

# Mariusz Knorowski

---

---

Kurator, krytyk, członek International Association of Art Critics (AICA).  
W latach 1985–1997 był pracownikiem Muzeum Plakatu w Wilanowie, w 2014 roku został jego kuratorem. W latach 2001–2013 pełnił funkcję dyrektora artystycznego Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Jest członkiem Rad Programowych Muzeum Narodowego we Wrocławiu i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

---

# **Polska Szkoła Plakatu** **– rzecz o wolności myślenia** **i szczególnym rodzaju** **synergii**

W dziedzinie plakatu wolność tworzenia istniała w Polsce  
i nigdzie indziej

Alain Le Querrec

## I.

W popularnym dyskursie dotyczącym polskiej plastyki współczesnej termin „polska szkoła plakatu” (dalej PSP) wydaje się czymś niezbywalnym i oczywistym. Występuje on w większości kursorycznych opracowań pomiędzy innymi wyodrębnionymi dziedzinami użytkowymi jako samoistny fenomen, z podkreśleniem właśnie owej enigmatycznej „polskości”. Tym samym jej „realność” dla większości zainteresowanych wydaje się „czymś” na tyle wiarygodnie ustalonym, przesądzonym i potwierdzonym tradycją, że adorują ją znawcy, koneserzy i kolekcjonerzy na całym świecie<sup>1</sup>. Trudno byłoby kwestionować tę niemalże świętość narodową, zaświadcządzającą o jakiejś odrębności polskiego plakatu w szerszej perspektywie, która nieźle współbrzmi z patriotyczną tromtadracją i poczuciem narodowej megalomanii<sup>2</sup>

» 1 Uprzywilejowaną pozycję twórczości plakatu wobec innych – przez to pokrzywdzonych – dziedzin projektowania graficznego w PRL-u, uważa za niesprawiedliwość Krzysztof Lenk: K. Lenk, *Wolność pod kontrolą*, [w:] red. J. Mrowczyk, *Piękni XX-wieczni. Polscy projektanci graficy*, 2+3D, 2014 (edycja polska), s. 142 (rozdz. 2: 1945–1980).

» 2 W sensie naukowym fakt istnienia „polskiej szkoły plakatu” sankcjonuje dysertacja doktorska autorstwa Brunona Kopera, obroniona na Sorbonie w latach 80. XX wieku. Nie sposób w krótkich słowach streścić jej zawartość, gdyż jest to najszersze ze znanych kompendium wiedzy o polskim plakacie z uwzględnieniem wszystkich możliwych aspektów. Opisuje on przedmiot zarówno w planie synchronicznym, jak i diachronicznym, oraz stosuje analizę komparatystyczną wobec innych konkurencyjnych zjawisk w grafice światowej. Warto odnotować fakt, że autor był stażystą w pracowni Henryka Tomaszewskiego w warszawskiej ASP w latach 70. i swoje obserwacje (zarówno socjologiczne, jak i artystyczne) mógł konfrontować bezpośrednio. Maszynopis powielany w zbiorach Muzeum Plakatu w Wilanowie. Kolejnym doktoratem dot. tego zagadnienia jest praca Katarzyny Matul zatytułowana *La légitimation*

Jednocześnie przeświadczenie o jej nieustającym istnieniu lub kolejnych emanacjach funkcjonuje nieomalże na prawach aksjomatu, co niekiedy wprawia dociekliwego badacza w kłopotliwą dezorientację co do jej rzeczywistego statusu i chronologii<sup>3</sup>.

Oczywiście można poprzestać na bałwochwalczym konsekrowaniu tego fenomenu, uznaniu racji przemawiających za jego niegdysiejszym „objawieniem”, a może nawet epifanią. Można starać się odtworzyć heroiczny mit założycielski i jego następstwa, opierając się na świadectwach epoki lub relacjach ich uczestników. Ale być może należy w jakichś odstępach czasu poddawać go krytycznej analizie lub nawet wiweseckiej – przy założeniu ciągłości trwania – czy też chociażby okresowo przesilać wybrane parametry w teście wytrzymałościowym, by wyodrębnić substancjalne składniki w procesie destylacji oraz oddalić niefrasobliwą pokusę eks-humacji. Każde sceptyczne podejście do zagadnienia może być traktowane jako naruszenie tabu, a to skutkuje zarzutem apostazji. Mogą pojawić się i inne poważne zarzuty, na przykład zamachu lub próby unicestwienia narodowego dobra<sup>4</sup>.

Być może zatem jest sens uprawomocnić nową, kolejną, przystępną wykładnię „polskiej szkoły”, nie naruszając meritum samego pojęcia, nie kwestionując jej historycznej doniosłości. Nie da się bowiem zakwestionować faktu jej istnienia, choć i takie próby były czynione, o czym dalej.

Wydaje się, że dopuszczalny jest zabieg dekompozycji jej „legendarnej” struktury, by dotrzeć do istoty rzeczy. Ta przecież nie jest nienaruszalną całością, na której nie pojawiają się rysy, wątpliwości czy sprzeczności. Bynajmniej nie chodzi o anihilację szczytnych wytworów „ducha narodowego”, ale jedynie o uprawomocnienie ich dalszego trwania w świadomości kolejnych pokoleń adeptów sztuki plakatu, o ile w ogóle jest to pożądane i może być w czymkolwiek pomocne. Być może owo uporczywe przywiązanie do jej obecności jest przejawem pewnej derywacji w sensie lingwistycznym albo bardziej prozaicznym, analogicznie do znaczeń, jakie funkcjonują w słowniku lotniczym czy balistycznym, gdzie derywacja oznacza znoszenie obiektu z podstawowego kursu pod wpływem siły wiatru.

Przedmiotem tych rozważań stają się więc pytania: czy pewne uznane „świętości” – w tym przypadku PSP – zachowują wieczystą, nieprzemijającą ważność?; czy niezmienna pozostaje ich uznana wartość przyjęta

*artistique de l'affiche en République populaire de Pologne (1944-1968): pratiques, discours et institutions* (tłum. Legitymizacja artystyczna plakatu w PRL (1944-1968): praktyki artystyczne, dyskursy, instytucje), obroniona na Uniwersytecie w Lozannie w grudniu 2018 roku.

» 3 Patrz np. K. Dydo, A. Dydo, *PL 21. Polski plakat 21 wieku*, Kraków 2008, wyd. Galeria Plakatu; ostatnia uchwytna wystawa pod tym tytułem i publikacja to: K. Dydo, S. Sierow, *Polskaja szkoła plakata*, Alma Mater, Moskwa 2008.

» 4 Nad różnymi zależnościami, a szczególnie polityzacją tego fenomenu (którego bynajmniej nie kwestionuję) zastanawiał się Andrzej Turowski: A. Turowski, *Polska szkoła plakatu en question*, bd., maszynopis w posiadaniu autora.

w określonym czasie historycznym i tym samym niejako usankcjonowana? Jako ciekawostkę można odnotować pomysł współczesnej reedycji „polskiej szkoły” na miarę czasów, czyli postulat inicjacji „polskiej szkoły billboardu”, wyhodowanej na tej jakże pożywnej glebie, co należy chyba rozumieć jako transplantację kodu DNA<sup>5</sup>.

Przyjmijmy zatem wstępnie, że nadal oddajemy się kultywowaniu tej legendy i strzeżemy niezłomnie jej relikwii, szczególnie w dobie ujawniających się i rywalizujących nacjonalizmów, które niekiedy przenoszą się na terytorium sztuki. Tu manifestują wolę umacniania narodowej tożsamości i poczucia owej dumy. Tym bardziej wszelkie próby krytycznego remanentu historycznego lamusa mogą spotkać się z oskarżeniem o „zamach stanu” i stanowić zarzewie „wojny domowej”.

## II.

Nie jest to może ostatnio wiodąca tendencja, ale wiele nacji aspirowało do tego, by w powszechnych dziejach sztuki móc się wykazać rozpoznawalną odrębnością, jej tylko właściwą. Chodzi o swoisty narodowy depozyt w ramach unifikującej się kultury popularnej i globalnej ikonosfery, które w swoim zasięgu stają się uniwersalną własnością całej ludzkości. Wszędzie tam, gdzie mamy do czynienia z demokratyzacją sztuki, masowym odbiorcą, szczególnie w dobie mechanicznej reprodukcji, a dziś także elektronicznej transmisji danych, samoistne artefakty, zamieszkujące jedynie wytyczone rezerваты, są nie do pomyślenia. Z różną intensywnością pojawiają się świadome lub nieświadome zapożyczenia, podobieństwa czy wprost plagiaty, których intencje często mogą być niezamierzone, gdyż są to archetypiczne klisze z repertuaru form symbolicznych. Niewątpliwie cieszy nas fakt, że wytworzone u nas obrazy funkcjonują na prawach ikon w ogólnoswiatowym obiegu. Na pewno powodem do satysfakcji jest to, że są rozpoznawalne i nieomylnie identyfikowane ze swoim matecznikiem – tak jak to się dzieje w przypadku PSP. Ale – niezależnie od wyniosłego mniemania o sobie – trzeba kategorycznie przyjąć, że nasza „szkoła” nie mogła być w pełni wytworem samorodnym, ponadto odizolowanym od wpływów pochodzących z sąsiedztwa, samoistną kreacją wypreparowaną z ewolucji dyscypliny, gdzie zawsze ścierały się oryginalne tendencje i poszukiwania, gdzie dochodziło do polaryzacji postaw twórczych i *sui generis* konkursu inwencji. W PRL-u graficy ulegli swoistemu rozdwojeniu jaźni. Z jednej strony dyspozycyjnie uczestniczyli w rytuale i spektaklu władzy,

» 5 Pomysłodawcą tej „insurekcji” był Andrzej Pągowski, który uznaje siebie nie tylko za sukcesora polskiej szkoły, ale także jej kontynuatora, a niekiedy też usurpuje sobie miano współtwórcy – patrz: *Nadchodzi czas outdooru*. Relacja z I Forum Dyskusyjnego OUTDOOR – KREACJA. W ramach Outdoor Innovation Program Grupy STRÖER, [http://www.stroer.pl/outdoor/relacja\\_kreacja.pdf](http://www.stroer.pl/outdoor/relacja_kreacja.pdf) [dostęp: 8.01.2009].

co niekiedy było wymuszone ideowym serwilizmem, w mniejszym czy większym stopniu. Z drugiej zaś, na prawach szczególnej rekompensaty, mogli tworzyć na zasadzie *pro arte et studio*.

Cokolwiek by jednak nie powiedzieć o dwuznaczności tej „hańby domowej”, stanowi ona integralną część historii plakatu polskiego i światowego, a jej owoce stały się „eksportowym towarem polskiej plastyki” i nadal uczestniczą w globalnej wędrówce obrazów<sup>6</sup>.

### III.

W Polsce zwykło się uważać plakat za przedmiot narodowej dumy. Wokół tej dyscypliny wytworzono szczególną aurę, co zresztą było zgodne z ogólną tendencją nobilitowania tej dziedziny grafiki użytkowej i przyznania jej statusu sztuki już w pierwszej połowie XX w. Proces ten liczony w dziesiątkach lat – dotyczy to zwłaszcza drugiej połowy XX w., a ściślej kilku dekad w jej obrębie – doprowadził do wytworzenia pewnej mitologii, a przesadnie rzecz ujmując, nawet pewnego kultu, który oprócz prawodawców ma swoich kapłanów, wyznawców oraz świątynie. Nieuniknione było także pojawienie się dysydentów, którzy nie podporządkowali się ortodoksji i doprowadzili do schizmy, czego rezultatem stało się załamanie „głównej” linii rozwojowej PSP. Zaprzeczając rygorystycznym regułom tworzenia, nigdy nie wyparli się nabytej wiary w posłannictwo sztuki plakatu, tylko inaczej deklamowali swoje *credo*<sup>7</sup>.

W tym punkcie zwrotnym, gdzieś w połowie lat 60., po raz pierwszy mówiono o kryzysie „polskiej szkoły”, zamknięciu pewnego rozdziału, bez unieważniania samego pojęcia, co stanowiło później asumpt do sentymentalnych konotacji i melancholijnych denotacji.

Można starać się wyliczyć powody, dla których zjawisko to bywało niedookreślone, świadomie mistyfikowane, bezkrytycznie rozciągane w czasie, reaktywowane albo cyklicznie reanimowane. Różne grupy interesu dokonywały zabiegów podtrzymywania żywota tego tworu. Sami artyści, i to niekiedy prominentni, kojarzeni z tą formacją, wygłaszali niekiedy sprzeczne opinie na temat istnienia takiego zjawiska i swojej w nim partycypacji. Niekiedy było to wprost niezrozumiałe; innym razem można by traktować takie *desinteressement* jako przewrotną kokieterię. Taka zmienność stanowisk, ich płynność, albo nawet dowolność kryteriów są już

» 6 Na początku okresu transformacji Monika Małkowska na łamach prasy („Rzeczpospolita”) z lekką ironią nazwała plakacistów „pupilami PRL-u”, przy całym jednak szacunku dla ich dokonań (cyt. z pamięci). Szerzej opisał tę dyspozycyjność literatów w kontekście nowej wiary Cz. Miłosz w *Zniewolonym umyśle*, implementując do swych rozważań pojęcie *ketman*.

» 7 Wytyczeniem takiej rubieży albo rozgraniczeniem dwóch osobnych światów była wystawa wg pomysłu Edmunda Lewandowskiego w poznańskim BWA „Arsenal”: *Asceza – Barok. Plakat polski z lat 1955–1965* [kat. wyst.], Poznań 1987.

w pewnym sensie znaczące i zaświadczenia o nieugruntowanych kryteriach, wątpliwościach, rozchwianiu hierarchii pryncypiów.

Historycznie pierwszeństwo w erylowaniu konceptu „polskiej szkoły” przysługuje Janowi Lenicy, tym bardziej, że był uważany za nieformalnego teoretyka tej „samozwańczej” drużyny. Obserwując z bliska sam proces dydaktyczny i jego rezultaty oraz atmosferę, jaka temu towarzyszyła, dostrzegał przesłanki, by wyrokować o jej zaistnieniu: „powstało coś, co można by określić nawet mianem szkoły”<sup>8</sup>. Kilka lat później uprawomocnił ten termin na marginesie rozważań nad plakatem filmowym i tym samym taka wersja stała się obowiązująca.<sup>9</sup> Od tego momentu mamy do czynienia z cyrkulacją tej opinii w różnych tonacjach i odcieniach, nie zawsze zgodnych z intencją rzekomego pomysłodawcy.

Inna rzecz, to fakt, że on sam później, w wieku dojrzałym, całkowicie się wobec tego konceptu zdystansował: „Ja tego terminu ‘szkoły’ chyba nie wymyśliłem, bo do szkoły w ogóle miałem taki sam stosunek jak Witold Gombrowicz (vide *Ferdydurke*). Nie znośiłem jej”<sup>10</sup>.

Andrzej Turowski wytropił zblizoną w czasie (a niecytowaną wcześniej) konstatację o istnieniu PSP w tekście recenzentki Ewy Rudzkiej, piszącej o plakatach filmowych:

Polscy plastycy zainicjowali w 1946 roku artystyczny plakat filmowy, stwarzając od początku nowy, własny, polski styl, 'polską szkołę plakatu', zrywając z powszechną na ogół tradycją komercyjnego, reklamowego afisza w stylu 'rewolwerowym' lub 'sentymentalnym'. (...) Plakaty te zapoczątkowały nową dziedzinę grafiki, której doskonały rozwój obserwujemy w ciągu 10 lat. Plakaty polskie cechuje koncepcja syntezy, skrótu plastycznego, oddającego zasadniczą treść filmu. Koncepcja obejmuje szeroki zakres od groteskowej anegdody aż po literacką metaforę<sup>11</sup>.

Oczywiście można nadal trwać w takim amalgamacie sądów i roztrząsać zarzuty niejasności granic wyznaczonych przez grupę inicjatywną, co także mogłoby zaświadczać o jej niepowtarzalnym, towarzyskim, lekko anarchicznym, „polskim” kolorycie, który nie poddaje się prostej wykładni, wikła się i gubi w sprzecznych zeznaniach<sup>12</sup>. Być może pouczającym zabie-

» 8 J. Lenica, *Plakat – sztuka dzisiejszych czasów*, „Przegląd Artystyczny” 6/1952, s. 41.

» 9 J. Lenica, *Plakat filmowy*, „Projekt” 1/1956, s. 62–69.

» 10 J. Lenica, [w:] *Muzeum ulicy. Plakat polski w kolekcji Muzeum Plakatu w Wilanowie*, K. Spiegel, wyd. Krupski i S-ka, Warszawa 1996, s. 68.

» 11 E. Rudzka, *Przegląd „polskiej szkoły plakatu”*, „Dziennik Polski” (dodatek „Od A do Z”) 1956, nr 24, s. 1. Cyt. za A. Turowski, *Polska szkoła...*, op. cit., s. 13.

» 12 Wiele zagranicznych publikacji na temat historii plakatu wyodrębnia w formie osobnego rozdziału plakat polski, traktując go jako autonomiczną całość, z podkreśleniem PSP, np.:

giem mogłaby okazać się dywersyfikacja całego zjawiska, które przecież rozwijało się w czasie i musiało reagować na zmienne okoliczności i przychodzące z różnych kierunków impulsy. Tak samo nie jest powiedziane, że opis musi zachowywać konsekwentną linearną ciągłość czy encyklopedyczną zwięzłość. W przypadku zjawiska tej rangi co PSP nasuwa się podejrzenie, że może ono mieć bardziej postać hybrydową, niż stanowię ustabilizowaną, homogeniczną całość. Niewykluczone, że są to różne „klasy” tej samej umownej szkoły i stąd ich zróżnicowanie. Nie bez znaczenia są także przesunięte w czasie różnice poszczególnych „roczników”, na co zwraca uwagę Turowski.

Ten znamieny chaos, rozregulowanie kryteriów i brak koherencji ocen, a jednocześnie „cytowanie” spuścizny przodków na prawach leksykalnych kontaminacji, wydają się symptomatyczne dla czasów „płynnej nowoczesności”, która traktuje artefakty z dużą dezynwolturą. Postmodernistyczne traktowanie dziedzictwa dopuszcza kreatywne trawersowanie po przeszłości i instrumentalizację faktów wobec przyjętej koncepcji, np. kuratorskiej, co często tworzy „patchworkową” strukturę uznawaną za własne dzieło.

Dlatego wstępnie widziałbym dywagacje na temat PSP jako obserwację swoistego gwiazdozbioru rzędu kilkuset dzieł kilkunastu autorów o zróżnicowanych światopoglądach artystycznych, tak jak na nieboskłonie intencyjnie wiąże się je jakimś umownym konturem, chociaż wiele punktów w bliskim sąsiedztwie już się w nim nie zawiera. Tym samym uzyskujemy *sui generis* mapę współzawodnictwa (z rzucającą się w oczy jasnością świecenia na firmamencie). To samo dotyczy samych postaw artystycznych (tu: tych najjaśniejszych punktów), których blask staje się powodem fascynacji, a potem wyzwala wolę naśladownictwa. Nadal jednak nie mam pewności, czy możliwa jest instytucjonalizacja takiej „konfiguracji gwiazd”, która mogłaby się także kojarzyć z orkiestrą typu *all stars*, ale tą jednak obowiązuje partytura i każdy musi grać swoją partię. Twierdząco odpowiada na takie dezyderaty Agnieszka Szewczyk, badająca ciągłość pracowni plakatu Henryka Tomaszewskiego i Mieczysława Wasilewskiego w stołecznej ASP<sup>13</sup>. Do jej ustaleń trzeba będzie jeszcze powrócić.

#### IV.

Mimo afirmatywnego podejścia większości badaczy do udowadniania „polskiej” racji stanu w kwestii PSP, obraz, jaki się wyłania z kwerendy,

J. Müller, J. Wiedemann (ed.), *The history of graphic design*, vol. 1–2, Taschen, Kolonia 2018;  
R. Hollis, *Graphic design. A concise history*, Thames and Hudson, Londyn 1994, s. 172–173.  
Niektóre ważne pozycje fakt ten ignorują, np. E.H. Guffey, *Posters. A global history*, Reaktion Books, Chicago 2015.

» 13 A. Szewczyk, *Niepodległe oko*, „Aspiracje” 2007 (jesień), s. 44–52.

nosi cechy chaosu<sup>14</sup>. Niestety, duży w tym udział mają niekompetentne opinie dziennikarskie, rozproszone i (?) okazjonalne – szczególnie w prasie popularnej i Internecie – w orbicie przypadkowych wystaw plakatów, „przyszywające” im to zaszczytne miano. Krzysztof Lenk nazwał to kiedyś rozpoznawalną w świecie marką „Polish Poster”<sup>15</sup>. Niektórzy dodają jeszcze „Art” – dla pewności umocnienia poczucia tożsamości narodowej w dobie globalizującej się uniwersalistycznej kultury.

Pewną próbą rekapitulacji rozstrzelonych opinii było seminarium, które odbyło się 25 kwietnia 1988 roku w orbicie wystawy w Muzeum Plakatu w Wilanowie pt. „Polska szkoła plakatu 1956–1965” (kurator Jarosław Wojciechowski). Wzięli w nim udział: Jan Białostocki (sam praktykujący grafik w latach 40. i 50., co wynikało z jego fascynacji tą dyscypliną), Janina Fijałkowska, Irena Jakimowicz, Tadeusz Jodłowski, Julian Pałka, Franciszek Starowieyski, Waldemar Świerzy, Henryk Tomaszewski i piszący te słowa<sup>16</sup>. W zamierzeniu miało ono ustabilizować status quo PSP, uwiarygodniony obecnością „ojców założycieli”.

W zagajeniu Starowieyski żartobliwie zwrócił uwagę na okoliczności, które współwystępowały w tym samym czasie, a mianowicie: polską szkołę filmową, polską szkołę wystawiennictwa czy w końcu polską szkołę boksu, nawet jazzu<sup>17</sup>. Świadczyło to – jego zdaniem – o obsesyjnej wręcz potrzebie wyróżnienia pewnych zjawisk i opatrywania ich etykietką „polskości”. Działo się to po okresie artystycznego odosobnienia, kiedy nastąpiło zerwanie wszelkich więzi kulturalnych z Europą. Był w tym także niewątpliwie refleks wszechobecnego polskiego kompleksu wynikającego z wymuszonego prowincjonalizmu. Występuje on zazwyczaj naprzemiennie ze zjawiskiem megalomanii narodowej, szczególnie wówczas, gdy niespodziewanie pojawiały się podziw i uznanie obcych, wymierny sukces lub wręcz triumf odkryty nagle gdzieś na peryferiach prawdziwej sztuki. Państwowy mecenas zainwestował bowiem w peregrynacje polskiego plakatu i filmu po świecie olbrzymie środki. Zrozumiałe, że było to działaniem *stricte* propagandowe, zaświadczające o wielkoduszności decydentów

» 14 Egzemplifikacją chaosu wydaje się poważny skądinąd tekst Sylwii Giżki zamieszczony w portalu Culture.pl IAM z 2006 r., która stara się coś uporządkować, ale popełnia wiele niekonsekwencji, zestawiając kontrowersyjne wypowiedzi z umowną chronologią, [http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es\\_polska\\_szkola\\_plakatu](http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es_polska_szkola_plakatu) [dostęp: 13.05.2021]

» 15 K. Lenk, *Myślące plakaty*, „2+3D. Grafika plus produkt” 4/2003, s. 10.

» 16 Zapis magnetofonowy w posiadaniu autora. A. Turowski w cytowanym eseju zauważa, że wystawa ta nie zawierała żadnej konkluzji ani jednoznacznych rozstrzygnięć. Zakładam, że nie wiedział, iż poprzedzona była seminarium, którego zapisu wcześniej nie rozpowszechniono.

» 17 Co ciekawe, wydaje się, że pobrzmiewa w tej opinii wypowiedź K.T. Toeplitza: „Coraz częściej słyzy się obecnie o »polskich szkołach«: »polskiej szkole filmowej«, »polskiej szkole boksu«, czy nawet polskiej szkole reportażu. Wydaje się, że spośród tych wszystkich »szkół« polska szkoła plakatu jest zjawiskiem najmniej enigmatycznym i wieloznacznym, którego kontury dają się zarysować stosunkowo najwyraźniej”. K.T. Toeplitz, *Polska szkoła plakatu*, „Projekt” 3/1961, s. 14.



kultury i deklaratywnym, przyjaznym wobec niej klimacie (było nie było, nominalnie klasyfikowanej jako socjalistyczna – cokolwiek miałyoby to znaczyć – ale jednocześnie aspirującej do uniwersalnych wartości sztuki wolnego świata)<sup>18</sup>.

Tomaszewski, w odróżnieniu od innych, wywodził recepcję „polskiej szkoły” z nieco wcześniejszego okresu. Wbrew wszelkim obowiązującym historycznym ustaleniom upierał się, że w takiej postaci, o jakiej mówiono później o tym zjawisku, zostało ono już zauważone i wyodrębnione w 1949 roku przez Charlesa Rosnera, w artykule zamieszczonym w „Art & Industry”<sup>19</sup>. Była to w istocie recenzja stanowiąca pokłosie międzynarodowej wystawy w Wiedniu rok wcześniej, gdzie on sam został wyróżniony pięcioma nagrodami za plakaty filmowe. W reprezentacji obok niego wystąpili: Bohdan Bocianowski, Tadeusz Gronowski, Jerzy Karolak, Eryk Lipiński, Jerzy Staniszkis, Tadeusz Trepkowski i Wojciech Zamecznik. I chociaż miano „polska szkoła” tam nie pada *expressis verbis*, synonimicznie jest mowa o „lekcji z Polski”, a to już był dla Tomaszewskiego argument „za”. Nazywał to „pierwszą grupą”, której twórczości przypisał lata 1945–1950. Drugi etap to – jego zdaniem – okres 1950–1960, kiedy „dołączył do nas piękny peleton nazwisk”<sup>20</sup>.

Tomaszewski upierał się przy implikacji, że skoro Polacy dali „zauważoną” lekcję innego, nowoczesnego plakatu, to fakt ten musiał mieć swoją przyczynę. Nie wiązał jej bynajmniej z żadną szkołą instytucjonalną (choć większość uczestników to absolwenci warszawskiej ASP z pracowni Edmunda Bartłomiejczyka z lat 30.), lecz raczej z tendencją poszukiwania bliżej nieokreślonego stylu narodowego, co stanowiło obsesję tego czasu, szczególnie w tej uczelni. Pojawiło się w tym kontekście nazwisko Gronowskiego, jako jednego z tych, który takie zamierzenia wdrażał. Dosłownie padło wówczas stwierdzenie, że jego obecność to było *conditio sine qua non* powołania kiedyś takiej instytucji jak „polska szkoła”, bo bez niego i jego pozycji nie byłoby to potem możliwe.

Trudno dzisiaj orzec, w jakim stopniu owo przekonanie Tomaszewski zaszczepił swojemu asystentowi Lenicy, który w szczytowym okresie stalinizmu tak odważnie pisał o sanacyjnej genealogii polskiego plakatu i jego antenatach: „Żywy, barwny, różnorodny rozwinął się na gruncie dobrych tradycji zapoczątkowanych dwadzieścia kilka lat temu przez

» 18 Te same spostrzeżenia pojawiają się także w tekście: A. Turowski, *Polska szkoła...*, op. cit., passim.

» 19 Ch. Rosner, *Posters for Art. Exhibitions and Films*, „Art & Industry” 1949, vol. 47, 278, s. 50–55. K.T. Toeplitz, *Polska szkoła plakatu*, „Projekt” 3/1961, s. 14.

» 20 Autoryzowana rozmowa Wojciecha Krauzego z Henrykiem Tomaszewskim spisana w pierwszej osobie: *Wiem, gdzie jestem, i wiem, co jest moje*, „Życie Warszawy” (dodatek „Kultura i Życie”) 1988, 12.08., nr 14, s. 3.

Tadeusza Gronowskiego i kontynuowanych później przez młodsze pokolenie ambitnych i utalentowanych grafików i architektów<sup>21</sup>.

Białostocki rodzimowicie „polskiej szkoły plakatu” widział jeszcze wcześniej, już na przełomie wieków, w goście Stanisława Wyspiańskiego, który nie zlekceważył plakatu jako dzieła podrzędnego i wykonał go własnoręcznie na kamieniu litograficznym, z odrębną typografią. Starowieyski swój wywód zaczął od paryskiej Międzynarodowej Wystawy Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa (1925), czyli pierwszego sukcesu polskiego plakatu na arenie międzynarodowej. Wiązał to zjawisko z dominującą w polskiej reprezentacji osobowością Gronowskiego, którego wszechstronną twórczością zachwycił się Antoni Słonimski, nazywając go Michałem Aniołem Warszawy<sup>22</sup>.

Jak wskazywał Tomaszewski, w rozmowie na ten temat z Antonim Wajwódem i Edwardem Manteufflem, którzy wywodzili się z pracowni Bartłomiejczyka (musiało to być więc jeszcze przed wojną), obaj zgodnie twierdzili: „na parkanach uczyliśmy się od Gronowskiego”. O sobie samym zaś mówił: „ja się uczyłem na Gronowskim, nie u Gronowskiego [rozstrzelenie – M.K.]”, co podsumował Białostocki: „wszyscy uczyli się na Gronowskim i wszyscy chcieli poprawiać, bo widzieli, że to nie tak. Ale jednocześnie nie można go było pominąć [rozstrzelenie – M.K.]”<sup>23</sup>. Warto więc cofnąć się do tej zapoznanej prehistorii, która wydaje się inwokacją do interesującego nas problemu.

W dwudziestoleciu międzywojennym plakat polski nie ustępował standardom graficznym obowiązującym w Europie. Skutecznie spełniał swoją funkcję pragmatyczną i rywalizował bez kompleksów w zakresie estetyki formy z osiągnięciami luminarzy tej sztuki. Świadczą o tym sukcesy i laury na wystawach światowych w Paryżu (1925 i 1937), Monachium (1928) i Nowym Jorku (1939). W ocenach krytyki zachodniej stanowił on fascynujące, niemalże egzotyczne zjawisko. Dużą w tym zasługą Zofii Stryjeńskiej, która potrafiła eksplorować tradycję rodzimego folkloru i prze-

» 21 J. Lenica, *Plakat – sztuka dzisiejszych czasów*, op. cit., s. 41. Tam też – jak wspomniano – pojawiła się intuicyjna myśl o istnieniu „szkoły”; być może z tego powodu ten tekst Lenicy nie został zamieszczony w materiałach z dysputy o plakacie, gdzie znalazła się większość najważniejszych wypowiedzi: *O plakacie. Zbiór materiałów z narad i dyskusji oraz artykułów poświęconych aktualnym problemom plakatu politycznego*, Warszawa, brw. [1954] WAG – RSW Prasa.

» 22 A. Słonimski, *Tadeusz Gronowski*, „Wiadomości Literackie” 8/1924, s. 3. Dostrzegł go także Alain Weill, autor monumentalnej historii plakatu europejskiego, który zaczątki polskiej szkoły umiejscowił właśnie w latach 30. A. Weill, *The Poster. A Worldwide Survey and History*, New York 1985, Poster Please Inc, s. 265–267. Podobną tezę formułuje Władysław Serwatowski: *Plakat art-deco ze zbiorów Muzeum we Lwowie*, [http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/wy\\_in\\_wy\\_plakat\\_art\\_deco\\_lwow](http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/wy_in_wy_plakat_art_deco_lwow) [dostęp: 13.05.2021].

» 23 Tak samo widzi tę linię rozwojową A. Turowski: „Przypomnijmy na początek, iż z polską szkołą plakatu wiąże się kilkanaście nazwisk, przynależnych w czasie do kilku pokoleń i różnych historii. Żywiących się odmienną wyobraźnią i stosujących różną stylistykę. Jej źródłem, co do czego zgadza się większość badaczy i publicystów, jest przedwojenna twórczość Tadeusza Gronowskiego”: A. Turowski, *Polska szkoła...*, op. cit., s. 2.

tworząc jego wzorniki w duchu nowoczesnym. Przysporzyło jej to wielu naśladowców. Tendencja ta była bardzo atrakcyjna wizualnie, a poza tym działała na rzecz budowania tożsamości narodowej i stanowiła naturalny zaczynem stylu narodowego. Zaprzeczala akademickiej poprawności i bliżej jej było do akceptowanych kierunków sztuki wczesnego modernizmu, ze względu chociażby na konsekwentną stylizację formy, jej rytmiczne kadencje, nieco psychodeliczną paletę barw, według dzisiejszych kryteriów proto-pop-artowską.

Tadeusz Gronowski nie miał okazji zostać pedagogiem. Być może było to wbrew jego naturze *bon vivanta*. Jako indywidualista nie stał się także przywódcą czy liderem jakiegoś ugrupowania. Przez krótki czas był związany z „Rytmem”, ale na prawach zwykłego uczestnika ruchu. Na pewno należał do grona artystów, którzy podzielali jego fascynację barwnością ludowości i w niej upatrywali źródło narodowej sztuki. Chociaż – na ile potrafię ocenić – artystycznie miał chyba naturę kosmopolity, a mentalnie czuł się Europejczykiem.

W okolicach wystawy paryskiej w 1925 roku można mówić o pokrewieństwie rozwiązań plastycznych i zbliżonym doborze środków wyrazu u obojga artystów. Zostali zresztą wyróżnieni za prace, które wizualnie niewiele się różnią. Nikt wówczas nie dostrzegł w tym podobieństwie faktu istnienia „szkoły”, ale była to na pewno wspólnota poszukiwań i manifestacja tych samych wartości plastycznych, współbrzmiących z euforią tworzonej państwowości, która także w sztukach plastycznych potrafiła wybić się na niepodległość<sup>24</sup>.

Gronowski, aczkolwiek inicjował pewne „modne trendy”, nie skupił wokół siebie „czeladników”. Traktował siebie jako człowieka do wynajęcia w celu świadczenia usług. Tytuł mistrzyni zapewne należał się w owym czasie Stryjeńskiej. On szybko jej lekcję przyswoił i zaszczerpił swój entuzjazm innym, którzy widzieli w nim wzór do naśladowania. W jakimś stopniu był więc „nauczycielem”, gdyż to on wyznaczał i narzucał poziom kultury plastycznej ulicy w latach 20. i 30., już z pozycji autorytetu. Można powiedzieć, że projektował wzorce, które stanowiły inspirację do dalszego twórczego opracowania. Poza tym ostro zarysowała się rola Gronowskiego jako pioniera artystycznych nowinek. Posiadając kontakty (kluczową postacią był tu arcy mistrz Cassandre) i możliwości, importował nowe wzorce, które dzięki niemu stawały się znane i modne. To, że grafika polska osiągnęła samodzielność, było w dużej mierze jego osobistą zasługą. Kładąc fundament pod nowoczesną kulturę wizualną, stał się jednocześnie jej prawodawcą, a jego dzieło stanowiło zaczyn dla podobnie jak on myślących obrazem<sup>25</sup>.

» 24 Zjawisko to pokazała kompleksowo wystawa w warszawskiej Zachęcie pt. „Sztuka wszędzie”.

» 25 Sylwetkę Gronowskiego na tle epoki wszechstronnie przedstawia monografia pióra

Rok po wystawie paryskiej na ulicach polskich miast miała miejsce szczególna epifania. Pojawiło się bowiem dzieło wyjątkowe, któremu warto poświęcić więcej uwagi. Plakat *Radion sam pierze*, zaprojektowany przez Gronowskiego dla koncernu Schichta, natychmiast stał się rozpoznawalną ikoną. Zapewnił jednocześnie autorowi zasłużone miejsce w panteonie grafiki użytkowej jako dzieło ponadczasowe, należące do ścisłego kanonu plakatu. Plakat ten uzmysłowił nawet dyletantom esencję przekazu reklamowego; jako swego rodzaju kalambur wizualny, który nie musi odzwierciedlać stanu rzeczywistego, jest typowym artefaktem zasadzającym się na „anomalii informacyjnej”<sup>26</sup>. Artysta wykreował prostymi środkami plastycznymi następstwo zdarzeń nierzeczywistych na podobieństwo montażu filmowego. Obraz ten nie zawiera żadnych cech identyfikacji produktu, nie pokazuje proszku do prania, ale jego właściwości piorące. W obrazowaniu „czynności” zacierą różnicę między prawdą a fikcją<sup>27</sup>.

Wielu adeptów sztuki graficznej (Witold Chomicz, Eryk Lipiński – późniejszy, obok Tomaszewskiego, protagonista „polskiej szkoły”) przywoływało we wspomnieniach wrażenie, jakie to dzieło wywołało na nich od pierwszego spojrzenia. Było tak odmienne, że wyodrębniło się z sąsiedztwa konkurencyjnych obrazów. To dzięki niemu ujawniona została niespotykana wcześniej istota komunikowania wizualnego, czytelna na poziomie znaków nieprzekładalnych na język werbalny. Spełniało wszystkie normy kluczowego dla plakatu pojęcia, które Lenica za Brechtem nazwał „efektem obcości” (*Verfremdungseffekt*)<sup>28</sup>. Nowoczesne w nim były zarówno metoda, styl obrazowania („niezwyklenie”, jak chce Porębski<sup>29</sup>), redukcja środków wyrazu, jak i pochodzący od copywritera doskonały, łatwo wpadający w ucho slogan. Wydaje się, że ilustracja podąża tu za tekstem i ta zawarta w nim pewność o skuteczności przekłada się na wynik zdarzenia. Para-

Szablowskiej: A.A. Szablowska, *Tadeusz Gronowski. Sztuka plakatu i reklamy*, IS PAN, Warszawa 2005.

- » 26 Koncept anomalii informacyjnej wprowadził M. Porębski w pracy *Ikonosfera*. „Obraz wyposażony we własne symetrie i asymetrie stanowi w świecie, który go otacza, informacyjną anomalie. Zakłóca i burzy zastany porządek rzeczy, proponując porządek nowy, własny”. Jednocześnie autor postuluje badanie „funkcji obrazowości obrazu”, o której – jego zdaniem – „stanowi zespół «uniezwykłych» wyodrębniających jego strukturę wśród wizualnych informacji świata”: M. Porębski, *Ikonosfera*, Warszawa 1972, PIW, s. 67.
- » 27 Plakat ten jest reprodukowany w historii plakatu: R. Hollis, *Graphic Design. A Concise History*, Thames & Hudson, London 1994, s. 172 – jednakże z błędnym datowaniem (1925) oraz informacją, że zdobył złoty medal na wystawie paryskiej.
- » 28 Koncept ten wywodzi się z klasycznego teatru chińskiego i stał się inspiracją do Brechtowskiej teorii teatru. Lenica, przywołując jego oddziaływanie na widza, pisze: „Analogie między aktorem i autorem-plakacista są niewątpliwe. Verfremdungseffekt w plakacie zakłada dystans autora do zagadnienia, wierność nie dosłowną, naturalistyczną, lecz inną, głębszą, ukazującą zgoła niespodziewane aspekty. Efekt obcości potęguje zaskoczenie, jest więc jak najbardziej zgodny z naturą plakatu. Jeżeli wzbudza protest lub zdziwienie – tym głębiej przenika do świadomości”: J. Lenica, *Materiały z obrad I sympozjum Międzynarodowego Biennale Plakatu w Warszawie*, „Zachęta”, Warszawa 1966, s. 22.
- » 29 M. Porębski, *Ikonosfera*, op. cit., s. 67.

-magiczna transformacja, czy też odległa analogia do aktu sakramentalnej puryfikacji, jest równocześnie komicznym zdarzeniem ze świata bajkowego. Ale może właśnie to, że zbiegają się w tym obrazie konotacje ze świata dorosłych i dzieci, rzutuje na jego szeroki zasięg oddziaływania, zapewnia mu swoistą naiwność narracji za sprawą łatwo przyswajalnej metafory.

Jakkolwiek byśmy oceniali ten przypadek, jest to dzieło ze wszech miar wyjątkowe i pozornie osamotnione w panoramie plakatu polskiego owego czasu. Zapoczątkowało ono błyskotliwy, przewrotny styl kojarzenia warstwy ilustracyjnej z przekazem (w tym przypadku – produktem). Ale metoda taka nieczęsto mogła być analogicznie użyta czy ponownie wykorzystana. Pomyśl taki bowiem nie daje się replikować wprost, jeżeli nie następują warunki wstępne: banalne w swej prostocie i oczywistości hasło (slogan) oraz maksymalnie „stroma” hiperbola obrazowa lub dosłownie ekstrapolacja.

Wydaje się jednak, że ten „prototyp” nowoczesnego języka artykulacji na tyle głęboko zaciążył nad wyobraźnią, że nawet podświadomie wszyscy adeptci chcieli się mierzyć z tym ideałem. Ale tylko niektórzy zrozumieli jego immanentną tajemnicę. Nie wykluczam, że mogło to być „obrazowe” źródło późniejszej kombinatoryki i poszukiwań ekwiwalentów plastycznych dla treści przedstawianej „nie-wprost”.

Podobny przypadek to plakat Henryka Tomaszewskiego Chopin (1949) na obchody Roku Chopinowskiego, później rozwinięty – jako parafraza – przez Tadeusza Trepkowskiego w jego arcydziele *V Międzynarodowy Konkurs im. Fryderyka Chopina* (1954) i w końcu *Moore. Wystawa rzeźb Henry Moore'a* (1959). W każdym z wyróżnionych przypadków świat wyobrażony ogranicza się do selektywnie dobranych elementów znaczących (*signifiant*), osadzonych arbitralnie w abstrakcyjnym z pozoru kontekście (*signifie*), co daje w rezultacie znak wizualny rządzący się swoimi prawami – jako znak arbitralny. Jeżeli przyjąć, że Gronowski za sprawą przyjętej inżynierii genetycznej – w tym przypadku obrazowej – stworzył swoisty genotyp (zespół cech warunkujących dziedziczenie), to jego następcy poświęcili się doskonaleniu fenotypu (zespołu dostrzegalnych cech, powstałych jako wynik oddziaływania warunków środowiska na właściwości dziedziczne) polskiego plakatu.

Obiektywnie patrząc wstecz, dałoby się zbudować taki ciąg pojedynczych prac z lat 30. i 40., które nie różniłyby się wzajemnie i nie odbiegałyby stylistycznie od tych uważanych za typowe dla PSP<sup>30</sup>. Ich podobień-

» 30 Większość opracowań za jej inwokację przyjmuje dopiero plakat Fangora do filmu *Mury Malapagi* (1952). Kategorycznie forsuje ten moment najbardziej miarodajny autorytet w dziedzinie plakatu i zarazem kustosz tradycji PSP - Zdzisław Schubert, a jej koniec obwieszcza w 1964 r. – patrz: *Kiedy plakat śpiewał po polsku. Ze Zdzisławem Schubertem rozmawia Urszula Pieczek*, „Znak” 762/2018, s. 92-98. W tej rozmowie rozprasa on także wiele narosłych nieporozumień i wątpliwości, o których była mowa wyżej.

stwo nie ograniczałyby się tylko do kwestii formalnej<sup>31</sup>. Dzieła Antoniego Wajwóda, *L'art Polonaise* (1936), Gronowskiego *Balet polski* (1937), debiutancki plakat Tomaszewskiego *Bogate żniwa* z 1938 roku, plakaty filmowe z późnych lat 40. Tomaszewskiego i Lipińskiego, wczesna praca Wojciecha Zamecznika *Niecierpliwość serca* (1948) czy prace Jerzego Karolaka dla Teatru Rapsodycznego w Krakowie, np. *Balladyna* (1950), zbliżają podobieństwo ekspresji środków plastycznych oraz analogiczna metoda formułowania przekazu, która kojarzona bywa także z plastyczną metaforą lub metonimią. Ponadto syntetyczny rysunek, umowna przestrzeń z przenikającymi się planami, zdecydowana plama barwa, dynamika malarskiego gestu czy w końcu tonacja barw – wszystkie te cechy stanowić będą walory „polskiej szkoły”, nawet gdybyśmy chcieli uznać je zaledwie za „przedszkole”.

To, że wśród luminarzy PSP spotkać można zarówno Gronowskiego, jak i Tomaszewskiego, świadczy, że zachowana została jakaś ciągłość, która mimo dziejowych perypetii nie zniweczyła cyklu rozwojowego stylistyki plakatu ani nie zaczęła się od przysłowiowego zera. Być może należy to interpretować jako tzw. sztafetę pokoleń, ale pamiętajmy, że umowną „pałeczkę” wytrąciła z rąk twórców wojna, a niektórych nawet zabrała. Niemniej jednak nastąpił „gest” jej podniesienia, a poza wszystkimi niesprzyjającymi okolicznościami, należała ona do tej samej drużyny, a więc była w pełni znaczenia „nasza”.

Możliwość związania tych do tej pory rozłącznie – a niekiedy antagonistycznie – traktowanych okresów w jedną całość (1918–1949) dostrzegła Elżbieta Grabska<sup>32</sup>. Jako spoiwo widzi ona następujące cechy wspólne: „rys afirmacji”, reifikowane obrazy rzeczywistości, ale i wspólne im poczucie powinności sztuki oddanej służbie publicznej, obok zauważalnej ciągłości stylowej. Grabska wspomina także „o swoistej retoryce ówczesnych działań artystycznych, obiektywizującej aspiracje narodowe i państwowe”, a więc o pewnej symetrii w oddziaływaniu propagandy<sup>33</sup>. Oczywiście były także i różnice:

To, co było nowe i dynamiczne w sztuce pierwszych lat powojennych i co wydawać się może czymś już zupełnie odrębnym od artefaktów dwudziestolecia było, moim zdaniem, fenomenem przyspieszenia,

» 31 Podobnie uważają J. Chrzanowska-Pieńkos i A. Pieńkos, tyle że dopiero po 1956 r. dostrzegają zespolenie tendencji malarskiej (J. Młodożeniec, J. Lenica, F. Starowieyski, W. Świerzy) z twórczością Gronowskiego oraz twórców polskiej szkoły: Mroszczaka, Tomaszewskiego i Trepkowskiego. J. Chrzanowska-Pieńkos, A. Pieńkos, *Leksykon sztuki polskiej*, Poznań 1996, wyd. Kurpisz s.c., s. 163.

» 32 E. Grabska, *Lata 1914–18 i 1939–49, z problemów periodyzacji okresu zwanego dwudziestolecie*, [w:] *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały sesji SHS*, Warszawa 1980, 1982, PWN, s. 29–45.

» 33 *Ibidem*, s. 40.

zagęszczenia i odrabiania tego, czego zabrakło w dotychczasowych doświadczeniach artystycznych<sup>34</sup>.

## V.

Można rozważać kilka wariantów prezentacji PSP w zależności od tego, jaką koncepcję „szkoły” przyjmujemy wstępnie, tj. w znaczeniu szerszym lub węższym. Wszystko zależy od dystansu, z jakiego chcielibyśmy jako pewna wspólnota oceniać dorobek rodzimej sztuki, i na ile jesteśmy utwierdzeni w przekonaniu, że rzeczywiście wytwarzamy specyficzną jakość artystyczną, odmienną od przejawów ducha innych nacji. Przyjmując hipotetycznie założenie, że pojęciu „szkoły polskiej” patronuje jakiś geniusz narodowy, można tendencyjnie wiązać wybrane dzieła na przestrzeni całej historii plakatu polskiego, szczególnie te tworzone przez artystów uprawiających równocześnie tzw. sztukę wysoką, a plakat przy okazji (np. Wyspiański, Stryjeńska, Jastrzębowski, Fangor) obok wybitnych reprezentantów grafiki projektowej (Bartłomiejczyk, Gronowski, Tomaszewski, Cieślewicz), kierując się jedynie kryteriami czysto estetycznymi. Szkoła w takim rozumieniu byłaby tylko ciągiem pojedynczych, wybitnych dzieł, niekiedy ich koncentracją czy współwystępowaniem, w ramach którego trudno byłoby znaleźć genetyczne powinowactwo i pokrewieństwa. Tworzyłyby one raczej sekwencje, serie, konstelacje arcydzieł, istniejące osobno i dla siebie jako wyraz postawy kreatywnej poszczególnych autorów, których ekspresja zmieściła się w ramach gatunkowych, a była eksterioryzacją jednocześnie indywidualnego stylu poszczególnych artystów. Oczywiście w tle musiałyby pojawiać się współczesna im produkcja z zakresu grafiki użytkowej i projektowej, czyli prace typowe, ale zawsze *minorum gentium*, które można oceniać w kategorii rzetelnego rzemiosła, wykonane na żądanie, często według wymogów klienta (zleceniodawcy).

Taka narodowa koncepcja „szkoły” – jak chciał ją widzieć Jan Białostocki – rozciągałaby się na cały wiek XX, począwszy od pionierskiego gestu Wyspiańskiego, który złamał obowiązujące już rygorystyczne w owym czasie reguły gatunkowe swoim plakatem do *Wnętrza* (1899), zarówno w warstwie ikonicznej (użyta ilustracja jest autocytatem, który funkcjonował wcześniej samodzielnie), jak i typograficznej, wprowadzając swobodny dukt pisma odręcznego. To był bez wątpienia kamień węgielny polskiej tradycji graficznej. Jego decyzja miała także ten wymiar, że twórca aspirujący do artystycznego parnasu nie odmówił wykonania w istocie anonisu, któremu nadał cechy dzieła osobnego w charakterystycznej dla siebie manierze. Nie upodobił go do obiegowych matryc wykorzystywanych w owym czasie w tzw. typowej produkcji „rzemieślniczej”.

» 34 *Ibidem*, s. 44.

Podobnie, bez uprzedzeń i bez wyniosłości artystowskiej pozy, twórcy podwalin sztuki plakatu w niepodległej Polsce, mistrzowie i pedagodzy zarazem: Edmund Bartłomiejczyk, Zygmunt Kamiński i Władysław Skoczyła, dostrzegli potencjał nowej dyscypliny i z entuzjazmem praktykowali na niwie sztuki egalitarnej, o szerokim adresie społecznym, poza enklawą wyrafinowanej sztuki graficznej, dostępnej w gabinetach rycin i galeriach, jedynie dla koneserów. Myślę, że jest do utrzymania teza, i znajduje ona poświadczenie w dziełach sztuki, że potrafili skutecznie zaszczerpić swoim uczniom owo posłannictwo sztuki o demokratycznym charakterze, której obecność w przestrzeni publicznej tworzyła nową jakość kultury wizualnej epoki, a jednocześnie rozszerzała domenę wolności artystycznej. Równoczesna dynamika życia społecznego, wolny rynek, konkurencja, ekspansja reklamy i ofensywne działania marketingowe gwarantowały adeptom wielość zamówień i profity finansowe za solidne usługi projektowe.

Taki sukces grafika wyzwolonego od anonimowej użyteczności personifikował Gronowski. A to właśnie on, w całej rozciągłości swojej kariery, udowodnił, że plakat jest pełnoprawną dziedziną wypowiedzi artystycznej, że uwolnił się już się od balastu przeszłości, chociaż on sam nigdy nie wyparł się swego rodowodu i swych nauczycieli. Jego dzieło stało się otwarte na różnorodne źródła inspiracji. Gronowski asymiluje znane wcześniej formy, jak chociażby te ze skarbnicy sztuki ludowej, ale jednocześnie adoptuje bezkompromisowo atrybuty nowoczesności (tzw. efekty neonowe w liternictwie, aerograf). W czasie dominacji modernizmu i forsowania stylu międzynarodowego stawało się to synonimem „swojskiej” nowoczesności, która nie ustępowała zagranicznym standardom.

Nie sposób więc odmówić racji Krzysztofowi Zagrodzkiemu, który pisząc z perspektywy konesera plakatu osiadłego w ojczyźnie plakatu, zauważa:

Patrząc z dystansu, tak geograficznego jak i czasowego na zjawisko jakie stanowi powstanie „polskiej szkoły plakatu”, wydaje mi się, że – mimo cezury wojennej – jest to nade wszystko wynik długiego i sumiennego terminowania, tak w świetle wypełniania światłego programu pedagogicznego przygotowanego przez poprzednie pokolenie, jak też otwartego i chłonnego stosunku naszych artystów wobec zmian zachodzących w tej dziedzinie. Zaistnienie niekomercyjnej kultury i nierynkowej gospodarki po ostatniej wojnie odegrało tu wielką rolę, a pojawienie się tej szkoły nie było wynikiem odgórnego zadekretowania jak by chcieli niektórzy obserwatorzy zagraniczni. Potrzebna była kultura artystyczna, znajomość rzemiosła oraz szczypta tego, co pompatycznie nazywamy „geniuszem narodu”<sup>35</sup>.

» 35 K. Zagrodzki, *Wypowiedź znawcy*, [w:] *Muzeum ulicy*, op. cit., s. 81–82.



Jak wielokrotnie wspomniano powyżej, z różnych powodów zjawisko PSP nigdy nie zostało jednoznacznie zdefiniowane w odniesieniu do szeroko rozumianej panoramy historycznej<sup>36</sup>. Co najwyżej było denotowane w miarę ustabilizowanym kanonem. Można to uznać za rodzaj pewnej macierzy, w obrębie której mieszczą się na zasadzie powtarzalności pewne konkretne dzieła, najczęściej identyfikowane bądź występujące w większości opracowań naukowych<sup>37</sup>.

Kilkoro (tam są panie!) autorów pokusiło się o to, by określić ich cechy dystynktywne, ale te uchwytne nie zawsze tworzą pokrewne konstelacje<sup>38</sup>. Kłopotów zawsze nastroczała także chronologia, nawet do tego stopnia, że zjawisko rozumiane pod tą nazwą stawało się wiecznie żywym fenomenem, samoodnawiającym się i kultywowanym przez kolejne generacje ex post, zarówno w latach 70., 80., jak i 90. Traktowanie PSP jako czcigodnej schedy po przodkach wymagało nieustannej rewitalizacji przez kolejne generacje grafików. W niejednym przypadku dobór sukcesorów wydawał się co najmniej zastanawiający<sup>39</sup>.

Kenji Kaneko, który jako jeden z nielicznych bezstronnych obserwatorów dostrzegł ciągłość tradycji zapoczątkowanej w dwudziestoleciu, nie poprzestaje na okresie klasycznym lat 50. i 60., rozciąga zakres pojęcia na lata 70. i 80., pisząc o „neo-szkole”, która rządzi się ciągle tymi samymi zasadami, w której prymat wiedzy niczym nieskrępowana wyobraźnia. Jakby tego było mało, nadmienia jeszcze o eskalacji środków wyrazu i ich wybujałości na miarę czasu<sup>40</sup>.

Niekiedy takie niefrasobliwe rekrutacje kolejnych zastępów, mające być swoistą nobilitacją twórców, mogą jednak deprecjonować wartość zjawiska. Z tego powodu byliśmy świadkami niejednej jego reinkarnacji

- » 36 Ostatnio z wielkim rozmachem uczyniła to Dorota Folga-Januszewska w monumentalnym opracowaniu *Oto sztuka polskiego plakatu*, gdzie znaleźć można imponujący materiał ilustracyjny dotyczący interesującego nas tematu. Na temat PSP znaleźć tam można jedno kluczowe zdanie: „Wydaje się, że fenomen polskiej szkoły plakatu polegał między innymi na tym, że twórcy świadomi tych wszystkich etapów rozwoju plakatu, ale wykształceni jako ‘artyści’, niepokorni wobec zasad projektowania, dołożyli do obrazu tak ważną dla Polski nutę – siłę poezji”: D. Folga-Januszewska, *Oto sztuka polskiego plakatu*, Bosz, Olszanica 2018, s. 250.
- » 37 Za reprezentatywny zestaw można przyjąć ten zawarty w albumie *Muzeum ulicy*, który znalazł uznanie środowiska.
- » 38 Ostatnią taką próbą zmierzenia się z problemem jest blok tekstów pt. *Polska na plakacie*, zamieszczonych w czasopiśmie „Teologia Polityczna Co Tydzień”, autorstwa m.in. K. Matul, D. Folgi-Januszewskiej i K. Kulpińskiej (skąd zapożyczyłem motto): „Teologia Polityczna co tydzień” 23/2019 (167), <https://teologiapolityczna.pl/polska-na-plakacie-tpct-167> [dostęp 13.05.2021].
- » 39 Za istnieniem takiej ciągłości opowiada się Turowski, uznając twórców nurtu metaforycznego z lat 70. za kontynuatorów pierwszej generacji: A. Turowski, op. cit, passim. Byłbym jednak za uporządkowaną wykładnią i chronologią, która konsekwentnie pojawia się w opracowaniach Zdzisława Schuberta, m.in. Z. Schubert, *Kiedy plakat śpiewał po polsku*, op. cit., passim.
- » 40 K. Kaneko, *Significances of the Polish School of Poster*, [w:] *100 Years of Polish Poster Art* (katalog wystawy), Yurakucho Art Forum, Tokyo 1993, s. 152–155.

i edycji, czy, jak wspomniano, nawet reaktywacji<sup>41</sup>. Często w przystępnej narracji i dla polepszenia samopoczucia w recenzjach prasowych anonso- wano kolejny rozdział i wieszczono nigdy niekończący się kres jej świetno- ści. To takie typowe grepsy pop-kultury, które bezmyślnie kultywują tzw. neverending stories czy evergeeny.

Na pewno zjawisko „polskiej szkoły” ulegało postępującej mitolo- gizacji i z tego powodu podlegało różnorodnym nostalgicznym manipu- lacjom, szczególnie w tych momentach dziejów, kiedy doskwierało nam poczucie dyskomfortu. Tymczasem – z muzealnego czy historycznego punktu widzenia – jest to niewątpliwie całość już dokonana i stanowiąca zamkniętą epopeję, bez większych konsekwencji wobec tego, co nastąpi- ło potem, mimo pozostawania w obiegu jej rzeczywistych protagonistów nadal aktywnych twórczo. Można w nieskończoność podtrzymywać ten spór i ciągle ogłaszać protoplastów, klasyków i epigonów, wydłużać lub skracać kadencje, próbować wypreparować „osobliwą” estetykę PSP czy jej cechy dystynktywne. Większa zgodność panuje co do kulminacji i za- razem ostatniego akordu, na który składają się seria plakatów dla Teatru Dramatycznego i Opery Narodowej powstałych z początkiem lat 60. Potem nastąpiło sprzężenie zwrotne albo w kategoriach dialektycznych coś na kształt riposty pokoleniowej. Miejsce egzaltowanej „barokowej” ekspresji zajęła powściągliwa i pełna pokory asceza. Być może był to wyraz opamię- tania, by plakat pozostał plakatem, a nie papierowym symulakrum obrazu malarskiego<sup>42</sup>.

Zwrot ten był w istocie przejawem pokoleniowej niepokorności wo- bec wcześniejszej anarchicznie nadużywanej wolności. Być może nawet był uświadomionym i zamierzonym aktem samo-spalenia czy samo-oczyszcze- nia jako wyraz protestu przeciw wynaturzeniu plakatu.

## VI.

Pojęcie „szkoły” w sztuce jest złożone i może być analizowane na kilku płaszczyznach<sup>43</sup>. Pisał o tym w aspekcie sztuki dawnej Białostocki. Warto w tym miejscu przywołać kilka z jego konstatacji:

(...) „szkoła” oznaczała kontynuowaną w czasie wspólnotę artystyczną jakiegoś obszaru: kraju, bądź szczególnie, miasta.

» 41 Zob. hasło: *Polska szkoła plakatu*, [w:] J. Chrzanowska-Pierńkos, A. Pierńkos, op. cit, s. 162–164. Autorzy proponują maksymalnie rozwlektą w czasie chronologię, począwszy od lat 30. po 70., i wśród antenatów wymieniają większość artystów skupionych w KAGR, ale jednocześnie przewrotnie negują istnienie takiej formacji.

» 42 Opozycja zastosowana przez E. Lewandowskiego we wspomnianej wystawie – patrz przypis 7.

» 43 P. Kozłowski, *Szkoły w sztuce*, „Sztuka” 6/1987, s. 35–38.

(...) uczniowie, którzy wspólnie przejęli swoistą metodę mistrza, składają się na grupę o wspólnych cechach, grupę określaną terminem „szkoła”.

(...) terminu tego używa się także przenośnie, stosując go do artystów, którzy bezpośrednio uczniami danego mistrza nie byli, i określając w ten sposób grupę naśladowców, którzy przejmowali, a często też rozwijali przez mistrza wprowadzone ujęcia, rozwiązania, kompozycje – to wszystko, co składa się na indywidualny styl.

(...) mistrzowie sztuki nowoczesnej nie starali się przekazywać uczniom swych umiejętności i przez siebie sformułowanych rozwiązań, lecz otworzyć ich oczy na artystyczną problematykę i wdrożyć ich do samodzielnego rozwiązywania stojących przed nimi zadań.

Użycie w dziedzinie sztuk plastycznych terminów ‘mistrz’, ‘uczeń’, ‘szkoła’ związane jest z pojmowaniem sztuki jako trwałego procesu edukacyjnego, w którym następuje przekazanie z pokolenia na pokolenie sumy umiejętności, a także zasadniczych koncepcji teoretycznych.

I dalej:

Symboliczny mistrz, ojciec Wirgiliusz, zasługuje na stu dwudziestu trzech uczniów, jeśli potrafi im przekazać, a oni od niego przyjąć, nie schemat technologii produkcyjnej, lecz specyficzny rodzaj twórczej postawy pozwalającej dostrzegać problemy i samodzielnie je rozwiązywać.

Pewną konkluzję stanowiło przekonanie, że naśladować można opus albo twórczą naturę geniuszu mistrza wcielającego się w mistrza i tym samym twórczo przekształcać naukę mistrza<sup>44</sup>.

W sytuacji takiego zagmatwania proponuję inną, bardziej przystającą do naszych czasów wersję diagnozy tego stanu rzeczy. Spośród czterech typów wyróżnionych przez Pawła Kozłowskiego – jak zaznacza przez analogię do szkół w nauce opisanych przez Jerzego Szackiego – tylko dwa dają się implementować do naszego przedmiotu. Rzadko występują one w czystej postaci, częściej na siebie zachodzą lub są wobec siebie komplementarne. W tym przypadku chodzi o szkołę w znaczeniu typologicznym, kiedy jest ona jedynie analitycznym konstruktem badacza. Nie ma ona

» 44 J. Białostocki, *Sto dwadzieścia troje dzieci ojca Wergiliusza. O mistrzach, uczniach i szkołach*, [w:] *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, cykl 2, Warszawa 1987, PWN, s. 76–82.

jednoznacznego desygnatu w rzeczywistości, a jest jedynie zbiorem cech wspólnych, podobieństw twórczości poszczególnych autorów wyodrębnionych w drodze analizy. Drugi dopuszczalny wariant to szkoła w rozumieniu kulturowym, często występuje w odniesieniu do charakterystycznego dla danych nacji stylu ekspresji. U jego podstaw leży:

założenie o istnieniu osobliwości kulturowej w przestrzeni społecznej lub geograficznej, będącej podstawą istnienia tych szkół. Ten swoisty kontekst kulturowy, wynikający z własnej tradycji, wzorów, autorytetów i w specyficzny sposób powiązanych wartości nie kończy się na odrębności bytowania artystów, ale znajduje również swój wyraz w sztuce<sup>45</sup>.

Wiele wskazuje na to, że PSP częściowo tylko spełnia wymagania zawarte w dwóch innych kategoriach: szkoły w znaczeniu instytucjonalnym lub psychologicznym. Tym tropem próbuje podążać Agnieszka Szewczyk, która wiąże jej status z warszawską akademią, nazywając ją wprost „polsko-warszawską”. Jej teza i przekonująco przeprowadzone dowodzenie dają się utrzymać, ale kłopot pojawi się, gdy zaczniemy wymieniać jej filary<sup>46</sup>.

Zdzisław Schubert, który w popularyzacji zjawiska ma nieprzecenione zasługi i zawsze opowiadał się za autonomią i historyczną interpretacją tego zjawiska, głównie zresztą na gruncie plakatu filmowego, w ostatnim opracowaniu historii plakatu w kręgu warszawskiej Akademii, w dużym stopniu zakresowo utożsamia „polską szkołę” z tym ośrodkiem, a materiał ilustracyjny – szczególnie ten z lat 30. – stanowi dowód w sprawie<sup>47</sup>.

Traktując wszystkie wspomniane kategoryzacje jako równoprawne, przyjąć można następującą wersję opisową „polskiej szkoły”: jest raczej zjawiskiem żywiołowym, o niedookreślonym charakterze, właściwie tworem w dużym stopniu heterogenicznym i przypadkowym. Nie posiadała nigdy żadnej deklaratywnej formuły czy manifestu, nie zaistniał żaden akt założycielski ani proklamacja programu, nie odbyły się żadne wspólne wystąpienia, pokazy czy wystawy w rodzaju master-class, nie miał miejsca żaden wirtuozerski popis. Wszystko było żywiołowym ruchem, braterstwem artystycznych postaw w opozycji do nurtu sztuki oficjalnej, pogrążonej w marazmie doktryny artystycznej socrealizmu, a jednocześnie kontestacją reguł gatunkowych plakatu.

» 45 *Ibidem*, s. 36.

» 46 A. Szewczyk, *Polsko-warszawska szkoła plakatu*, [w:] *Powinność i bunt. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1944–2004*, Warszawa 2004, Narodowa Galeria Sztuki „Zachęta”, s. 128–135.

» 47 Z. Schubert, *Mistrzowie polskiego plakatu i ich uczniowie*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2008.

Paradoksalnie o jedności stanowiła różnorodność „rozmaitość stylów indywidualnego 'pisma', często o walorach malarskich, a także dążenie do zwartej metafory, gry słów zbieżnej z treścią przedstawianego motywu”<sup>48</sup>. Jej formuła była substytutem sztuki, która nie mogła się spełnić ze względu na uwierający ideologiczny gorset i hamujące swobodę wypowiedzi polityczne wędzidło. Wbrew istocie samego pojęcia szkoły był to wykwit niesubordynacji i braku pokory wobec programu nauczania, zaprzeczenie procesu edukacji w zakresie grafiki projektowej, ale właśnie z tego uczyniono metodę. Była to szkoła samodzielnego myślenia, kojarzenia przeciwieństw, artykulacji quasi-poetyckiej środkami wizualnymi. Duży w tym udział mogła mieć fascynacja aforystyką Stanisława Jerzego Leca ze zbioru *Myśli nieuczesane*, na co wielokrotnie zwracał uwagę namaszczony przez Mistrza następcą Mieczysław Wasilewski. To brzemienna w skutkach zasługa Henryka Tomaszewskiego, jako pedagoga i nauczyciela, ale nade wszystko autorytetu, który do łamania konwencji zachęcał, a nawet tego właśnie wymagał, bo sam dawał taki przykład. Nie wszystkie indywidualności związane z tą formacją wywodziły się z pracowni Tomaszewskiego, np. Cieśliewicz, Fangor, Starowieyski, Świerzy, Palka. Jego pierwszymi uczniami byli zaledwie: Lenica i Młodożeniec. Dopiero potem, u progu lat 60., w drugim rzucie kolejne „zrewoltowane” pokolenie zaznaczyło swoją obecność<sup>49</sup>. Wcześniej, musieli przejść kurs „myślenia” obrazem, co wykraczało poza program nauczania<sup>50</sup>. Wcześniej, w latach 50., wobec niemożności spełnienia na terenie malarstwa skażonego dogmatycznymi recepturami, pracownia plakatu wydawała się bezpiecznym azylem dla osobowości niezależnych. Twórczość plakatu stanowiła substytut artystycznej wolności. Dopuszczalne były pojęcia takie jak: ekspresja, wyobraźnia, swoboda w doborze środków wyrazu, etc. To właśnie niemożność spełnienia w innych mediach koncentrowała nadmiar energii twórczej w plakacie, co powodowało dobrze pojętą rywalizację i stymulowało eksplozję inwencji. I co nie było błahe – konfrontacja z widzem

» 48 M. Knorowski, *Polska Szkoła Plakatu*, [w:] *Sztuka świata, Leksykon L–Z*, t. 13, Arkady, Warszawa 2000, s. 195; M. Sitkowska, *Polska Szkoła Plakatu*, [w:] *Słownik sztuki XX wieku*, Arkady, Warszawa 1998, s. 504–505. M. Sitkowska podkreśla współpracę grafików z architektami w dziedzinie wystawiennictwa.

» 49 Por. S. Giżka, *Polska szkoła plakatu*, [http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es\\_polska\\_szkola\\_plakatu](http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es_polska_szkola_plakatu) [dostęp: 8.01.2009].

» 50 Więcej o „obrazach pomyślanych” por. M. Knorowski, *Plakat polski*, [w:] *Muzeum ulicy*, op. cit., s. 18: „Nieodłączną cechą plakatu jest to, że nie jest to obraz zobaczony – w rozumieniu odwzorowania natury (mimesis) – tylko pomyślany, to znaczy jest od początku do końca indywidualną projekcją ujarzmioną rygiem formy, zdyscyplinowaną w sensie intelektualnym i syntetyczną w stylu obrazowania. To nadaje mu, jako obrazowi, pewną zwartość i tektonikę w odbiorze wartości plastycznej i potęguje wydzwięk w sferze treści. Jego kompozycja ma wybitnie 'dośrodkowy' charakter, co powoduje, że odbieramy go jako 'świat zamknięty sam w sobie', autonomiczny, wyraźnie odseparowany od zewnętrznego”. Patrz także H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007; J. Berger, *Sposoby widzenia*, tłum. M. Bryl, Fundacja Aletheia, Warszawa 2008.

możliwa była natychmiast, a więc sprawdzalność zastosowanych strategii artystycznych dokonywała się niemalże *in statu nascendi*.

Inną płaszczyzną odniesienia, ze względu na żywiołowość, brawurę i śmiałość gestu podążającą tropem nieokiełznanej wyobraźni, była tradycja romantyczna<sup>51</sup>. Niekiedy odnajdywano w tej formacji przefiltrowaną esencjonalną witalność sztuki ludowej, która teraz mogła objawić się w całej krasie. Był to niewątpliwie rodzaj jakiejś „formalnej opozycji” wobec recept sztywnego ortodoksyjnego socrealizmu – jak kiedyś to nazwałem – ale także przejaw buntu i wyraz braku pokory pokolenia, niemogącego swobodnie realizować swoich artystycznych zamysłów<sup>52</sup>.

Na pewno formuła pokoleniowa jest najbliższa prawdzie i tym samym „polska szkoła” była manifestem jednej generacji wywodzącej się z jednego matecznika. I tu ponownie pojawia się postać Henryka Tomaszewskiego, nauczyciela i żywej legendy. Ten wątek podnosi Michał Warda. W sekwencji kilku ważkich zagadnień związanych z wysoką pozycją polskiego plakatu, bez uwzględnienia jego roli nie daje się ich zrozumieć<sup>53</sup>.

Tomaszewski to jeden z filarów „polskiej szkoły”. Ma w niej swoje miejsce jako przyczyna sprawcza, aktywny twórca, nauczyciel i mistrz, bo na takie miano bez wątplenia zasługuje. Stanisław K. Stopczyk, wyznaczając mu taką rolę, skreślił krótką definicję, stanowiącą portret psychologiczny samego artysty, w następujących słowach: „Precyzja myślenia, czysty racjonalizm przyozdobiony tym, co zdarza się mądrym-żywym: przyjaźnie-ironicznym poczuciem humoru, racjonalizm rodem i z Woltera, i Krasickiego – to właśnie Polsko-Tomaszewska szkoła plakatu”<sup>54</sup>.

Zgodnie ze swoimi przekonaniem Tomaszewski zachowywał niezależność w sferze artystycznej i demonstrował stylistyczne odosobnienie. Nie była to jednak wyniosła izolacja w „wieży z kości słoniowej”. W swoich ilustracjach w „Przeglądzie Kulturalnym” (1956–1962) uprawiał coś na podobieństwo rysowanych felietonów. Wszyscy uważali taki stan rzeczy za jego przywilej, bo, jak powiedział kiedyś Świerzy, parafrazując Gombrowicza: „wielkim artystą był” – i fakt ten nie wymagał żadnego dowodzenia. Natomiast on sam, chociaż utożsamiał się z tym zjawiskiem i nieskromnie przypisywał sobie zasługę współtworzenia jego popularności, miał na jego (albo PSP) temat swoją osobną teorię:

» 51 Do takiej konkluzji dochodzi Martin Krampen, który dokonał rozbioru strukturalistycznego tego fenomenu i na tej podstawie wskazał dominację funkcji estetycznej. Por. *O semiotyce plakatów polskich*, [w:] red. J. Pelc i L. Koj, *Semiotyka wczoraj i dziś*, Biblioteka Myśli Semiotycznej, t. 10, Wrocław 1991, s. 136–155.

» 52 M. Knorowski, *Forma i treść w plakacie polskim 1944–1955*, Muzeum Plakatu w Wilanowie, Warszawa 1987, s. 3 (nlb).

» 53 M. Warda, *Plakaty robione głową. Henryk Tomaszewski i polska szkoła plakatu*, „Piktogram” 3/2006, s. 53–71.

» 54 S.K. Stopczyk, *Polsko-Tomaszewska szkoła plakatu*, [w:] Muzeum ulicy, op. cit., s. 75.

To nie myśmy ją tak nazwali. To nas w ten sposób zauważono. Myśmy nie epatowali przede wszystkim umiejętnościami manualnymi, wrażliwością, okiem, ale głową. Pokazaliśmy, że w tej dziedzinie sztuki można coś pomyśleć i pokazać innej głowie – znakiem plastycznym, metaforą, napomknąć o czymś i wywołać inny, niż przewidywany odbiór. I taki był nasz wkład w grafikę światową. Wielu grafików za granicą to zaadaptowało, bo ten sposób okazał się prosty. Jak każdy w końcu wynalazek<sup>55</sup>.

Osobiście bardziej skłonny byłbym do nazwania tego „polskim stylem obrazowania graficznego”, niżli szkołą w każdym znaczeniu, bo brakuje tu motywu arbitralnej lub apodyktycznej pedagogiki wygłaszanej *ex cathedra*. Większy nacisk położony jest na szeroko rozumiany dialog, rozmowę czy wymianę poglądów.

Tomaszewski rozumiał pojęcie „polskiej szkoły” jako rodzaj dialogu w przestrzeni publicznej:

(...) było ono po prostu propozycją nowej metody porozumienia między grafikiem a odbiorcą. Stworzyliśmy nowy język znaczeniowy. Polegało to na odrzuceniu opisu narracyjnego na korzyść daleko posuniętego skrótu pojęciowego opartego na kojarzeniu wyobrażeń – inaczej – na asocjacjach, czy metaforach. Po prostu obraz do oglądania zamieniliśmy na obraz do czytania<sup>56</sup>.

Postulat studiów z zakresu kultury wizualnej zgłaszał bardzo wcześniej Andrzej Turowski, zanim jeszcze w krajach anglosaskich stało się to obowiązującą modą:

Jest to obszar określania nowej normy językowej obrazu, funkcji struktury obrazowej, jego konwencji gatunkowych i figur retorycznych: są to poszukiwania tego, co stałe, w powiązaniu z tym, co indywidualne, odnoszenie genotypów do fenotypów; poszukiwania sposobów organizacji i przechodzenia z osi wyborów na oś kombinacji<sup>57</sup>.

Wracając do opinii Tomaszewskiego, społeczeństwo polskie było dobrze przygotowane na eksperyment z użyciem tego typu konwencji, bo samo w nim uczestniczyło jako aktywny podmiot. Było to doświadczenie

» 55 „Sztuka” 1978, nr 3, s. 20.

» 56 Henryk Tomaszewski rozmawia z redakcją, „Projekt” 1974, nr 3, s. 33.

» 57 A. Turowski, *Ideologiczna czy socjologiczna? Stan i perspektywy badawcze sztuki polskiej dwudziestolecia międzywojennego*, [w:] *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego*, op. cit., s. 24–25.

nie jednego pokolenia, ale co najmniej dwóch, które rozdzieliła wojna. Dla takiego społeczeństwa grafik był „swojskim rozmówcą”, bo artykułował, niekiedy w sposób zawołowany, powszechnie znane emocje i wskazywał zakamuflowane treści. Kolokwialne „puszczanie oka” do widza, odwoływanie się do jego wrażliwości intelektualnej i spostrzegawczości stały się składowymi polskiej ikonografii plakatowej, a pośrednio wytworzyły niepowtarzalną polską odmianę plakatu, adorowaną przez publiczność, dla której istnienie „polskiej szkoły” było dziejową koniecznością, i stąd wynikała jej niepowtarzalność.

Królewski błazen Stańczyk także wywiązywał się ze swoich dworskich powinności, ale jednocześnie stał się figurą polskiej historiozofii i pozostaje wiecznie żywy.

### Postscriptum

Niezależnie od tego, jak duże znaczenie przywiązywać będziemy do faktu uznania PSP, co – jak widać – daje się udowodnić na podstawie historycznych opinii, można pokusić się o inny, swobodniejszy rodzaj opisu tego rodowego klejnotu – powiedzmy *ad libitum*. Oczywiście, można też samo pojęcie szkoły zaostreć, weryfikować kryteria jej paradygmatu, selekcyjonować wspomnianą macierz czy też ustanowić żelazny kanon. Wątpliwe, by udało się w przyszłości wydestylować jakiś abstrakt, w którym streszczałaby się esencja tego zjawiska, chociaż i takie próby czyniono<sup>58</sup>. Zawsze pozostanie to pewną umowną interpretacją, subiektywnym doбором dzieł o ruchomych granicach i nieodłączną pokusą implantacji coraz to nowych artefaktów i wskazywania kolejnych czeladników. Tworzone doraźnie definicje, wyznaczanie stref demarkacyjnych, co było, a co już nie jest PSP, nie przesądzą, co w istocie zawiera się w granicach tego terminu.

Być może zatem w miejsce wątpliwych konstatacji powinno się zaproponować model opisowy, który na wytyczonych rubieżach dopuszczałby stan pewnej nieostrości, rozmazania umownych granic. Może mieć to uzasadnienie w chęci popularyzacji, kiedy eseistyczny ton wydaje się bardziej przekonujący, nie wymaga wchodzenia w szczegóły. W końcu Lenica, pisząc o plakacie, widział w nim raz konia trojańskiego „hasającego po ulicach”, a raz uskrzydlonego wielbłąda, inni dostrzegali w nim motyla. To dosyć duża rozbieżność stanowisk, nawet jak na animalistyczną klasyfikację gatunkową.

» 58 Wzmiankowany tekst M. Krampena podaje zespół ingredientów, np. dziwność, surrealistyczna proveniencja, ludowość. Można z ich doбором polemizować, ze względu na zastosowaną metodę badawczą, opierającą się na badaniach statystycznych dwóch grup respondentów o odmiennym kapitale kulturowym.



Przekonywującą – moim zdaniem – analogię odnaleźć można w słowniku podstawowych pojęć z zakresu hydrologii. Jako nauka o wodzie – wbrew znanemu kolokwializmowi „lanie wody”, opisującemu gadulstwo – stara się uporządkować stosunki wodne, zarówno w czasie historycznym, jak i w teraźniejszości, w zastanym widoku krajobrazu, wobec zmian i przeobrażeń, jakie w nim zachodzą. To też jest w końcu jakiś obraz wyłaniający się z pamięci, czy to sentymentalny, czy nostalgiczny. Pomiedzy tymi stanami rzeczy istnieją oczywiście ścisła zależność (wielowymiarowa i wielopłaszczyznowa) oraz oczywiste związki przyczynowo-skutkowe, jak chociażby ten, że woda nigdy nie płynie pod górę i zawsze poddaje się sile grawitacji.

Przystępnym dla każdego wydaje się pojęcie dorzecza, inaczej zlewni danej rzeki, przez co rozumie się cały obszar, z którego wody powierzchniowe spływają do systemu określonej rzeki. Topos rzeki wielokrotnie przywoływany był w literaturze jako szczególna metafora. Wraz z nią i wokół niej toczyły się zarówno wielka historia, jak i zwykle ludzkie sprawy. Ona wyznaczała bieg spraw, stanowiąc ich tło, widoczne, ale nie zawsze widziane. W jakimś sensie była życiodajną siłą, którą próbowano ujarzmić i okiełznać, by z jej mocy zrobić użytek.

Rzeka jest tu pewną „osiową” ideą, która ogniskuje jakąś akcję. Dostosowuje się ona do rzeźby terenu, szuka naturalnie ujścia. Nie daje się ani powstrzymać, ani zawrócić (przysłowie „zawracanie kijem Wisły” ma w polskim języku status nonsensu). Nie można wytyczyć arbitralnie jej biegu, chociaż częściowo jest to możliwe, poprzez administracyjne decyzje o regulacji. Częściej mamy do czynienia z malowniczymi meandrami, którymi rzeka się wije. Zdarzają się i katarakty, gdy musi gwałtownie zmienić swój poziom, uniemożliwiając żeglugę i peregrynację pod prąd.

Można przyjąć, że przywoływany „obraz” owej rzeki pokrywa się z wyobrażeniem o polskiej sztuce plakatu, skądinąd żywiołowym zjawisku. W jej imaginacyjnym widoku zlewają się wszystkie dzieła, rozpuszczają ich cechy jednostkowe, sumują się dokonania. Wartki prąd porywa i niesie to, co rzeka napotyka na swojej drodze, drąży jej główne koryto i podmywa brzegi. Jej substancjalna masa fałuje, tworzy zawirowania, wymienia denne pokłady i powierzchniowe, wody raz mętnieją, raz stają się klarowne. Zawsze wektorowo zdąża przed siebie, co powoduje, że wszystko musi się poddać jej biegowi.

Synonimem rzeki poniekąd jest nurt/prąd, który nieustannie toczy wody. A jak mawiał Heraklit, do rzeki można wejść tylko jeden, jedyny raz. Chciałoby się rzec z emfazą: „tej rzeki”. Dla artystów tym bardziej ważka jest adresowana do nich przestroga Witolda Gombrowicza: „Trzeba płynąć w górę rzeki, pod prąd. Z nurtem płyną tylko śmieci”, co nie zawsze i nie wszyscy traktują jako pouczającą wskazówkę.

Każda rzeka ma swoje dopływy, strugi i strumienie. Każdy z nich ma

swoje osobne źródło, gdzieś bierze początek, jakiś czas jest samodzielny, by potem utracić własną tożsamość, zlać się w jedno z kolejnymi nurtami. Zdarza się, że rzeki wysychają, obumierają, zmieniają swoje koryto, a starorzecza powoli zarastają i zanikają w krajobrazie. Każde dorzecze daje się ująć terytorialnie w jakiś zarys, umowną linię, która je rozgranicza. Powstają tzw. wododziały, czyli działy wodne, w obrębie których wody spadają do jednej lub drugiej rzeki. Choć mogą ze sobą sąsiadować, ich przynależność jest wynikiem różnych okoliczności, ukształtowania powierzchni. Zdarza się, że powstają tzw. bifurkacje wód rzecznych, gdy wody lub cieki wodne spływają do dwóch dorzeczy. Istnieją również w granicach dorzeczy zasilane przez nie jeziora i bagna. Znane są nieliczne przypadki, gdy z jeziora bierze swój początek rzeka, np. Angara wypływająca z Bajkału.

Jak wspomniano, można dopatrywać się pewnego podobieństwa między okolicznościami, jakie kształtowały zjawisko określane mianem PSP, a procesem, który zachodzi w przyrodzie. Nawet uczniom w szkołach wpajane jest pojęcie Wisły jako najbardziej polskiej z wszystkich rzek, i to ona jako synonim je zastępuje, stając się nieodłączną częścią naszego krajobrazu jako *axis mundi*. To ją sławił poeta, malarz, muzyk, to ona tworzyła pewną ikonografię, jej przypisuje się symboliczne znaczenie państwowości w baśniach, legendach i historiografii.

Suma artefaktów dająca się zawrzeć w pojęciu „polskiej szkoły” jest wielka, a być może nawet niemierzalna. W jej wiodącym nurcie mieszczą się prace bardzo zróżnicowane, o większej lub mniejszej ważności, wpływające z różnych miejsc obciążonych tradycją lokalną. Główny strumień, także zmienny w czasie, przepływa zarówno obok Krakowa, jak i Warszawy, a dalej zdąża do naszego okna na świat, by włączyć się w większe oceaniczne struktury.

Z wodą jako odwiecznym symbolem czasu – wiemy, że ciągle płynie (znowu ten Heraklit!) – nasz „statek płynie”, dopóki ma stopę wody pod kilem. Niekiedy jest to zwykły pasażerski rejs zwykłych ludzi (wiemy, że „polskość” potrafi wyrazić się w *Rejsie*). Ale zdarzają się podróże transatlantyckie i czasami trzeba zawinąć do portu (a tam znowu „polskość”). Jakie te wojaże będą, zależy już od pomysłowości uczestników i kapitana. Zawsze jednak nad ich głowami powiewać będzie bandera biało-czerwona, by postronny obserwator mógł z brzegu lub z oddali łatwo zidentyfikować armatora. ●