

Zdzisław Schubert

Historyk sztuki, twórca i wieloletni kurator Galerii Plakatu i Designu Muzeum Narodowego w Poznaniu. Organizator wielu wystaw dedykowanych twórczości plakatowej. Autor wielu książek o plakacie polskim, m.in. *The Polish Poster 1970-1978*, *Plakat musi śpiewać!*, *Mistrzowie plakatu i ich uczniowie*.

„Polska szkoła plakatu”

– konkret czy iluzja?

Tekst ten jest zarysem większego opracowania, które będzie opublikowane w przyszłym roku i jest podsumowaniem dotychczasowych refleksji autora na temat „polskiej szkoły plakatu”, publikowanych w różnych wydawnictwach od 1969 roku, i do których także tutaj się odwołuję¹.

Wokół polskiego plakatu lat 50. i 60. minionego wieku, do którego przyległo określenie „polska szkoły plakatu”, narosło wiele nieporozumień, od zakreślenia ram czasowych, w których miało funkcjonować, po plakacistów z nim się identyfikujących. Na swoją przynależność do twórców „polskiej szkoły” często powołują się graficy debiutujący w latach, kiedy era „polskiej szkoły” dobiegała końca lub w ogóle była już tylko historycznym wspomnieniem².

Najwięcej zamieszania wprowadziła Sylwia Giżka w swoim obszernym opracowaniu *Polska Szkoła Plakatu*, opublikowanym w 2007 roku na łamach poważnego portalu Culture.pl³. Autorka, której wiele opracowań monograficznych zamieszczonych na tym portalu bardzo cenię, tym razem wpadła w pułapkę nieodróżniania pojęcia „polska szkoła plakatu” od pojęcia „plakat polski”. Przy próbie zdefiniowania zjawiska „polskiej szkoły plakatu” dochodzi ona do wniosku, że w gruncie rzeczy jest ono nie do określenia i rozciąga jego ramy czasowe aż do lat 70., kiedy plakat polski znalazł się już w orbicie oddziaływania zupełnie innych nurtów sztuki, niż te, które kształtowały „polską szkołę”.

Owszem, próby zdefiniowania tej ostatniej w okresie jej trwania są mało precyzyjne i nawet tekst Jana Lenicy w „Graphis” z 1960⁴, do któ-

» 1 Z. Schubert, wstęp do: *Polski plakat filmowy* [kat. wyst.], Muzeum Narodowe, Poznań 1969; idem, *Plakat*, [w:] *Odwilż. Sztuka około 1956* [kat. wyst.], Muzeum Narodowe, Poznań 1996, s. 121-128; idem, *Polska szkoła plakatu*, [w:] *Plakat musi śpiewać*, red. Z. Schubert, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2012; tenże, *Artyści plakatu*, „Magazyn Filmowy” 2014 /34; *Kiedy plakat śpiewał po polsku. Ze Zdzisławem Schubertem rozmawia Urszula Pieczek*, „Znak” 11(762), 2018, s. 90-97.

» 2 Artykuł został przygotowany w ramach realizacji projektu badawczego „Polska szkoła plakatu – geneza, ewolucja, kontynuacja, tradycja” finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki (NCN) w programie OPUS, numer projektu badawczego: 2018/31/B/HS2/03805.

» 3 S. Giżka, *Polska Szkoła Plakatu*: Culture.pl, 2007, <https://culture.pl/pl/artykul/polska-szkola-plakatu> [dostęp: 23.05.2021].

» 4 J. Lenica, *The Polish School of Poster Art*, „Graphis” 88/1960, s. 136-143.

rego tak często się odwoływano, opublikowany w kraju na łamach czasopisma „Polska” rok później⁵, też niewiele tu wnosi. Ale autorka w swoich próbach klasyfikacji zjawiska według różnych kryteriów pominęła aspekt zasadniczy: kształt formalny plakatów z lat 50. i 60. oraz plakatów z lat 70. Pisze: „Wielka różnorodność stylistyczna polskiego plakatu sprawia, że wprowadzenie klasyfikacji ze względu na warsztat plastyczny jest bardzo trudne”. A wystarczy zestawić najbardziej klasyczne przykłady plakatów „polskiej szkoły”, inspirowanych, czy to rodzimą sztuką ludową, czy trendami sztuki współczesnej lat 50., posługującej się z dużą dezynwolturą i rozmachem warszatem malarskim, i zestawić je z realizacjami polskich plakacistów z końca lat 60. i dekady lat 70., diametralnie różnych, czerpiących z jednej strony z nurtu nowej figuracji czy nieobecnych wcześniej trendów neo-konstruktivistycznych. A dodatkowo przez lata 60. przetoczyły się przez polski plakat odpryski pop-artu, tendencji przeniesionej na nasz grunt z zewnątrz, które dodatkowo „wymiotły” pozostałości „polskiej szkoły”.

Tymczasem autorka, odkładając na bok dylematy klasyfikacyjne, ucieka się do prezentacji głównych ośrodków polskiego plakatu i działających w nich plakacistów. I tu panowanie nad materiałem tematu wymknęło się jej całkowicie spod kontroli. Obok twórców faktycznie kojarzonych z „polską szkołą plakatu” pojawia się tam duża liczba nazwisk nic z tym zjawiskiem niemających związku, jak Mieczysław Wasilewski, Lech Majewski, Rafał Olbiński, Wiktor Sadowski, Wiesław Wałkuski, Roman Karalus, Andrzej Pągowski i wielu, wielu innych.

Sam padłem ofiarą tego tekstu, gdy autorka rozmowy ze mną, mającej usystematyzować zjawisko „polskiej szkoły”, zamieszczonej w „Znaku”⁶, pokusiła się, mimo ostrzeżeń z mojej strony, o dodanie od siebie aneksu do rozmowy, gdzie wśród przedstawicieli „polskiej szkoły” znowu pojawiają się nazwiska Wasilewskiego i Krajewskiego, cytowane za artykułem Giżki opublikowanym na portalu Culture.pl⁷.

Z kolei w monumentalnej publikacji *Oto sztuka polskiego plakatu*, w rozdziale poświęconym „polskiej szkole plakatu”, Dorota Folga-Januszewska⁸ stawia dość dyskusyjne tezy. Zarzuca Janinie Fijałkowskiej, Wojciechowi Włodarczykowi, Mariuszowi Knorowskiemu, w jakimś sensie także niżej podpisanemu, „że powodem wybuchu owego »wolnego plakatu« w Polsce były warunki społeczno-polityczne”. Samą genezę zjawiska częściowo tłumaczy wyimaginatywność przestrzeni poetyckiej. Owszem, ważną cechą „polskiej szkoły” była poetyka. Ale to był efekt końcowy na-

» 5 J. Lenica, *Polska szkoła plakatu*, „Polska” 3/1961, s. 22–24.

» 6 *Kiedy plakat śpiewał*, op. cit. s. 94–97.

» 7 „Polska szkoła plakatu” w pigułce, „Znak” 762/2018, s. 98–99.

» 8 D. Folga-Januszewska, *Oto sztuka polskiego plakatu*, Wydawnictwo BOSZ, Olszanica 2018.

rodzin „polskiej szkoły”, a nie inicjujący. I o ile wspomniani autorzy opisywali zjawisko na poziomie budowy jego fundamentów, to autorka jest już ze swoimi ptakami poezji na poddaszu budynku, nie dostrzegając, że mury budynku jeszcze nie powstały.

Fakty były następujące. Około 1950 roku władze partyjne dostrzegły gwałtowny regres w poziomie propagandy plakatu. Na przestrzeni dwóch lat nie ukazał się prawie żaden znaczący plakat (oczywiście w rozumieniu partyjnych propagandzistów). Postanowiono temu zaradzić poprzez wielokierunkowe działania. Zwołano kilka narad na temat plakatu w Komitecie Centralnym PZPR, powołano przy RSW „Prasa” Dział Wydawnictw Artystyczno-Graficznych (DEWAG, późniejszy WAG). W 1953 roku, w ramach tych samych działań, zorganizowano I Ogólnopolską Wystawę Plakatu, połączoną z wielką naradą na temat plakatu. Materiały z tej narady zostały później wydane w publikacji *O plakacie*⁹, postanowiono poprawić poziom szkolenia twórców plakatu, ściągając do warszawskiej ASP z Katowic Józefa Mroszczaka i z Łodzi Henryka Tomaszewskiego, który, co znamienne, miał na początku oficjalny tytuł kontraktowego profesora grafiki propagandowej. Jak nazwać inaczej te działania, niż tworzeniem nowych warunków społeczno-politycznych. Oczywiście co innego działania władz i jej intencje, a co innego praktyka działań środowiska plastycznego, które skorzystało z tych obszernych ram organizacyjnych, aby uzyskać prawo do eksperymentu i niezależności tworzenia, w ramach niełatwych warunków, w których przyszło im tworzyć. Na bazie tych posunięć władz doszło do narodzin zjawiska „polskiej szkoły”, budowanego już w głównej mierze przez samo silne już wtedy środowisko twórców plakatu.

Autorka przytacza na s. 292 moje sformułowanie z publikacji *Plakat musi śpiewać*:

(...) młodzi plakaciści nie mieli na ogół pojęcia, jak powinno się projektować plakat. Doświadczenia przedwojennej reklamy były oficjalnie wyklęte, zdobycze współczesnej sztuki niedostępne. Z konieczności musieli używać środków, które znali najlepiej – warsztatu malarskiego.

Przeciwstawia je w dalszej części poetyckiemu sformułowaniu Lenicy o spotkaniu skrzydlatego wielbłąda, którym był plakat. Tymczasem moje zdanie jest dosłownym przytoczeniem słów samego Lenicy, który tak mi opowiadał o tych czasach: „Wiesz, jak dostałem zlecenie na pierwszy plakat, to nie wiedziałem, jak się do niego zabrać. Ponieważ jedyne, co umiałem robić, to malować – sięgnąłem po warsztat malarski”. Trzeba

» 9 *O plakacie. Zbiór materiałów z narad i dyskusji oraz artykułów poświęconym aktualnym problemom plakatu politycznego*, WAG, Warszawa 1953.

zaznaczyć, że w latach swojego trwania „polska szkoła” nie doczekała się ani manifestu twórców, ani bardziej sprecyzowanej definicji. Wspomniany artykuł Jana Lenicy, zamieszczony w „Graphis” w 1960¹⁰, był bardziej zbiorem luźnych poetyckich refleksji autora, aniżeli próbą zdefiniowania zjawiska.

Aby uporządkować dzieje „polskiej szkoły”, należy oprzeć się na konkretnych, czyli na plakatach, które budowały obraz tego zjawiska. Wówczas uniknie się wielu błędnych wniosków. Szerszą analizę najbardziej charakterystycznych dla „polskiej szkoły” realizacji plakatowych przedstawię w zapowiadanej na początku tego tekstu publikacji w przyszłym roku. Teraz tylko zarysuję tę bardzo bogatą problematykę na stosunkowo niewielkiej liczbie przykładowych autorów i ich dzieł.

Prolog

Niektórzy autorzy opracowań o „polskiej szkole” skłonni są jej początki lokalizować już w pierwszych latach powojennych. Tymczasem plakaty, które wówczas powstawały, wyrastały jeszcze mocno z tradycji grafiki lat 30. Były przygotowywane pod technikę litograficzną, malowane techniką „suchego pędzla”, ich „malarstwo” miała charakter graficzny. Owszem, w najlepszych realizacjach koncepcja plakatu była już bardzo nowatorska. Dotyczyło to plakatów filmowych, zrealizowanych w Łodzi na zlecenie państwowego przedsiębiorstwa Film Polski, skupiającego w pierwszych latach powojennych wszystkie zadania przemysłu filmowego – od produkcji rodzimych i importowania zagranicznych filmów, poprzez ich kolportaż w całym kraju oraz przygotowanie reklamy.

W tym okresie w Łodzi przebywało grono kilkunastu grafików, odnoszących jeszcze przed wojną pierwsze sukcesy w projektowaniu różnych form grafiki użytkowej, wśród nich Henryk Tomaszewski, Tadeusz Trepkowski i Eryk Lipiński. Stryjeczna siostra tego ostatniego, Hanna Tomaszewska¹¹, która zajmowała się reklamą w Filmie Polskim, zaproponowała jemu i Tomaszewskiemu projektowanie plakatów filmowych. Lipiński tak wspomina w swoich pamiętnikach:

Odpowiedzieliśmy odmownie. Plakaty filmowe były uważane za produkcję drugiej kategorii i szanujący się grafik uważałby sobie za ujemne zajmowanie się tą pracą. Ale po paru dniach Henryk [Tomaszewski – Z.S.] wpadł na pomysł, żeby zgodzić się na propozycję Filmu Polskiego, pod warunkiem jednak, że nie będziemy robić tych typowych plakatów z dużymi twarzami i postaciami artystów, ale że nasze

» 10 J. Lenica, *The Polish School of Poster Art*, „Graphis” 88/1960, s.136-143.

» 11 Hanna Tomaszewska nie była spokrewniona z Henrykiem Tomaszewskim.

plakaty będą kompozycją graficzną, dla której natchnieniem będzie treść filmu. Pomysł ten bardzo mi się spodobał, podobał się również szefowej Tomaszewskiej, Marynie Sokorskiej, która zaakceptowała go całkowicie, nie zwracając uwagi na protesty zawodowych filmowców, którzy domagali się tradycyjnych plakatów z twarzami aktorów¹².

Obraz tego wstępnego okresu powojennego plakatu utrwalił się za pomocą najlepszych plakatów Tomaszewskiego (*Symfonia pastoralna*, 1947, *Baryleczka*, 1947, *Obywatel Kane*, 1948), Lipińskiego (*Sąd narodów*, 1946, *Ostatnia noc*, 1947, *Ulica graniczna*, 1948) czy Trepkowskiego (*Ostatni etap*, 1948, *Moje uniwersytety*, 1948), w dodatku poparty sukcesem tego pierwszego na Międzynarodowej Wystawie Plakatu w Wiedniu w 1948 roku, na której otrzymał pięć pierwszych nagród równorzędnych. Tymczasem w Łodzi działali także graficy projektujący plakaty w znanej sprzed wojny manierze umieszczania głów bohaterów filmu na plakacie, tradycyjne także w warstwie warsztatowej¹³. Zresztą i niektóre niewymienione tu plakaty samego Tomaszewskiego czy Lipińskiego trudno zaliczyć dziś do udanych realizacji. Tak więc obraz plakatu pierwszych powojennych lat został w miarę upływu czasu mocno zmitologizowany i tak naprawdę nigdy nie został poddany poważnym analizom.

Faza I – 1952–1955

Prawdziwy początek „polskiej szkoły plakatu” należy wiązać z ukazaniem się w 1952 roku plakatu Wojciecha Fangora do włoskiego filmu *Mury Malapagi*. Według relacji Tadeusza Kowalskiego:

Plakat robił wrażenie impresji malarskiej, narzuconej węglem i kredką wprost na płaszczyźnie ściany. Sugestię tę jeszcze bardziej podkreślał tytuł filmu, jakby od niechcenia chlapięty wapnem przy pomocy pędzla wprost na murze. ‘Mury Malapagi’ podobały się powszechnie. Zarówno krytykom, jak i publiczności. Kinomanom przypadły do gustu realistyczne portrety bohaterów. Krytyków zafrapowała ‘inność’ tego plakatu i trafne uchwycenie ATMOSFERY samego filmu¹⁴.

Jak faktycznie doszło do powstania tego pierwszego plakatu filmowego Fangora, zdradził stosunkowo niedawno sam autor w swojej autobio-

» 12 E. Lipiński, *Pamiętniki*, Wydawnictwo Fakt, Warszawa 1990, s. 165.

» 13 Obszerny przegląd plakatów z lat 1945-1951 opublikował Krzysztof Dydo w katalogu wystawy *Polski Plakat Filmowy. 100-lecie kina w Polsce 1896–1996*, Kraków 1996, il. barw. 59–184.

» 14 T. Kowalski, *Wojciech Fangor. Malarskie plakaty*, „Wiadomości Filmowe” 10/1958, s. 12.

grafii: „[Prawinowa¹⁵ – Z.S.] Dała mi jakieś fotosy. Według tych fotosów zacząłem robić szkic. Rysowałem węglem i kredą na brązowym papierze pakowym. Gdy skończyłem, pomyślałem: ‘To już jest plakat’”¹⁶.

W pierwszym okresie „polskiej szkoły” polem najciekawszych, nowatorskich rozwiązań był cały czas plakat filmowy. Na jego formalny kształt miały wpływ neorealizm filmu włoskiego oraz ekspresja grafiki meksykańskiej pokazanej na wystawie w Warszawie.

Plakat filmowy rozwija się w warunkach sporej swobody tworzenia. Dla władzy jest to obszar odległy od głównego frontu walki ideologicznej, rozgrywanej się w dziedzinie propagandy głównie na płaszczyźnie plakatu polityczno-społecznego. Odbyły się co prawda w latach 1953 i 1955 dwie narady specjalnie poświęcone plakatowi filmowemu, ale, jak relacjonował wspomniany już Tadeusz Kowalski na łamach tygodnika „Film”: „Rozbieżności nie ma”¹⁷. Film Polski z początkiem dekady przeniósł się do Warszawy, a wydawaniem plakatów zajęła się wyodrębniona z Filmu Polskiego specjalistyczna instytucja Centrala Wynajmu Filmów (CWF), mająca za zadanie rozprowadzanie filmów do kin na terenie kraju wraz z materiałami reklamowymi, takimi jak plakaty i programy filmowe.

Obok ciągle projektujących wymienionych wyżej grafików aktywizuje się nowe pokolenie twórców dopiero co kończących studia, swymi realizacjami dorównujące dziełom starszych kolegów: Jan Lenica (*Brama nr 6*, 1954, *Rio Escondido*, 1954), Julian Pałka (*Rzym godzina 11*, 1953, *Komedianci*, 1955), Jan Młodożeniec (*W cyrku*, 1953), Waldemar Świerzy (*Nadziei za dwa grosze*, 1953). Na przełomie dekady Fangor projektuje *Macłowię* (1955), plakat zapowiadający, w sposób trochę niezamierzony przez autora, odejście od realizmu i napływ nowych impulsów ze sztuki nowoczesnej. W każdym razie przenikanie nowych trendów sztuki współczesnej do plakatu jest zauważalne wcześniej, niż w okresie oficjalnego poluzowania kursu politycznego władz w ramach tzw. odwilży 1956 roku.

Faza II – 1955–1964

Trudno precyzyjnie określić granicę między pierwszą a drugą fazą polskiego plakatu. Przemiany dokonywały się płynnie. Nie znaczy to jednak, aby w plakacie nie można było dostrzec zjawisk niepokojących. Zwrócił

» 15 Anna Prawinowa kierowała komórką promocji filmów w Centrali Wynajmu Filmów, głównym wydawcą plakatów filmowych. Pełna pasji i zaangażowania odegrała ważną rolę w kreowaniu świetnej atmosfery współpracy z grafikami.

» 16 J. Górski, P. Sitkiewicz (red.), *Wojciech Fangor. Ja. Autobiografia*, Czysty Warsztat, Gdańsk 2017, s. 87.

» 17 T. Kowalski, *Rozbieżności nie ma. Po naradzie w sprawie plakatu filmowego*, „Film” 50/1953, s. 9.

» idem, *Plakaty powinny być jak najbardziej różnorodne. Notatki z narady roboczej*, „Film” 51-52/1955, s. 11.

na nie uwagę Szymon Bojko w ważnym, a mało znanym artykule *Uwagi na czasie* z 1956 roku, zamieszczonym w tym samym roku w „Biuletynie Informacyjnym WAG”:

Zachowujmy własną twarz! – Zachowujmy różnorodność plakatu! – oto hasła przyświecające polskiej grafice. Dziś trudno niekiedy odróżnić Pałkę od Młodożeńca (Młodożeniec ‘Przed potopem’), Lenicę od Pałki (Pałka ‘Komedianci’), Górkę od Świerzego, Stachurskiego od Cieślewicza itd. Niemal wszyscy przestawili się na ‘miękką’ technikę, na walory, szarości, sosy, lub wręcz brudy bez koloru. Sądzę, że obok szczerzego nakazu twórczego, działa jeszcze aura ‘mody’. Nikt nie chce pozostać w tyle i być posądzonym o konserwatyzm”¹⁸

Świadomość tej sytuacji dociera do samych twórców. Rozpoczyna się okres intensywnego poszukiwania przez nich własnego stylu. Lenica tak wspomina ten okres: „Odczułem wtedy potrzebę, ba – konieczność wydostania się z tłumu, przejścia w inną tonację, zmiany warsztatu, własnego ‘stylu’. Sięgałem do collage’u, do montażu dziewiętnastowiecznych sztychów, których bezwiedny komizm i naiwny urok odkrył Max Ernst”¹⁹. Formy oparte o tradycyjny warsztat stają się coraz bardziej drapieżne i ekspresyjne (*Niebieski ptak*, 1957, *Jajko*, 1957, *Antygona*, 1958). Motywy z ubiegłowiecznych rycin stały się punktem wyjścia dla kreowania *Diabelskiego wynalazku*, 1958 i *Wizyty starszej pani*, 1958.

Plakat filmowy w drugiej dekadzie lat 50. ciągle dominuje dzięki świeżości rozwiązań, ale stopniowo polem najciekawszych doświadczeń staje się plakat teatralny. Kulminacja tego okresu następuje na przełomie dekady. Jest to kulminacja ilościowa – nigdy w innych latach nie ukazało się tyle wybitnych plakatów zarówno filmowych, jak i teatralnych. Ale – jak się okazało – była to także kulminacyjna faza samej „polskiej szkoły” pod względem rozmachu formalnego i „barokowej” wręcz eksplozji pomysłów.

Doświadczenia lat poprzednich, nie pozbawione przecież sukcesów, teraz właśnie krystalizują się u poszczególnych artystów. Trudności warsztatowe przestają być zauważalnym problemem, a stopień ich opanowania bliski jest wirtuozerii. Indywidualny styl pozwala na pierwszy nieledwie rzut oka domyślać się autora plakatu. (...) Kolejne prace przynoszą stale nowe dowody niespożytej inwencji wynalazczości ich autorów. (...) Spotykamy tu i dramatyzm, patos i niepozbawio-

» 18 S. Bojko, *Uwagi na czasie*, „Biuletyn Informacyjny WAG” 1/1956, s. 9.

» 19 J. Lenica, [w:] *Dokumentacja obrad sympozjum zorganizowanego z okazji MBP, CBWA*, Warszawa 1966, s. 21.

ny melancholii liryzm, i groteskę, dowcip i komizm. A wszystkie te cechy składają się na wielokrotnie podkreślany, ogólny romantyczny charakter filmowego plakatu. Tkwi on mocno korzeniami w mentalności polskiej, w naszym dorobku kulturalnym. Jest to cecha, której obecność właśnie w plakacie zdumiewała i zachwycała zarazem krytykę zagraniczną, przyzwyczajoną do racjonalnego i rzeczowego języka plakatu, jako określonego środka reklamy²⁰.

Te sformułowania odnosiły się do plakatu filmowego, ale znajdowały zastosowanie także w odniesieniu do plakatu teatralnego. Wiodąca rola w tym triumfie „polskiej szkoły” przypadła dwóm scenom warszawskim: Operze Warszawskiej i Teatrowi Dramatycznemu. W tej pierwszej w lipcu 1961 roku dyrektorem został wybitny dyrygent Bohdan Wodiczko i kierował nią do końca 1964 roku. Przeprowadził on drastyczną (100 zwolnionych na początku osób!) i radykalną reformę zarówno instytucji, jak i repertuaru.

Jednocześnie zaproszonym do projektowania plakatów grafikom pozostawił całkowitą swobodę w kreowaniu swoich wizji interpretujących operę czy balet. I tak powstała legendarna „złota seria plakatów Wodiczki”, będąca szczytowym osiągnięciem „polskiej szkoły”. Sam Cieślewicz zaprojektował dziesięć plakatów, wśród nich tak wybitne jak *Persefona*, *Wierchy*, *Oedipus Rex*, wszystkie w 1961 roku. Lenica zrealizował w 1962 co prawda tylko cztery, ale wszystkie należą do jego największych osiągnięć: *Ifigenia na Taurydzie*, *Judyta*, *Święto wiosny*, *Syn marnotrawny*. Młodożeniec w trzech swoich plakatach dla tej sceny z 1962 roku (*Czerwony płaszcz*, *Trójkątny kapelusz* i *Cztery temperamenty*) przeszedł samego siebie w nonszalanckiej formie, na jaką się już nigdy później nie zdobył.

Dla Teatru Dramatycznego powstały w tych latach wybitne prace Franciszka Starowiejskiego do sztuk Friedrich Dürrenmatta *Anioł zstąpił do Babilonu*, 1961 i *Frank V*, 1962; Cieślewicza do *Płatonowa*, 1962 i *Grupy Laoakona*, 1962; Lenicy do *Makbeta*, 1960; Młodożeńca do *Indyka*, 1960, a Tomaszewskiego do *Nosorożca*, 1961.

Bunt

Objawy przesilenia w „polskiej szkole” zaczęły się pojawiać jeszcze w trakcie kulminacyjnego, „barokowego” jej stadium w latach 1961–1962, i to w pracach jej czołowych przedstawicieli. Takim najbardziej wyrazistym tego przejawem były plakaty Henryka Tomaszewskiego: *Opowieści Hoffmanna* dla Opery Warszawskiej oraz *Hamlet* i *Król Edyp* dla Teatru Dramatycznego. Tomaszewski bodaj pierwszy zdał sobie sprawę z wy-

» 20 Z. Schubert, wstęp do: *Polski plakat...*, op. cit., s. 12.

czerpywania się dotychczasowej formuły „polskiej szkoły” i nadciągającego okresu powściągliwości gestu i ascezy środków formalnych.

Ale prawdziwa reakcja na „polską szkołę plakatu” nadeszła ze środowiska młodych absolwentów bądź jeszcze studentów warszawskiej ASP – Leszka Hołdanowicza, Marka Freudenreicha i Bronisława Zelka. Pod wpływem zajęć z fotografii, prowadzonych na uczelni przez Wojciecha Zamecznika, postanowili eksperymentować, zmienić reguły projektowania i odrzucić powszechnie obowiązującą konwencję malarską. Wizualizacja znaku graficznego była realizowana przy pomocy czarno-białej i poddanej dodatkowej obróbce fotografii. Całość kompozycji była często umieszczana na jednej połowie powierzchni arkusza plakatu, świadomie pozostawiając pustą część. Liternictwo, wyłącznie ze składu, pełniło często rolę dodatkowego nośnika treści plakatu (Zelek *Ptaki*, Freudenreich *Harakiri*, *Ten wstrętny celnik*).

Do tego nurtu można jeszcze dołączyć niektóre realizacje Andrzeja Dąbrowskiego (*Cléo od 5-ej do 7-ej*, 1964), Jacka Neugebauera (*Ostatni lot*, 1964, *Najdroższa*, film radziecki, 1965) i Rosława Szaybo (*Kochanka*, 1965).

Co po „polskiej szkole”?

Najwybitniejsi twórcy, często nazywani „ojcami – założycielami” „polskiej szkoły” (Tomaszewski, Lenica, Cieślewicz, Młodożeniec, Świerzy, a także Starowieyski) są już tak silnymi osobowościami, że wybierają drogę indywidualnego rozwoju. I choć plakat polski nadal jest postrzegany za granicą jako zjawisko odrębne, dla obserwatorów krajowych jest jasne, że wspólny mianownik, jaki mogliśmy widzieć w dorobku twórców w poprzedniej dekadzie, przestał istnieć. „Polska szkoła plakatu” stała się pojęciem historycznym.

Cezura 1964 roku, wyznaczająca koniec zjawiska „polskiej szkoły” w naszym plakacie, wydaje się zbyt arbitralna, gdyż formuła tego typu malarskiego plakatu była jeszcze kontynuowana do końca lat 60., chociażby w plakacie cyrkowym. Niemniej jednak faktem przemawiającym za tą datą graniczną było ukazanie się w tym roku *Teresy Desqueyroux* Starowieyskiego, ostatniej tak mocnej i przejmującej w wyrazie manifestacji idei „polskiej szkoły”. Z drugiej strony wtedy właśnie Lenica projektuje *Wozzecka* dla Teatru Wielkiego w Warszawie, który zapowiada całkowite odejście tego czołowego koryfeusza „polskiej szkoły” od jej założeń i inicjuje nowy etap w jego twórczości, czemu pozostanie wierny prawie do końca swojego życia. Falujące formy, obwiedzione mocnym konturem, świadczą, że Lenica zaczął czerpać inspirację z nurtu nawiązującego do secesji, przeżywającej po wielu latach banicji w obszarze sztuki triumfalny powrót

po wielkiej wystawie „Źródła sztuki XX wieku” w paryskim Grand Palais, w 1961 roku. Lenica miał okazję zapoznać się z wystawą podczas swego pobytu w Paryżu, będąc w trakcie realizacji ilustracji do książki o tematyce demograficznej. Powstały w tym samym roku plakat do *Fausta*, także dla Teatru Wielkiego w Warszawie, potwierdza świadome przeorientowanie swoich preferencji przez artystę.

W 1963 roku wyjeżdża z kraju Cieślewicz. Po krótkich epizodach w Niemczech i Włoszech na stałe osiedla się w Paryżu. Tam następuje całkowite przeprofilowanie warsztatu grafika, adaptującego do swoich potrzeb zdobycze nowoczesnej typografii i fotografii. I choć w jego pracach po 1963 roku realizowanych dla kraju pobrzmiewają jeszcze niekiedy echa poprzedniej formuły, to język komunikatu wizualnego i sam warsztat zmieniają się diametralnie. Również ten autor zaczyna kształtować swój wyraźnie zindywidualizowany świat. ●

