

nowa figuracja

№ 1 • 2016



Redakcja naukowa: Marek Maksymczak

Tłumaczenie z języka polskiego na język angielski: Agata Maksymczak-Terech

Tłumaczenie z języka szwedzkiego na język polski: Dominika Górecka

Korekta tekstów: Ewa Wasilewska

Twórczość Leszka Sobockiego © Leszek Sobocki

Zdjęcie Ericha Lessinga © Erich Lessing

Na pierwszej stronie okładki: L. Sobocki, *Ecran*, 1967, ol., pł., 137 x 184,5 cm, ze zbiorów Muzeum

Okręgowego w Bydgoszczy

Numer został sfinansowany w ramach programu „Młoda Polska 2014”



OD REDKACJI

Oddajemy do rąk Czytelnika pierwszy numer czasopisma „Nowa Figuracja”, które integralnie jest związane z witryną internetową o tej samej nazwie. Pismo, podobnie jak strona internetowa, jest miejscem interpretacji i rozpoznania powojennej sztuki figuratywnej w Polsce. Chcemy w ten sposób zwrócić uwagę na dotychczas pomijaną w badaniach rodzimą sztukę nowej figuracji – prądu artystycznego, który zrodził się na początku lat 60. XX wieku w obrębie malarstwa kultury anglosaskiej i francuskiej. Był to powrót do przedstawienia ludzkiej sylwetki równoznaczny z odrzuceniem abstrakcji, dominującej na scenie artystycznej Zachodu od zakończenia II wojny światowej. Przede wszystkim chodziło o zwrot ku sztuce figuratywnej i zaangażowanej. Twórcy zaczęli komentować kondycję egzystencjalną człowieka i jego współczesne problemy: mechanizmy uwikłań w polityczne, ekonomiczne i społeczne tryby.

Termin nowa figuracja (*la nouvelle figuration*) został stworzony w marcu 1961 roku przez francuskiego krytyka sztuki – Michela Ragona. Zapowiedzi nowego prądu artystycznego można było dostrzec już w pracach, które zostały pokazane na wystawie „New Images of Man” w 1959 roku w nowojorskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej. O ile nowojorski pokaz sygnalizował pojawianie się nowych zjawisk w sztuce, o tyle swoistym usankcjonowaniem nowego prądu artystycznego była kolejna wystawa – „Mythologies quotidiennes”, zorganizowana w 1964 roku w Paryżu w Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Nowa figuracja szybko zadomowiła się na polskiej scenie artystycznej. W połowie lat 60. XX wieku pojawiły się pierwsze jej przykłady. Powrót do sztuki figuratywnej w Polsce w znacznym stopniu rozpoczął się nie za sprawą czynników zagranicznych, lecz w oparciu o rodzime malarstwo powojenne. Za prekursorów tego prądu w kraju można uznać Andrzeja Wróblewskiego, Bronisława Wojciecha Linkego oraz Jana Lebensteina, którzy zainteresowanie przedstawieniem ludzkiej postaci wykazywali już w latach politycznej odwilży. Pierwszymi propozycjami malarstwa figuratywnego po kilkuletniej dominacji poetyk abstrakcyjnych w Polsce są dzieła członków krakowskiej grupy Wprost (Macieja Bieniasza, Zbysłuta Grzywacza, Leszka Sobockiego, Jacka Waltosia) oraz Krzysztofa Buckiego, Teresy Pągowskiej, Janusza Przybylskiego, Marka Sapetty i Wiesława Szamborskiego. Zdaniem Bożeny Stokłosa „Wystąpienie [grupy Wprost] było w polskiej sztuce połowy lat 60-tych jedną z najpoważniejszych manifestacji na rzecz sztuki przedstawiającej, nowofiguratywnej i zaangażowanej w aktualne problemy społeczno-polityczne”¹.

Pierwszy numer czasopisma, wraz z uzupełniającą go witryną internetową, skupia swą uwagę na twórczości Leszka Sobockiego. Czytelnik znajdzie tu nie tylko interpretacje samych dzieł, lecz również świeżo przetłumaczone na język polski recenzje szwedzkiej krytyki z wystaw indywidualnych Sobockiego w galerii Observatorium w Sztokholmie i Krognoshuset w Lund z 1967 roku oraz wystawy w galerii Prisma, zorganizowanej również w Sztokholmie w 1973 roku. Sobocki w momen-

¹ B. Stokłosa, *Artystyczno-społeczna problematyka zrzeszeń plastyków w Polsce w latach 1946-1976. Grupy twórcze i tzw. galerie autorskie*, mps, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem Marcina Czerwińskiego w IS PAN, Warszawa 1981 r., s. 196, mps w: *Zbiory Specjalne IS PAN*.

cie narodzin nowej figuracji problem prezentacji ludzkiej figury realizował zarówno w malarstwie, jak i rzeźbie, grafice, instalacji, environment i emballage. Jednoczesne operowanie tymi technikami: każdą z osobna, jak i w połączeniu, zaowocowało nadaniem prezentacji ludzkiej figury nowej jakości. U zarania nowej figuracji w Polsce artysta znacząco rozwinął jej język, poszerzył pole jej semantycznej i formalnej ekspansji oraz daleko wybiegł poza dotychczasowe ograniczenia, jakie nowej figuracji w jej wczesnej fazie narzucała tradycyjna technika malarska. Prace artysty z lat 60. i 70. XX wieku posiadają wysoką wartość i w tym należy widzieć przyczynę przyznania pierwszeństwa twórczości Sobockiego w badaniach nad nową figuracją w Polsce. W kolejnych numerach będą publikowane opracowania twórczości pozostałych przedstawicieli prądu w kraju.

Marek Maksymczak

CZEŚĆ I. INTERPRETACJE

MAREK MAKSYM CZAK, O TRAGEDII POWAŻNIE I IRONICZNIE.	
PANORAMA I JEDEN DZIEŃ W ŻYCIU STOCZNIOWCA LESZKA SOBOCKIEGO	4
MAREK MAKSYM CZAK, PRZED OBRAZEM I W OBRAZIE.	
PORTRETY TRUMIENNE LESZKA SOBOCKIEGO	13
MAREK MAKSYM CZAK, IN FRONT OF THE PAINTING AND INSIDE THE PAINTING.	
COFFIN PORTRAITS OF LESZEK SOBOCKI	27

CZEŚĆ II. GŁOS KRYTYKI ZE SZWECJI

BO SÄRNSTEDT, MALARSTWO POLITYCZNE I INNE	34
TORSTEN BERGMARK, TRZECIA DROGA	37
THOMAS TIDHELM	40
TORSTEN RENQVIST	41
FOLKE EDWARDS, OBRAZ JAKO AGITACJA	43
MARIANNE NANNE-BRÅHAMMAR, SZTUKA PRZECIW WOJNIE	45
PER DROUGGE, SZTUKA, KTÓRĄ SIĘ ZARABIA – A NIE NA KTÓREJ SIĘ ZARABIA	48
GUNNAR BRÅHAMMAR, ŚWIĘTY GNIEW	49
TORSTEN BERGMARK, POLSKA POWAGA	51
TADEUSZ NYCZEK, SOLIDARNE OBRAZY	54
SPIS ILUSTRACJI	56

**MAREK MAKSYMCAZAK, O TRAGEDII POWAŻNIE I IRONICZNIE.
PANORAMA I JEDEN DZIEŃ W ŻYCIU STOCZNIOWCA LESZKA
SOBOCKIEGO**

Leszek Sobocki, członek krakowskiej grupy Wprost, w 1968 roku zrealizował jedną z najcenniejszych swych prac – instalację o tytule Panorama. Jak mówi autor, czas jej powstania tylko pozornie wskazuje na odwołania do Marca '68, bo obiekt zrodził się pod wpływem nie młodzieżowego buntu w Polsce, lecz rewolucji węgierskiej z 1956 roku. Choć Sobocki przestrzegał przed spojrzeniem na pracę przez pryzmat współczesnego jej kontekstu społeczno-politycznego w Polsce, to wydaje się, że ów kontekst rzuca na Panoramę istotne światło. Niezachowana do dziś instalacja miała kształt zbliżony do walca². Wejście prowadziło przez wąską szczelinę. Na wewnętrznych ścianach ukazano czarno-białą scenę: lincz na awoszu – funkcjonariuszu policji politycznej Węgierskiej Republiki Ludowej³. Tło ponad postaciami było złote, ich układ – oparty na fotografii wykonanej 30 października 1956 roku w Budapeszcie przez wiedeńskiego reportera Ericha Lessinga⁴. Tego dnia rewolucjoniści szturmem zdobyli siedzibę Budapesztańskiego Komitetu Węgierskiej Partii Pracujących⁵, co umożliwiło uwolnienie osadzonych tam więźniów oraz pochwycenie dwudziestu paru⁶, według innych źródeł około sześćdziesięciu awoszy⁷. Zastano ich na trzecim piętrze budynku, gdy wraz z żonami i dziećmi zasiadali do wspólnego posiłku⁸. Następnie każdego z nich przywiązano do drzewa i publicznie zlinczowano⁹. Jak określił to Bill Lomax, „[t]rudno opisać bestialstwo, jakie [...] nastąpiło. Pastwiono się nad trupami [...]. Tłuszcza włókła ciało jakiegoś oficera przez plac, wieszając w końcu za nogi na najbliższym drzewie. Obok płonął powieszony człowiek obłany benzyną. Płonęły też stosy czerwonych flag, a oszałeli ludzie kopali i opluwali okaleczone, rozwłócone zwłoki”¹⁰. Widoczny w Panoramie awosz zwisa głową na dół. W jego plecy kopie mężczyzna, który rozpościera szeroko ręce, aby utrzymać równowagę w mo-

2 L. Sobocki, *Panorama*, 1968 r., instalacja, około 200 cm wys., niezachowana. *Panorama* po raz ostatni została wyeksponowana na 15. Wystawie Wprost, która miała miejsce w kwietniu i maju 1978 roku w Galerii BWA w Opolu. Artysta tuż po wystawie, za namową Tadeusza Nyczka, ofiarował instalację Teatrowi im. J. Kochanowskiego w Opolu w celu wzbogacenia zbiorów tworzącej się przy Teatrze Galerii Sztuki Współczesnej. Galeria ta jednak nigdy nie powstała, *Panorama* zaś zaginęła. Prawdopodobnie została wtórnie użyta jako scenografia. W 2016 roku artysta podjął się jej rekonstrukcji w celu wyeksponowania na wystawie grupy Wprost, przygotowywanej przez Centrum Sztuki Manggha w Krakowie.

3 Nazwa „awosz” wzięła się od skrótu ÁVO: Magyar Államrendőrség Államvédelmi Osztály – Wydział Bezpieczeństwa Państwa Węgierskiej Policji Państwowej. We wrześniu 1948 roku Urząd zmienił nazwę na ÁVH (Államvédelmi Hatóság – Urząd Bezpieczeństwa Państwa). Mimo to skrótu ÁVO nadal potocznie używano, a to ze względu na łatwiejszą wymowę.

4 Twórca na zdjęcie Ericha Lessinga natrafił w jednym z zachodnioniemieckich czasopism w 1968 roku.

5 *Rewolucja węgierska 1956 roku. Reformy, bunt i represje 1953-1956*, red. Gyorgy Litvan, tłumaczenie z j. angielskiego J. Stawińskiego, Warszawa 1996, s. 238.; M. Horvath, *1956 Rozstrzelana rewolucja. Walka zbrojna Węgrów z interwencją Sowietką*, tłumaczenie z j. węgierskiego M. Sowa, Kraków, Międzyzdroje 2006, s. 292.

6 *Rewolucja węgierska 1956 roku*, op. cit., s. 238.; Bill Lomax, *Węgry 1956*, niezależne wydawnictwo podziemne CDN, Warszawa 1986, s. 82.

7 George Mikes, *Powstanie Węgierskie*, brak miejsca wydania, 1985, s. 67-68.

8 Ibidem.

9 Ibidem.

10 Bill Lomax, *Węgry 1956*, op. cit., s. 82.

mentcie, gdy wykonuje zamaszysty ruch lewą nogą. Dookoła stoi tłum gapiów utworzony z samych mężczyzn. Można powiedzieć, że to dramatyczna scena samosądu rozwścieczonego tłumu – wyraz zemsty Budapesztańczyków¹¹, którzy, walcząc o wolność, próbowali przezwyciężyć nie tylko inwazję Sowietów, lecz także wspierającą ich węgierską policję. Imperatyw odwetu popchnął demonstrujących do niehumanitarnych zachowań równych działaniom Armii Radzieckiej.

1.



2.



3.



Sobocki w Panoramie poruszył problem mordu dziejącego się w obecności biernego widza. Panorama, w porównaniu z innym dziełem artysty – *Geburt* (1965) – mocniej ów problem eksponuje, a świadczy o tym nie tylko prezentacja gapiów, lecz także obecność dwóch elementów. Chodzi tu o napis, jaki umieszczono przed wejściem do instalacji oraz ręcznik, o który widz mógł wytrzeć ręce, wychodząc z niej. Ponieważ praca nie zachowała się, literalna postać napisu jest nieznana. Artysta po latach stwierdził, że jego przekaz był następujący: „wchodząc do środka stajesz się

11 Bill Lomax: „W roli egzekutorów występowali ludzie bez żadnych zahamowań: zbiegli przestępcy, kryminaliści, część z nich była członkami faszystowskiej partii z czasów II wojny światowej. [...] Właściwie te grupy reprezentowały lumpenproletariat”; tenże, op. cit., ss. 81, 82.

współuczestnikiem wydarzeń¹². Zatem praca oddziaływała na widza nie tylko drastycznością obrazu, lecz także sposobem jego prezentacji w ciasnej przestrzeni. Wewnątrz mogła zmieścić się tylko jedna osoba, którą ze wszystkich stron otaczała scena linczu. Widz, patrząc na awosza, ramionami i plecami niemalże dotykał przedstawienia gapiów. To potęgowało wrażenie uczestnictwa w zobrazowanym wydarzeniu, co wraz z klaustrofobiczną przestrzenią wywoływało ciężkie uczucie, trudne do zniesienia na dłuższą metę. Choć w *Geburt* było nieco inaczej, bo problem biernego widza dotyczył Holocaustu, realizacje obu prac wynikały z inspiracji fotografiami. Nie oznacza to, że Sobocki nie widział na własne oczy Zagłady. Holocaust, by tak rzec, był na wyciągnięcie jego ręki.

4.



Sobocki nie doświadczył rewolucji węgierskiej osobiście, a mimo to żadna z jego prac z taką siłą nie akcentowała problemu biernego widza. Nie wydaje się, aby było to skutkiem wierności fotografii, bo siła, z jaką podjęto tu problem biernego widza, nie zasadza się na tanim chwycie, jak można by nazwać włączenie postaci świadków w obręb kompozycji, lecz jest ona efektem, jak wspomniano, przemyślnego skonstruowania całej pracy. Sobocki powagę oraz złożoność omawianych wydarzeń wzmocnił poprzez odnalezienie adekwatnej dla nich formy. Oddziaływanie Panoramy zasadzało się nie tylko na jej znacznej skali (2 metry wysokości) i nie tylko na doznaniach wzrokowych, lecz także na haptycznych (ręcznik przy wyjściu). Jak powie-

¹² Wywiad Marka Maksymczaka z Leszkiem Sobockim z dnia 1.04.2014 r., mps, w: archiwum M. Maksymczaka.

działby Grzegorz Niziołek, Panorama, jak mało które dzieło, wyraźnie eksponowała problem *bystanders*¹³: widz jest tutaj świadkiem tragedii, bierze udział w mordzie, a poprzez bierne uczestnictwo jest w jakimś stopniu za nie odpowiedzialny. Sobocki był pewien, że wywoła to oburzenie wielu, dlatego przy wyjściu umieścił ręcznik, aby zakpić z odmowy przyjęcia współodpowiedzialności za tragiczne wydarzenie. Ręcznik poprzez swą obecność zmuszał do porównania widza z Piłatem, a konfrontacja z nim uświadamiała uruchomienie mechanizmów obronnych takich jak wyparcie i izolacja. To poszerzało pole oddziaływania Panoramy, dla której równie istotną kwestią co refleksje nad linczem i uczestnictwem w nim, był problem krytycznej autorefleksji widza w kontekście (narzuconej mu) roli biernego świadka. Innymi słowy, dzieło skłaniało odbiorcę do ujawnienia przed samym sobą sterujących nim psychicznych uwarunkowań, uprzytamniało mu jego wewnętrzny konflikt, uczucie lęku, frustracji i winy.

5.



W Panoramie można było odczuć śmierć i obecność przypatrujących się jej osób. Był to jednak mord dokonywany nie na ofierze, lecz na kacie – nie na „dobrym”, lecz na „złym”. Sobocki, w przeciwieństwie do wykazujących zaangażowanie polityczne prac z lat 60. pozostałych członków grupy Wprost – Macieja Bieniasza i Zbyluta Grzywacza, przełamał martyrologiczny wymiar walki o wolność uciemiężonego społeczeństwa, zdystansował się od postrzegania tych wydarzeń w czarno-białych barwach. Nie ma tu prostego podziału na „dobrych” i „złych”. Barbarzyński wymiar masakry i determinację oprawców tym bardziej zobaczymy, gdy pamiętać będziemy o warunkach, w jakich do linczu doszło. Twórca odwrócił utarty sposób postrzegania komunistycznej rzeczywistości. Nie chodzi tu o propagandowe ukazanie śmierci komunistów jako ofiary niezbędnej dla utrzymania socjalistycznego porządku, lecz o przełamanie obowiązującego wówczas podziału na „białych” opozycjonistów i „czarnych” komunistów. Można w tym też dostrzec myśl dotyczącą deprawacji człowieka przez władzę nadużywającą siły. Choć artysta zaprzecza, jakoby **Panorama** została zainspirowana aktualnymi wydarzeniami, to wydaje się, że sama instalacja do uwzględnienia tej zależności zachęca. Problem buntu węgierskiego społeczeństwa wyraźnie łączył pracę ze współczesną jej rzeczywistością. Trudno byłoby podczas jej omawiania pominąć także społeczno-polityczny kontekst ówczesnej Polski. W ten sposób Panorama pozwala inaczej spojrzeć na przebieg politycznych incydentów. Można w tym widzieć próbę interpretacji Marca '68 i powojennych wydarzeń w Polsce, a ogólniej w Europie Środkowo-Wschodniej przez pryzmat kategorii ambiwalentności. Sobocki, jako jeden z pierwszych artystów w Polsce, zaproponował odsunięcie na drugi plan czarno-białego obrazu tamtych czasów, odrzucił podział na dwa nieprzystawalne wobec siebie wizerunki: barbarzyńcy – komunisty i człowieka cywilizowanego – niekomunisty. Koresponduje to ze zrodzoną w latach 80. XX wieku postkolonialną myślą, która, według Ewy Domańskiej, pozwala spojrzeć inaczej na powojenne wydarzenia w Polsce niż li tylko w martyrologiczno-ofiarniczym wymiarze¹⁴. W zamian dąży do sprobowania relacji wymienionych powyżej podmiotów. Jak się okazuje, postrzeganie ich w kategoriach bipolarnych eliminuje możliwość dostrzeżenia wielu ich aspektów. Zatem Panorama stanowiła wyjątkowe w swym charakterze dzieło i to na tle nie tylko twórczości Sobockiego, lecz także polskiej sztuki lat 60. Zaprezentowany tu sposób refleksji nad społeczeństwem, wrogą mu komunistyczną władzą, jak również istniejącą między nimi relacją nie ma kontynuacji w dorobku artysty. W tym czasie potrzebę politycznego zaangażowania dodatkowo uaktualniły kolejne demonstracje, tym razem robotników na Wybrzeżu w 1970 roku. Stanowiły one problem silnie oddziałujący na emocje publiczności. Dla każdego twórcy politycznie zaangażowanego okazje do przyjęcia kontestatorskiej postawy po 1945 roku w Polsce były liczne i trwały nieprzerwanie, nie da się jednak ukryć, że w momencie napięć społeczno-politycznych, takich jak Marzec '68 i Grudzień '70, zabranie głosu na ich temat zyskiwało status szczególnej powinności artystycznej. Wynikało to z obranego przez twórcę światopoglądu i z jego

14 E. Domańska, *Obrazy PRL w perspektywie postkolonialnej*, w: *Obrazy PRL-u*, red. K. Brzechczyn, Poznań 2008, s. 171. Zobacz również: tejsze, *Badania postkolonialne*, w: Leela Gandhi, *Teoria postkolonialna: wprowadzenie krytyczne*, przeł. J. Serwański, Poznań 2008, s. 157-165.

6.



7.



8.

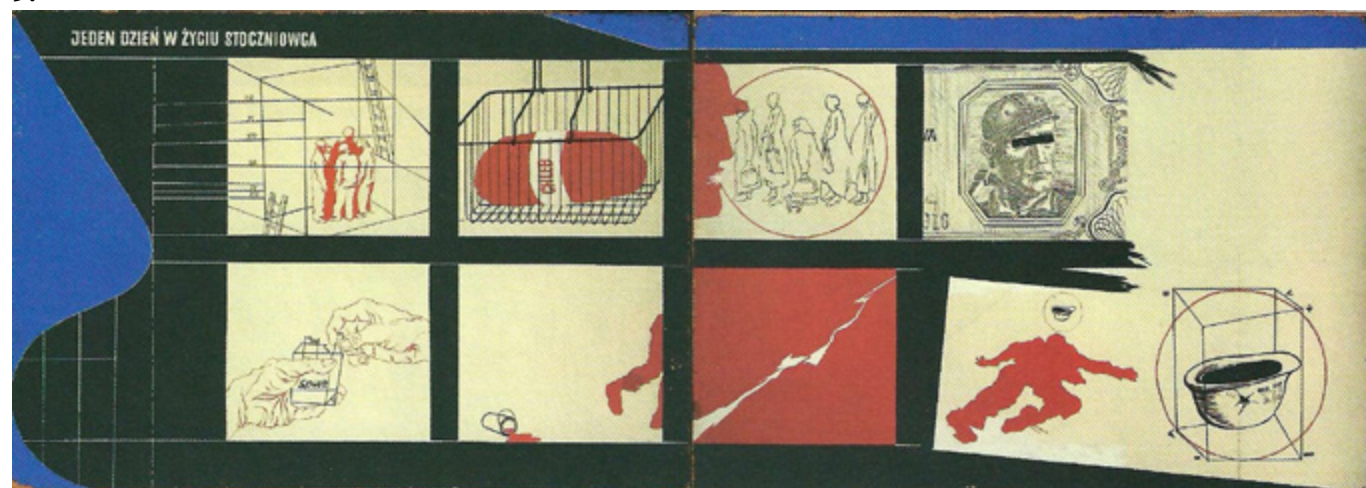


postawy. Począwszy od 1969 roku, a w każdym razie wraz z ukończeniem Panoramy, Sobocki, co ciekawe, na powrót podjął krytyczny dyskurs, stosujący prosty podział na dobrych i złych, ciemieżonych i ciemieżców. Przykładem tego są seria Znaków ostrzegawczych z lat 1968-1972 (jedynie Tramonto się temu wymyka) oraz powstały w 1971 roku Jeden dzień w życiu stocznioowca¹⁵, na który proponuję teraz spojrzeć.

JEDEN DZIEŃ W ŻYCIU STOCZNIOWCA

Leszek Sobocki po latach wspominał: „[w] czasie Salonu Marcowego w Zakopanem w 1972 roku miałem zamiar pokazać «gazetkę ścienną» zatytułowaną Jeden dzień w życiu stocznioowca, rodzaj komiksu. Cenzor polecił ją zdjąć. Kiedy dowiedziałem się o tym od organizatorów, pojechałem i w proteście zlikwidowałem całą swoją ekspozycję»¹⁶. Po blisko 40 latach wydarzenie to autor skomentował następująco: „była to akcja przeciw cenzurze»¹⁷.

9.



Otwarcie Siódmego Salonu Marcowego, zatytułowanego „Przeciw sztukom pięknym”, odbyło się 21 marca 1972 roku. Jego komisarzami byli Jacek Waltoś i Arkadiusz Waloch¹⁸, a sama wystawa była czynna przez osiemnaście dni, podczas których ekspozycję zobaczyło 2 426 osób, co daje średnio 135 zwiedzających dziennie¹⁹. Ta wysoka frekwencja zaświadcza o popularności Salonu. Być może uwagę publiczności dodatkowo przyciągał spektakularny incydent związany z pracami Sobockiego. Jego „gazetkę ścienną” wycofano czwartego dnia od wernisażu – 25 marca, bez wcześniejszego porozumienia z komisarzami, a pozostałe prace twórcy zdjął niewiele później w obecności

15 L. Sobocki, *Jeden dzień w życiu Stocznioowca*, 1971, linorytowe odbitki, papier, pilśń, 70 x 200 cm, własność Europejskiego Centrum Solidarności.

16 «Ja, Sobocki». Z Leszkiem Sobockim rozmawiają Małgorzata Kitowska-Lysiak i Krzysztof Nosal, w: *Świat przedstawiony? O grupie «Wprost»*, pod red. M. Kitowskiej-Lysiak, Lublin 2006, s. 196.

17 Ibidem.

18 Notatka z rozmowy Marka Maksymczaka z Jackiem Waltosiem z dnia 17.03.2015 r., mps, w: archiwum M. Maksymczaka. Według Waltosia wystawa przed otwarciem nie była zweryfikowana przez cenzora. To spowodowało, że *Jeden dzień w życiu stocznioowca* został usunięty po otwarciu ekspozycji.

19 Meldunek z ekspozycji czasowej *VII Salon Marcowy przeciw „Sztukom pięknym”* z dnia 10.03.1972 r., w: archiwum Galerii BWA w Zakopanem.

zwiedzających²⁰. W każdym razie wszystkie dzieła twórcy usunął przed 5 kwietnia 1972 roku, gdyż z tego dnia pochodzi interwencyjny list Waltosia, nadany z Krakowa do Zakopanego, w którym Waltoś sprzeciwił się ingerencji cenzury oraz poparł gest Sobockiego: „Jak mi wiadomo, decyzja wycofania Gazetki ściennej z ekspozycji wyszła ze strony Wydziału Kultury Miejskiej Rady Narodowej w Zakopanem i potwierdzona została przez Wydział Kultury Prezydium Rady Narodowej m. Krakowa. Zastosowany został «tryb administracyjny» w dziedzinie wymagającej współpracy i dyskusji pomiędzy artystami a pracownikami Rady Narodowej. W tej sytuacji, jako komisarz wystawy, pragnę wyrazić swą solidarność z Leszkiem Sobockim, który zdecydował się wycofać pozostałe swoje obrazy z Salonu Marcowego. Wystawa w tej sytuacji – z jedną całkowicie pustą ścianą – jest zdekompletowana i straciła w dużej mierze swój określony programem charakter. Zaznaczam, że jakiegokolwiek eksponaty zawieszone «w zamian» prac wycofanych nie będą przeze mnie akceptowane. Od decyzji Biura Wystaw Artystycznych zależy dalsze kontynuowanie VII Salonu Marcowego, lub zamknięcie go w terminie wcześniejszym»²¹. Ekspozycja była jednak otwarta do 9 kwietnia, co było zgodne z wcześniej ustalonym planem. Arkadiusz Waloch, pełniący funkcję nie tylko komisarza wystawy, lecz także prezesa Zakopiańskiego Okręgu ZPAP oraz pracownika Wydziału Kultury Miejskiej Rady Narodowej w Zakopanem, zwrócił się listownie do Leszka Sobockiego z negatywną oceną jego reakcji, twierdząc: „Niepotrzebnie żeś się wychylił!”²². Z pewnością było to podyktowane jego obawą utraty stanowiska w urzędzie miasta i wydaje się, że cenzura zainteresowała nie za sprawą Walocha, lecz kogoś innego, z kim pracował on w Wydziale Kultury. Część krytyków i publiczności zdążyła zobaczyć całą ekspozycję. Opublikowana po 5 kwietnia recenzja Andrzeja Pollo mimochodem wspominała o pracach Sobockiego, pominęła jednak milczeniem związany z nimi incydent²³. Zwiedzający natomiast upominali się o dzieła artysty poprzez wpisy do wystawionej na pokazie książki pamiątkowej²⁴.

Jeden dzień w życiu stocznioowca powstał w 1971 roku jako gazetka ścienna zbudowana z dwóch tablic. W sumie na obydwu z nich znajduje się dziewięć pomniejszych przedstawień ułożonych w dwóch rzędach, budujących narracyjną opowieść o pewnym robotniku. Odwołanie do Grudnia '70 jest tu ewidentne, jednak aby uchronić się przed ingerencją cenzury, co jak wiemy nie udało się, autor publicznie oświadczył, że to „komiksowe opowiadanko o pewnym zdarzeniu podczas budowy statku. Ktoś nieprzestrzegający przepisów BHP uległ wypadkowi»²⁵. Pracy nie da się odmówić jasności krytycznego, politycznego przekazu. Na poszczególnych planszach, patrząc od strony lewej ku prawej i od górnego rzędu zaczynając, widzimy jak męż-

20 Wywiad Marka Maksymczaka z Leszkiem Sobockim w dniu 18.02.2011 r., mps, w: archiwum M. Maksymczaka.

21 J. Waltoś, List do BWA w Zakopanem z dnia 5.04.1972 r., mps, w: archiwum artysty.

22 Leszek Sobocki wspominał o liście Arkadiusza Walocha, jednak mimo prośby odmówił udostępnienia go do wglądu. Cytat Walocha jest zapośredniczony przez Leszka Sobockiego. Zob. Wywiad Marka Maksymczaka z Leszkiem Sobockim dnia 1.07.2013 r., mps, w: archiwum M. Maksymczaka.

23 A. Pollo, *Zakopiańskie salony*, „Dziennik polski”, 9-10.04.1972 r.

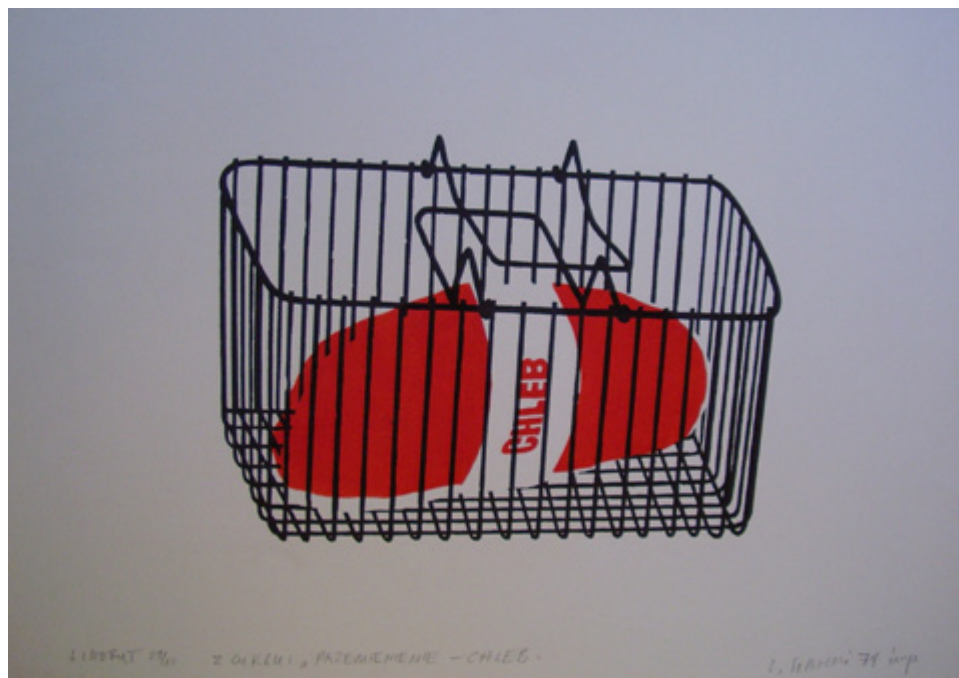
24 Księga pamiątkowa to był zeszyt, gdzie zwiedzający wpisywali swoje uwagi.

25 L. Sobocki, niezatytułowana glosa przy reprodukcji pracy, w: *Replikatorium. Wystawa malarstwa Leszka Sobockiego*, katalog wystawy MHMK, red. M. Zientara, Kraków 2005, s. 9.

czyżni ubrani w odzież ochronną – kombinezony i kaski – rozmawiają ze sobą. Postaci sytuują się wewnątrz prostopadłościenną bryłę, której kształt przypomina jakąś nieokreśloną platformę zawieszoną na pewnej wysokości. Świadczy o tym prowadząca na nią drabina widoczna po lewej stronie u dołu. Obecność kolejnej drabiny, uciętej przez górną krawędź przedstawienia, daje do zrozumienia, że powyżej robotników znajduje się co najmniej jedno piętro, co sugeruje, że miejscem akcji jest rusztowanie. Widoczne na dalszych przedstawieniach: chleb w koszyku, postaci stojące w kolejce jako wizualizacja wypowiedzi stoczniońca (sylwetki ukazano w kółku „wyrastającym” z ust mężczyzny), i banknotowy portret z przesłoniętymi oczami podpowiadają, że tematami rozmów są trud codziennej rzeczywistości, doświadczenie siermiężności PRL-u oraz zakłamanie propagandy władzy, która, zdaje się mówić kompozycja, tylko pozornie protegowała klasę robotniczą (przesłonięcie oczu postaci górnika z banknotu o nominale pięciuset złotych)²⁶.

W dolnym rzędzie ukazano rękę z paczką papierosów oraz czerwoną ciecz wylewającą się z przechylonej puszkę; towarzyszy temu również czerwony fragment ludzkiej sylwetki. Ta scena wraz z trzema kolejnymi mówią o wspomnianym wypadku. Zaakcentowano tu obecność kasku – widać go w czerwonym kole oraz w zakończeniu opowieści, przez co wydaje się on istotny dla przyczynowo-skutkowego ciągu zobrazowanych wydarzeń. Niekonsekwencją jest to, że kask z ostatniej sceny, w odróżnieniu od tego ze sceny poprzedniej, ma dziurę na lewym boku²⁷. Widoczny dalej chleb w prętowym koszyku z samoobsługowego SAM-u, otwiera się na wielość skojarzeń.

10.



Jak sugeruje Wojciech Bałus, ze względu na swój kolor może być traktowany jako chleb eucharystyczny, odwoływać się do zbawczej krwi i męki Chrystusa. Na tę myśl

²⁶ Banknot o nominale 500 złotych polskich, wydany 1.07.1948 r., jako środek płatniczy w PRL funkcjonował do 1974 roku. Więcej informacji zob.: <http://banknotypolskie.pl/banknoty/> odczyt dnia 4.05.2015 r.

²⁷ Na kasku z dziurą widoczny jest napis: „St. 2”. Być może chodzi o stocznnię północną w Gdańsku, tak zwaną „dwójkę”.

naprowadza włączenie tej części pracy pod tytułem Chleb do cyklu Przemienienie (1971), na który składają się też Mięso, Wino i Krew. Może on być również interpretowany jako ideologiczny pokarm podawany przez partię, bądź wreszcie, abstrahując od swojej barwy, zdaje się konotować PRL-owską biedę i ograniczenie asortymentu produktów spożywczych, a poprzez ukazanie go za prętami, jawi się jako wyraz uwięzienia i ograniczenia wolności obywateli Polski Ludowej, których władza trzymała w zamknięciu²⁸. Znaczenia pasyjne z egzystencjalnymi mieszają się²⁹. Umieszczenie w sąsiedztwie scen z kolejką, śmiertelnym wypadkiem oraz współczesnym banknotem zdaje się podpowiadać, że najlogiczniejszą lekturą dzieła jest ta, która mówi o kontestacji komunistycznej rzeczywistości, partyjnych sloganów³⁰, jak również o Grudniu '70. W tym kontekście uwagę zwraca tytuł pracy, gdyż wydaje się, że wersja „Ostatni dzień w życiu stoczniońca” znacznie lepiej przylegałaby do treści dzieła. Jednak wówczas realizacja zyskałaby patetyczny wymiar, przed czym sformułowanie „Jeden dzień w życiu” się broni – posiada ironiczny wydźwięk, który mówi, że śmiertelności wypadki mają pospolity wymiar, są stałym punktem w biografii robotników, i tym samym zasługują na umieszczenie w „gazetce ściiennej”, w której niczym w soczewce skupiają się reprezentatywne dla obrazu codziennej egzystencji stoczniońca elementy; śmierć robotnika to u nas „chleb powszedni”.

Tuż po zdjęciu pracy Sobockiego jego przyjaciel i również członek grupy Wprost, Zbysław Grzywacz, na Walnym Zjeździe Delegatów ZPAP w Poznaniu w kwietniu 1972 roku powiedział: „Można mówić o człowieku maltretowanym w czasie wojny, w czasach stalinowskich. Ale mówić o tym, co się działo nie tak dawno na Wybrzeżu – to świętokradztwo. I na czym ma polegać owo zaangażowanie? Na tym, żeby mówić, że jest fajnie? Toż o tym tyle się mówi, że się robi mdło. Trzeba mówić o tym, co nie takie fajne”. Dalej twórca poruszył sprawę wolności twórczej, wskazując anonimowo na przypadek kolegi z grupy: „interwencje u nas są rzadkie, ale może tym bardziej nie wolno ich bagatelizować, by nie zmieniały się w normę. [...] Kilka dni temu z wystawy w Zakopanem zdjęto jeden z eksponatów. [...] Nie kwestionuję zasadności istnienia cenzury – istnieje i istniała wszędzie i zawsze – niech jednak działa jawnie. Po tylu latach spędzonych wspólnie w jednym kraju i jednym systemie, chyba zasłużyliśmy sobie na taką jawność. Twórca, wystawiając i podpisując to, co zrobił, ryzykuje. Może się mylić. Niech ci, co wiedzą lepiej, co pouczają, też umotywuja decyzję i podpiszą. Niech gra będzie równa”³¹. Reakcja Grzywacza na pierwszy przypadek ocenzurowania dzieła Sobockiego była zdecydowana. Mówiąc o ponoszonym przez artystów ryzyku, twórca próbował uzmysłowić delegatom, że nawet jak na panujące w państwie komunistycznym standardy kontroli, artyści są niesprawiedliwie traktowani. Miał na celu wykreowanie obrazu uczciwego autora, który jest szczery wobec władzy, i który

²⁸ W. Bałus, *Poetyka kontestacji PRL-u w obrazach grupy „Wprost” i Jurry’ego Zielińskiego*, „Konteksty. Polska sztuka ludowa”, 2010 nr 4(291), s. 140-141.

²⁹ R. Rogozińska, *W stronę Golgoty. Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970-1999*, Poznań 2002, s. 325.

³⁰ Do zbieżnych wniosków dochodzi Wojciech Bałus analizujący pracę indywidualnie, bez kontekstu, jaki towarzyszy kompozycji w *Jednym dniu z życia stoczniońca*, zob.: tenże, *Poetyka kontestacji PRL-u*, op. cit.

³¹ Z. Grzywacz, *Co twórcy mogą i powinni dać społeczeństwu?*, w: tenże, *Memlary. I inne teksty przy życiu i sztuce*, red. T. Nyczek, Kraków 2009, s. 129.

nieświadomie podejmuje zakazane tematy. Usprawiedliwienie to spleciono z gorzką ironią: cenzura, mówił twórca, jest społeczną normą o „wychowawczym” potencjale. Wezwanie do jawności motywacji jej działań miało na celu wymusić konkretne decyzje tych, którzy odpowiadali za ustalanie cenzorskich praktyk. Chodziło tu o zaakcentowanie takiej metody pracy, która *de facto* ograniczałaby skuteczność działań cenzorów. Grzywacz był pewien, że realizacja jego postulatów przyczyniłaby się do wyposażenia artystów w skuteczne narzędzie obrony na wypadek, gdyby zarzucono im krytykę komunizmu. Twórca próbował odpowiedzialność za krytyczną wypowiedź przerzucić z artysty na cenzora; chodziło mu o uwolnienie artystów z ciężaru autocenzury. Ona bowiem była jednym z najdotkliwszych skutków istnienia cenzury w PRL: zniewalała umysł twórcy, kształtując jego sposób myślenia oraz paraliżowała wyrażanie tego, co chciał naprawdę powiedzieć³². Autocenzura trawiła twórcę od środka, a poddanie się jej skutkowało nieświadomością jej istnienia. Słowa Grzywacza, entuzjastycznie przyjęte przez publiczność, szybko ujawniały prowadzoną przez niego grę; autor sam dał do zrozumienia, że znane jest rozróżnienie na tematy dozwolone (czas wojny, stalinizm) i zakazane (strajki na Wybrzeżu), więc mowa o niewinności twórców okazywała się wybiegiem taktycznym. Grzywacz przewidział zaostrenie cenzury w Polsce w latach 70. Sobocki zaś był świadom, jaka będzie jej reakcja na Jeden dzień w życiu stoczniowca, inaczej nie sugerowałby, że treść pracy stanowi wypadek robotnika na skutek nieprzestrzegania przepisów BHP.

32 Na ten temat zob.: S. Kisielewski, *Przeciw cenzurze – legalnie (Garść wspomnień)*, w: tenże, *Wołanie na puszczy*, Warszawa 1997, cytuję za: http://pl.wikipedia.org/wiki/Cenzura_w_Polskiej_Rzeczypospolitej_Ludowej, odczyt dnia 5.09.2014 r.

MAREK MAKSYM CZAK, PRZED OBRAZEM I W OBRAZIE. PORTRETY TRUMIENNE LESZKA SOBOCKIEGO

W sierpniu 1978 roku inspektor służby bezpieczeństwa Marek Chrobaczyński napisał: „Siedmiomiesięczna kontrola figuranta [Leszka Sobockiego], podczas której wykorzystano osobowe źródła informacji (TW ps. «Krzysztof», TW ps. «Andrzej») oraz zastosowano inwigilację «W» [ilustrację korespondencji], pozwoliła na ustalenie następujących faktów.

Sobocki nadal utrzymuje kontakt z Adamem Zagajewskim, zmienił się jednak charakter tych kontaktów i aktualnie dotyczy spraw zawodowych i artystycznych.

Kilkakrotnie, o czym informował TW ps. «Krzysztof», A. Zagajewski starał się w rozmowie poruszyć temat KSS «KOR», ale najczęściej figurant tematu tego nie podejmował.

Aktualnie Sobocki prowadzi ożywioną działalność artystyczną, często bierze udział w wystawach (m.in. wystawa grupy Wprost w Opolu, udział w VII Międzynarodowym Biennale Grafiki w Krakowie, oraz Festiwalu Sztuk Pięknych w Warszawie), kandyduje również do udziału w wystawie pt. «Grafika Krakowska» w Szwecji.

Prace proponowane do udziału w wystawach i wystawione przez Sobockiego są pracami nie mającymi charakteru i wymowy politycznej.

W styczniu br. w Wydziale Paszportów tut. Komendy otrzymał odmowę na wyjazd do Włoch na zaproszenie swojej siostry Dąbrowki Teresy Vulpiani utrzymującej kontakty z pracownikami RWE.

Po otrzymaniu odmowy, jak wynika z informacji uzyskanej ze źródła «W», był rozgoryczony, ale równocześnie zrozumiał, że cyt. «...ciąży na mnie rok 1977».

Z informacji uzyskanych podczas prowadzenia kwestionariusza ewidencyjnego wynika, że figurant zdał sobie sprawę z nieopłacalności prowadzenia negatywnej działalności politycznej i, mimo że nie zmienił swoich poglądów politycznych, stara się nie ujawniać, ani nie manifestować swojego stosunku do obecnej rzeczywistości politycznej w kraju. [...]

Biorąc powyższe pod uwagę, aktualne zachowanie się figuranta oraz zaprzestanie jakiejkolwiek działalności politycznej, Wydz. tut. postanowił zakończyć prowadzenie kwestionariusza ewidencyjnego krypt. «Anarchista» a materiały złożyć w archiwum Wydz. «C» tut. Komendy³³.

Kwestionariusz ewidencyjny Sobockiego prowadzono od 15. grudnia 1977 do 9. sierpnia 1978 roku, a jego streszczeniem jest przytoczona wypowiedź Chrobaczyńskiego. Obaj tajni współpracownicy „Krzysztof” i „Andrzej” byli wcześniej wykorzystywani przez służby w ramach Sprawy Operacyjnego Sprawdzenia o kryptonimie „Filantropia”, założonej w listopadzie 1976 roku na krakowską grupę Wprost. Na podstawie donosów TW „Krzysztofa” działalność Sobockiego uznano za niegroźną, co pozwoliło zamknąć prowadzony na niego kwestionariusz. Trudno jednak ustalić wiarygodność tych informacji. W oczy rzuca się to, że spośród wszystkich doniesień, jakie

33 Meldunek operacyjny insp. Marka Chrobaczyńskiego, w: Kwestionariusz Ewidencyjny o kryptonimie „Anarchista”, nr inw. IPN Kr 010/11995 T. 2.

złożono w ramach SOS „Filantropia”, meldunki TW „Krzysztofa” nie niosą informacji, które mogłyby członkom grupy Wprost zaszkodzić. Nie mamy pewności, czy w ogóle artyści w jego towarzystwie ujawniali opozycyjną aktywność, czy TW „Krzysztof” wybiórczo relacjonował ich rozmowy, a być może zniekształcał ich przebieg z myślą o wybieleniu inwigilowanych. W każdym razie w 1978 roku Sobocki odczuwał konsekwencje swej opozycyjnej działalności sprzed roku, o czym świadczy jego wspomniane rozgoryczenie na wieść o nieotrzymaniu paszportu. Nie wiemy, czy konsekwencje te wpłynęły na decyzję artysty o wycofaniu się ze współpracy z KOR i Zagajewskim.

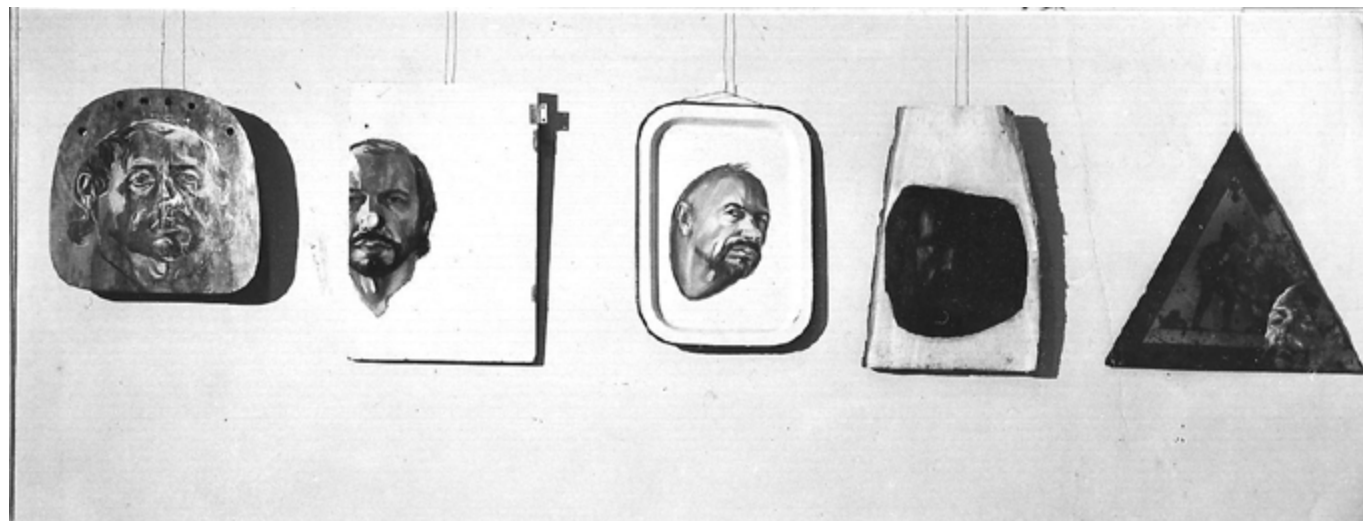
Jedno jest pewne: wbrew uwadze Chrobaczyńskiego Sobocki nadal realizował i eksponował wypowiedzi o politycznej wymowie, a świadczy o tym 15. wystawa Wprost w Opolu z marca i kwietnia w 1978 roku, gdzie Sobocki pokazał między innymi Trzy róże wczoraj. Trzy róże dziś oraz cykl Portretów trumiennych. Na uwagę Chrobaczyńskiego może mieć jednak wpływ to, że począwszy od połowy lat 70. krytyczne przesłanie prac Sobockiego nie jest czytelne na pierwszy rzut oka, lecz po dłuższej lekturze dzieła. Od tego momentu twórca dystansował się od jawnej krytyki.

Portrety trumienne kontestują komunistyczną rzeczywistość w zawołowany sposób. Po raz pierwszy zaprezentowano je na „13. wystawie Wprost” w listopadzie 1976 roku w krakowskim Pałacu Sztuki.

11.



12.



13.



Było to w tym samym czasie, gdy SB założyła SOS „Filnatropia”. Cykl Portretów... powstał w latach 1974–1976 i składa się z dziewięciu autoportretów wykonanych na wtórnie użytych przedmiotach codziennego użytku³⁴. W następnych latach powstały kolejne wersje portretów, jednak spośród wszystkich wizerunków własnych, jakie twórca wykonał jako portrety trumienne, obiekty wyeksponowane na 13. wystawie szczególnie zwracają uwagę. Dzieje się tak nie tylko za sprawą ich oryginalnego charakteru, lecz przede wszystkim dlatego, że w momencie ich pierwszej prezentacji zbiór dziewięciu portretów został przez autora potraktowany jako spójna całość – jedno dzieło, które rządzi się własnymi prawami. Zawarty jest w nich problem refleksji artysty nad samym sobą i towarzyszącym mu kontekstem społeczno-politycznym. Myśl ta odgrywa tu pierwszorzędą rolę, zyskuje na czytelności z pominięciem późniejszych wersji. Co więcej, w obrębie dziewięciu portretów pierwszy i ostatni pełnią funkcję spinającą całość klamry. Tym samym zbiór ten należy widzieć jako cykl. Choć portrety trumienne nie zostały wykonane w identycznym medium i nie mają zbliżonego formatu, co generalnie charakteryzuje cykl jako taki, to pomiędzy pracami rysuje się wysoka spójność w wyborze metody operowania środkami technicznymi. Najważniejsze jest to, że w ramach omawianych dzieł rozpięta jest narracyjność skupiona wokół danego bohatera i problemu. To wszystko współgra z nadrzędną i gruntownie

³⁴ Zob. *Malarstwo polskie po 1945 roku. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, pod red. Z. Gołubiew, Kraków 2004, s. 373.

przemyślaną koncepcją ideowo-programową. W cyklu jako takim obrana problematyka znajduje swe domknięcie w postaci *pointy*, a podsumowująca go praca najczęściej odnosi się do pierwszej kompozycji. Wiąże się to z tym, że dany twórca projektuje ustaloną liczbę przedstawień, a dla obranego problemu, obmyślając wstęp, rozwinięcie i zakończenie, odnajduje konkretne rozwiązanie, przed którym staje już na początku procesu twórczego³⁵. W ten sposób sama konstrukcja cyklu, jak pisał Mieczysław Porębski, przesądza „o strukturze jego poetyckiej wizji, a zatem – o gatunku myślowo-wyobrażeniowym jego przesłania”³⁶.

14.



Portret trumienny I ukazuje podobiznę artysty na kwadratowej płycie pilśniowej. W partii centralnej podobrazia znajduje się jasnokremowa plama, z której wyłania się zarys głowy autora wykreślony energicznymi pociągnięciami pędzla³⁷. Po obu jej stronach, na wysokości uszu, widoczne są dwie zielone plamy o nieregularnym kształcie. Obraz w pozostałej partii jest niezamalowany, przez co wpisuje się w modernistyczny paradygmat malarstwa zaproponowany przez Pierre'a Bonnard. Odrapana i szorstka powierzchnia płyty współgra z właściwościami warstwy malarskiej. Struktura pola

35 M. Bryl, *Cykle Artura Grottgera. Poetyka i recepcja*, Poznań 1994, s. 10.

36 M. Porębski, *Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX wieku*, Warszawa 1975 rok, s. 134.

37 *Portret trumienny I*, blaszany znak drogowy, ol., pł., 53 x 50 cm, 1974 r., nie sygn.; na odwrocie napis: „Leszek Sobocki z cyklu Portret trumienny I 1974 październik”; pieczęć autorska. Obiekt, wraz z *Portretami trumiennymi* o następującej numeracji: II, IV, V, VI, VII, VIII i IX, został zakupiony od autora przez MNK w 1978 roku; nr inw. MNK: II- b 2607.

obrazowego uzewnętrznia przebieg procesu twórczego, a zawarty tu ładunek emocjonalny, impastowo nakładanej farby akcentuje wagę materialnego wymiaru pracy. Tym samym problem materii jako takiej zaczyna brać górę nad problemem przedstawienia postaci, a sam wizerunek roztapia się w tej materii właśnie. Portret, poprzez akcentowanie malarskich walorów, urozmaiconą fakturę oraz kultywowanie wartości piktoralnych, wyraźnie koresponduje z malarstwem gestu, któremu Sobocki się sprzeciwiał. Oczywiście, została tu ukazana ludzka figura, co na pierwszy rzut oka wskazuje na opozycję wobec abstrakcjonizmu, ale jednocześnie nie da się zaprzeczyć powinowactwu dzieła z formalizmem.

Mimo że Portrety trumiennie stanowią przykład sztuki figuratywnej, co ujawnia krytyczny stosunek wobec akademizującej się poetyki abstrakcyjnej lat 60. XX wieku, to widoczne jest tutaj rozwinięcie uniwersum modernistycznego³⁸. Zauważył to Piotr Piotrowski, który zwraca uwagę na to, że Portrety trumiennie, wbrew założeniom Sobockiego i grupy Wprost, nie ujawniają polemiki z systemem władzy *explicitie*. Mamy tu do czynienia z brakiem bezpośredniej krytyki zastanej rzeczywistości³⁹. „Chętniej tu mówiono – pisze badacz – o uniwersalnych zagrożeniach niż o konkretnych, wynikających z sytuacji tu i teraz...”⁴⁰. Jego zdaniem omawiane portrety mają znacznie więcej wspólnego z postawą modernistyczną niż awangardową: odwołanie do współczesności dokonuje się wyłącznie poprzez wykorzystanie przedmiotów codziennego użytku, rzeczy surowych, zniszczonych, pozyskanych wprost z ulicy, domu czy graciarni.

Piotrowski, mówiąc o rozwinięciu modernistycznego uniwersum, posługuje się terminem modernizm w określonym znaczeniu. Modernizm w jego interpretacji jest przeciwieństwem awangardy. Postawa modernistyczna jest przez niego rozumiana jako dążenie do „wydzielenia sztuki z codziennej praktyki społecznej i politycznej; modernizm to sztuka autonomiczna, szukająca swego miejsca w rzeczywistości pozaartystycznej na zasadzie odrębności i niezależności”⁴¹. Natomiast postawa awangardowa „dąży do osadzenia sztuki w rzeczywistości, stara się rozmaitymi metodami i z rozmaitych powodów ideologicznych przełamać bariery, jakie dzielą twórczość artystyczną od tego, co się dzieje [...] na zewnątrz sal muzealnych czy galerii sztuki. W tej perspektywie możemy mówić o awangardzie utopijnej [...] i krytycznej [...], ale też o transgresyjnej [...], która przekraczanie granic świadomości widziała w kategoriach rewolucji społecznej”⁴². Postawa awangardowa swoje zaangażowanie w procesy cywilizacji nowoczesnej widziała w „akcji bezpośredniej”, modernistyczna zaś w praktykowaniu wspomnianej autonomii⁴³. Pokrywa się to z poglądami Hala Fostera⁴⁴ oraz Petera Bürgera⁴⁵. W Polsce w latach 70. pojęcie awangardy utożsamiano z pojęciem

38 P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, ss. 92-114.

39 Ibidem.

40 Ibidem, s. 103.

41 Ibidem.

42 Tenże, *Odwilż*, w: *Odwilż. Sztuka około 1956 roku*, pod red. P. Piotrowskiego, katalog wystawy MNP, Poznań 1996

43 Tamże, s. 30-31.

44 H. Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tł. W. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010.

45 P. Bürger, *Teoria awangardy*, tł. J. Kita-Huber, Kraków 2006.

nowoczesności, co ma swój rodowód w idei Greenbergowskiego modernizmu⁴⁶. Potwierdza to napisana wówczas książka Bożeny Kowalskiej, co zauważył Marcin Lachowski⁴⁷. Dla badaczki awangardę oznacza odkrywcze związanie sztuki z jej czasem, autentyczne nowatorstwo⁴⁸. Awangardę w polskiej refleksji nad sztuką od 1968 roku do schyłku lat 70. definiowano przede wszystkim jako nowatorstwo formy⁴⁹. W taki też sposób postrzegał ją Sobocki i pozostali członkowie grupy Wprost – w 1973 roku Jacek Waltoś powiedział: „do awangardy jako do pewnego nastawienia psychicznego jesteśmy nastawieni źle, [...] nie znaczy to, że rezygnujemy z tego, co jest kwestią formułowania nowego zdania, nowej wizualnej jakości”⁵⁰. A Maciej Bieniasz, kolejny Wprostowiec, w tym samym momencie zaznaczył: „Pojęcie awangardy dzisiaj dotyczy czegoś tak zmiennego, że chcąc się do niej stosować, musielibyśmy się zmieniać co roku, bo takie są jej wymagania”⁵¹. Jak zasugerowała Bożena Stokłosa, „[u]tożsamienie awangardy [przez Wprost] z sezonowymi «reżimami» nowych konwencji, czy technik w sztuce, które są wynikiem działania praw mody, jest takim samym nieporozumieniem jak zawężenie jej zakresu do oryginalności formalno-warsztatowej/«językowej»”⁵². Wprost, podobnie do grup postulowanych przez Andrzeja Wróblewskiego było *de facto* grupą awangardową, jednak generalnie odległe od jego zainteresowań były poszukiwania formalnego nowatorstwa oraz radykalnego odcięcia się od sztuki dawnej⁵³. W tej perspektywie warto przywołać myśl Theodora Adorno, który, jak napisała Karolina Ziębińska-Lewandowska, „generalną zasadą sztuki nowoczesnej [...] chciał uczynić awangardowy topos nowoczesności, jako symbol nie tyle zerwania z tradycją, ile jej przetworzenia”⁵⁴. Adorno w kategorii nowości widział narzędzie oporu wobec przeszłości oraz obowiązującego *status quo*. Można zadać pytanie, na ile cykl Portretów trumiennych czerpie z tak rozumianej awangardowości. Czy dzieła te, co podkreślał Piotr Piotrowski, mają więcej wspólnego z postawą modernistyczną niż awangardową? Odwołanie do „tu i teraz” dokonuje się wyłącznie poprzez wykorzystanie przedmiotów używanych na co dzień, będących w złym stanie, często nawet zna-

46 K. Ziębińska-Lewandowska, *Między dokumentalnością a eksperymentem. Krytyka fotograficzna w Polsce w latach 1946-1989*, Warszawa 2014, s. 214.

47 M. Lachowski, *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL*, Lublin 2006, s. 194-198.

48 B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945-1970. Szanse i mity*, wydanie pierwsze, Warszawa 1975, s. 13.

49 K. Ziębińska-Lewandowska, op. cit., s. 216.

50 10. wystawa *Wprost*, katalog wystawy w Pałacu Sztuki, Kraków 1973, brak numeracji stron.

51 Ibidem.

52 B. Stokłosa, *Artystyczno-społeczna problematyka zrzeszeń plastyków w Polsce w latach 1946-1976. Grupy twórcze i tzw. galerie autorskie*, mps, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem Marcina Czerwińskiego w IS PAN, Warszawa 1981, s. 198.

53 Chodzi tu nie tylko o Grupę Samokształceniową, ale i Grupę Wieloplastyków, wymyśloną przez Andrzeja Wróblewskiego w 1956 roku. Mieczysław Porębski: „Postulowany przez Wróblewskiego realizm miał być wprawdzie w jego rozumieniu zaprzeczeniem wszelkiej formalnej awangardowości, ale samo jego nawiązanie do linii awangardy, podjęcie jej społecznego zaangażowania, jej eksperymentalnego, nowatorskiego ekstremizmu, wykazywało jasno z jakiego myślenia program jego brał swój początek”. Tenże, „Głos w dyskusji”, *Andrzej Wróblewski w 10-lecie śmierci. Referaty i głosy w dyskusji z Konferencji w Rogalinie, 4 maja 1967 r.*, Poznań 1971, s. 18.; Zobacz również: *Andrzej Wróblewski w 10-lecie śmierci*, red. A. Wojciechowski, Poznań 1967; A. Wróblewski, *Sztuka społeczna*, w: *Andrzej Wróblewski nieznany*, red. J. Michalski, Kraków 1993, s. 159-166.

54 K. Ziębińska-Lewandowska Karolina, op. cit., s. 218. Na temat poglądów Adrona pisał Peter Bürger, zob. tenże, *Teoria awangardy*, tł. J. Kita-Huber, Kraków 2006, s. 40.

lezionych na ulicy – i nic poza tym, sugeruje badacz⁵⁵. Wydaje się jednak, że Portrety trumienne znacznie bardziej są zanurzone w swym społeczno-politycznym kontekście, co właśnie nadaje im awangardowy wymiar.

W katalogu 13. wystawy Wprost Sobocki napisał: „Nakładam własny konterfekt na różnych dostępnych mi sprzętach, ma to być coś w rodzaju *Veraikonu*, pojawiając się tam nie bez przyczyny – to ustawiczny kontakt z tymi przedmiotami uprzedmiocił i mnie, moja twarz nie tyle jest tam odbita, ile utrwalona. Wiemy z ostatnich odkryć, że można utrwalić wizyjnie otoczkę termiczną, która emanuje z ciała [...]. Z prostego doświadczenia wiemy, że poprzez dotyk zostawiamy na przedmiocie ślad w postaci ładunku cieplnego, moje odbicia pojawiły się na przypadkowych przedmiotach nie bez przyczyny, to ustawiczny namacalny kontakt utrwalił mój stygmat. Siadasz tyle razy na swoim krześle w ciągu dnia i dni, że i siedzisz tam stale, już nie czujesz, kiedy wstajesz i nie widzisz się siadającym, boś się utożsamił z przedmiotem”⁵⁶.

18.



Przytoczoną wypowiedź sugestywnie potwierdza Portret trumienny V z podobizną autora wykonaną na drewnianym siedzisku⁵⁷. Zdeformowany rzut głowy, poddanej swoistemu spłaszczeniu, jak również ślady po wyrwanych ramiakach wskazują

55 P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu...*, op. cit., s. 103.

56 Sobocki zainteresował się sarmatyzmem na skutek wystawy w krakowskim Muzeum Narodowym; L. Sobocki, [fragment powieści], w: 13. wystawa *Wprost*, katalog wystawy, listopad 1976, TPSP w Krakowie, Kraków, [brak numeracji stron].

57 *Portret trumienny V*, 40 x 41 cm, siedzisko drewniane, akryl, 1975 r., nie sygn., na odwrocie napis: „Leszek Sobocki z cyklu «Portret trumienny», olej 1974 10 tys. zł.”, pieczęć autorska, MNK nr inw.: II- b 2610.

na wyeksploatowanie mebla będącego w intensywnym użyciu. Sposób postępowania ze strukturą obrazu jest analogiczny do sposobu postępowania z przedmiotami z życia codziennego⁵⁸. Czy jest to ekspresywnie rozproszona farba olejna (Portret trumienny I), czy namalowana twarz autora (Portret trumienny V), każdy z tych elementów stanowi indeks obecności artysty. Jednak pomiędzy oboma znakami rodzi się istotna różnica. Ślady pociągnięć pędzla na powierzchni podobrazia stanowią indeks obecności artysty przed obrazem, zaś namalowany portret zaświadcza o obecności autora w obrazie. Kontakt z przedmiotem, jak napisał twórca, „uprzedmiotcił”, uprzedmiotwił go. Artysta wykorzystał relację z dziełem w celu materialnego doświadczenia. Dzięki temu Sartreowski *être pour sois*, byt-dla-siebie twórcy przekształca się w uprzedmiotowiony *être en sois*, byt-w-sobie. Można to potraktować jako poddanie się nieuchronnie zbliżającej się śmierci. Odwołanie prac do myśli egzystencjalnej jako pierwszy zauważył tajny współpracownik „Piotr”. Objasniał on służbie bezpieczeństwa treść prac: „Konsekwencją postawy reprezentującej egzystencjalizm jest kontestacja, najczęściej głosząca potrzebę autentyczności, wzywająca do buntu, protestująca przeciwko reifikacji [...]. Nie jest rzeczą przypadku malowanie autoportretów Sobockiego na przedmiotach – sugeruje utożsamienie się (nazwanie się) z przedmiotem, a równocześnie dość oczywisty paradoks: człowiek nie może być przedmiotem, a jeśli jest, to jawi się pytanie: skąd owa reifikacja nadeszła? Odpowiedzi mogą być dwojakie: od wewnątrz – poprzez lenistwo duchowe czy fizyczne, tchórzostwo, brak charakteru; od zewnątrz – poprzez wadliwy system społeczny, wadliwe instytucje lub poprzez same instytucje albo też poprzez dostrzeżenie przez [innego] człowieka nas jako rzeczy”⁵⁹. Uwagę przyciąga trafność interpretacji cyklu, ujęta zwięźle i rzeczowo. Jest to przykład znacznie głębszej oceny krytycznej, niż te, które na temat dzieł Sobockiego i Wprost publikowano w prasie. Widać zatem, że służby pozyskiwały do współpracy wysoce wykształconych specjalistów. TW „Piotr” w swej ocenie Sobockiego, jak i prac innych twórców: Bieniasza, Waltosia i Grzywacza, prezentuje się jako nieprzeciętny znawca sztuki współczesnej, posiadający komfortową sytuację, gdyż nieskrępowany cenzurą, mógł pozwolić sobie na znacznie więcej niż publikujący w prasie krytycy. **Paradoksem jest zatem to, że wolność wypowiedzi krytyki artystycznej w państwie totalitarnym istniała tylko wówczas, gdy artykułowano ją na zlecenie instytucji, która de facto tę wolność zwalczała.**

Decyzje o namalowaniu konterfektów trumiennych w nowożytnej Polsce podejmowano z myślą o nadchodzącej śmierci. Najczęściej wykonywano je *ad vivum*, to znaczy jeszcze przed zgonem portretowanego. Jednak nie zawsze zdążono zawczasu je przygotować, wtedy powstawały *post mortem*. Mimo to wizerunek zawsze ukazywał portretowanego jako postać żywą. Gdy śmierć danej osoby wyprzedziła powstanie portretu trumiennego, artysta malował go bądź w oparciu o wygląd martwego ciała,

58 Można tu dostrzec analogię do twórczości T. Kantora, który po II wojnie światowej wyznał: „czułem, że czas, w którym żyję, wymaga czegoś więcej, jakiegoś stopienia się powierzchni płótna z moim organizmem”. Cyt. za: P. Piotrowski, *Obraz po wielkiej wojnie*, w: *Sztuka w okresie PRL-u. Metody i przedmiot badań*, red. T. Gryglewicz, A. Szczerbski, Kraków 1999, s. 23.

59 TW „Piotr”, Informacja operacyjna z dnia 1.02.1977 r., w: Teczka Sprawa operacyjnego sprawdzenia o kryptonimie „Filantropia”, nr inw. IPN Kr 010/11995.

bądź o wcześniejsze wizerunki zmarłego powstałe za jego życia, bądź posiłkował się oboma elementami naraz. Koncepcja konterfektu trumiennego zrodziła się na przełomie XVI i XVII wieku na ziemiach polskich – w obrębie kultury sarmackiej i jej wpływów. Jego funkcja mocno wiąże się z przebiegiem sarmackiej *pompa funebris* – niezwykle bogatych, parateatralnych obrządków pogrzebowych, które zarezerwowane były dla polskiej magnaterii. Portrety wykonywano na miedzianej bądź cynowej blasze najczęściej o sześciobocznym kształcie, który wynikał z ich funkcji: przybijano je do krótszego boku trumny. Bogata „aranżacja obrzędu pogrzebowego sprawiała, iż portret trumienny spełniał nie tylko funkcję ważnego rekwizytu, lecz stawał się mediumicznym aktorem ceremoniału”⁶⁰. Tym samym konterfekt przejmował funkcję zmarłej postaci, która spoglądając na uczestników egzekwii, uczestniczyła w liturgii żałobnej, odprawianej w jej intencji. Blaszane tło portretów najczęściej pozostawiano niezamalowane, dzięki czemu odbijające się na jej powierzchni migotliwe światło świec nadawało przedstawionej postaci wyjątkowej dynamiki. Wizerunek zyskiwał cechy żywotności. Surowe i błyszczące tło prezentowało się jako przestrzeń bezprzedmiotowa o wyraźnych znamionach transcendentalnych. Nowożytny portret trumienny pełni zatem funkcję obrazu, który stanowi miejsce graniczne przestrzeni metafizycznej. Obecność zmarłego była mocno odczuwalna, gdyż często prezentował go nie jeden, lecz kilka portretów rozmieszczonych w poszczególnych częściach świątyni.

Portrety Sobockiego z kolei dystansują się od transcendentalnego otwarcia. Jego wizerunki są namalowane na odrapanych i zniszczonych przedmiotach, przez co wyeksponowano tu nieprzezroczystość kolejnych warstw malarskich, najpierw nałożonych metodą przemysłową – w trakcie produkcji znaku drogowego bądź tablicy ostrzegawczej, później zaś przez samego artystę. Można zauważyć tutaj charakterystyczne dla powojennej sztuki modernistycznej przekonanie o nieobecności transcendencji, brak wiary w absolut oraz utratę wiary w metafizyczną właściwość obrazu, co idzie w parze z zaakcentowaniem czysto fizycznego, przedmiotowego wymiaru dzieła jako takiego, a raczej, co już pisałem, jako swoistego bytu-w-sobie.

Z wszystkich dziewięciu obrazów jedynie w Portrecie trumiennym I podobizna Sobockiego epatuje wyraźną siłą. To efekt emocji zapisanych w ekspresywnym sposobie rozprowadzania farby, gdzie ukazany jest Sobocki w obrazie (podobizna) i przed obrazem (zamaszyście wykreślone smugi jasnej farby). Następnie, w drugim portrecie jego twarz zaczyna podlegać procesowi zatracania⁶¹: podobrazem jest tu znak zakazu zatrzymywania się.

60 J. Dziubkova, *Vanitas: portret trumienny na tle sarmackich obyczajów pogrzebowych*, katalog wystawy MNP, Poznań 1997, 21.

61 *Portret trumienny II*, średnica: 50 cm, blaszany znak drogowy, ol., 1974 r., nie sygn., na odwrocie napis: „Leszek Sobocki Portret trumienny II olej 1974”, pieczęć autorska, nr inw. MNK: II- b 2608.

16.



19.



17.



20.



Jest on obrócony w taki sposób, że linie czerwonych pasów tworzą krzyż. Na jego tle rysuje się oblicze autora. Z jednej strony przywodzi to na myśl śmierć twórcy. Z drugiej zaś, poprzez odwołanie do treści znaku, mówi o niemożliwości uchronienia się przed nią: niemożliwe jest zatrzymanie się, obowiązuje stały ruch prowadzący ku śmierci – zdaje się mówić praca. W portrecie trzecim kontur twarzy po prawej roztapia się w ciemnym tle na powierzchni szkolnej tablicy do pisania⁶². W Portrecie trumiennym IV wizerunek autora zaciera się w połowie, ginie pośród majuskuł tworzących napis będący przestrożą przed śmiertelnym zagrożeniem: „Przebywanie w zasięgu pracy spycharki grozi śmiercią”⁶³. W kolejnym wizerunku, co już zasugerowałem, jego twarz ulega spłaszczeniu pod naporem wielkiego ucisku. W Portrecie trumiennym VI, powstałym na białych drzwiczkach z uchwytem, autor ukazuje siebie w ironiczny sposób⁶⁴. Jego twarz sytuuje się po lewej stronie, dzięki czemu punkt, który zajmuje czubek nosa, pokrywa się z punktem umocowania uchwyty. W ten sposób lewa krawędź pracy obcina fragment głowy, a prawe oko albo jest przymknięte albo jego wizerunek zaciera się. Siódmą część cyklu stanowi portret, którego podobraziem jest taca. Sobocki zdaje się tu mówić o swej dekapitacji, gdyż połączenie obu motywów ikonograficznych, głowy i tacy, wywołuje jasne skojarzenia ze śmiercią poprzez ścięcie głowy, na jaką skazano Jana Chrzciciela. Można to widzieć jako akt instrumentalizacji artysty. Ustawiony przez funkcjonariuszy milicji znak zakazu zatrzymywania się stanowi jednocześnie nakaz przemieszczania się. Milicja w okresie PRL była narzędziem w rękach partii. Nadano jej takie same uprawnienia, co funkcjonariuszom służby bezpieczeństwa. Znaki drogowe można odczytać jako metaforę kierowania artystą przez rządzących. Generalnie to ubezwłasnowolnienie osoby obywatela PRL przez system partyjnych nakazów, zakazów i przestrog, których nierespektowanie „grozi śmiercią”. Instrumentalizację twórcy ukazano tu w dosłowny i ironiczny sposób. Utożsamienie jego nosa z uchwytem drzwiczek uzmysławia uprzedmiotowienie jego postaci, wskazuje na możliwość manewrowania nim niczym drzwiczkami, które, trzymając z uchwyt, otwiera się bądź zamyka, decyduje się o ich położeniu.

62 Jak napisał artysta, trzeci portret trumienny to jest „Tablica dziecięca, w dolnym brzegu nadzarta przez chomika Dąbrówki – córki”. Leszek Sobocki, list do Marka Maksymczaka z dnia 15.03.2015 r., w: archiwum M. Maksymczaka.

63 *Portret trumienny IV*, 50 x 29 cm, blaszana tablica informacyjna, ol., 1974 r., nie sygn., na odwrocie napis: „Leszek Sobocki z cyklu «Portret trumienny» olej 1974 10 tys. zł”, pieczęć autorska, nr inw. MNK: II- b 2609.

64 *Portret trumienny VI*, 56 x 38 cm, drzwiczki drewniane, ol., 1975 r., nie sygn., na odwrocie napis: „Leszek Sobocki z cyklu Portret trumienny IV 1975, olej, 10 tys. zł”, pieczęć autorska, nr inw. MNK: II- b 2611.

21.



22.



Dwa ostatnie Portrety trumiennie prezentują niemalże całkowite zatarcie figury. W Portrecie trumiennym VIII z mocno zaciemnionej przestrzeni wyłania się twarz mężczyzny. Jest ona ledwo widoczna⁶⁵. W obrazie IX, wykonanym na znaku ostrzegawczym „roboty drogowe”, widać fragment oblicza w dolnym prawym rogu, który w przestrzeni wewnątrzobrazowej jest miejscem zasypywanym przez robotnika⁶⁶. Odwołanie do postaci grabarza z łopatą zasypującego dół jest tu wyraźne. Ale można w tej postaci też zobaczyć żołnierza trzymającego karabinek z bagnetem skierowanym ku hałdzie piachu i głowie artysty. Na mocy ministerialnych rozporządzeń z maja 1956 roku znak ostrzegawczy „roboty drogowe” został wprowadzony w Polsce Ludowej jako obowiązkowy, a o jego wyglądzie mówił załącznik z ilustracjami⁶⁷. Sobocki wykorzystał podobieństwo łopaty do karabinka z bagnetem. W ten sposób ciało artysty jest zasypywane i znajduje się na celowniku karabinka maszynowego, co każe myśleć o jego śmierci. Karabinki z bagnetem podczas II wojny światowej były na wyposażeniu armii niemieckiej i radzieckiej. Największą popularność pośród piechoty zdobył

65 *Portret trumienny VIII*, 55 x 37 cm, deska, akryl, 1976 r., nie sygn., na odwrocie napis: „Leszek Sobocki z cyklu Portret trumienny, akryl”; pieczęć autorska, nr inw. MNK: II- b 2613.

66 *Portret trumienny IX*, 52 x 59 cm, blaszany znak drogowy, akryl, 1976 r., nie sygn., na odwrocie napis: „Leszek Sobocki z cyklu Portret trumienny IX, 1976, akryl”; pieczęć autorska, nr inw. MNK: II- b 2614.

67 *Rozporządzenie Ministrów Transportu Drogowego i Lotniczego oraz Spraw Wewnętrznych z dnia 3 maja 1956 roku w sprawie wprowadzenia niektórych znaków drogowych*, „Dziennik Ustaw” Nr 34, poz. 157, ss. 279-282, zob.: <http://www.znaki-drogowe.pl>, odczyt dnia 11.09.2012 r.

jednak radziecki karabinek Mosin. Jego wersja z 1944 roku wyposażona była w składany bagnet typu kłującego.

W świetle powyższych uwag można stwierdzić, że cykl ukazuje postępujące uprzedmiotowienie artysty, jego zagładę w totalitarnym państwie. Sobocki podjął intensywną myśl o własnej śmierci *ad vivum*. Choć sprzeciw wobec komunistycznego rządu nie jest tu ujawniony *explicite*, to wbrew temu, co mówi artysta o doświadczeniu materii danego przedmiotu, wbrew sugestii Piotra Piotrowskiego, wbrew właściwościom samych prac, akcentujących materialną strukturę i fizyczną surowość, Sobocki nie mówi tu o uniwersalnych zagrożeniach, ani o ogólnych i ponadczasowych problemach egzystencjalnych, które chętnie komentowano w ramach modernistycznego paradygmatu, lecz ujawnia sprzeciw wobec zastanej sytuacji politycznej i społecznej. Znaki drogowe, mała szkolna tablica i tablica ostrzegawcza stanowiły narzędzie w rękach władzy, niezbędne przy manipulowaniu społeczeństwem. Sobocki posłużył się nimi wbrew ich pierwotnemu przeznaczeniu, pozbawił je właściwości użytkowych, zniszczył je, unicestwiając ich społeczną przydatność – wyeliminował z nich takie wartości, które nadawały im odpowiedni przymiot: znaku drogowego, tablicy szkolnej, tablicy ostrzegawczej, przez co dla władzy straciły one wartość. Innymi słowy, jest to targnięcie się na rzeczy będące własnością państwa. Nie sposób nie widzieć w tym próby politycznej dywersji, zmierzającej do podważenia prawomocności ustanowionego przez władzę prawa; mocniej, jest to próba delegitymizacji władzy. Chodzi tu nie tylko o usunięcie ze społecznej przestrzeni symbolicznych znaków jej obecności, lecz także, by tak rzec, o zneutralizowanie ich politycznej mocy. Abstrahując od sposobu, w jaki Sobocki przedmioty te pozyskiwał⁶⁸, samo niszczenie, usuwanie i wyłączenie znaków drogowych oraz tablic ostrzegawczych według kodeksu wykroczeń podlega karze aresztu, ograniczenia wolności albo grzywny⁶⁹. Zatem zasadniczy problemem tych prac rozgrywa się nie w ramach postawy modernistycznej, lecz awangardowej.

Realizacja portretów przypada na okres, w którym służba bezpieczeństwa zbierała na temat członków grupy Wprost materiały, które następnie wykorzystano w ramach SOS „Filantropia”. Był to czas regularnych szykan i zastraszeń. W tym czasie Sobocki znalazł wciśniętą we drzwi do mieszkania kartkę z pogróżkami. Innym razem, jak wspomniał, podczas posiłku w jednym z krakowskich barów usłyszał rozmowę dwóch mężczyzn, z których jeden w pewnym momencie powiedział: „Słyszałem, że Sobockiemu chcą dać wpierdol”⁷⁰. Odczucie niebezpieczeństwa, osaczenia i psychicznej presji ze strony władzy – to wszystko uzewnętrznilo w twórczości. Atmosfera grozy znalazła tu przełożenie na klimat prac. Jak wspomniał Andrzej Osęka, „byli tacy, którzy się nie patyczkowali. Na przykład przychodzili i straszili, że członkowie [grupy] Wprost są cały czas podsłuchiwani. Opowiadali bajki, że mikrofon można wstrzelić z karabinu tak, że wlatuje przez okno i wbija się głęboko w ścianę. Wprostowcy powtarzali mi to ze zgrozą, a ja nie wiedziałem czy to prawda –

⁶⁸ Artysta wspomniał, że znajdował je porzucone na ulicach, śmietnikach, złomowiskach.

⁶⁹ Zob. Art. 85 Kodeksu wykroczeń obowiązujący nieprzerwanie od 1 stycznia 1972 r.

⁷⁰ Wywiad Marka Maksymczaka z Leszkiem Sobockim w dniu 18.02.2011 r., mps, w: archiwum M. Maksymczaka.

i mówiłem, że nieprawda. Po zamordowaniu Stanisława Pyjasa brali udział w słynnym protestacyjnym pochodzie i już byli określani jako grupa antypartyjna”⁷¹.

Z drugiej jednak strony, pomijając autoportret twórcy: Idol z 1967 roku, można zauważyć, co zasugerowała Maria Zientara, że począwszy od Portretów trumienych Sobocki „zaczął wypowiadać się najczęściej w pierwszej osobie, poprzez autoportret. Przyjęta formuła sprawiła, że przedstawienie stawało się [...] osobiste. Malarz zwracał się wprost do widza, na zasadzie «ja chcę ci to powiedzieć»”⁷². Przyglądanie się sobie w kontekście współczesnych wydarzeń, oferowanie własnego wizerunku, momentami nawet w dużym zbliżeniu – każdy z tych elementów występuje w ramach nie tylko analizowanego cyklu, lecz także serii dwudziestu autoportretów, które artysta realizował w drugiej połowie lat 70.

23.



24.



⁷¹ A. Osęka, *Strategia pająka. Wywiad-rzeka. Rozmawia Adam Mazur*, Warszawa 2011, s. 197.

⁷² *Replikatorium. Wystawa prac Leszka Sobockiego*, red. M. Zientara, katalog wystawy MHMK, Kraków 2005, brak numeracji stron.

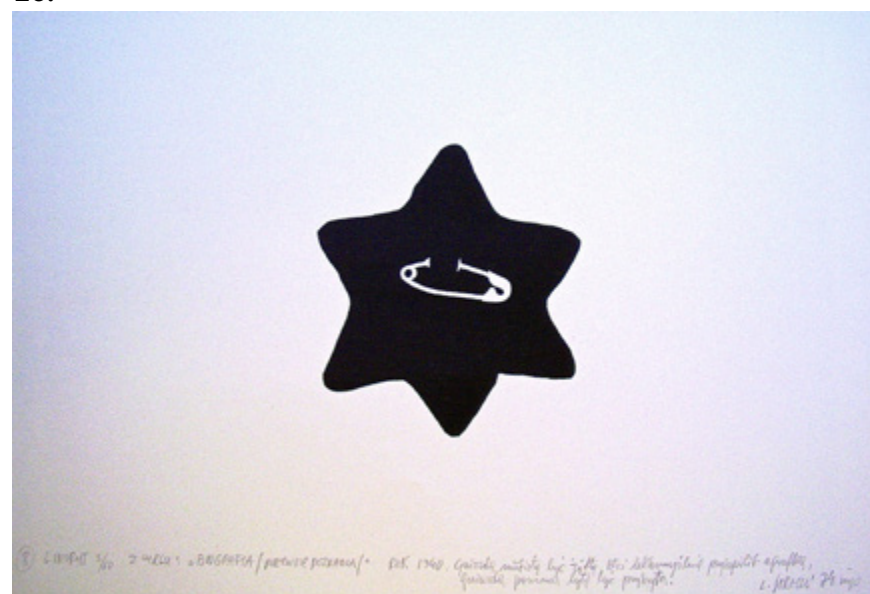
Chodzi tu o zbiór realistycznych autoportretów wykonanych w tradycyjnej technice olejnej na płótnie. W serii tej, jak powiedział twórca, „chciałem upersonifikować postawy społeczne typowe dla lat 70. Użyłem siebie jako *dramatis personae* dla przedstawienia wzorców osobowych”⁷³.

Na 13. wystawie Wprost, w bezpośrednim sąsiedztwie Portretów trumiennych wyeksponowano cykl Biografia jako ich swoiste *pendant*⁷⁴. Oba cykle rozmieszczono w dwóch poziomych rzędach, biegnących równolegle. Biografia rozciągała się poniżej Portretów trumiennych, a składały się na nią obrazy przywołujące dzieciństwo artysty z okresu okupacji oraz współczesne wizerunki poszczególnych części jego ciała: głowy, stopy, ręki.

25.



26.



⁷³ L. Sobocki, komentarz do obrazu *Narcyz* (1978 r., pl. pł., 90 x 90 cm), zob. www.touchofart.eu/Leszek-Sobcki/Isob7-Narcyz/-Narcyz-LeszekSobocki, odczyt dn. 20.10.2014.r.

⁷⁴ L. Sobocki: „Linoryty z cyklu Biografia złączyły mi się znaczeniowo z moim cyklem Portretów Trumiennych – tam szukałem osobistych, przeżytych z doświadczenia wizji...”. Cyt. za: *Leszek Sobocki. Biografia i wizerunki własne 1974-1979*, katalog wystawy, styczeń 1980, BWA Poznań, brak numeracji stron. *Biografię* wyeksponowano również na 15. wystawie w Opolu.

27.



28.



29.





Była to prezentacja osobistych traum z czasu wojny połączona z refleksją o aktualnej kondycji twórcy. Każdemu obrazowi towarzyszyła inskrypcja objaśniająca sens przedstawienia, a niejednokrotnie informująca również o czasie powstania ukazanej sceny. Doszło tu do połączenia przeszłości z teraźniejszością. Sobocki mówił o wojennych przeżyciach, odsłaniał swoją historię, zwracał jednocześnie uwagę na aktualny wizerunek własny, informując, że pochodzi on z 1976 roku. Joanna Czaplińska, komentując czeską literaturę drugiego obiegu, napisała, że popularnym tematem pośród opozycyjnych literatów jest autobiografia. Badaczka dowodzi, że decyzja o podjęciu autorefleksji w ramach formy dziennika bądź autobiografii, umożliwiała pisarzom – mimo wszelkich zakazów – wyrażenie własnego „ja”, zaznaczenie twórczego istnienia, potwierdzenie swej tożsamości⁷⁵. Jak wspomniała Czaplińska, „w twórczości autorów publikujących w samizdacie odnaleźć można formy autobiograficzne: pamiętniki czy wspomnienia, które nie tylko dokumentują rzeczywistość, lecz także są potwierdzeniem własnego istnienia – do tej grupy zaliczyć choćby możemy Pamiętni Vaclava Černego, które są nie tylko wspomnieniem o sobie jako o człowieku, lecz przede wszystkim o sobie jako filozofie i badaczu”⁷⁶.

Sobocki w Portretach trumiennych również nie komentował siebie wyłącznie jako człowieka, lecz także jako artystę – autora oglądanych prac. To dodatkowo było potęgowane przez sąsiedztwo Biografii, w której oprócz wojennych traum jest mowa o artystycznych pasjach autora z dzieciństwa, zapowiadających wybór przyszłej profesji. Jeśli sarmacki konterfekt uobecnia daną postać podczas ceremonii jej pogrzebu oraz powołuje do istnienia tę osobę, która nie istnieje, to w każdym z Portretów trumiennych Sobockiego dochodzi do przywołania obecności jego osoby tam, gdzie jego konterfekt się znajduje. Hans Belting napisał, że „medialność obrazów jest wy-

75 J. Czaplińska, *Poza cenzurą, poza odbiorcą. Problemy w komunikacji literackiej czeskich autorów drugiego obiegu*, Kultura bez cenzury(?), red. J. Czaplińska, A. Modelska-Kwaśniowska, Opole 2010, ss. 141-149.

76 J. Czaplińska, op. cit., s. 147.

razem doświadczenia ciała”⁷⁷, a obrazy, jego zdaniem, „czynią widzialnym to, co nieobecne, niepewność co do ciała zostaje skompensowana za pomocą jego obecności w obrazie”⁷⁸. Medium obrazu można potraktować jako medium ciała portretowanego, które dzięki obrazowi jest nieśmiertelne. Zatem Sobocki, ukazując swe uprzedmiotowienie, paradoksalnie, wzmacnia swą podmiotowość i unieśmiertelnia się poprzez medium obrazu właśnie. Dzieje się to wbrew jego sugestiom o uprzedmiotowieniu.

Efektom tego był zwrot artysty ku realizmowi w drugiej połowie lat 70. W tej poetyce twórca wykonał wspomnianą serię dziewiętnastu autoportretów w technice olejnej na płótnie. Jak napisał, „[w]prawdzie cykl Portretów trumiennych został zamknięty dziewięcioma pracami, to jednak rozbudzone poszukiwania naprowadziły mnie na trop malarstwa quasi-tradycyjnego warsztatu”⁷⁹. Tutaj, w przeciwieństwie do Portretów trumiennych, ukazana sylwetka emancypuje się; postać konkuruje z płaszczyzną malarską. Zatem zwrot ku realizmowi u Sobockiego poszedł w parze z autonomizacją sylwetki i wzmocnieniem jej podmiotowości, co jest polemiczną odpowiedzią na represje ze strony władzy. Wydaje się, że dostrzegł to TW „Piotr”, jednak podporucznik Marek Chrobaczyński w podsumowaniu kwestionariusza ewidencyjnego „Anarchista” o tym nie wspomniał. Trudno ustalić czy wskazania TW „Piotra” uszły jego uwadze. Być może mimo ich uwzględnienia uznał, że rozstrzygająca jest nieczytelność prac oraz wycofanie się artysty z opozycyjnej działalności.

77 H. Belting, *Antropologia obrazów*, przekład M. Bryl, Kraków 2007, s. 38.

78 Ibidem, s. 138.

79 Cyt. za: Leszek Sobocki, *Biografia i wizerunki własne 1974-1979*, katalog wystawy, styczeń 1980, BWA Poznań, brak numeracji stron.

MAREK MAKSYMCAZAK, IN FRONT OF THE PAINTING AND INSIDE THE PAINTING.

COFFIN PORTRAITS OF LESZEK SOBOCKI⁸⁰

Translated by Agata Maksymczak-Terech

Leszek Sobocki, as a member of an artistic group “Wprost”(Directly), in 1976 presented for the first time the series of paintings titled **Coffin portraits**. The exhibition was organized in Pałac Sztuki [the Palace of Fine Arts] on Szczepański square in Cracow. The artist demonstrated nine images comprising the above mentioned paintings.⁸¹ These are self-portraits of the artist, which were made on re-used items of daily use.

The first version presents likeness of the artist on a square fiberboard sheet⁸². There is a light-cream stain in the central part of the painting, from which emerges the outline of the author’s head. On both sides of his head, at the level of ears, two green stains of an uneven shape can be easily noticed. The remaining part of ground is not covered with paint, and because of this, the portrait seems to be unfinished and looks rather severe. Moreover, a dilapidated and rough surface of a sheet matches the structure of paint’s layer. If we look at the picture attentively we can notice the process of its origin as well as reconstruct the movement of the artist’s hand spreading paint on the sheet. The significance of the painting is stressed by the artist’s energetic way of putting paint on it. He did it vigorously which attracts our attention of the whole creative process and the author of the picture. Therefore an interesting situation can be noticed here. Namely, if we take a close look at the picture we can perceive the author of the painting – Sobocki inside of it as well as in front of it. On the other hand, we can treat the painted artist’s face as an image presented inside the painting, whereas traces of paint around the face indicate presence of the author working on his painting. It is even more intriguing, when we remind ourselves, that we are looking at the self-portrait. In this way, Sobocki draws attention to his own existence, because he both presents his image and stresses all the elements, which tells us about his artistic profession. What is more, if we take into account the matter of paint, it becomes more significant than the image of the author, which melts in paint. Therefore this portrait, thanks to stressing its artistic value, texture saturation as well as cultivating a pictorial value, corresponds with action painting, which Sobocki and other members of the “Wprost” group in their theoretical speeches were opposed to.

The Cracow group “Wprost” was active in 1966-1986. It consisted exclusively of artists who criticized the structure of Communistic Parliament. They wanted to indicate repressive politics of those who were in charge, and led the society to degradation. Sobocki along with the other members of the “Wprost” (Maciej Bieniasz, Zbysław Grzywacz, Barbara Skąpska and Jacek Waltoś) was striving for bringing back the avant-garde function of an artist in postwar Poland. Members of the group were

⁸⁰ Article published in: *The inspiration from the past in the art of the 20th and 21st centuries. Studies on modern art*, vol. 4, ed. by M. Geron and J. Malinowski, Cracow 2013, p. 339-345.

⁸¹ 8 versions of *Coffin portraits* belong to the National Museum in Cracow, where they are part of the permanent exhibition.

⁸² *Coffin portrait I*, 53 x 50 cm, 1974, National Museum in Cracow.

opposed to abstract art as well. They wanted their paintings to be understood by an ordinary citizen. Besides, they wanted their paintings thanks to socially-existential theme to be related to a citizen’s harsh experience in the totalitarian country.

Piotr Piotrowski writes that **Coffin portraits** of Leszek Sobocki, contrary to the assumptions of the “Wprost” group, do not disclose controversy towards the system of communistic power⁸³. „It was spoken more willingly – writes the researcher – about universal threats than about concrete ones resulting from a situation here and now”⁸⁴. Piotrowski suggests that the lack of direct critics of grey reality in the Communist Poland is clearly noticeable.

It seems that referring to this modern phrase here and now has been done thanks to a usage of items of everyday application, such as crude items, and worn items, directly obtained on a street, from a house or a lumber-room. As Sobocki writes „I put my own image on various available things, it has to be something in the type of veil of Veronica. I appear there with some aim – constant contact with these things made me part of them, and my face is not reflected on them, as the face of Jesus Christ on the scarf of St. Veronica, but it is recorded on them. From a simple experience, we know that when we touch something we often leave a trace in the form of warm charge, my reflections appeared on different devices without any reason, it means that my tangible, persistent contact recorded my stigma. During a day or days you sit on your chair so many times, that is why you even do not feel when you are getting up and when you are sitting down on the chair, because you have become a part of the chair”⁸⁵.

Quoted statements, particularly the last sentence convincingly confirms **Coffin portraits V**⁸⁶ made on a wooden seat. The image of an artist’s head is deformed-flat-tened on it. Traces of the destruction of the seat from which a back was removed indicates that this piece of furniture had been intensively used by the artist-the owner.

When painting the series, Sobocki became inspired by baroque coffin portraits, which originated within our (Polish) culture. Decisions of painting coffin portraits in the early modern period in Poland were taken with a view to upcoming death. Mostly, they were made *ad vivum*, before the death of a portrayed person. However, portraits sometimes were not prepared ahead of time, so they had to be made *post mortem*, after the death. Despite this fact, the image always showed the portrayed person alive. When the death of a certain person came unexpectedly, then the image either was based on the appearance of the deceased or on the basis of earlier pictures or images of the dead person, which were made *ad vivum*. In some cases both elements were taken into account before painting a coffin portrait. The concept of a coffin portrait developed at the turn of the XVII century in Poland, precisely within the Sarmatian culture. Its function is closely related to Sarmatian *pompa funebris* which

⁸³ P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku* (Meanings of Modernism. Towards a History of Polish Art after 1945), Rebis, Poznań 1999 (1st ed.), p. 96-103.

⁸⁴ Ibidem, p. 103.

⁸⁵ *13. wystawa Wprost*, exhibition catalog, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, 1976.

⁸⁶ *Coffin portrait V*, 40 x 41 cm, 1975, National Museum in Cracow.

are unusually posh and almost theatrical funeral rites, present only among Polish magnates and noblemen. Portraits were made on a copper or tin sheet mostly framed in a hexagon shape. Some of them were nailed to the shorter side of the coffin or they were placed on the front side of the *castrum doloris* (the structure and decorations sheltering or accompanying the catafalque). As Joanna Dziubkova writes, a very rich „arrangement of a funeral rite caused that a coffin portrait not only fulfilled a function of a very important prop, but also became an actor of the funeral ceremony”⁸⁷. The image took over the function of a dead person, who was watching all the mourners of funeral. Besides, he/she was also taking part in the funeral mass, which was celebrated in his/her intention. At the same time, the coffin portrait revived the dead person. A tin background of the portraits was not often covered with the paint, which made the image, presented on sweet, alive thanks to flickering light of candles. The crude and shiny background was presented as an abstract sphere of explicit signs of transcendence. The early modern coffin portrait fulfills the function of a painting thanks to which we can see space above the earth as well as the painting, which represents the borderline in metaphysical space.

Contrary to Sarmatian portraits, Sobocki gets rid of any transcendence. His images are painted on dilapidated and destroyed items. The artist emphasized the presence of several coats of paint, firstly put on in a factory, during a production process of for example a road sign, later on put by a creator. We can notice here some characteristic features of the post-war art, like belief in the absence of transcendence and what follows the loss of faith in metaphysical meaning of painting.

From all of 9 versions of portraits, only in a **Coffin portrait I** Sobocki's likeness presents clear strength. It is the effect of spreading paint in an expressive way, when Sobocki appears in the picture (his likeness) and in front of the picture (there are light-cream smudges of paint on the right side and two green spots). Next, in the second version of a portrait⁸⁸ his face begins to be subject to the following process of vanishing. This work was made on a road sign, namely a Do Not Stop sign, it clearly indicates the inevitable disintegration of a silhouette of an image. In the fourth version, the author's image is partly blurred and it disappears among bold letters which create a note of caution against deadly threat: „Being within the reach of a working bulldozer may cause death”⁸⁹. In the fifth version, as I have already suggested earlier, his face gets flattened because of enormous pressure. In the sixth version, made on a white small door with a handle and one hinge, the author presents himself in an ironic way⁹⁰. His face's image is placed on the left side of the door in a way that a tip of

his nose is at the same place as the fixing point of a round handle. The left edge of the portrait cuts a piece of head, and the right eye is almost closed or it is blurred.

We can notice here a certain act of the artist's objectification, and thanks to this artistic trick, Sobocki wants to catch the audience's attention. A road sign placed on a road by police officers of Citizens' Militia, which prohibited stopping in a certain place, also prohibited people from moving around. Citizens' Militia had been carrying out series of orders of PZPR- Polska Zjednoczona Partia Robotnicza [The Polish United Worker's Party], therefore it was identified by the opposition environment as a tool in the government's hands. The Polish United Worker's Party also took advantage of Civic Militia in order to keep socialistic order in the society. This, in turn, gave Citizen's Militia special powers, the same as officers of Security Service of the Ministry of Internal Affairs. The road signs used by Sobocki can be treated as a metaphor for controlling the artist by the ruling class, who wanted to constrain him by means of various bans, orders and warnings, which had to be taken into account, because if they were not then you could even lose your life.

Some of the last portraits, namely the **Coffin portrait VIII**⁹¹ and the **Coffin portrait IX**⁹² in contrary to Sobocki's earlier works present a slender outline of his own appearance. In the **Coffin portrait VIII** there is a hardly seen face emerging from some black chasm. In the ninth portrait made on a warning sign informing of road works, we can notice a slight fragment of the author's face in the bottom right corner. It looks as if Sobocki's figure is covered with sand by a worker, and because of that a huge dump of sand is made over his head. This act of covering one's body with sand is closely related to act of burial. But instead of a grave digger with a shovel, we see a soldier holding a rifle with bayonet pointed at the dump of sand and the author's figure. In the road sign approved by the Office of Road Safety there is a clearly presented figure with a shovel. In the depicted portrait the artist's body is not only being aimed at, but also it is being buried, which suggests the creator's death. Such rifles with bayonets were used by German as well as Soviet soldiers during World War II. However, the most popular among infantry became a Soviet rifle called Mosin-Nagan, whose another version from 1944 was equipped with a fixed, folding bayonet.

Considering all the previous comments we may say that set of coffin portraits show progressive objectification – his extermination in a totalitarian country. During his life Sobocki often deliberated about his own death and thus he painted a series of coffin portraits for himself. In this way he wants to express certain criticism and an ironic comment on ruthless moves of the authorities aiming at eliminating the creator, who has got an opposing attitude towards communism. Although the objection towards the communist government is not revealed *explicite*, we can clearly notice that, in spite of what the artist says about his own experience with the matter of communism, and against its relationship with action painting, that deals with universal problems, here Sobocki says neither about the universal threats nor timeless existential problems, even though these matters have been willingly commented in a modern

87 J. Dziubkova, *Vanitas. Portret trumienny na tle sarmackich obyczajów pogrzebowych* (Vanitas. Coffin portrait against the Sarmatian funeral custom), exhibition catalog, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań, 1996, p. 21.

88 *Coffin portrait II*, Ø 50 cm, 1974, National Museum in Cracow.

89 *Coffin portrait IV*, 50 x 29 cm, 1974, National Museum in Cracow.

90 *Coffin portrait VI*, 56 x 38 cm, 1975, National Museum in Cracow.

91 *Coffin portrait VIII*, 55 x 37 cm, 1976, National Museum in Cracow.

92 *Coffin portrait IX*, 52 x 59 cm, 1976, National Museum in Cracow.

paradigm. However, he manifests here a strong objection to the political and social situation in People's Republic of Poland.

We should add here that the origin of these portraits starts in the 70s of the 20th century, so it is the time when the Security Service of Ministry of Internal Affairs began to keep all members of the "Wprost" group under surveillance. On the 14th of November 1976 police officers of the Security Service brought an Operational test case called „Filantropia” concerning Leszek Sobocki. However, as Krystyna Samsonowska writes, before bringing Operational test case Filantropia „by means of network of secret collaborators, all information concerning Leszek Sobocki were gathered”⁹³. As the artist mentions, it was a harsh period, when he was constantly chicaned and bullied. Until now Sobocki keeps a piece of paper with threats, which was inserted in the door of his flat. Another time, when the artist was dining in one of the Cracovian bars, he accidentally heard a conversation of two men sitting at the next table. One of them said “I have heard that they want to kick Sobocki's ass”. Feeling of being in danger, and under some psychological pressure by the government's authorities, undoubtedly contributed to expressing his inner feelings in his works, namely in the coffin portraits, in which the author presents his own destruction.

Maria Zientara also notices that since **Coffin portraits** Sobocki „has started to express himself mainly in the first person singular through a self-portrait. The artist turns to a bystander in a direct way, such as <I want to tell you this>”⁹⁴. Therefore, we may assume that the **Coffin portraits** presented the mechanism of the author's objectification and it is treated here as a slow process of the author's dying, which paradoxically strengthens the creator's subjectivity.

Joanna Czaplińska, examining the Czech literature Publisher not officially, writes that the most popular topic among opposition writers is autobiography⁹⁵. She suggests that the decision of using self-reflection in the form of diary or autobiography enable writers, despite all bans, to express their own artistic existence, and confirm their own identity. Thus, this led writers to redefine and consolidate their subjectivity. As Czaplińska writes „in the author's creativeness, publishing in sam-izdat, so called self-publishing illegal company, we can find some autobiographical forms such as: diaries, journals, which not only contain some facts, but also they only confirm their existence-as an example we can include here Pametni by Vaclav Černý which is not only the remembrance of himself as a human, but also it is a reminiscence of himself as a philosopher and a researcher”⁹⁶. In the context of this remark we may say that Sobocki in his portraits does not depict himself only as a human, but

93 K. Samsonowska, *Sprawa Operacyjnego Sprawdzenia filantropia* (Operational test case Filantropia), in: *Strażnicy sowieckiego imperium. Urząd Bezpieczeństwa w Małopolsce 1945-1990* (Guardians of the Soviet Empire. Security Service of the Ministry of Internal Affairs in Małopolska 1945-1990), Filip Musiał, Michał Wenklar (eds.), Dante, Kraków, 2009, p. 449.

94 M. Zientara, *Replikatorium. Wystawa malarstwa Leszka Sobockiego* (Replicatorium. Exhibition of paintings by Leszek Sobocki), exhibition catalog, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków, 2005, p. 28.

95 J. Czaplińska, „Poza cenzurą, poza odbiorcą. Problemy w komunikacji literackiej czeskich autorów drugiego obiegu” (In addition to censorship, outside of the recipient. Communication problems of Czech literary authors of the second circuit), in: *Kultura bez cenzury (?)* (Culture without censorship (?)) Joanna Czaplińska, Anna Modelska-Kwaśniowska (eds.), Uniwersytet Opolski, Opole 2010, p. 141-149.

96 Ibidem, p. 147.

also as an artist of presented works. As I have mentioned earlier, Sobocki does his best to draw the viewer's attention to his presence. In the **Coffin portrait I** we deal with Sobocki inside the painting – his image, and in front of the painting – his presence as an artist. In this way, like against the author's intention as well as his suggestion of objectification himself through, as he writes, „incessant contact with these items”, his subjectivity strengthens. Moreover, when some Sarmatian image makes a certain person alive during his/her own mourning and then it contributes to occurrence of the person even though he/she no longer exists. Hans Belting writes that „physical dimension of the painting is the expression of body experience”⁹⁷. The researcher also adds that „Paintings (...) make some things visible although they are absent, and lack of the body is compensated by its presence in the painting”⁹⁸. According to Belting, the medium of painting may be treated as a medium of a portrayed body, thanks to which it becomes immortal. Therefore Sobocki, by presenting his own objectification, paradoxically increases his subjectivity and thus makes himself deathless in a portrait's medium.

97 H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie* (An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body), Universitas, Kraków 2007, p.38.

98 Ibidem, p. 138.

Spośród prezentowanych w tym tygodniu w Sztokholmie wystaw uwagę zwraca dwóch malarzy politycznych. Polak w Observatorium i Szwed w Palamedes sprzeciwiają się, każdy na swój sposób, przemocy wśród ludzi. Protestują przeciwko przemocy politycznej, której ich zdaniem należy przeciwdziałać. Malarstwo zaangażowane jest ich bronią w tej walce.

Polak, Leszek Sobocki, używa czerni. Wykorzystuje farbę drukarską, którą pokrywa nienaciągnięte płótno. Podejrzewam, że stosuje tę technikę nie tylko dlatego, że daje ona minimalny efekt krycia. Niewątpliwie jednym z powodów są jego studia filmoznawcze, na które dostał stypendium. W jego pracach przejawia się dramatyzm charakterystyczny dla obrazów filmowych, a może raczej dla plakatów i ilustracji. Prace są bardzo sugestywne.

Niewątpliwie czerni jest wyrazem pesymizmu. Jak twierdzi Torsten Renqvist w przedmowie do katalogu, Sobocki jest zdania, że życie w pewnym sensie wykoleiło się, zarówno na Wschodzie, jak i na Zachodzie, a tak ważna dla artysty Polska znalazła się w potrzasku. Naznaczony trudnymi doświadczeniami drugiej wojny światowej ma wszelkie powody do oskarżycielskiego katastrofizmu, który aż bije z jego prac.

Polityczna krytyka, którą Håkan Nyberg wyraża za pomocą popkulturowo realistycznych środków, emanuje zarem i siłą koloru, podsycana płomieniem jego młodości. Artysta kieruje poważne oskarżenia pod adresem USA za atak na Wietnam. Przytoczone w katalogu tytuły prac, takie jak Demonstracja, Portret zbiorowy oddziału szwedzkiej policji do walk z demonstrantami, Zatrzymać imperializm USA, W Wietnamie i Wszystkie te brudne wojny... są wyrazem pasji. Być może można byłoby je uznać za wyraz zwykłej lekkomyślności lub niedojrzałości, gdyby nie to, że oskarżenia te są wyrażone z godną uwagi ilustracyjną i artystyczną przenikliwością. Nyberg przedstawia swoje poglądy za pomocą plakatoowo wyrazistych, dobrze skomponowanych obrazów, które przyciągają uwagę niezależnie od poglądów, jakie ma się na dany temat.

Wiele się zmieniło od czasu, kiedy kilka lat temu Jan Stenvinkel, razem z dwójką innych absolwentów Valand, wystawiał swoje prace w Gummesons, tej samej galerii, w której dziś pokazuje swoje obrazy olejne. Zamiast feerii energetycznych kolorów trzyma się teraz wyłącznie odcieni niebieskiego. Zagęszcza je najbardziej w tej części obrazu, w której zdaje się pojawiać jakiś rozmyty, a mimo to wyczuwalny kształt, w którym chciałoby się dostrzec zarys głowy. Czasem jest ona monstrualna, wykrzywiona, a czasem podryguje na wychudzonym ciele. Często ma ludzkie rysy i przywołuje na myśl stworzenie w momencie przemiany, rozwoju albo rozpadu – próchnienia. Można w tym dopatrzyć się nawiązań do Bacona, a czasem Fautriera.

Powód powstania tych amorficznych kształtów tłumaczy, nadając obrazom nazwę Utonięcia, które uznaje on za „stan szczęścia i wolności od wielości wymia-

rów”. Nie jestem do końca pewien, co przez to rozumie, ale wydaje się, że jest to przyjemny, lekko egzaltowany stan. Być może jest to efekt kilkuletniego państwowego stypendium, które pozwoliło mu pracować w spokoju, jak również beztrudnie spędzić dłuższy czas w Paryżu. Miasto najwyraźniej zainspirowało go do tworzenia spokojnego malarstwa. Wystawa jest jednak chwilami monotonna, zbyt wiele obrazów jest do siebie podobnych. Na tę chwilę tę kolekcję należy widzieć jako zerwanie z przeszłością w celu odkrycia nowych ścieżek.

Atmosfera burleski daje się wyczuć już na progu galerii U Petry. Debiutujący w Sztokholmie Bengt Lennart Andersson ze Skövde łączy w swojej sztuce fantazyjność osobliwych postaci z żywiołowym koloryzmem. Jego malarstwo iskrzy się, łącząc w sobie wpływy Chagalla, Noldego i mitologii nordyckiej. Wschodnia baśń Chagalla nabrała tutaj kolorytu nordyckich podań, posępny płomień Noldego – lekkości i naiwnej otwartości, a symbolika starszewszych mitów ustąpiła miejsca współczesnym symbolom. Bengt Lennart Andersson jest rozgadany ludowy bajarem, który wydaje się autentyczny w każdym calu. Gatunek, który reprezentuje, nie należy do łatwych, niewątpliwie jednak twórca potrafi się w nim odnaleźć. Zastanawiam się, czy potrafiłby się obronić w jakimś innym języku.

Nordycka liryka natury jest ulubionym medium wielu szwedzkich artystów. Tylko kilku z nich potrafiło się wyróżnić z tłumu. Większość nie potrafi się wybić nie malując przy tym marnych obrazów.

Martin Lindberg w Konstnärshuset unika, choć z trudem, pułapki romantycznego sentymentalizmu, tworząc mocną, spokojną kompozycję. Atmosfera francuskiej *belle matiére* i klasycystycznej powagi unosi się nad stworzonym przez niego szwedzkim krajobrazem lasów i jezior. Niekiedy jednak spod powierzchni przebija nordycka głębia, przede wszystkim za sprawą grubej warstwy farby albo kredowobiałego koloru, który zdominował jego paletę. To sprawia, że ten na pozór upragniony porządek ulega rozchwianiu, odsłaniając źródło inspiracji, w którym ekspresjonistyczni malarze, poczynawszy od Muncha, na Staffanie Hellströmie skończywszy, odgrywają ważną rolę dla swoich kolegów.

Leszek Sobocki, Galleri Observatorium, Observatoriegatan 1

Håkan Nyberg, Galleri Palamedes, Kåkbrinken 14

Jan Stenvinkel, Gummesons Konstgalleri, Strandvägen 17

Bengt Lennart Andersson, Hos Petra, Nytorrgatan 14

Martin Lindberg, Konstnärshuset, Smålandsgatan 7

⁹⁹ Tytuł oryginału: *Politiskt och annat måleri*.

Leszek Sobocki należy do tych młodych polskich malarzy, dla których „sorealizm” w jego oficjalnie nakazanej formie nigdy nie stanowił pokusy. To, co wyróżnia jego i jeszcze kilku z tego samego pokolenia (Sobocki ma 32 lata) to fakt, że okazali tak samo małe zainteresowanie zachodnim modernizmem, kiedy ten prąd w związku z polityczną odwilżą został zapoczątkowany w Polsce. Bardzo szybko zdobył on większą część pozycji artystycznych, dotarł jak morska fala do wszystkich zakątków, ale według Leszka Sobockiego, szybko wyczerpał się jako środek wyrazu artystycznego. Modernizm symbolizował swego rodzaju wolność, ale jako „radikalna” forma stał się modnym prądem, jakim jest na Zachodzie. Jeśli dobrze zrozumiałem Sobockiego, to uważa on, że Zachodnia tzw. eksperymentalna i awangardowa sztuka nie może oddać dzisiejszej polskiej rzeczywistości, bo brak jej głębszej i poważniejszej relacji w stosunku do niej. Gdzie się znajduje Sobocki jako malarz? Jego wystawa w Galleri Observatorium pokazuje, że wychodzi on z realistycznej tradycji, mimo że nie jest związany z żadną ze stylistycznych doktryn. Przede wszystkim informuje to o tym, że jego sztuka ma treść, że coś się w niej dzieje. Jego twórczość jest indywidualną próbą zajęcia stanowiska w stosunku do otaczającej go rzeczywistości.

Sobocki w kilku rysunkach pokazuje motyw, jaki zajmował go przez ostatnie lata: kobieta z Oświęcimia, która w chwili agonii rodzi nieżywe dziecko. Można sądzić, że niejednokrotnie powracający w twórczości artysty motyw stanowi symboliczne streszczenie przeżyć pokolenia. Ale najwidoczniej było to za trudne i zbyt bolesne, żeby można było go doprowadzić do ostatecznego sformułowania. Obrazy [wciarki – przypis red.] Sobockiego, malowane farbą drukarską na zwykłym płótnie prześcieradłowym, odbiera się jako nie mniej niezbędne, ale są one bardziej otwarte i swobodne, pozbawione napięcia. Wielki autoportret stanowiący powiększenie własnej fotografii twórcy z dokumentu tożsamości – Jak stworzyć idola [Idol – przypis red.] – posiada ironiczny wydźwięk, który zwraca się nie tylko przeciwko jego osobie, lecz również stanowi aluzję do monumentalnych portretów przywódców politycznych: jak z małego człowieka stwarza się wielkiego. Najsilniejsze wrażenie zrobił na mnie obraz zatytułowany Niemy film [Ekran – przyp. red.], przedstawiający egzekucję. Czterech mężczyzn, jakby wycięci z kroniki filmowej, zredukowani do czarno-białych plam, stanowią bezosobowe i zunifikowane cienie. Dziury po kulach przepalających płótno odsyłają obraz ku obecnej, ludzkiej rzeczywistości.

W porównaniu z obrazami Leszka Sobockiego wiele z tego, co się u nas robi i wychwala pod niebiosa, robi wrażenie perfumowanych świecidełek. Obrazy Sobockiego są tak nagie, bez żadnych „artystycznych” cech, że dają nam pojęcie o tym, czym sztuka może być, jeśli jest czymś więcej niż dekoracją *dolce vita*. Można zrozumieć, że wielu Polaków z pokolenia Sobockiego żywi nieufność w stosunku do wszystkich

obcych lojalności, i że ponadnarodowe poczucie solidarności musi przede wszystkim wyjść z poczucia narodowej przynależności i ze sprecyzowania własnego położenia.

Sprawa przynależności narodowej jest mniej skomplikowana dla trzydziestoletniego Argentyńczyka Ricardo Carpaniego, ale jego oczekiwania wobec sztuki są mniej więcej te same, co Sobockiego. W przedmowie do katalogu wystawy w Galleri Latina – „Sztuka w południowoamerykańskiej rzeczywistości”, próbuje on scharakteryzować tę „rzeczywistość w stanie kryzysu, sprzeczną i bez trwałych wartości” [...] Carpaniemu chodzi o ważny wybór: czy ma wejść w układ z kryzysem i starać się o jego przedłużenie, czy też przewyciężyć go, starając się zwalczyć przyczyny, które go wytworzyły.

U Carpaniego mamy do czynienia z próbą przewyciężenia kryzysu poprzez walkę z systemem, który go spowodował. „W dzisiejszej Argentynie walka ta jest identyczna z walką klasy robotniczej – mówi twórca. To nastawienie, które będzie obowiązkiem każdego artysty, sprzyja sztuce jako takiej, dlatego że losy sztuki staną się identyczne z losami rewolucji. Oznacza to solidarność z ludzkością [...], z procesem humanizacji, której najważniejszym wyrazem ma być sztuka”.

Tym, przeciwko czemu zwracają się opozycyjni artyści na Wschodzie [...] jest swego rodzaju „nierealność”, którą widać zarówno w biurokratycznym akademizmie państwowym, jak i w Zachodnim modernizmie. Oba posiadają podobne cechy i częściowo wyrażają tę samą postawę: w amerykańskim pop-art, jak również sowieckim socrealizmie człowieka traktuje się jako przedmiot, a nie jako jednostkę. W obu wypadkach sztuka jest wyrazem panującego systemu, a nie obrazem „rzeczywistości”, gdzie istnieje miejsce dla integralnych indywidualności. W obu wypadkach jest to kwestia sztuki upolitycznionej.

Naturalnie, że sprzeciw Carpaniego zwraca się wobec sztuki Zachodniej, którą artysta traktuje jako wyraz systemu kapitalistycznego. Polak, Leszek Sobocki, kieruje swój bunt w obie strony, co również jest oczywiste. Jednak obaj reprezentują nową postawę artystyczną, która treść i siłę czerpie z całkowitego zaangażowania na rzecz ludzkości. Problem, przeciwko któremu artyści walczą, jest zupełnie wyraźny: wszystkie formy ucisku, rabunku, indywidualnego czy kolektywnego wykorzystania człowieka. [...]

Ten ciężki, nieociosany, brutalny realizm w malarstwie Carpaniego można łatwiej zrozumieć po uświadomieniu sobie, że wynika on z radykalnej postawy twórcy. W ten sposób Carpani ryzykuje wolność, gdyż może on wystawiać swoje prace w Argentynie, ale nikt nie podejmie się ich recenzji. Jak na razie nie dostrzega się jego obecności.

Dominujące w jego obrazach wizerunki ludzkich sylwetek nie ulegają naciskom otoczenia, to znaczy nie poddają się artystycznej deformacji. Są one zamknięte w sobie, spoczywają w niemym spokoju, ale wywołują poczucie zagrożenie. Sposób prezentacji ludzkich sylwetek u Carpaniego, jak gdyby wyciosanych w kamieniu albo drzewie, jest nieco zmanierowany, ale nie może to pomniejszyć niesłychanej siły, jaka od nich bije.

100 Tytuł oryginału: *En tredje väg*.

THOMAS TIDHELM

„Konstrevy” 1967, nr 2.

Tłumaczyła Dominika Górecka.

Wystawa Leszka Sobockiego w Galleri Observatorium traktowała o „zaangażowaniu”, które można by uznać za polityczne. Nie przedstawiała jednak planu działania, tylko opisywała wspólne dla wielu Polaków jednostkowe doświadczenie, jakim jest ciężar życia z pamięcią o wojnie, trudność z umiejscowieniem i nadaniem znaczenia temu, co było, i zintegrowaniu tego z teraźniejszością i przyszłością. Sobocki jako artysta próbuje wykorzystywać bezładnie porozrzucane obrazy. Zarówno w swoich rysunkach jak i w obrazach nieustannie powraca do tego samego motywu leżącej na ziemi wychudzonej kobiety, która w chwili śmierci rodzi dziecko. Motyw ten pojawia się również na malowidle przedstawiającym traktor ukazany niemalże w manierze socrealistycznej, wydobyty z białego tła: pod zawieszonym w powietrzu traktorem leży krzyżem ubrany w kurtkę kierowca, którego podbrzusze należy do rodzącej/umierającej kobiety. Ów motyw znajdziemy również na obrazie fabryki, symbolizującej nowy polski przemysł i jednocześnie piece gazowe z okresu wojny.

Mówiąc o Sobockim, nie powinno się pewnie zresztą używać słowa malowidło, ponieważ wykorzystuje on technikę farby drukarskiej na płótnie, która nadaje jego obrazom charakter niemalże dokumentalny.

Wydaje mi się, że do obrazów Sobockiego można mieć zarzuty natury osobistej. Jak dla mnie jest w nich zbyt wiele zwątpienia. Nie wiem, czy Sobocki tworzy swoje obrazy, by pozbyć się wspomnień i móc wreszcie „iść dalej”. Na tę chwilę mam wrażenie, jakby zbyt mocno się od nich uzależnił, jakby mimo wszystko utknął w dialektyce, która na dłuższą metę nie wnosi niczego nowego. Mam wrażenie, że o historii powinno się raczej zapomnieć, dlatego że opowiada ona jedynie o opuszczonych okopach i niczego nas nie uczy, w każdym razie nie na poziomie, na którym świadomie się nią zajmujemy. Wolę raczej głębiej zintegrowaną informację oddziałującą na naszą podświadomość, której jesteśmy odbiorcami, wywołującą *feedback*. Nowe media dają nam w każdym razie taką możliwość.

TORSTEN RENQVIST

[Tekst do katalogu wystawy „Leszek Sobocki” w Krognohuset w Lund,

czynnej od 29 października do 12 listopada 1967 roku – przyp. red.]

Tłumaczyła Dominika Górecka.

Obrazy (technika wcierki):

1. Jak stworzyć idola (autoportret) [Idol – przyp. red.], własność Moderna Museet
 2. Nowa Huta [Pejzaż – przypis red.]
 3. (Motorolja pa ecce Homo)
 4. Traktor
 5. Niemy film [Ekran – przypis red.]
- Linoryty
Rysunki

Leszek Sobocki, po trzydziestce, dziecko czasu wojny i okresu stalinowskiego. Jego rodziców zabrała wojna – ojciec zginął prawdopodobnie na Wschodzie – wierzy, choć bez przekonania, w Gomułkę, podejrzliwy w stosunku do Zachodu, z uwagi na sytuację rodzinną dostaje zgodę na studia w Monachium, nie wytrzymuje i wraca z własnej inicjatywy do realiów żywej polskiej solidarności. Nie wierzy w wymówki, jest nieufny wobec międzynarodowej polskiej bohemy. Nie dorobił się burżuazyjnej publiczności ani galerii, w której mógłby sprzedawać swoje prace, mimo to wciąż tworzy obrazy, a jego niewielka przestrzeń do pracy kurczy się, w miarę jak powiększa się jego dorobek. Żyje z jakiegoś stypendium na studia filmowe, na których zresztą stracił bezpośredni kontakt z obrazem, z ilustracji do książek, zleceń na plakaty lub też, jak wielu innych, z przedstawień teatralnych. A mimo to tworzy głównie nieprzydatne obrazy. Ponieważ i tak niczego nie sprzedaje, może sobie pozwolić na to, żeby poświęcić kilka lat na pracę nad jednym jedynym motywem, kobietą w Auschwitz, która w stanie agonii rodzi martwe dziecko. Najpierw powstaje długi cykl rysunków. Potem kilka obrazów. Na koniec ma powstać rzeźba.

Nigdy jednak nie powstaje, a to dlatego, że Sobocki dochodzi do wniosku, że takiego tematu nie wolno realizować posługując się kategoriami estetycznymi. Pod tym względem artysta przypomina swoich rówieśników z Zachodu. Podobieństwo nie jest jednak całkowite. Dlatego że Sobocki jest Polakiem. I to pewnie dosyć typowym. Przecież pokolenie, które widziało, jak niszczeni są jego rodzice, nie może się przeciwko nim buntować. Zamiast tego buntuje się przeciwko swojemu starszemu rodzeństwu, które po okresie stalinowskim dostało możliwość wyjazdów zagranicznych. Inaczej się nie da.

O ile zdążyłem się zorientować, w ojczyźnie artysty istnieje przekonanie, że niezależnie od układu sił politycznych, Polska zawsze znajdzie się w potrzebie. Wydaje się istnieć głębokie przeświadczenie, że sytuacja Polski nigdy się nie zmieni. Istnieje tradycja w gruncie rzeczy anarchistyczna i absurda, pełna oskarżycielskiego hero-

izmu i martyrologii. To jest ta solidarność, z którą warto się utożsamiać. Najwyraźniej. Jeśli już siedzi się na tej gałęzi.

Ktoś, nie Sobocki, powiedział: „A co, gdybyśmy zrobili eksperyment z komunizmem bez udziału Rosji?” Od wielu osób słyszę: „Nigdy więcej kapitalizmu”. Choć zaraz dodają: „Nie za naszych czasów, nie za czasów naszych dzieci”. Zawsze tak było.

Zachodnie filmy milczą na ten temat. Dlaczego Leszek Sobocki wrócił. Jest w tym jakaś radość. Niesamowita.

Leszek Sobocki, nie chcąc tworzyć obiektów estetycznych z Auschwitz, zajął się robieniem litografii, „cytatów”, z lat czterdziestych. Następnie wziął się za wystawiane tu prześcieradła [wcierki – przypis red.], które zamalowywał farbą drukarską. Technikę tę wymyślił, żeby zaoszczędzić miejsce. W obrazach malowanych na prześcieradłach istnieje dwuznaczność, którą można zrozumieć w świetle tego, co zostało już wcześniej powiedziane. Nowa Huta to huta żelaza z należącym do niej miastem satelickim pod Krakowem, sfinansowanym przez Związek Radziecki. Powracający tu obraz leżącej postaci ma swój pierwowzór w cyklu rysunków na temat Auschwitz.

Na koniec chciałbym dodać, że Leszek Sobocki należy do grupy opozycyjnych malarzy, której członkami są M. Bieniasz, Z. Grzywacz, B. Skąpska oraz J. Waltoś.

FOLKE EDWARDS, OBRAZ JAKO AGITACJA¹⁰¹

„Sydsvenska Dagbladet. Snällposten” 3. listopada, 1967

Tłumaczyła Dominika Górecka.

Równolegle z wystawą w Heartfield mają miejsce jeszcze dwie „zaangażowane” i mniej lub bardziej polityczne wystawy w Lund i w Malmö. Pierwsza to wystawa Polaka Leszka Sobockiego w Krognoshuset w Lund, druga Gerharda Nordströma w Galleri Loftet w Malmö.

Głównym tematem wystawy Sobockiego jest Auschwitz i nazistowskie ludobójstwo. Na jego obrazach powraca postać leżącego człowieka, wycieńczonego, umęczonego, poniżonego. Motyw ten Sobocki zaczerpnął z fotografii z Auschwitz. Widać na nim martwą kobietę, która rodzi umierające dziecko. W serii odrażających rysunków Sobocki wielokrotnie powtarzał ten motyw. Obie postacie są ledwo zarysowane. Jak gdyby ból był zbyt wielki. Rysunki można kupić za 200 koron za sztukę.

W zetknięciu z tego rodzaju obrazami emocje wywołuje raczej wspomnienie faktycznej tragedii. Na ile oddziałuje sam obraz, a na ile okropne skojarzenia, jakie wywołuje? Pytanie to zdaje się nie mieć większego znaczenia dla Sobockiego. Jego misją jest najwyraźniej przypominanie o tragedii, podtrzymywanie gniewu. W czasie wojny i okupacji on sam był jeszcze dzieckiem. Jednak pamięć o ludobójstwie jest w Polakach głęboko zakorzeniona.

Rysunki wyglądają jak szkice zrobione na miejscu. Są lapidarne, mają wyraźny reporterski charakter. Obrazy wykonano farbą drukarską na płótnie. One również pachną barakami i kostnicami. Znajdujemy się jednak w galerii wystawienniczej i dlatego przeżywamy wewnętrzny konflikt. Stajemy przed czymś, co pretenduje do rangi dokumentu, ale jest dokumentem fikcyjnym. (W scenie rozstrzelania płótno jest przestrzelone.) W ostatecznym rozrachunku stanowią one prywatne reakcje na coś niepojętego. Nie zaprzeczam, że jestem głęboko poruszony (wzburzony) niektórymi z obrazów Sobockiego, w szczególności rysunkami (ponieważ jest w nich cierpienie, które jest również cierpieniem twórcy, formą, którą rozbija napór beznadziei). Wolałbym jednak, żeby obrazy były anonimowe i nie na sprzedaż. Teraz bowiem ocierają się, moim zdaniem, o coś w rodzaju spekulacji. Łatwo jest wstrząsnąć nami poprzez Auschwitz. Robienie z tego sztuki jest obrzydliwe. Konieczność przypominania o tym – jedynym uzasadnieniem.

¹⁰¹ Tytuł oryginału: *Agitation som bild*.

Podejrzewam, że trzeba być Polakiem lub przynajmniej mieszkać przez dłuższy czas w Polsce, żeby w pełni zrozumieć sztukę Leszka Sobockiego. Wystawę w Krognoshuset w Lund stworzył atmosferę niepokoju i powagi, wprowadzając publiczność w konsternację. Sobocki chce stworzyć własną symbolikę cierpienia, w szczególności polskiego. Konająca kobieta rodzi martwe dziecko. Cykl ekspresyjnych rysunków poświęcony jest tematowi całkowitej utraty nadziei. Pomimo różnic stylistycznych, przypominają się szkice do **Guerniki** autorstwa Picassa, który pod wpływem hiszpańskiej wojny domowej stworzył nową symbolikę apokalipsy naszych czasów.

Sztuka Sobockiego zrodziła się w podobnym kontekście. Powstała na barykadach, towarzyszy jej jednak ton rezygnacji. Spod złamanego miecza martwego żołnierza w **Guernice** wyrasta kwiat. Na masowym grobie, w którym leży kobieta z Auschwitz i jej martwe dziecko, nie będzie żadnych kwiatów. Być może artysta stworzył ją z myślą o sobie, by raz na zawsze pozbyć się dręczącego go wspomnienia. Namalowana farbą drukarską na całunie z prześcieradła stała się uniwersalnym symbolem również poza granicami Polski. Ecce Homo w wersji powojennej.

Również dla Gerharda Nordströma z Galleri Loftet w Malmö najważniejszy jest przekaz. Jego celem nie była zwykła wystawa sztuki, tylko „artystyczna demonstracja”. Jego prace są efektem pozaestetycznego aktu protestu. Nordström agituje przeciwko wojnie. Sprzeciwia się zalegalizowanemu uśmiercaniu, militaryzmowi, który zamienia oko w wizjer, a drugiego człowieka w tarczę na strzelnicy. Wyśmiewa wypaczone przez wojnę pojęcia obowiązku, poświęcenia i honoru. *Sens moral*: Lepiej jest żyć i czegoś dokonać niż paść martwym na polu chwały.

Nordström zaczął tworzyć sztukę antywojenną już w 1958 roku. Jednym z motywów był psi szkielet, innym rozbita lalka. Jego cykl **Hiroszima** i seria **Pompeje** ze skamieniałymi ofiarami w szklanych kontenerach traktują o człowieku, który padł ofiarą zagłady. Malarz chętnie korzystał z techniki akwaforty i nie odrzucał estetyki pomimo okropności przedstawionej treści. W aktualnie pokazywanych pracach odłożył swoje ambicje estetyczne na bok. Chce być jednoznaczny i tworzyć w języku, którego nie sposób nie zrozumieć. Środki wyrazu czerpie z popkultury. Nie jest już malarzem i grafikiem w tradycyjnym tego słowa znaczeniu. „Rzeźbi” swoje tarcze strzelnicze i sejfy w drewnie, z malowanego gipsu robi wnętrza, które przypominają rzeźby produktów spożywczych Acke Oldenburga. Żeby osiągnąć zamierzony cel, jakim jest zniechęcenie opinii publicznej do idei militarizmu, stosuje wszelkie dozwolone chwyt. Tylko jak to ocenić z artystycznego punktu widzenia? Prezentowana wystawa jest jego najbardziej osobistą i najmocniejszą z dotychczasowych manifestacji.

¹⁰² Tytuł oryginału: *Konst mot krig*.

O polskim artyście Leszku Sobockim, który ma swoją wystawę w Krognoshuset w Lund, Torsten Renqvist pisze między innymi: „Leszek Sobocki, po trzydziestce, dziecko czasu wojny i okresu stalinowskiego. Jego rodziców zabrała wojna – ojciec zginął prawdopodobnie na Wschodzie (...). Nie dorobił się burżuazyjnej publiczności ani galerii, w której mógłby sprzedać swoje prace, a mimo to wciąż tworzy obrazy (...). Ponieważ i tak niczego nie sprzedaje, może sobie pozwolić na to, żeby poświęcić kilka lat na pracę nad jednym jedynym motywem, kobietą w Auschwitz, która w stanie agonii rodzi martwe dziecko (...). Leszek Sobocki, nie chcąc tworzyć obiektów estetycznych z Auschwitz (...) wziął się za wystawiane tu prześcieradła [wcierki – przypis red.], które zamalowywał farbą drukarską (...). W obrazach malowanych na prześcieradle istnieje dwuznaczność (...). Nowa Huta to huta żelaza z należącym do niej miastem satelickim pod Krakowem, sfinansowanym przez Związek Radziecki. Powracająca tu leżąca postać ma swój pierwowzór w cyklu rysunków o Auschwitz”.

Wystawa Sobockiego porusza i przeraża. Porusza swoją autentycznością i przeraża „dwuznacznością”, o której pisał Torsten Renqvist: Auschwitz to Nowa Huta, lata 40. to lata 50. Tylko gdzie są lata 60., dziesięciolecie, w którym tworzy sam Sobocki, gdzie jest na wystawie? Przestrzelone płótno, powiększona kartka na chleb dla Żydów, wynędzniały człowiek przy traktorze lub na placu przy fabryce – czy to również są odbicia teraźniejszości?

¹⁰³ Tytuł oryginału: *Konst att tjäna med – inte att tjäna på*.

Naturalnie zgadzam się, że ważniejsze jest, by na świecie panowały pokój i zgoda, niż żeby malarze malowali piękne obrazy. Być może jedno nie musi wykluczać drugiego. Ponieważ jednak wojna stale nam towarzyszy, wydaje się, że najbardziej wartościowym zadaniem, jakiego może się podjąć artysta, jest próba przyczynienia się do tego, by znów nastał pokój – najlepiej już na zawsze. Jakiego rodzaju środkami dysponują artyści? Czy mogą zostać politykami i działać na rzecz pokoju, albo i lepiej: pozostać artystami i jako tacy go propagować? Artyści mogą dalej malować obrazy, które ukazują, jak bogaty, piękny, ważny, ciekawy i tak dalej jest świat i człowiek, ale mogą też pisać “Vietnam, Make love not war” na swoich obrazach.

Gerhard Nordström (Galleri Loftet) podchodzi do tego tematu racjonalnie. Jak tłumaczy w katalogu towarzyszącym wystawie: „Jest sprawą drugorzędną, czy ktoś uznaje moje obrazy za sztukę, czy nie. Ich cel nie jest przede wszystkim artystyczny. Treść jest dla mnie ważniejsza niż forma. Wyrażam w nich moje krytyczne nastawienie do «ideologii militarnej metafizyki», jej zafałszowanych wartości i zagrożenia, jakie stanowi dla naszego wspólnego fundamentu życia”.

Nordström stworzył konsekwentną i mocną kolekcję antywojenną, silnie zaangażowaną i angażującą wystawę, która wydaje się wiarygodna. Treść jest tutaj bez wątpienia ważniejsza niż forma, ale to właśnie forma wydobywa treść i nadaje jej mocy. Każdy obraz wyraża protest przeciwko wojnie i „dogmatom polityki militarnej”. Święty gniew jest pożywką dla jego twórczej wyobraźni, a swoje przesłanie przekazuje w sposób pomysłowy, cierpki i ironiczny. Mięso (realistyczne, jak na ładzie u rzeźnika), które zostało ofiarowane za ojczyznę, zostaje opieczutowane: „Pro patria”. Obejdźcie tarcze z wojskowej strzelnicy, a zobaczycie, gdzie kule trafiają człowieka. W podobny sposób oddziałują wszystkie jego prace.

Równie zaangażowana wystawa jest prezentowana w Krognohuset w Lund: Polak, Leszek Sobocki, opowiada w realistyczny sposób o człowieku, który padł ofiarą systemu militarnego i politycznego, jak również kształtującego się nowego społeczeństwa. Niemy film [Ekran – przypis red.], jak nazywa jeden ze swoich obrazów na płótnie, na którym widać rozstrzelanie stojących w rzędzie robotników, to przerażająca sekwencja, niemy film w trzeźwym, realistycznym stylu i szarej tonacji. Lucio Fontana dziurawi swoje płótna, co podobno ma być wyrazem agresji, ale wydaje się mieć jedynie efekt estetyczny. Gdy Sobocki wypala (lub może wystrzeliwuje) okrągłe otwory w swoim obrazie, zdaje się to mieć głębsze znaczenie i nie jest pozbawione dramatyzmu.

W Nowej Hucie [Pejzażu – przypis red.] artysta przedstawia leżącą, krwawiącą kobietę przed fabryką. Ta sama postać kobiety powraca w cyklu rysunków, w tym wypadku jednak jest to martwa kobieta, która w obozie koncentracyjnym rodzi nieżywe dziecko. Jednostka pada ofiarą systemu politycznego. Kobieta w Nowej Hucie staje się

ofiara rodzącego się właśnie nowego społeczeństwa. Monumentalnych rozmiarów autoportret Jak stworzyć idola [Idol – przypis red.] to drwina z systemów politycznych, które powiększają portrety swoich przywódców do gigantycznych rozmiarów. Punktem wyjścia dla każdego obrazu idola jest zwyczajne zdjęcie legitymacyjne. Za wielkim przywódcą kryje się zwykle mały człowiek.

Pozbawiony blichtru, męski styl Leszka Sobockiego niesie więcej podtekstów i możliwości interpretacji, niż z początku można by sądzić, co podobno jest dosyć typowe dla polskiej sztuki współczesnej.

104 Tytuł oryginału: *Heilig Vrede*.

W polskiej sztuce współczesnej wyczuwa się tło mrocznej powagi: przebija ono również w pracach, które – nieco snobistycznie – próbują się upodobnić do modelu zachodniego modernizmu.

Czworo polskich artystów, którzy wystawiają swoje prace w Prisma I i II jest głęboko poważnych, ale ich powaga jest jakby dźwiękiem podstawowym, sygnałem, że zajmują się oni tymi problemami rzeczywistości, które należy traktować poważnie. Nie mamy tu do czynienia z programowym smutkiem. Wśród interesujących cech ich twórczości można wyróżnić wolność i niezależność, z jaką wykorzystują częściowo skonwencjonalizowany arsenał środków zachodniego modernizmu.

Graficzka Zofia Broniek (Prisma I) nawiązuje, jak się zdaje, do stypizowanych i anonimowych postaci z tłumu tworzonych przez Hiszpana Genovesa. U Broniek głównym tematem jest stosunek jednostka-grupa, przeciwieństwo, lecz jednocześnie relacja dialektyczna. Tłum składa się z jednostek, które da się wyróżnić, wydzielić albo zwyczajnie z niego wyłączyć, podobnie jak jednostka również zawiera w sobie tłum: jest jedną z wielu osób, mniej lub bardziej podobnych do siebie, dlatego reprezentuje też całą ludzkość.

Wydaje mi się, że właśnie tak można interpretować podwójne ekspozycje i przeskok z liczby pojedynczej na mnogą, którymi zajmuje się Zofia Broniek w wielu swoich pracach. Ludzka przemoc jest tematem pobocznym, powiązanim z tematem głównym, częściowo rozumianym jako przemoc rytualna (wynaturzone zasady społecznych relacji między jednostką a tłumem).

W Prisma II, gdzie wystawiają pozostali Polacy, Leszek Sobocki pokazuje serię siedemnastu litografii, które nazywa Znakami ostrzegawczymi. Utrzymane w czerwieni i czerni, na białym tle, mają formę „czytelnych i łatwo rozpoznawalnych znaków drogowych”. Ostrzegają przykładowo przed tym, żeby się „nie wychylać”, przed dotykiem i kontaktem, przed tym, żeby „widzieć” i tak dalej. Jest tu również ostrzeżenie „wet paint” (świeżo malowane). Bez problemu można odnieść te ironiczne ostrzeżenia do polskiej rzeczywistości, w której Sobocki nie bez przeszkód tworzy swoją sztukę. Byłoby jednak nadużyciem doszukiwać się w tych obrazach odniesień tylko do jednej strony. Sobocki w swoim życiu przebywał we Włoszech (i Szwecji) i dobrze wie, jak wygląda życie w „zachodniej demokracji”. Reaguje na ograniczenie wolności i wyzysk człowieka – zjawiska, które pod różnymi postaciami występują po obu stronach.

Jeden dzień w życiu kobiety pracującej przedstawia rzut mieszkania, na który naniesiono sieć linii rejestrujących ruchu mieszkającej w nim postaci; pokazano tu również przedmioty będące symbolami całkowitego wycieńczenia. To opis ogólnoludzki, podobnie jak odpowiadający mu Jeden dzień z życia stocznioowca. Obraz Konsument wskazuje na warunek konieczny ideologii konsumenckiej, wieczne przele-

wanie, upuszczanie ludzkiej krwi, w celu zwolnienia miejsca dla rosnącej wciąż konsumpcji.

Do prac o bardziej egzystencjalnym charakterze należy jeszcze kilka malowideł przedstawiających ciała rozciągnięte, powieszone, obciążone. Są boleśnie natarczywe, poruszają, jakby człowiek doświadczał czysto fizycznej identyfikacji z torturowanymi ciałami. W przypadku takich obrazów powaga wpłynęła na każdą kreskę, zredukowała formę do tego, co absolutnie konieczne.

Rzeźby Jacka Waltośa mają w sobie falującą miękkość, która może wydać się niemal elegancka. Jednak nawet tutaj mamy do czynienia z redukcją do niezbędnego minimum. Pojawiają się tu ciała, twarze, odlewy ciał i twarzy, negatyw i pozytyw, jak dwie strony tej samej egzystencji. Ta podwójność może dotyczyć tej samej postaci i przybierać formy dwupłciowego androgyne. Może również odnosić się do spotkania „wypukłego” z „wkłęsłym”. Podobnie jak w przypadku Zofii Broniek, można tu mówić o dialektycznej relacji przeciwieństw, polarności, wzajemności stanowiącej siłę napędową wszelkiego tworzenia. Waltoś stworzył piękne symbole, podstawowe zasady, zakotwicząc je w fizycznych doświadczeniach.

Czwartym polskim artystą jest Jan Kurkiewicz, który pokazuje zdjęcia z górskich terenów w południowej Polsce. Najbardziej interesujące są zdjęcia strachów na wróble, które na początku służyły do odstraszenia zwierząt z pól uprawnych, z czasem jednak stały się elementem zróżnicowanej i wyrazistej sztuki ludowej. Te strachy na wróble, które po polsku nazywane są „włóczęgami”, mają od pół metra do trzech metrów wysokości. Zwykle przypominają postacie ludzkie, ale mogą też przyjmować bardziej fantazyjne i abstrakcyjne kształty.

105 Tytuł oryginału: *Polskt allvar*.

Leszek Sobocki jest jednym z czterech polskich artystów, którzy tworzą grupę Wprost. Sobocki wraz z grupą zerwali w latach sześćdziesiątych z obowiązującym wówczas w Polsce kierunkiem sztuki.

Leszek Sobocki (urodzony w 1934 roku) należy do najbardziej znanych malarzy i grafików we współczesnej Polsce. Jest członkiem krakowskiej grupy Wprost, założonej w 1966 roku przez czterech młodych malarzy (należą do niej, oprócz Sobockiego: Maciej Bieniasz, Zbysław Grzywacz i Jacek Waltoś) w kontrze do obowiązującego wówczas w Polsce nurtu sztuki: informel, skrajnie modernistycznej i nieprzedstawieniowej. Poprzez „mówienie wprost” rozumieli odnoszenie się do polskiej rzeczywistości bez unikania zbyt trudnych tematów politycznych i społecznych. Powrócili do sztuki przedstawieniowej. Nie był to jednak konwencjonalny realizm, a raczej poetyckie metafory otaczającego świata. Pokazali swój stosunek do rzeczywistości, nacechowany niechęcią do sytuacji politycznej, w której człowiek zostaje zredukowany do marionetki w wielkim systemie.

Debiut grupy Wprost wniósł zupełnie nową jakość. Wówczas nie było niemal nikogo, kto by myślał i malował w taki sposób. Reakcje na ich liczne wystawy były różnicowane, niekiedy entuzjastyczne, niekiedy pełne nieufności. Mieli wystawy również za granicą, we Włoszech, RFN i Szwecji.

To oni stworzyli „polski realizm”, który krótko potem, w latach siedemdziesiątych, stał się niemal nową konwencją, wzorem dla wielu młodych artystów. To głównie dzięki nim polska sztuka znów zaczęła komentować otaczającą ją rzeczywistość.

Najbardziej znany i popularny spośród nich jest pewnie Leszek Sobocki. W swoich pracach wykorzystuje on różne techniki: maluje obrazy olejne, rysuje, tworzy grafiki i trójwymiarowe kompozycje („environments”). Na szczególną uwagę zasługują jego linoryty, w których doszedł do mistrzostwa. Obrazy te są jak „znaki”, niekiedy uproszczone do czystych symboli, jednak zawsze nawiązujące do ludzkich spraw i realnego świata.

Nawet jeśli i tutaj zdarzają się wyrafinowane i wieloznaczne metafory to i tak podstawową warstwę znaczeniową da się odczytać „wprost”, na pierwszy rzut oka.

Nie przez przypadek pierwsze z tych prac z lat 1968-69 nawiązują właśnie do znaków ostrzegawczych (tak zresztą nazywa się cała seria). W lapidarnej, wyrazistej formie artysta pokazuje zewnętrzne mechanizmy zagrażające człowiekowi. Duże znaczenie ma tu kolor czerwony, który jest zarówno kolorem krwi jak i komunistycznej flagi.

Charakterystyczne dla Sobockiego jest to, że w swoich grafikach używa wyłącznie kolorów czerwonego, czarnego i białego. Podczas gdy seria Znaki ostrzegawcze w sposób niebezpośredni i metaforyczny nawiązywała do rewolucji marcowej 1968 roku, Przemienienie jest reakcją na wydarzenia z grudnia 1970: strajki stoczniovców,

podczas których kilkudziesięciu z nich zginęło z rąk milicji i wojska. Tytuł odnosi się do ostatniej wieczerzy: wino przemienia się w Krew Chrystusa, a chleb w Jego Ciało.

Między rokiem 1981 a 1982 Sobocki tworzy dwie większe serie grafik: Znaczki Polskie i Drzwi Polskie. Znaczki wykorzystują rozpoznawalny dziś na całym świecie znak Solidarności. Sobocki zamienia litery w ludzkie sylwetki w solidarnym ścisłości lub w kolejce. Co charakterystyczne, kolejka jest czarna. Ten kolor w symbolice Sobockiego oznacza to, co autentyczne, „ziemskie”, prawdziwe. Wszystko, co rozgrywa się wokół logotypu lub zbioru ludzkich postaci jest czerwone, a więc sztuczne, zakłamane. Rozdarta flaga unoszona jest przez czarnego anioła; czerwone sylwetki zwierząt symbolizują głód i eksport żywności do Związku Radzieckiego; cztery czerwone sylwetki w Znaczku Polskim IV reprezentują cztery socjalistyczne alegorie: robotnika, chłopca, urzędnika i żołnierza.

Ostatnia seria, Drzwi Polskie, również wymaga komentarza. Tytułowe drzwi odnoszą się do prawdziwych wydarzeń. Na takich właśnie drzwiach w grudniu 1970 roku robotnicy z Gdyni wynieśli zabitego z broni palnej nastoletniego chłopca. Kondukt żałobny przeszedł ulicami miasta jako wyraz protestu przeciw reżimowi, który strzela do swoich własnych obywateli. Sobocki rozwinął ten motyw, tworząc kilka jego wariantów i przeniósł symbolikę drzwi na późniejszy okres krwawej historii Polski Rzeczypospolitej Ludowej, lat 1981–1982 i stanu wojennego, w czasie którego brutalny reżim pochłonął wiele ofiar.

¹⁰⁶ Tytuł oryginału: *Solidariska bilder*.

1. L. Sobocki, Panorama, 1968, instalacja, wys. około 200 cm, widok z zewnątrz, praca zniszczona
2. L. Sobocki, Panorama, 1968, instalacja, wys. około 200 cm, widok wnętrza, praca zniszczona
3. E. Lessing, Rewolucja węgierska, 1956
4. L. Sobocki, Geburt, 1965, technika mieszana, 130 x 100 cm, wł. prywatna.
5. Widok na „14. wystawę Wprost” w Konsthall w Lund w 1977 roku, na pierwszym planie Pieta w trójkątach Jacka Wąłtosia, na dalszym planie Leszka Sobockiego: Panorama, Archeologia i Krzesło bez właściwości.
6. L. Sobocki, Chroń oczy, z cyklu Znaki Ostrzegawcze, 1970, linoryt barwny, 50 x 60 cm, wł. prywatna
7. L. Sobocki, Wstęp wzbroniony, z cyklu Znaki Ostrzegawcze, 1969, linoryt barwny, 50 x 60 cm, wł. prywatna
8. L. Sobocki, Nie wychylać się, z cyklu Znaki Ostrzegawcze, 1969, linoryt barwny, 50 x 60 cm, wł. prywatna
9. L. Sobocki, Jeden dzień w życiu stoczniońca, 1971, pilś, 70 x 200 cm, ze zbiorów Europejskiego Centrum Solidarności w Gdańsku.
10. L. Sobocki, Chleb z cyklu Przemienienie, 1971, linoryt dwubarwny, papier, 27,6 x 39,5 cm, wł. prywatna.
11. Cykl Portretów trumiennych na „13. wystawie Wprost” w 1976, Pałac Sztuki w Krakowie. (Zdjęcie 01)
12. Cykl Portretów trumiennych na „13. wystawie Wprost” w 1976, Pałac Sztuki w Krakowie. (Zdjęcie 02)
13. Trzynasta wystawa grupy Wprost w Pałacu Sztuki w Krakowie, listopad 1976. Na pierwszym planie prace Macieja Bieniasza, w głębi cykle Leszka Sobockiego Portrety trumiennie i Biografia. Po prawej Opuszczona I Zbyluta Grzywacza.
14. L. Sobocki, Portret trumienny I, 1974, olej, płyta pilśniowa, 53 x 50 cm, ze zbiorów MNK.
15. L. Sobocki, Portret trumienny II, 1974, olej, znak drogowy, 50 cm, ze zbiorów MNK.
16. L. Sobocki, Portret trumienny III, 1974, wymiary nieznane, tabliczka uczniowska, olej, wł. prywatna,
17. L. Sobocki, Portret trumienny IV, 1974, tabliczka, olej, 50 x 29 cm, ze zbiorów MNK.
18. L. Sobocki, Portret trumienny V, 1975, siedzisko, akryl, 40 x 41 cm, ze zbiorów MNK.
19. L. Sobocki, Portret trumienny VI, 1975, drzwiczki, olej, 56 x 38 cm, ze zbiorów MNK.
20. L. Sobocki, Portret trumienny VII, 1975, blacha, taca, olej, 51 x 37 cm, ze zbiorów MNK.
21. L. Sobocki, Portret trumienny VIII, 1976, deska, akryl, 55 x 37 cm, ze zbiorów MNK.
22. L. Sobocki, Portret trumienny IX, 1976, blacha, znak drogowy, akryl, 52 x 59 cm, ze zbiorów MNK.
23. L. Sobocki, Śmierć Sobockiego, 1978, olej, płyta pilśniowa, 90,3 x 90,3 cm, ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy
24. L. Sobocki, Wędrowiec, 1978, olej, płyta pilśniowa, 90,5 x 90,5 cm, ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy
25. L. Sobocki, Pierwsze poznania. Po zebraniu odpowiedniej ilości kuponów znajdujących w pudełkach po papierosach fabryka przysyłała reprodukcję malarstwa, było to wprowadzenie, z cyklu Biografia, 1974, linoryt, 35 x 32 cm, ze zbiorów Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu.

26. L. Sobocki, Pierwsze poznania, Gwiazda miała być żółta, ktoś lekkomyślnie przyspilił agrafką. Gwiazda powinna była być przyszyta, z cyklu Biografia, 1974, linoryt, 23 x 21 cm, ze zbiorów Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu.
27. L. Sobocki, Krzyży nie zrzucali, krzyże wyrastały na ziemi, z cyklu Biografia, 1974, linoryt, 35 x 28 cm, ze zbiorów Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu.
28. L. Sobocki, Nauka kolorów, z cyklu Biografia, 1975, linoryt, 21,5 x 69 cm, ze zbiorów Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu.
29. L. Sobocki, Poszukiwacze skarbów, z cyklu Biografia, 1975, linoryt, 27,5 x 41,5 cm, ze zbiorów Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu
30. L. Sobocki, Stan 1976, z cyklu Biografia, 1976, linoryt, 36 x 29 cm, ze zbiorów Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu

nowa figuracja