddziaływanie „Znaków ostrzegawczych”***

Choć cenzura zablokowała książkową popularyzację *Znaków ostrzegawczych*, wcześniej wyeksponowano je na czterech z sześciu wystaw grupy Wprost, jakie odbyły się w latach 1969–1973. Zainteresowanie krytyki pracami niewątpliwie wynikało z sugestywności, z jaką Sobocki zinterpretował cytowane frazemy, przekształcając je w intertekstualny konstrukt. Zauważmy, że „interpretacja staje się twórczą kontynuacją sensów utworów literackich dokonana w «języku» tych dzieł”<sup>49</sup>, co oznacza, że może ona prowadzić do „przekraczania rozumianej rzeczy ku jej innemu rozumieniu”<sup>50</sup>. Choć ta perspektywa odnosi się do intertekstualnych związków między dziełami literackimi, równie dobrze można ją zastosować w interesującym nas przypadku. Otóż Sobocki znaczenia wypowiedzi nadawcy przemodelował tak, aby stały się swoim zaprzeczeniem. Tym samym ukazał nowy sposób ich odczytania. To zaś warunkowało lekturę tekstów w ich pierwotnych kontekstach za każdym razem, gdy odbiorca ponownie się z nimi stykał. Podejście intertekstualne dowodzi, że dzieło cytujące może utrwalić całkowicie nową lekturę dzieła cytowanego. Przez to, że omawiane linoryty głęboko zapadały w pamięć odbiorcy, zyskiwały moc przemieniania dotychczasowej recepcji komunikatów nadawcy. Po zapoznaniu się chociażby z kompozycjami *Przestrzegaj przepisów bezpieczeństwa*, *Nie wychylać się czy Świeżo malowane!* widz za każdym razem, gdy natknął się na przytoczone

<sup>47</sup> Tajna milicja polityczna zaczęła wówczas zbierać informacje na temat członków grupy Wprost i ich sztuki. Zob. MAKSYM CZAK, *Bunt przeciw władzy*, s. 205–220.

<sup>48</sup> Notatka z rozmowy Marka Maksymczaka z Tadeuszem Nyczkiem z 21 IV 2016 r., maszynopis w archiwum autora.

<sup>49</sup> Andrzej FABIANOWSKI, *Konwicki, Odojewski i romantycy. Projekt interpretacji intertekstualnych* (Kraków: Universitas, 1999), s. 18–19.

<sup>50</sup> Paweł DYBEL, „Problem dziejowości rozumienia w hermeneutyce Gadamera (na przykładzie pojęcia tradycji)”, w: *Uniwersalny wymiar hermeneutyki*, red. Andrzej PRZYŁĘBSKI (Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 1997), s. 44–45; cyt. za: FABIANOWSKI, *Konwicki, Odojewski i romantycy*, s. 19.



15. Leszek Sobocki, *Opakowanie*, każda część: 70×70 cm, 1968, własność artysty.  
Fot. Marek Maksymczak

frazemy na wywieszkach, np. w zakładzie pracy, pociągu czy na ławce w parku, mógł wypreparować ich treść z całości i uaktywnić zaproponowaną przez Sobockiego interpretację. To z kolei automatycznie kierowało uwagę na stosowaną przez państwowe instytucje „mikrofizykę” władzy.

Artysta, stosując intertekstualny mechanizm, wykreował taką sytuację, w której omawiane linoryty mogły skutecznie wpływać na przyszłe zachowania odbiorców jego dzieł. Mechanizm ten w pewnym stopniu pokrył się ze sposobem działania Doroszewskiego, bo użycie przez Sobockiego intertekstualnej taktyki doprowadziło do behawioralnego oddziaływania *Znaków ostrzegawczych*. Było to konsekwencją perswazyjnej siły nalepek, która wynikała z umiejętnego zawłaszczenia przez Sobockiego każdego z cytowanych frazów. W tym sensie *Znaki ostrzegawcze* sprawiły, że to, co w ogólnodostępnej przestrzeni służyć miało wizerunkowi władzy, w rzeczywistości ją dyskredytowało.

### ***Dzieło sztuki jako list***

Ze *Znakami* ściśle koresponduje *Opakowanie* powstałe pod koniec 1968 r. Dziełu temu Sobocki dał formę koperty z przesyłką zawierającą trzy plansze (il. 15). Związek pomiędzy pracami nie polega wyłącznie na wizualnym pokrewieństwie. Można uznać, że kompozycja stanowi punkt wyjścia do rozważań, które Sobocki kontynuował w omawianej serii linorytów. Analogicznie do wybranych nalepek, *Opakowanie* niesie ze sobą krytykę nie władzy, lecz tych obywateli, którzy poza przestrzenią życia prywatnego wykazują się konformizmem społecznym<sup>51</sup>. W ostatniej planszy przedstawiono postać, która,

<sup>51</sup> Leszek Sobocki zapytany o tę interpretację wyznał, że pokrywa się ona z intencją, jaka przyświecała mu w momencie realizacji pracy. Zob. notatka z rozmowy Marka Maksymczaka z Leszkiem Sobockim z 8 IV 2020 r., maszynopis w archiwum autora. Pojęcie „konformizmu społecznego” rozumieć według definicji Antonia Gramsciego. Wedle niego jest to „zgoda dana przez masy społeczne rządowi narzuconemu społeczeństwu przez klasę dominującą”. Zob. Antonio GRAMSCI, *Selections from the Prison Notebooks*, tłum. Geoffrey N. Smith i Quintin Horae (New York: International Publishers Co., 1971), s. 12; cyt. za: Anne D’ALLEVA, *Metody i teorie historii sztuki*, tłum. Eleonora i Jakub Jedliński



opuszczając „przestrzeń” listownej przesyłki, wkracza w okalającą ją, czerwoną strefę i jednocześnie przenicowuje się. Inskrypcja akcentuje ten newralgiczny moment i przestrzega przed wspomnianą metamorfozą. *Znaki ostrzegawcze* można zatem traktować jako rozwinięcie koncepcji *Opakowania*. Postać, która wcześniej funkcjonowała wyłącznie w wyizolowanej, prywatnej strefie, w *Znakach* wkracza w przestrzeń oficjalną oraz podejmuje szereg działań, konfrontując się z rzeczywistością.

Podczas realizacji *Opakowania* użyto pocztowej naklejki „Fragile”, do której zastosowania artysta powrócił podczas pracy nad pierwszym *Znakiem ostrzegawczym* na przełomie 1968 i 1969 r. (il. 16). W kompozycji linorytu widzimy szeroką, czerwoną ramkę, która stała się elementem rozpoznawczym analizowanej serii. Pierwsza nalepka różni się od pocztowego druku jedynie wizerunkiem czerwonej postaci wisielca. Tym razem to artysta pogroził władzy. Samo *Opakowanie* zostało wyeksponowane w grudniu 1968 r. na wystawie zorganizowanej przez Janusza Boguckiego z okazji obchodów Międzynarodowego Roku Praw Człowieka w warszawskiej Galerii Współczesnej<sup>52</sup>. W czasie naznaczonym wydarzeniami z marca ekspozycja szczególnie przykuwała uwagę. Przypomnienie *Powszechnej Deklaracji Praw Człowieka* w Galerii, która miała swą siedzibę w gmachu Teatru Wielkiego, gdzie kilka miesięcy wcześniej cenzura zdjęła z repertuaru *Dziady*, odebrano jako aktualizację studenckiego buntu oraz kontestację działań PZPR. Dlatego ekspozycja wywołała oburzenie partyjnych decydentów<sup>53</sup>.

W kontekście eksploracji artystycznych potencjałów konwencji listu warto przytoczyć słowa krytyka wspierającego grupę Wprost, Andrzeja Osęki, który na początku 1969 r. napisał: „Sztuka, jeśli ma odzyskać znaczenie dla człowieka, musi zstąpić w dziedzinę prywatną”<sup>54</sup>. Tam, jak zasugerował, występuje szczerść wypowiedzi, która stanowi alternatywę dla kłamstw świata oficjalnego. Tam też spełni się cel sztuki polegający na zjednoczeniu ludzi wyznających te same poglądy. Tę myśl Osęka rozwinął dwa lata później. W 1971 r. opublikował tekst *Dzieło sztuki traktowane jako list*<sup>55</sup>, w którym postulował odrzucenie modnych poetyk oraz merkantylizmu życia artystycznego na rzecz twórczości nastawionej na kontakt międzyludzki i operującej tradycyjnymi technikami. Taka reorientacja zagwarantować miała współczesnemu artyście upragnioną wolność, rozumianą jako niezależność od władzy, koniunkturalnych układów i wymogów stawianych przez instytucje kultury. Swoją koncepcję Osęka tłumaczył następująco: „Wbrew pozorom, artysta operujący pędzlem, dłutem czy ołówkiem, dysponuje instrumentami nieporównywalnie dokładniejszymi i bardziej posłusznymi niż instrumenty, którymi dysponowałyby

(Kraków: Universitas, 2013), s. 64. Zob. też: Antonio GRAMSCI, *Listy z więzienia*, tłum. Mieczysław Brahmmer (Warszawa: Czytelnik, 1950).

<sup>52</sup> Na temat wystawy zob. Dorota JARECKA, „Janusz Bogucki, polski Szeemann?”, w: *Odrzucone dziedzictwo. O sztuce polskiej lat 80.*, red. Karol SIENKIEWICZ (Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2011), s. 13. Zob. też: Kazimierz PIOTROWSKI, „Obywatel sentymentalny. Janusz Bogucki w «totalnej niemożliwości»”, w: *PRL-owskie resentymenty*, red. Alicja KISIELEWSKA, Monika KOSTASZUK-ROMANOWSKA, Andrzej KISIELEWSKI (Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2017), s. 203. Badacze nie wspomnieli jednak o tytule pokazu, co uczynił jedynie Ignacy Witz, jedną z ilustracji w swoich *Przechadzkach po warszawskich wystawach* podpisując: „Prawa człowieka”. Zob. Ignacy WITZ, *Przechadzki po warszawskich wystawach 1945–1968* (Warszawa: PIW, 1972), s. 308–309; pierwodruk: „Prawa człowieka – tematem sztuki”, *Życie Warszawy*, nr 299 (13 XII 1968), s. 14.

<sup>53</sup> Zob. PIOTROWSKI, „Obywatel sentymentalny”, s. 203.

<sup>54</sup> Andrzej OSĘKA, „Za czym jestem?”, w: ID., *Poddanie Arsenału. O plastyce polskiej 1955–1970* (Warszawa: Arkady, 1971), s. 333; pierwodruk: *Kultura*, nr 7, 9, 11, 13 (1969).

<sup>55</sup> Andrzej OSĘKA, „Oeuvre d’art considerée comme letter”, w: *La Pologne à La VII Biennale de Paris 1971*, tłum. Antoni Platkow ([s. l.]: CBWA, [s. a.]).





16. Leszek Sobocki, *Fragile* z serii *Znaki ostrzegawcze*, 1968–1969, ze zbiorów Europejskiego Centrum Solidarności w Gdańsku.  
Fot. ECS w Gdańsku

ten, który miałby zorganizować na największym placu w mieście spektakl łączący muzykę, światło, kolor i ruch. Jeśli ten pierwszy przypomina kogoś trzymającego w ręku pióro, ten drugi – kogoś, kto właśnie wszedł na karuzelę. Te dwie postawy wywołują odmienne efekty. [...] Osoba pragnąca być wysłuchaną ma do dyspozycji anachroniczne sposoby działania: słowo adresowane do niewielkiej liczby odbiorców, kartkę papieru, na której coś napisano lub narysowano. Właśnie po takie środki wyrazu artysta powinien sięgać, jeśli pragnie uzyskać wolność<sup>56</sup>. Po latach krytyk wyznał: „Sformułowałem tę koncepcję trochę pod wpływem Claude’a Lévi-Straussa: dzieło sztuki jako kameralny przekaz od człowieka do człowieka. Lévi-Strauss w wywiadzie-rzeczce [...] mówi coś w tym rodzaju: «Ja, jako antropolog, jeżeli miałbym radzić ludziom jak mają żyć, to poradziłbym im, żeby żyli w małych środowiskach i starali się zachować prywatne kontakty, jednych z drugimi. Żeby nie szli za układem społecznym w typie wertykalnym, czyli ja – masa – władza albo ja – masa – ogół, tylko horyzontalnym i prywatnym»<sup>57</sup>.

<sup>56</sup> Ibid.

<sup>57</sup> Andrzej OSEKA, *Strategia pająka. Wywiad-rzeczka. Rozmawia Adam Mazur* (Warszawa: Stowarzyszenie 40 000 malarzy, 2011), s. 169–170. Oseka stwierdził omyłkowo, że zainspirowała go książka-wywiad z Lévi-Straussem *Z bliska i z oddali*, która po raz pierwszy w języku francuskim ukazała się dopiero w 1988 r. Krytykowi zapewne chodziło o publikację: Georges CHARBONNIER, *Rozmowy z Claude Lévi-Straussem*, tłum. Jacek Trznadel (Warszawa: Czytelnik, 1968); w języku francuskim wydano ją w 1961 r. Cytat ten przywołałem również w innym kontekście. Zob. MAKSYM CZAK, *Bunt przeciw władzy i formalizmowi*, s. 166.

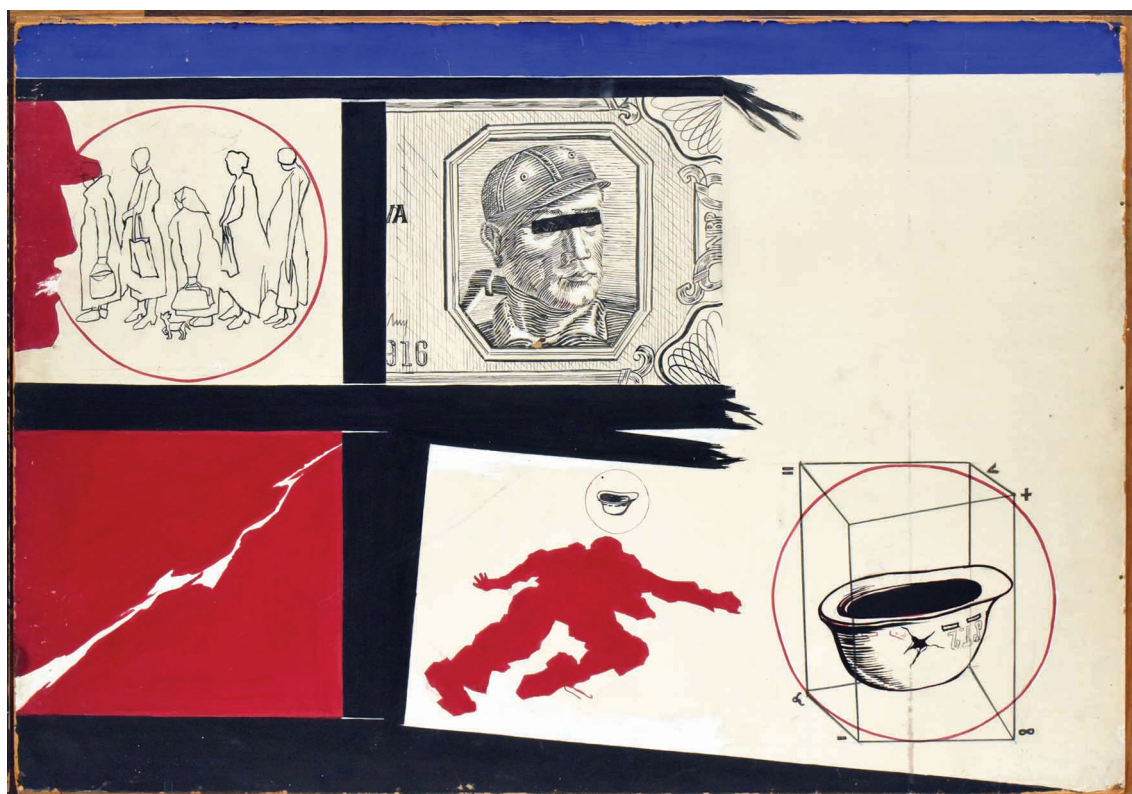


17. Leszek Sobocki, Jeden dzień w życiu stocznio-wca z serii Gazetki ścienne, dyptyk, płyta pilśniowa, akryl, całość: 70 x 200 cm, 1971, ze zbiorów Europejskiego Centrum Solidarności w Gdańsku. Fot. ECS w Gdańsku

Mówiąc o dziele jako liście, Osęka nie miał na myśli awangardowych happeningów, takich jak *List* Tadeusza Kantora z 1967 r. Abstrahował również od zdobywającego na początku lat 70. w Europie popularność mail-artu, którego poetyka bliska była konceptualizmowi i operowała językiem niezrozumiałym dla przeciętnego odbiorcy. Swoje nadzieje krytyk pokładał w tradycyjnie pojmowanej grafice i rysunku. To w nich dostrzegł potencjał, który w warunkach totalitarnej rzeczywistości wydawał mu się szczególnie obiecujący, a ponadto nieeksploatowany jeszcze przez większość awangardowych artystów w Polsce<sup>58</sup>. Jak napisał: „Sztuka w warunkach obecnych ma do spełnienia niezmiernie ważne zadania. Może – wobec potężniejszej maszyny ciśnień społecznych – stać się sojusznikiem wolności jednostki, znakiem niezależnej myśli i autentycznego odczuwania”<sup>59</sup>. Osęka optował za wypowiedziami czytelnymi dla ogółu, społecznie i egzystencjalnie zaangażowa-

<sup>58</sup> Andrzej Osęka w owym czasie regularnie podróżował do Paryża i tamtejsze wydarzenia artystyczne komentował w polskiej prasie. Można zatem przypuszczać, że inspiracją dla jego koncepcji, oprócz myśli Lévi-Straussa, była także twórczość L'Atelier Populaire – powstałego i działającego podczas wydarzeń paryskiego maja 1968 r., anonimowego zespołu grafików i robotników, którzy na olbrzymią skalę realizowali i nieoficjalnie kolportowali liczne odbitki graficzne wśród demonstrujących. Zob. Pascale LE THOREL, „L'Atelier Populaire à l'École des Beaux-Arts: mai et juin 1968”, w: *Images en lutte. La culture visuelle de l'extrême-gauche en France (1968–1974)*, Palais des Beaux-Arts, 21 II – 20 V 2018, red. Philippe ARTIÈRES, Éric DE CHASSEY (Paris: Palais des Beaux-Arts, 2018), s. 64–76. Zob. też: Liam CONSIDINE, „Screen Politics: Pop Art and the Atelier Populaire”, w: *Tate Papers*, nr 24 (2015), <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/24/screen-politics-pop-art-and-the-atelier-populaire>

<sup>59</sup> OSĘKA, „Za czym jestem?”, s. 334.



nymi, operującymi prostymi środkami, skromnymi w efektach i rozmiarach oraz funkcjonującymi poza oficjalnym obiegiem i rynkiem sztuki. Tego rodzaju utwory plastyczne wytwarzały, jak sugerował, idealne warunki do artykułowania wypowiedzi wolnych od cenzury i autocenzury, przez co miały szansę zgromadzić wokół siebie niewielkie grupy kontestatorów, pomiędzy którymi zawiąże się intymna więź.

Choć *Znaki ostrzegawcze* prezentowano na oficjalnych pokazach i nie kolportowano ich wśród znajomych w drugim obiegu, można przypuszczać, że tego rodzaju prace w jakimś stopniu Osece były bliskie. Znajduje to ostateczne potwierdzenie w 1978 r., gdy krytyk, rozwijając swą koncepcję w felietonie *Szansę grafiki*, wyraźnie wskazał, że chodziło mu o linoryty Sobockiego<sup>60</sup>. Atutem serii oraz całej twórczości graficznej artysty była w opinii Oseki nie tylko jasność przekazu i siła społeczno-politycznej krytyki, lecz również zdystansowanie od najnowszych trendów w sztuce, w których upatrywał manieri i nic nieznaczących gestów. Podobnie postrzegał tę sprawę publicysta „Tygodnika Powszechnego”, Stanisław Rodziński, który w 1972 r., utyskując na dominujące na IV Międzynarodowym Biennale Grafiki w Krakowie techniczne nowinkarstwo, wyróżnił dzieła Sobockiego. Jak napisał, „widziałem jak pobudzano do życia grafikę pociągając za sznurki wystający z ramki, to znowu metaliczny połysk, potem kolorowa fotografia, kawałek łydki czy piersi. A więc taki jest nasz świat? Czy zatem jest na nim miejsce na [...] prawdę mówioną przez linoryty Leszka Sobockiego?”<sup>61</sup>.

<sup>60</sup> Andrzej OSEKA, „Szansę grafiki”, *Kultura*, nr 4 (1978), s. 16.

<sup>61</sup> Stanisław RODZIŃSKI, „O IV Biennale Grafiki – refleksje”, *Tygodnik Powszechny*, nr 29 (1972), s. 6. Analogiczne uwagi pod adresem tej samej wystawy IV Międzynarodowego Biennale Grafiki sformułował Andrzej Pollo, który skrytykował jej warsztatowo-techniczną popisowość, jednocześnie wyróżniając dzieła Sobockiego za ich znaczące treści i „lapidarność środków wyrazu”. Zob. Andrzej POLLO, „IV MBG – Opinie”, *Dziennik Polski*, nr 126 (28–29 V 1972), s. 6.

## „Gazetki ściennie”

Z jednej strony *Znaki ostrzegawcze* podejmują problem konformizmu społecznego, z drugiej jednak, czego przykładem są *Nie wychylać się* czy *Hamulec bezpieczeństwa*, mówią o konfrontacji społeczeństwa z władzą. Tym sposobem seria oferuje obraz odmiennych postaw obywatela PRL w przestrzeni oficjalnej. W kontekście *Opakowania* można zauważyć, że w nalepkach Sobocki mówi już o potrzebie opuszczenia sfery prywatnej i wyjścia na zewnątrz. Artysta zapewne nie zgodziłby się z koncepcją Osęki, postulującego wykorzystanie prac graficznych wyłącznie do budowania „układów społecznych w typie horyzontalnym”. Oczywiście, nie oznaczałoby to automatycznie aprobaty dla ich przeciwieństwa – „układów w typie wertykalnym”. *Znaki ostrzegawcze*, podobnie jak *Opakowanie*, wskazują na potrzebę krytyki systemu poza kręgiem przyjaciół. Należy aktywnie wkroczyć w miejsce zewnętrzne, domagając się zmian na agorze. Sobocki specjalnie ukazał odmienne postawy obywateli, aby poddać krytyce te odznaczające się oportunistycznym, a docenić te zakładające kontestację systemu. Skuteczność działań opozycji zasadza się na wierności postawom, które wyniesione zostają także poza krąg znajomych. Sobocki dał do zrozumienia, że praktykowana w prywatnym zamknięciu kontestacja nie może być, wbrew sugestiom Osęki, skutecznym narzędziem buntu przeciw władzy. Nie odniesie ona skutku, bo nie jest widoczna, a więc nie istnieje dla władzy i nie stanowi dla niej zagrożenia. Dlatego w *Opakowaniu* ukazana postać wychodzi z listu, a w wybranych *Znakach* próbuje przekroczyć czerwoną granicę<sup>62</sup>. Nieprzypadkowo *Znaki ostrzegawcze* zostały określone jako nalepki, co konotuje czynność naklejania ich w ogólnodostępnej przestrzeni – nielegalną akcją, której efekty są o wiele bardziej widoczne niż jakiegokolwiek krytyki podjętej w zamknięciu<sup>63</sup>.

W 1971 r., w momencie ukończenia prac nad omawianą serią, twórca wykonał *Jeden dzień w życiu stoczniowca* – dzieło komentujące śmierć robotników w grudniu 1970 r. (il. 17)<sup>64</sup>. Kompozycja jest dyptykiem zbudowanym z dwóch tablic i wykazuje formalne

<sup>62</sup> W 1978 r., czyli siedem lat po ukończeniu przez Sobockiego serii *Znaków ostrzegawczych*, Osęka znacznie rozwinął koncepcję dzieła sztuki jako listu. Krytyk postulował wówczas nieoficjalny kolportaż graficznych odbitek nie tylko wśród znajomych, lecz również nieznanymi osobami, szczególnie przedstawicieli inteligencji. Pisał: „Grafiki mogłyby zacząć szukać ci którzy szukają w księgarniach wierszy Bursy, Wojaczka, Ewy Lipskiej. Ci, którzy zapamiętują widownię (będąc jednocześnie jej częścią świadomą) studenckich kabaretów [...] – ta publiczność jest żywa, chłonna, wrażliwa na istotne treści dzieła sztuki. Jest stymulująca”. Zob. Andrzej OSĘKA, „Szanse grafiki”, s. 16. Niewątpliwie na rozwój koncepcji krytyka miały wpływ wydarzenia polityczne, jak Czerwiec’76 i jego następstwa. Ówczesna skuteczność urastającej w siłę opozycji opierała się na współdziałaniu przedstawicieli inteligencji z represjonowanymi robotnikami i ich rodzinami czy przyjaciółmi. Być może na rozwój myśli Osęki miała również wpływ twórczość Leszka Sobockiego.

<sup>63</sup> W 2011 r. Leszek Sobocki zdecydował się wyeksponować reprodukcje *Znaków ostrzegawczych* w formie niewielkich naklejek, które były przyklejone do ścian przy wejściu i wyjściu z wystawy *Projekt hardKOR*, poświęconej KOR-owi. Pokaz zorganizowano w krakowskim Muzeum PRL-u. Naklejki – reprodukcje *Znaków ostrzegawczych* były rozdawane zwiedzającym wystawę. Zob. Adam BRINCKEN, „Koncepcja plastyczna wystawy *Projekt hardKOR*”, w: *Projekt hardKor, Muzeum PRL-u. Krakowski Oddział Muzeum Historii Polski, 20 V – 31 XI 2011*, red. Jakub LUBELSKI, Jadwiga EMILEWICZ (Kraków: Muzeum PRL-u Oddział Muzeum Historii Polski, 2011).

<sup>64</sup> *Jeden dzień w życiu stoczniowca*, jak i wybrane *Znaki ostrzegawcze* wykazują formalne pokrewieństwo z propagandowymi realizacjami Władimira Majakowskiego wykonanymi w ramach działań ROSTA (Rosyjskiej Agencji Telegraficznej) w latach 1919–1922. Na tę wizualną zbieżność jako pierwsza wskazała Zofia Dąbrowska. Zob. Zofia DĄBROWSKA, „9 wystaw WPROST”, *Płomienie. Pismo społeczno-polityczne ZG ZMS*, nr 9 (1972), s. 32. Na temat Majakowskiego i ROSTA zob. Wiktor WOROSZYLSKI, *Życie Majakowskiego* (Warszawa: Czytelnik, 1984), s. 313–340. Zob. też: Vera TEREKHINA, *Rosta Windows* (Amsterdam: Schilt Publishing, 2020).

<sup>65</sup> Na temat gazetki ściennych zob. Wiesław KOT, *PRL czas nonsensu. Polskie dekady. Kronika naszych czasów 1950–1990* (Poznań: Publicat, 2007), s. 22. Zob. też: MAKSYM CZAK, *Bunt przeciw władzy i formalizmowi*, s. 152.

pokrewieństwo ze *Znakami*. Sobocki ironicznie nazywał ją gazetką ścienną, co stanowiło parodię propagandowych gazetek, które w PRL od początku lat 50. były prowadzone jako prasa świetlicowa w każdej fabryce, szkole, bibliotece i domu kultury<sup>65</sup>. Artysta w ten sposób pokazał, że zakazane przez władzę treści powinny ujrzeć światło dzienne, czemu służyć miała właśnie prezentacja ich jako gazetki ściennej. W podjętej formule można zauważyć ideę, na której twórcy szczególnie zależało, bo w latach kolejnych niejednokrotnie do niej powracał<sup>66</sup>. Realizację gazetek ściennych artysta podjął w ramach subwersywnej strategii, wykorzystującej potencjał konwencji oficjalnej prasy świetlicowej. Podobny mechanizm zastosował już wcześniej: oficjalnym frazomom przeciwstawił interpretację frazomów, państwowym znakom ostrzegawczym swoje *Znaki ostrzegawcze*, behawioralnemu oddziaływaniu propagandowych leksemów siłę sugestii własnych nalepek. Wedle artysty to, co prywatne, powinno zaistnieć jako publiczne. Wolne od cenzury wypowiedzi, szczególnie te krytyczne względem władzy, powinny być widoczne w ogólnodostępnej przestrzeni. *Jeden dzień w życiu stocznio-wca* byłby zatem naturalną konsekwencją *Znaków ostrzegawczych* i *Opakowania*. Znacząca jest tu jednak zmiana medium. Najpierw krytyczne treści podano w liście, następnie w nalepkach, a ostatecznie znajdziemy je w zakładowej gazetce. Nie sposób nie dostrzec w tym próby usankcjonowania krytyki systemu w publicznym dyskursie, na czym Sobockiemu niewątpliwie zależało.

\* \* \*

*Znaki ostrzegawcze* wraz z *Opakowaniem* i *Jednym dniem w życiu stocznio-wca* zdają się należeć do tej samej grupy realizacji Sobockiego, poświęconej sytuacji społeczno-politycznej w Polsce w latach 1968–1970<sup>67</sup>. Pomiedzy pracami rysuje się formalne i znaczeniowe pokrewieństwo. *Opakowanie* i *Jeden dzień...* łączy rozbudowana struktura i narracja, a czas ich powstania bezpośrednio graniczy z trzyletnim okresem, gdy Sobocki pracował nad serią nalepek. Tym samym *Opakowanie* i *Jeden dzień...* niczym klamry spinają całą narrację, jaką w *Znakach ostrzegawczych* można odczytać. Ich celem była dekonstrukcja komunistycznej propagandy, jak również krytyka nie tylko władzy, ale i wspierających ją obywateli, przez co Sobocki konkretne kryzysy komunizmu w Polsce ukazał z różnych perspektyw. Przełamał w ten sposób martyrologiczny dyskurs operujący komentarzami w czarno-białych barwach oraz wyraźnie upomniał się o podjęcie opozycyjnych działań poza strefą prywatną, w przestrzeni oficjalnej. Miał świadomość, że tylko wtedy jego grafiki okażą się „użyteczne społecznie”.

<sup>66</sup> Jako gazetki ściennie Leszek Sobocki w 1972 r. wykonał: *Jeden dzień w życiu kobiety pracującej* (własność Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu) oraz *Jeden dzień w życiu artysty (niepracującego)*, własność artysty.

<sup>67</sup> Do tej grupy można również zaliczyć graficzny cykl *Przemienienie* z 1971 r., poświęcony Grudniowi'70.

## *Using Words and Images in Fight. Leszek Sobocki's 'Warning Signs'*

The series of lino prints titled *Warning Signs*, executed by the Cracow artist Leszek Sobocki in 1968–1971 and made up of 21 compositions is discussed. Owing to their form and socio-existential themes, the compositions are unique; seen against the output of other Polish artists of the time, the linocuts can be judged as thoroughly thought out comments, not merely registering the grim everyday realities of Communist Poland, but also pivotal moments marking Communism crises. They put forth the authority – society relation in the way that makes its both elements oppose each other in the compositions. This can be clearly seen in their simplified structure made up of several black and red elements placed against a light backdrop. Each composition is poster-like and communicates its content succinctly.

The *Warning Signs* refer to the student revolt in March 1968 and the workers' protests in December 1970. It is the identification of the series' genealogy and its place in the artist's output that were the

Author's goal, that is why the linocuts in question were viewed in the context of two other Sobocki's works: *Wrapping* (1968) and *A Day in the Life of a Shipyard Worker* (1971). Thanks to such-adopted perspective it can be seen that among the enumerated works there is a strict meaning and formal correspondence. The *Wrapping* (1968) and *A Day in the Life of a Shipyard Worker* (1971) hold the whole narrative that can be found in the *Warning Signs* together. In this group of his works Sobocki deconstructed the Communist propaganda: not only did he criticize the regime, but also the citizens who supported it, thanks to which definite Communism crises in Poland were shown from different perspectives. In this sense the artist overcame the martyrology discourse with black-and-white comments, but also clearly demanded to oppose the Communist regime outside the private realm, in the official space, since only then, in harmony with Sobocki's intention, his prints were to become 'socially useful'.

*Translated by Magdalena Iwińska*

**Bibliografia:**

- Chlebda, Wojciech. “Frazematyka.” W *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, redakcja Jerzy Bartmiński, 328. Wrocław: Wiedza o Kulturze, 1993.
- Considine, Liam. “Screen Politics: Pop Art and the Atelier Populaire.” *Tate Papers*, nr 24 (2015), <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/24/screen-politics-pop-art-and-the-atelier-populaire>
- Doroszewski, Witold. *Elementy leksykologii i semiotyki*. Warszawa: PWN, 1970.
- Dybel, Paweł. “Problem dziejowości rozumienia w hermeneutyce Gadamera (na przykładzie pojęcia tradycji).” W *Uniwersalny wymiar hermeneutyki*, redakcja Andrzej Przyłębski, 37–45. Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 1997.
- Fabianowski, Andrzej. *Konwicky, Odojewski i romantycy. Projekt interpretacji intertekstualnych*. Kraków: Universitas, 1999.
- Foucault, Michel. *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłumaczenie Tadeusz Komendant. Warszawa: Aletheia, 2009.
- Gramsci, Antonio. *Listy z więzienia*, tłumaczenie Mieczysław Brahmer. Warszawa: Czytelnik, 1950.
- Gramsci, Antonio. *Selections from the Prison Notebooks*, tłumaczenie Geoffrey N. Smith, Quentin Horae. New York: International Publishers Co., 1971.
- Jarecka, Dorota. “Janusz Bogucki, polski Szeemann?” W *Odrzucone dziedzictwo. O sztuce polskiej lat 80.*, redakcja Karol Sienkiewicz, 8–28. Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2011.
- Juszkiewicz, Piotr. *Od rozkoszy historiozofii do “gry w nic.” Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2005.
- Kołakowski, Leszek. *Główne nurty marksizmu*, t. 3: *Rozkład*. Poznań: Zysk i S-ka, 2001.
- Kot, Wiesław. *PRL czas nonsensu. Polskie dekady. Kronika naszych czasów 1950–1990*. Poznań: Publicat, 2007.
- Leszek Sobocki: Podobizny i znaki, Nautilus Galeria i Dom Aukcyjny, 21 VI–21 VII 2018*, redakcja Agnieszka Mazoń. Kraków: Nautilus Galeria i Dom Aukcyjny, 2018.
- Lipowski, Krzysztof. “Przekroczyć ut pictura poesis. Wizualizacje frazeologizmów i metafory w malarstwie Bronisława Linkego.” *Biuletyn Historii Sztuki* 72, nr 4 (2010): 455–478.
- Lipowski, Krzysztof. *Skorpion na policzku. Słowo i obraz w twórczości Bronisława Linkego*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2014.
- Maksymczak, Marek. *Bunt przeciw władzy i formalizmowi. Próba interpretacji twórczości grupy Wprost*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2017.

Nyczek, Tadeusz. *Świat jeszcze istnieje*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1976.

Nyczek, Tadeusz. "Znak ostrzegawczy: rzeczywistość." *Twórczość*, nr 11 (1973): 92–101.

Oseka, Andrzej. *Strategia pająka. Wywiad-rzeka. Rozmawia Adam Mazur*. Warszawa: Stowarzyszenie 40 000 malarzy, 2011.

Oseka, Andrzej. "Za czym jestem?" W *Poddanie Arsenалу. O plastyce polskiej 1955–1970*, 326–334. Warszawa: Arkady, 1971.

Oseka, Piotr. "Marzec 1968." W *Rewolucje 1968, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 16 IX – 9 XII 2008*, redakcja Hanna Wróblewska et al., 135–145. Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2008.

*Polski plakat BHP*, redakcja Ignacy Witz. Warszawa: Wydawnictwo Związkowe Centralnej Rady Związków Zawodowych, 1964.

Piotrowski, Kazimierz. "Obywatel sentymentalny. Janusz Bogucki w *totalnej niemożliwości*." W *PRL-owski resentmenty*, redakcja Alicja Kisielewska, Monika Kostaszuk-Romanowska, Andrzej Kisielewski, 197–211. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2017.

Strzyżewski, Tomasz. *Wielka księga cenzury PRL w dokumentach*. Warszawa: Prohibita, 2015.

Terekhina, Vera. *Rosta Windows*. Amsterdam: Schilt Publishing, 2020.

Le Thorel, Pascale. "L'Atelier Populaire à l'École des Beaux-Arts: mai et juin 1968." W *Images en lutte. La culture visuelle de l'extrême-gauche en France (1968–1974), Palais des Beaux-Arts, 21 II – 20 V 2018*, redakcja Philippe Artières, Éric de Chasse, 64–76. Paris: Palais des Beaux-Arts, 2018.

Witz, Ignacy. *Przechadzki po warszawskich wystawach 1945–1968*. Warszawa: PIW, 1972.

*Wprost 1966–1986: Maciej Bieniasz, Zbylut Grzywacz, Barbara Skąpska, Leszek Sobocki, Jacek Waltoś, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, 9 IX – 31 XII 2016*, redakcja Anna Król, Jacek Waltoś. Kraków: Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, 2016.

Żmigrodzki, Piotr. *Wprowadzenie do leksykografii polskiej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2009.