
Historyczka sztuki, stypendystka Swiss National Science Foundation (2012-2015), w 2018 roku na Uniwersytecie w Lozannie obroniła doktorat zatytułowany: *Legitymizacja artystyczna plakatu w Polskiej Republice Ludowej (1944-1968): praktyka, dyskursy i instytucje*. Wcześniej, w latach 2002-2012, była kuratorką kilku wystaw w Muzeum Plakatu w Wilanowie, w galeriach w Warszawie i za granicą. Była kuratorką Międzynarodowego Biennale Plakatu w Warszawie (2006, 2008) i prezesem Fundacji Plakatu Polskiego (2003-2008). Píše obszernie o sztuce plakatu i projektowaniu graficznym, zredagowała kilka katalogów wystaw, publikowała w czasopiśmie akademickich, takich jak „Etude de Lettres”, „A Contrario”, „Fabula”, „Ikonotheka”, „Decadrages”, w magazynach graficznych i artystycznych, takich jak „2+3d”, „DS magazine”, „Przegląd fotograficzny” oraz w katalogach wystaw. W 2015 roku opublikowała w wydawnictwie Universitas książkę *Jak to było możliwe? O powstawaniu Międzynarodowego Biennale Plakatu*. W 2022 roku ukaże się nakładem szwajcarskiego wydawnictwa Alphil jej książka pt. *„Tak dla ideologii, nie dla politycznej ingerencji!” Polski plakat wobec socrealizmu, 1944-1954* (« *Oui à l'idéologie, non à l'ingérence du politique!* » *L'affiche polonaise face au réalisme socialiste, 1944-1954*).

O kilku ważnych cezurach w pierwszym powojennym dziesięcioleciu plakatu polskiego¹

Niewiele polskich zjawisk artystycznych okresu PRL-u cieszyło się tak dużym uznaniem w kraju i za granicą, jak plakat kulturalny. Utożsamiany z terminem *polska szkoła plakatu* jest on przez badaczy najczęściej określany jako zjawisko o ekspresyjnym, osobistym i subiektywnym charakterze, wyrażanym poprzez bezpośredniość gestu malarskiego i typografii, a także użycie metafor, symboli oraz humoru jako środków wyrazu. Kojarzonych jest z nim wielu artystów, choć najczęściej powtarzane nazwiska to: Henryk Tomaszewski, Józef Mroszczak, Jan Lenica, Wojciech Fangor, Wojciech Zamecznik, Jan Młodożeniec czy Roman Cieślewicz. Zestaw nazwisk różni się w zależności od przyjętych dat występowania zjawiska.

Najczęściej za jego symboliczny początek uznaje się współpracę Henryka Tomaszewskiego i Eryka Lipińskiego z wytwórnią Film Polski w 1946 roku oraz pięć złotych medali przyznanych Henrykowi Tomaszewskiemu na Międzynarodowej Wystawie Plakatu w Wiedniu (Internationale Plakatausstellung mit Karikatureschad, Künstlerhaus) w październiku 1948 roku. Okres realizmu socjalistycznego, który następuje w 1949 roku, jest w historiografii często pomijany, a czas odwilży politycznej połowy lat 50. uznawany za rodzaj drugiego startu „polskiej szkoły plakatu”. Jej wygasanie następuje według większości badaczy w połowie lat 60., lecz niekiedy obejmuje również twórczość artystów działających w latach 70. i 80.

Wszyscy badacze są raczej zgodni, że po transformacji politycznej 1989 roku nie można już mówić o występowaniu zjawiska. Status dzieła sztuki przypisany plakatowi polskiej szkoły jednoznacznie potwierdzają zarówno eksperci, artyści jak i publiczność. Wystarczy przejrzeć liczne pu-

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

blikacje, albumy, artykuły prasowe, teksty katalogów do wystaw plakatu, w których słowa „sztuka” lub „dzieło sztuki” traktuje się nieodłącznie.

Również niezliczone wystawy plakatu polskiego w kraju i za granicą świadczą o statusie dzieła sztuki, jakie uzyskało to medium. Powstanie Międzynarodowego Biennale Plakatu w 1966 roku i utworzenie Muzeum Plakatu w Wilanowie w 1968 roku stanowią kulminację tych procesów. Jeśli więc artystyczny wymiar „polskiej szkoły plakatu” jest niemal bezdyskusyjny, często towarzyszy mu pytanie: jak doszło do powstania tak swobodnej, ekspresyjnej produkcji graficznej, łączącej się ze współczesną sztuką zachodnią i przekraczającej granice między grafiką a malarstwem, w komunistycznej Polsce, gdzie sztuka podlegała cenzurze i propagandowym nakazom partii? David Crowley zadaje kilka ważnych pytań w swojej recenzji wystawy poświęconej Henrykowi Tomaszewskiemu w Stedelijk Museum, w 1991 roku:

(...) 'Wolność' Tomaszewskiego, tak widoczna w projektach plakatów i ilustracji prezentowanych w Stedelijk, rodzi szereg pytań o polską kulturę i polską szkołę plakatu w pierwszych dwóch dekadach po zakończeniu II wojny światowej (...). W jakim stopniu plakat podlegał takiemu samemu dyktatowi politycznemu jak malarstwo czy literatura? (...) W jaki sposób polski plakat zachował swoją „integralność”, a co więcej, w jaki sposób zdobył swoją wybitną międzynarodową renomę podczas zimnej wojny?².

Z jednej strony często tłumaczy się to bagatelizowaniem plakatów kulturalnych – głównej domeny „polskiej szkoły plakatu” – przez władze komunistyczne, w porównaniu do plakatów politycznych, które byłyby znacznie bardziej kontrolowane. David Crowley sugeruje:

Bardziej przekonującą odpowiedzią na to pytanie wydaje się być stosunkowo zdecentralizowana kontrola nad zlecaniem plakatów w Polsce nawet w latach 1951–1953, kiedy to ideolodzy partyjni „naukowo” stwierdzili, że kraj przechodzi przez etap walki klasowej, w którym należy uruchomić wszystkie siły, jakimi dysponuje partia w imieniu klas pracujących³.

» 2 Tłumaczenie własne: „Tomaszewski's 'freedom' so apparent in the poster designs and illustrations on show at the Stedelijk, raises a number of questions about Polish culture and Polish poster school in the first two decades after the end of the Second World War (...). To what degree was the poster subject to the same kind of political dictates as the painting or the novel? (...) how did the Polish poster maintain its 'integrity' and, more than this, how did it garner its prominent international reputation during the Cold War?”. D. Crowley, *Henryk Tomaszewski Affiches tekeningen*, *Journal of Design History*, vol. 4, n° 4 (1991), s. 259.

» 3 Tłumaczenie własne: „A more convincing answer to this would seem to be found in the relatively decentralized control over the commissioning of posters in Poland even in the

Z drugiej strony wyjaśnienia tej wolności twórczej polskiego plakatu upatruje się często w datowaniu początków „polskiej szkoły plakatu” na rok 1956 roku, co sugeruje, że jej rozwój byłby możliwy dzięki upadkowi socrealizmu i złagodzeniu polityki kulturalnej, po dojściu do władzy Władysława Gomułki⁴. Jeśli pierwsza hipoteza nie tłumaczy całej złożoności zjawiska, a druga jest fałszywa, to oznaczałoby to swoistą mistyfikację „polskiej szkoły plakatu” jako zjawiska stricte artystycznego, niezwiązanego z polem władzy. O ile historiografia po 1989 roku dostrzega związek między „polską szkołą plakatu” a polityką, to celem tego jest raczej udowodnienie jej protestacyjnego charakteru. Tym samym artystyczna legitymizacja plakatu zostałaby osiągnięta bez politycznych ograniczeń i mecenatu państwa, w sprzeciwie wobec systemu komunistycznego, co potwierdzałyby nowoczesność plakatów, tak różnych od stylu socrealizmu.

Wydaje się więc, że przemyślenie problemu periodyzacji polskiego plakatu okresu PRL-u jest sprawą kluczową dla lepszego poznania tego ważnego zjawiska w historii polskiej sztuki. Skupię się tu na pierwszym dziesięcioleciu po wojnie, gdyż dotyka on „niechlubnego” okresu socrealizmu, który jest zwykle pomijany w polskich opracowaniach o polskim plakacie, a stanowi bardzo ważny etap w kształtowaniu się zjawiska powszechnie nazywanego „polską szkołą plakatu”. Konstytuuje się ono bowiem nie tylko w opozycji do socrealizmu, ale również w konfrontacji z nim, a także w odniesieniu do wydarzeń politycznych, które wyznaczają kurs polityce kulturalnej tamtych lat.

Plakat i polityka

Kwestia periodyzacji dotyka istotnego problemu związków między sztuką a polityką oraz wpływu cezur politycznych na wydarzenia kulturalne. Mamy tu do czynienia z dominującym kontekstem ustroju komunistycznego, który mimo tego przechodzi różne fazy w analizowanym okresie⁵.

Po fazie początkowej w latach 1944–1948, charakteryzującej się uwolnieniem artystów i inteligencji, następuje okres, który historycy często

years 1951 to 1953 when party ideologues ‘scientifically’ determined the country was passing through a stage of class struggle in which all the forces available to the party on behalf of the working classes had to be activated”.

D. Crowley, *Henryk Tomaszewski...*, op.cit., s. 259.

» 4 Na przykład wystawa poświęcona „Polskiej szkole plakatu” zorganizowana w 1988 w Muzeum Plakatu w Wilanowie ograniczała się do lat 1956–1965. J. Wojciechowski (red.), *Polska Szkoła Plakatu w latach 1956–1965*, katalog wystawy, 1988.

» 5 Na temat społecznej historii komunizmu: por. S. Kott, *Pour une histoire sociale du pouvoir en Europe communiste : introduction thématique*, „Revue d’histoire moderne et contemporaine”, 49/2, 2002, s. 5–23 ; M. Christian, S. Kott, *Introduction. Sphère publique et sphère privée dans les sociétés socialistes. La mise à l’épreuve d’une dichotomie*, „Histoire@Politique” 1/7, 2009, www.histoire-politique.fr/index.php?numero=07&rub=dossier&item=71. [dostęp : 25.05.2021]

określają jako totalitarny⁶. Wyróżnia się on ustanowieniem monopolu partii komunistycznej z aparatem terroru oraz silną sowytyzacją społeczeństwa, której jednym z aspektów jest wprowadzenie socrealizmu. Od politycznej „odwilży” 1956 roku historycy mówią o okresie autorytaryzmu komunistycznego lub autorytaryzmu posttotalitarnego⁷. Ten ostatni termin sugeruje, że chociaż ustąpił masowy terror, instrumenty totalitarne i instytucje państwowe, takie jak cenzura, nie są tłumione. Istnieje więc prawdziwy potencjał totalitarny, który w razie potrzeby może być łatwo uruchomiony, czego dowodem jest wprowadzenie stanu wojennego w grudniu 1981 roku⁸. Jednak dominujący system totalitarny czy posttotalitarny nie jest pozbawiony piękności, nigdy nie jest monolitem. Krzysztof Pomian przekonuje, że reżim totalitarny nie jest pozbawiony wewnętrznych napięć, takich jak nieporozumienia, walki czy chaos⁹. Nawet w okresie socrealizmu konieczne jest więc postrzeganie relacji między sztuką (i artystami) a polityką (i politykami) w wymiarze dynamicznym, a nie jako narzucanie reguł gry przez władzę. Roli artystów nie należy bowiem sprowadzać do osób zajmujących miejsca wyznaczone im przez władzę. Ich „postawy”¹⁰ wpływają na pole artystyczne i polityczne, a różni aktorzy odpowiedzialni za artystyczną legitymizację plakatu znajdują się w związkach współzależności.

Norbert Elias porównuje te związki do gry w szachy lub karty, tańca, a nawet do organizacji dworu królewskiego. Każdy ruch, akcja czy decyzja „nieuchronnie wywołuje reakcję innej osoby (...) ograniczającą swobodę działania pierwszego gracza”¹¹. Są to wzajemne zależności, które nie oznaczają równości czy równowagi. Porównanie z dworem lub szachownicą jest istotne w przypadku społeczeństwa poddanego reżimowi totalitarnemu lub autorytarnemu. W istocie, jak pisze Elias:

Na dworze, jak na szachownicy, sam król podlega temu prawu: jego zdolność do poruszania się jest z pewnością większa niż jego poddanych, niemniej jednak jego los ostatecznie zależy od ruchów, bardziej ograniczonych, skromniejszych, tych, którzy są z nim powiązani¹².

» 6 K. Pomian, *Totalitarisme*, „Vingtième Siècle, revue d'histoire”, n° 47, lipiec–wrzesień 1995, s. 20. Por. M. Christian, E. Droit, *Écrire l'histoire du communisme : l'histoire sociale de la RDA et de la Pologne communiste en Allemagne, en Pologne et en France*, „Genèses”, 61/4, 2005, s. 118–133.

» 7 Carl J. Friedrich, Z.K. Brzeziński, *Totalitarian dictatorship and autocracy*, Cambridge, Harvard University Press, 1956.

» 8 *Ibidem*.

» 9 K. Pomian, *Totalitarisme...*, op.cit., s. 20.

» 10 J. Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Slatkine Érudition, Genewa, 2007, s. 18, 20.

» 11 N. Elias, *La société de cour*, Flammarion, Paryż, 1985, s. 152–153.

» 12 N. Elias, *Qu'est-ce que la sociologie*, Pandora/Des Sociétés, Paryż, 1981, s. 156–157.

„Tak więc system totalitarny czy autorytarny z aparatem kontrolnym, zachętami i sankcjami”¹³ nie jest jednak całkowicie statyczny i głuchy na żądania obywateli. Łączącą je relację, którą można by określić jako „równowaga napięcie”, najlepiej ilustruje inny obraz przywołany przez Eliasa – obraz sieci:

Kształt sieci zmienia się, gdy zmienia się jej napięcie i struktura. A jednak ta sieć to nic innego jak połączenie różnych nici. Jednocześnie każda nić tworzy w tej całości jedność samą w sobie; zajmuje szczególne miejsce i zajmuje określone miejsce¹⁴.

Jedna z obserwacji wynikających z tej teorii konfiguracji społecznych dotyczy definicji *władzy i wolności* z perspektywy „mierzącej zakres pola możliwości jednostki w kategoriach jej zdolności do oddziaływania na sieć współzależności, w którą jest wpisana”¹⁵.

Choć od połowy lat 50. socrealizm nie był już narzucany artystom, sztuka tworzona w tej wszechobecnej przestrzeni politycznej nigdy nie była całkowicie wolna, dzięki choćby mechanizmowi samokontroli, zjawisku opisanemu przez Hannę Arendt¹⁶. Pod tym względem relacja między sztuką a systemem politycznym PRL dobrze wpisuje się w koncepcję „ideozy” Andrzeja Turowskiego, którą definiuje on jako:

(...) przestrzeń myśli i systemów, ale zarazem taką, w której indywidualne wybory jawią się w kontekście dominujących politycznych strategii. To przestrzeń nasycona ideologicznie, ograniczająca swobodną manifestację myśli przez wyznaczoną z góry i wszechobecną perspektywę. Nieważne, czy przybiera ona miano ‘konieczności historycznej’, ‘racji stanu’, ‘powszechnej zgody’ czy ‘słusznego celu’; istotne, że formułowana jest z pozycji władzy politycznej biorącej w swe władanie indywidualne decyzje¹⁷.

Turowski dodaje:

Sztuka polska okresu powojennego była poddana zawsze presji owej ideozy, a słuszne rozpoznanie reprezentowanych na jej gruncie po-

» 13 K. Pomian, *Totalitarisme...*, op. cit., s. 20.

» 14 N. Elias, *La Société des individus*, Librairie Arthème Fayard, 1991 [1987], s. 70, 71.

» 15 R. Chartier, wstęp do Norbert Elias, *La Société des individus...*, op. cit., s. 17.

» 16 H. Arendt, *Le système totalitaire. Les origines du totalitarisme*, Éditions du Seuil, 1972 [1948].

» 17 A. Turowski, *Polska ideoza*, red. T. Hrankowska, *Sztuka polska po 1945. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, listopad 1984, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, 1987, s. 31.

staw i realizowanych wartości artystycznych nie może się ograniczać do refleksji nad własną bądź powszechną tradycją sztuki. Nie jest to wynik przekonania o tym, że każde dzieło sztuki jest przesyczone ideologicznie – odwrotnie: to kontekst totalnej władzy nie pozwala dziełu na niewinność¹⁸.

W badaniu wpływu rzeczywistości społeczno-politycznej PRL-u na kształt i status polskich plakatów i plakacistów istotne jest więc z jednej strony, aby nie przekładać w sposób mechaniczny wydarzeń politycznych na kulturalne i wystrzegać się traktowania plakatu jako zwierciadła, w którym odbijają się wydarzenia historyczne. Z drugiej strony należy wziąć pod uwagę postawy plakacistów, ich strategie wizualne lub dyskursywne, kontestacyjne lub legitymizujące, które stosują oni wobec założeń obowiązującej polityki kulturalnej, a także krytyków i odbiorców polskich lub zachodnich. Okazuje się bowiem, że wybory twórców plakatów są podyktowane względami nie tylko estetycznymi, ale także politycznymi. Bo choć plakaty polityczne odgrywają kluczową rolę dla komunistycznych władz, plakaty kulturalne są również instrumentalizowane jako subtelniejsze narzędzie propagandowe, wychwalające walory artystyczne sztuki powstającej w PRL-u. Co więcej, funkcja polityczna plakatu nie kończy się z chwilą jego powstania, ponieważ równie ważnym elementem staje się ponowne jego wykorzystanie na wystawach w kraju i za granicą, w czasopiśmie artystycznych czy propagandowych („Polska”).

1944 – konfrontacja dwóch estetyk: tradycji międzywojennej i radzieckiej

Koniec II wojny światowej jest istotnym okresem dla polskiego plakatu. Nie był jeszcze wówczas przedmiotem dyskusji w czasopiśmie, ale nowe wytyczne artystyczne dotyczą go podobnie jak innych dziedzin kultury. Z uwagi na dokonane przez komunistów zakwestionowanie tradycyjnej hierarchii w sztuce, podlega – przynajmniej teoretycznie – tym samym wymogom co malarstwo czy literatura. W tym nowym kontekście społeczno-politycznym, w którym sztuka stopniowo traci autonomię, aby lepiej sprostać wymaganiom nowej władzy, plakat zajmuje szczególne miejsce. Ze swej natury przekazuje ideę, jest skierowany bezpośrednio do ludzi i nadaje się do masowej produkcji, co czyni z niego doskonałe medium propagandy i „masowej edukacji”.

Nowa polityka kulturalna nie tylko zakłada zrównanie plakatu z bardziej nobilitowanymi dziedzinami sztuki – dając nadzieję twórcom na uzyskanie wyższego statusu artystycznego – ale także, w związku z wprowa-

» 18 *Ibidem*.

dzeniem scentralizowanego rynku, plakat zostaje uwolniony od wymagań narzuconych przez komercyjnego zleceniodawcę, co pozwala mu stać się niezależnym od reklamy. Oczywiście nadal nie ma pewności, jaką formę powinna teraz przyjąć sztuka, aby była społecznie użyteczna, a dyskusje oscylują wokół zagadnień realizmu. Jednak wszelkie obawy wydają się tłumione obietnicami demokratyzacji sztuki i przejęcia życia artystów przez państwo, które stawia się w roli mecenasa.

Paradoks tego specyficznego dla systemu komunistycznego dyskursu lat 40. polega na tym, że w większości stanowi on przedłużenie przedwojennych debat, szczególnie bliskich artystom „państwowotwórczym”, związanym z prawnym rządem Józefa Piłsudskiego. Centralną postacią tego nurtu był Władysław Skoczylas. Opowiadał się on za sztuką pełniącą różnorodne funkcje społeczne i narodowe, która powinna uczestniczyć w odbudowie narodu i kraju. Ta sztuka miała także pozwolić artystom wyjść z ich „izolacjonizmu”, który miał być spowodowany zarówno przez ideały „sztuki dla sztuki”, propagowane przez „Kolorystów”, jak i przez utopię zjednoczenia sztuki i życia, konstytuujące program awangardowy. Artyści „państwowotwórczy” opowiadali się za sztuką „realistyczną”, figuratywną, by spełniać potrzeby nowego rządu i odbudowującego się narodu, a jednocześnie służyć wizualnej edukacji niepiśmiennych mas. Preferowali grafikę i plakat uznawane za najbardziej zdolne do wyrażenia idei popularyzacji sztuki zrozumiałej dla wszystkich¹⁹.

W tym kontekście dyskusje dotyczące społecznej funkcji sztuki, w tym plakatu, należy traktować jako kontynuację dyskusji międzywojennych. Pomimo tego rok 1944 stanowi dla polskiego plakatu istotną cezurę, a Lublin – jedno z pierwszych miast „wyzwolonych” przez Sowieców – miejsce, w którym po raz pierwszy zetknęły się dwie odmienne wizje plakatu: kontynuacja polskiej tradycji międzywojennej, czerpiącej również z dokonań plakatu zachodniego, głównie francuskiego, z estetyką radziecką. We wrześniu Włodzimierz Zakrzewski zakłada tam Pracownię Plakatu Propagandowego, na polecenie kpt. Zygmunta Modzelewskiego reprezentującego Armię Polską w ZSRR wobec władz radzieckich²⁰. Pracownia jest więc zależna od Wydziału Propagandy Głównego Zarządu

» 19 Por. M. Sitkowska (red.), *Sztuka wszędzie*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2012; A. Chmielewska, *Realism as a Solution to the Problems of Modernity*, [w:] *Reinterpreting the Past. Traditionalist Artistic Trends in Central and Eastern Europe of the 1920s and 1930s*, red. Irena Kossakowska, Institute of Art of the Polish Academy of Sciences, Warszawa 2010, s. 193–202; A. Chmielewska, *Przyszłość sztuki w społeczeństwie masowym: poglądy i działalność Władysława Skoczylasa*, [w:] *Kultura i społeczeństwo II Rzeczypospolitej [Metamorfozy społeczne 4]*, red. W. Mędrzecki, A. Zawiszewska, Instytut Historii PAN, Warszawa 2012; A. Chmielewska, *W służbie społeczeństwa i narodu. „Państwowotwórczy” artyści plastycy w II Rzeczypospolitej*, Wydawnictwo IFIS PAN, Warszawa 2006.

» 20 W. Baraniewski, *Sztuka bezpośredniego oddziaływania*, [w:] *Pierwsze półwiecze polskiego plakatu 1900–1950*, red. P. Rudziński, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2009.

Polityczno-Wychowawczego Wojska Polskiego. W okresie jej funkcjonowania, tj. do 31 grudnia 1944 roku, wydano tam 28 plakatów propagandowych i politycznych, gloryfikujących Sowietów i atakujących w szczególności zjadliwy sposób żołnierzy Armii Krajowej. Pracownia miała na celu tworzenie plakatów służących głoszeniu hasel politycznych na terenach wyzwolonych przez Sowietów. Plakaty te były środkiem propagandy symbolicznie oznajmiającej, jak to ujął Ignacy Witz, że „nastąpiła nowa Polska”²¹.

Na estetykę produkcji graficznej Pracowni Plakatu Propagandowego mają wpływ przede wszystkim plakaty powstałe w Rosyjskiej Agencji Prasowej TASS²², w której Zakrzewski pracował w latach 1941–1942. Dorobek TASS, podobnie jak pracowni lubelskiej, jest oficjalnym narzędziem propagandy ZSRR, przekazującym wizję wydarzeń, które miały miejsce w czasie wojny. Plakaty są wykonywane w technice szablonu, która upowszechniła się na długo przed litografią i była często używana do ozdabiania czarno-białych druków. Technika ta, wymagająca dużej staranności, pozwalała na wykonanie unikatowych dzieł o zróżnicowanych efektach malarskich²³. Głównym powodem użycia tej techniki nie była jednak estetyka, lecz kwestie praktyczne i ekonomiczne.

Warto zaznaczyć, iż twórczość Zakrzewskiego przypomina najbardziej plakaty Pawła Pietrowicza Sokolowa (Sokolov-Skalia), rosyjskiego malarza, ilustratora i scenografa z przeszłością awangardową, który od 1926 roku był członkiem Stowarzyszenia Artystów Rewolucyjnej Rosji, a w latach 1941–1946, czyli w czasie pobytu Zakrzewskiego w TASS, został redaktorem naczelnym agencji, w której wykonał około 200 plakatów²⁴.

Oddzielenie tekstu i obrazu jest charakterystyczne dla dokonania tak TASS, jak i pracowni lubelskiej, co ilustruje pierwszy plakat Zakrzewskiego. W tej realizacji, zatytułowanej *Olbrzym, karzelek. Oto jak przywódcy AK pomagają bić Prusaka*, obraz umieszczono pomiędzy dwoma częściami tytułu. Tekst jest też czasem używany do podzielenia plakatu na dwie odrębne części, jak w drugim plakacie Zakrzewskiego *Co żołnierz wywalczy – to chłop zaorze*. Podwójna kompozycja, często wykorzystywana w plakatach TASS, nawiązuje do rosyjskiej grafiki ludowej, tzw. łubków, drukowanych zwykle techniką drzeworytniczą, mających postać prostych,

» 21 I. Witz, *W kawiarni plastyków*, [w:] *W stołecznym Lublinie*, red. M. Bechcycz-Rudnicka, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1959.

» 22 D. Druick, P.K. Zegers, *Introduction*, [w:] P.K. Zegers, D. Druick, *Windows of the War. Soviet TASS Posters at Home and Abroad 1941–1945*, The Art Institute of Chicago, Yale University Press, New Haven, London 2011, s. 13.

» 23 *Ibidem*, s. 61.

» 24 *Ibidem*, s. 386.

narracyjnych obrazów, inspirowanych literaturą lub historiami religijnymi i popularnymi²⁵.

Charakterystyczne zarówno dla plakatów TASS, jak i tych z lubelskiej pracowni jest także posługiwanie się karykaturą. Na plakacie nr 4 Zakrzewski przedstawia niemieckiego żołnierza „przy pracy”, czyli w trakcie zabijania, natomiast w drugiej części kompozycji widać tego samego żołnierza w fotelu, z podpisem: „Oto Volksdeutch po pracy”, i wreszcie w więzieniu z podpisem: „Za swoją pracę – dożywocie”. Stopniowa deformacja rysów niemieckiego żołnierza, na zasadzie kontrastu między radością na jego twarzy na drugim obrazie, a zirytowaniem na trzecim, ma wywołać u widza śmiech, ale także satysfakcję w obliczu oddanej sprawiedliwości. Ten proceder miał na celu przypodobanie się klasom ludowym, ale także działanie propagandowe, przedstawiające Sowietów (choć nieobecnych na plakacie) jako wyzwolicieli, dzięki którym sprawiedliwości stało się zadość. Relacja między tekstem a obrazem na tym plakacie jest taka sama, jak na wszystkich innych plakatach Pracowni: obraz służy propagandzie i musi jak najwierniej zilustrować tekst, aby przekaz propagandowy przeszedł przez podwójny kanał tekstu i obrazu.

W styczniu 1945 roku, po ofensywie na froncie zachodnim, Pracownia Plakatu Propagandowego przenosi się do Łodzi, a technika szablonu zostaje zamieniona na litografię. Oprócz postępu technicznego, punktem zwrotnym było pojawienie się w pracowni Tadeusza Trepkowskiego. Urodzony w 1914 roku, rozpoczął karierę jako grafik w latach międzywojennych. Często uważany za samouka, uczęszczał w roku akademickim 1931–1932 do Szkoły Przemysłu Graficznego im. Józefa Piłsudskiego²⁶. W latach 30. jego plakaty, bardzo syntetyczne i oszczędne w formie, były regularnie dostrzegane przez krytyków i nagradzane w konkursach. Na międzynarodowej wystawie Sztuka i Technika w Życiu Współczesnym [Arts et Techniques appliqués à la vie moderne], zorganizowanej w Paryżu w 1937 roku, Trepkowski zdobył Grand Prix za plakat z zakresu bezpieczeństwa i higieny pracy pt. *Zraniona ręka nie może pracować*²⁷.

Plakat ten dobrze oddaje jego sposób tworzenia, polegający na opracowaniu syntetycznego, zwięzłego znaku graficznego, pozbawionego zbędnych szczegółów i pozostającego w ścisłym związku z promowanym tematem. Metoda ta czerpie z tradycji polskiego i francuskiego plakatu

» 25 *Le loubok. L'imagerie populaire russe XVII^e–XIX^e siècles*, Éditions cercle d'art, Éditions d'art Aurora, Leningrad, 1984.

» 26 *Wykaz Postępów. Szkoła Przemysłu Graficznego im. Marszałka Józefa Piłsudskiego w Warszawie za okres 1.IX.1931 do dnia 1.VII 1932*, Archiwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

» 27 A. Szablowska, *Pałac Reklamy na Wystawie Sztuka i Technika w Życiu Współczesnym w 1937 roku*, [w:] *Wystawa paryska 1937. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, 22–23.X.2007*, IS PAN, red. J.M. Sosnowska, Warszawa 2009, s. 244.

międzywojnia. W szczególności Trepkowski inspirował się twórczością Casandre'a, a nie tradycją radziecką (choć ten polski artysta był, podobnie jak Zakrzewski, zagorzałym komunistą). Radzieckim kompozycjom ilustracyjno-narracyjnym, opartym na przedstawieniu postaci ludzkiej, Trepkowski przeciwstawia cały repertuar obiektów odpowiadających symbolicznie lub metaforycznie tematowi plakatu.

Z tego powodu w plakacie *Bronią i pracą*, zamiast przedstawiać żołnierzy, robotników czy chłopów (jak robi to Zakrzewski), postanawia pokazać atrybut żołnierza – broń, skrzyżowaną z dymiącym kominem. Plakat poświęcony bitwie pod Lenino z 12 października 1943 roku przedstawia miecz z dwoma flagami, polską i radziecką, co nawiązuje do współpracy Armii Czerwonej z I Dywizją Piechoty Polski, w celu przełamania niemieckiej obrony. Pozostając wierny ideałom komunistycznym, Trepkowski proponuje alternatywę dla modelu radzieckiego, który wymagał od plakacistów przedstawiania głównie postaci ludzkich, w myśl idei „powrotu do człowieka” Karola Marksa. Jego kompozycje nie dążą do realizmu, lecz stawiają na użycie symboli, poprzez uproszczenie formy i eliminację zbędnych szczegółów.

Jeszcze inny rodzaj plakatu proponuje w łódzkiej pracowni Henryk Tomaszewski. Urodzony w 1914 roku, swoją karierę rozpoczął w okresie międzywojennym głównie jako rysownik satyryczny i ilustrator w magazynie „Szpilki”. Zaprojektował wówczas zaledwie kilka plakatów, w tym, tuż przed wybuchem wojny, zatytułowany *Gwałt zadany siłą musi być siłą odparty*, dla skrajnie prawicowego Obozu Zjednoczenia Narodowego. Wykorzystuje w nim fotomontaż, zapożyczając tę technikę zarówno z polskich pocztówek lat 30., jak i z plakatów radzieckich.

W jedynym plakacie zrealizowanym dla Pracowni Plakatu Propagandowego pt. *Niech żyje 1 maja* Tomaszewski stosuje jednak inną estetykę. Jest to kompozycja typograficzna ukazująca główne hasło w języku polskim, francuskim, angielskim i rosyjskim. Liternictwo każdej wersji językowej jest inne, a ich rozmieszczenie w obrębie kompozycji dynamiczne. Efektowi temu sprzyja również czerwono-biało-czarna kolorystyka, która może przywołać na myśl skojarzenia z projektami El Lissickiego. Ciekawe, że Tomaszewski, który nie tworzył plakatów typograficznych w okresie międzywojennym, czerpie inspirację z tej estetyki w czasie, gdy w Związku Radzieckim nie stanowiła już ona oficjalnego punktu odniesienia, i gdzie dyskusje, podobnie jak w Polsce, koncentrują się wokół pojęcia realizmu. Ten ostentacyjny sprzeciw wobec obowiązującego modelu radzieckiego tłumaczy być może osobowość tego grafika, stojącego zwykle w opozycji do ogólnie przyjętych norm estetycznych.

1946 – styl „polski” kontra styl „amerykański” w plakacie filmowym

W omawianym okresie istotną datę stanowi również rok 1946, kiedy to Henryk Tomaszewski i Eryk Lipiński zostają zaproszeni przez Hannę Tomaszewską, zastępczynię dyrektora działu reklamy łódzkiej wytwórni Film Polski, do współpracy z przedsiębiorstwem. Ta wielokrotnie przywoływana historia stanowi początek autorskiego plakatu filmowego²⁸, uznawanego często za początek polskiej szkoły, a zarazem pokazuje, jak doskonale propagandowe dyrektywy komunistycznych władz łączą się z ambicjami polskich plakacistów, którzy potrafili wykorzystać ówczesne antyamerykańskie nastroje zimnowojenne dla realizacji swoich artystycznych ambicji.

Jak wiadomo, graficy nie od razu zgodzili się na propozycję Tomaszewskiej, gdyż plakat filmowy, jak zresztą sam film, był wówczas uważany za rozrywkę o niskim statusie, stąd graficy o ambicjach artystycznych nie angażowali się w tworzenie tego typu plakatów. Sytuacja w PRL miała to jednak zmienić. Na otwarciu Filmu Polskiego Stefan Matuszewski²⁹ oświadczył:

Kinematografia nie jest już domeną prywatnego przedsiębiorcy (...) nie będzie już schlebiała najpłytszym gustom i pogoni za tanią sensacją. Film polski stanie się potężnym środkiem wychowania społecznego³⁰.

W tym kontekście wydawało się oczywiste, że plakaty promujące „nową kinematografię” nie mogą być kontynuacją stylu tego typu realizacji w krajach kapitalistycznych, stąd decyzja, aby zatrudnić Tomaszewskiego i Lipińskiego do tworzenia nowych plakatów na potrzeby filmów dystrybuowanych przez wytwórnię. Choć oczywiście zdarzały się wyjątki, jak ekspresjonistyczne realizacje niemieckich artystów Ottona Arpkego, Ericha Ludwiga Stahla czy Hansa Poelziga, „kapitalistyczne” plakaty filmowe przeważnie charakteryzowały się przedstawieniami sylwetek głównych

» 28 E. Lipiński, *Pamiętniki*, Wydawnictwo Fakt, Warszawa, 1990. Henryk Tomaszewski, film dokumentalny w reżyserii Daniela Szczechury zrealizowany w 1995; Z. Schubert, *Piękne lata 1947–1967*, [w:] *Polski plakat filmowy. 100-lecie kina w Polsce 1896–1996*, red. K. Dydo, Galeria Plakatu, Kraków, czerwiec–lipiec 1996, s. 37–46; I. Kurz, *Obraz do czytania. Film na plakatach Henryka Tomaszewskiego*, [w:] *Henryk Tomaszewski*, red. A. Szewczyk, Narodowa Galeria Sztuki „Zachęta”, Warszawa 2014, s. 49–57; Dorota Folga-Januszewska, *Ach! Plakat filmowy w Polsce*, Bosz, Olszanica 2009.

» 29 Stefan Matuszewski – działacz socjalistyczny w okresie międzywojennym. Nieoficjalnie stał na czele Departamentu Informacji i Propagandy Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego, którego oficjalnym dyrektorem był Stefan Jędrzychowski; A. Misiak, *Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA), analiza socjologiczna*, Universitas, Kraków 2006, s. 75.

» 30 E. Zajceek, *Poza ekranem: Kinematografia polska 1918–1991*, Filмотeka Narodowa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1992, s. 42.

aktorów filmu z towarzyszącym im, często niezwiązanym z kompozycją, widocznym tekstem, podającym nazwiska bohaterów oraz tytuł filmu. Były to na ogół kompozycje ilustracyjno-narracyjne, silnie naznaczone sentymentalizmem, które nie zostawiały ich autorom zbyt dużego marginesu interpretacji, i zwykle niesygnowane. Tego typu reprezentacje polscy krytycy z okresu PRL-u będą nazywać „stylem amerykańskim”.

Tomaszewski i Lipiński nie byli zainteresowani kontynuowaniem tej tradycji. Zgodzili na współpracę z Filmem Polskim pod warunkiem, że nie będą zobowiązani do tworzenia plakatów „z dużymi twarzami i postaciami artystów”³¹, a zamiast tego będą projektować „kompozycje graficzne, dla których natchnieniem będzie treść filmu”³². Sprzeciw grafików na projektowanie plakatów w „stylu amerykańskim” doskonale wpisywał się w politykę kulturalną PRL-u, będącą oczywiście pod wpływem ZSRR. Od 1947 roku Stany Zjednoczone stosują doktrynę powstrzymywania (*containment*)³³, mającą na celu zablokowanie rozszerzania się sowieckiej strefy wpływów. Odpowiedź ZSRR była natychmiastowa i zaowocowała wojną psychologiczną, w której kultura i sztuka odegrały znaczącą rolę³⁴. W tym zimnowojennym kontekście³⁵ polscy przywódcy komunistyczni wprowadzają politykę antyamerykańską, co ogłoszono podczas obrad plenum KC PPR w październiku 1947 roku. Kładą oni ogromny nacisk na konieczność walki przeciwko „American way of life”, która „przenika do szkół, prasy, literatury itp. i nie spotyka się z odpowiednim sprzeciwem”³⁶.

Za rozpowszechnianie propagandy dotyczącej filmowych plakatów amerykańskich jest odpowiedzialne czasopismo „Film”, organ wytwórni Film Polski. W styczniu 1947 roku Tadeusz Kowalski, redaktor działu poświęconego plakatowi filmowemu, pisał:

W latach 1920–30 przywędrowała do Europy moda amerykańskiej reklamy kinowej. Obok olbrzymiego rozmachu pod względem ilościowym, organizacyjnym i finansowym – wniosła ona elementy jarmarcznej wulgarności, znakomicie zestrojone z pojęciem, jakie miał

» 31 E. Lipiński, *Pamiętniki...*, op. cit., s. 165.

» 32 *Ibidem*.

» 33 Termin ten zostaje wprowadzony przez George’a F. Kennana w artykule opublikowanym w *Foreign Affairs*, za: J. Bayly, C. Heather, *Life et la politique d’endiguement ou la photographie de presse comme outil de propagande*, „Amnis. Revue de civilisation contemporaine Europes/Amériques”, 4/2004, s. 1, 5.

» 34 E. Loyer, *L’art et la guerre froide : une arme au service des États-Unis*, [w:] *Art et pouvoir, de 1848 à nos jours*, red. P. Philippe, Centre National de Documentation Pédagogique, 2006, s. 1–6.

» 35 Por. V.R. Berghahn, *America and the Intellectual Cold Wars in Europe*. Shepard Stone between Philanthropy, Academy and Diplomacy, Princeton, Oxford and Princeton University Press, 2001; D. Caute, *The Dancer Defects: the struggle for cultural diplomacy during the Cold War*, Oxford University Press, 2003.

» 36 M. Fik, *Kultura polska po Jalcie. Kronika z lat 1944–1981*, Londyn 1989, s. 87.

o sztuce tłum, wypełniający w 95% sale kinowe całego świata, ale obrażające poczucie estetyki pozostałych 5% – tych właśnie, którzy decydują o poziomie kulturalnym społeczeństw. Czym był ten „plakat filmowy” – rozlepiany po murach wszystkich miast? Pensjonarki, kucharki ze swymi niedzielnymi amantami, wszyscy ‘tutejsi idioci i miejscowe kretynki’, jak ich określił Tuwim, stawali w ekstazie przed takim dziełem – poczem biegli do kina. Cel był osiągnięty. Plakat zwykle przedstawiał całującą się parę. Głowy musiały być duże, by widać było dokładnie, że pocałunek jest namiętny. Usta kobiety rozchylone, oczy ocienione długimi rzęsami, przymglone, a twarz mężczyzny pełna siły i ‘żaru namiętności’. (...) I tak narzucona wulgarność tematu i opracowania w milionach egzemplarzy, opanowała ulice i zatrula ołówki grafików³⁷.

Podkreślając rozerotyzowanie amerykańskich plakatów, Kowalski nie wspomina, że w 1930 roku, Motion Pictures Producers and Distributors Association wprowadza kod Haysa, swoistą cenzurę regulującą produkcję filmów oraz produkcję plakatów, zakazującą wszelkiej wulgarności i erotyzmu³⁸. W tym samym tonie, w innym artykule z grudnia 1947 roku zatytułowanym *Dwie kultury graficzne*, Kowalski przeciwstawia plakaty amerykańskie, które charakteryzują się „całkowitym brakiem dobrego smaku i schlebnią najgorszym drobnomieszczańskim gustom” wspaniałym polskim plakatowi filmowemu. Te ostatnie w istocie wyróżniają się na światowym tle pomysłowością, humorem oraz niezwykle nowatorskim podejściem do stanowiącej doskonale uzupełnienie kompozycji obrazowej typografii. Zamiast charakterystycznej narracji amerykańskiego plakatu, opartej na przedstawieniu gwiazd filmu, polscy artyści proponują obrazy-symboly z bardziej oryginalnymi motywami, wymagające zaangażowania poznawczego ze strony odbiorcy. Wreszcie anonimowego autora zastępuje tu koncepcja autora-artysty, który nie tylko podpisuje swoje dzieło, ale także poprzez nie pokazuje swoją indywidualność i osobowość. Plakaty te w krótkim czasie będą podziwiane również po drugiej stronie żelaznej kurtyny, czego kulminacją jest przyznanie pięciu złotych medali Henrykowi Tomaszewskiemu na Międzynarodowej Wystawie Plakatu w Wiedniu (Internationale Plakatausstellung mit Karikatureschad, Künstlerhaus), w październiku 1948 roku³⁹.

Polscy graficy zdobywają więc polskie i międzynarodowe uznanie, co zaspokaja ich ambicje. Władze polityczne życzliwie przyglądają się rozwo-

» 37 T. Kowalski, *Plakat filmowy*, „Film” 9/10, rok II, 1.1.1947, s. 12, 13.

» 38 T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (red.), *Historia kina. Kino klasyczne t. 2*, TAIWPN Universitas, Kraków 2012, s. 76.

» 39 J. Mroszczak, *Wiedeńska wystawa plakatów*, „Odrodzenie” 45 (206), 7.XI.1948, s. 8.

jowi „polskiego” stylu plakatu filmowego, którego artystyczny charakter wkrótce zacznie być wykorzystywany do celów politycznych. Plakaty te nie tylko biorą udział w zimnowojennej ofensywie antyamerykańskiej. Dzięki nim polski rząd komunistyczny może zaprezentować się za granicą w pozytywnym świetle jako postępowy, liberalny i tolerancyjny wobec artystów.

1949 – nieoczywista cezura, 1952 – przełom

Nadzieja artystów na swobodną kontynuację twórczości została poddana próbie w grudniu 1948 roku, kiedy to na zjeździe zjednoczeniowym PZPR zostaje wprowadzony nowy program przyspieszenia budowy ustroju socjalistycznego. W dziedzinie kultury jest on równoznaczny z wprowadzeniem realizmu socjalistycznego – „metody twórczej”, importowanej z ZSRR, która była tam stosowana od 1934 roku, a od 1947 roku weszła w fazę „żdanowszczyzny”⁴⁰. Był to okres, w którym reżim stalinowski sprawował władzę absolutną i całkowicie instrumentalizował instytucje artystyczne, a na arenie międzynarodowej pojawiały się napięcia związane z zimną wojną. W wypowiedzi Żdanowa żadne konkretne wytyczne estetyczne nie zostały sformułowane, a jednoznaczna definicja realizmu socjalistycznego i kryteriów jego zastosowania do sztuk plastycznych pozostaje problematyczna, zresztą podobnie, jak miało to miejsce w latach 30. Zgodnie z leninowską teorią odbicia sztuka powinna realizować aspekt czytelności i wiarygodności, a przede wszystkim unikać pułapek „formalizmu” i „kosmopolityzmu” (terminy na oznaczenie wpływów sztuki awangardowej lub współczesnej sztuki zachodniej), a także „naturalizmu”, polegającego na zbyt szczegółowym przedstawianiu rzeczywistości⁴¹. Wśród innych cech wymienia się: narodowość (odnoszącą się do konotacji narodowych), partyjność (chodzi o dostosowanie sztuki do norm ideologicznych głoszonych przez partię), klasowość (wypowiadanie się w imieniu klasy robotniczej), typowość (chodzi o uniwersalność wydarzeń, postaci czy sytuacji) i dydaktykę (w od-

» 40 Od nazwiska Andrieja Żdanowa (1896–1948), sekretarza Komitetu Centralnego Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego (KPZR) i rzecznika polityki kulturalnej partii. Na temat realizmu socjalistycznego lat 30. XX w. por. A. Baudin, *Le réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne (1947–1953)*, t. 1. *Les arts plastiques et leurs institutions*, Peter Lang, Bern, 1997, s. 18–35.

» 41 „Stalinowscy estetycy definiowali formalizm i naturalizm jako zjawiska – z doktrynalnego punktu widzenia – negatywne, jako dwa różne warianty antyrealistycznej deformacji. Deformacja naturalistyczna (‘nagi naturalizm’) polegać miała na nadmiernym (...) rejestrowaniu nieistotnego szczegółu, ‘wulgarnym’ kopiowaniu rzeczywistości bez jej ideowej interpretacji. Deformacja formalistyczna natomiast – na odrywaniu formy od treści, jej absolutyzowaniu i subiektywizacji. W polu znaczeniowym nadrzędnej kategorii formalizmu mieściły się, niekiedy traktowane też jako synonimiczne, takie pojęcia, jak: estetyzm, dekadentyzm, sztuka dla sztuki, eksperymentalizm, mętniactwo, kosmopolityzm itp.”, G. Wołowicz, *Formalizm-naturalizm, Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasiak, TAIWPN Universitas, Kraków, 2005, s. 70.

niesieniu do klas pracujących)⁴². Ponieważ jednak każde z tych kryteriów jest nieprecyzyjne, jeśli chodzi o jego zastosowanie do sztuk plastycznych, to nawet najwierniejszym partii artystom trudno było zrealizować ideał sztuki zarówno realistycznej, jak i socjalistycznej.

Tak więc, chociaż radziecka sztuka socrealistyczna jest przedstawiana artystom z „demokracji ludowych” jako wzór do naśladowania, ma ona wiele twarzy, co utrudnia wykonanie zadania. Jednocześnie pozwala to artystom na zaproponowanie pewnych odstępstw, co ma miejsce również w przypadku polskich plakacistów. Ponadto warianty narodowe są *a priori* dozwolone jako wyraz idei zaproponowanej przez Stalina w 1925 roku „sztuki socjalistycznej w treści i narodowej w formie”⁴³. W istocie model radziecki zostanie dość szybko zastąpiony w „demokracjach ludowych” odniesieniami do francuskich „Nowych realistów” (André Fougeron, Boris Taslitzky), Włochów (Renato Guttuso) czy Meksykanów.

Jeśli więc socrealizm przedstawia się jako „styl nieprawdopodobny”, a jego definicja z gruntu pozostaje retoryczna, to najważniejszymi aspektami są totalizujący charakter i podporządkowanie najważniejszemu politycznemu conceptowi „radzieckiej rzeczywistości”, która wszak podlega ciągłym fluktuacjom⁴⁴. W tym kontekście celami polskich przywódców politycznych były zarówno zmiana obrazu sztuki, tak aby stała się ona godna „nowej socjalistycznej epoki”, jak i zmuszenie artystów do opowiedzenia się za nową sytuacją polityczną. Zatem zgoda artystów na socrealizm była prawdopodobnie ważniejsza niż dogmatyczne stosowanie doktryny⁴⁵. W ten sposób „zycziwa i taktowna krytyka” czekała na wszystkich, którzy ją przyjmą.

Wprowadzenie socrealizmu zmusza artystów do wyboru między możliwością pozostania aktywnym, choć to często oznacza rezygnację z całkowitej wolności twórczej, a odmową, co z kolei jest równoznaczne z utratą państwowych zamówień i stanowisk. Jednak zgoda na socrealizm nie dla wszystkich artystów jest synonimem „paktu z diabłem”. Jak wspomina-

» 42 A. Baudin, *Socrealizm ' Le réalisme socialiste soviétique et les arts plastiques vers 1950: quelques données du problème*, „Ligeia” nr 1 avril/juin 1988, s. 72, 73; A. Baudin, *Le réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne (1947–1953)*, t. 1.: *Les arts plastiques...*, op. cit., s. 96; W. Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*, Libella, Paryż, 1986, s. 18, 19.

» 43 J. Stalin, *Dzieła*, t. 7, Warszawa 1950, s. 142. Por. W. Włodarczyk, *Socrealizm...*, op. cit., s. 29. Por. A. Pietrasik, P. Słodkowski, *Antologia krytyki artystycznej z lat 1945–1954*, t. 3, *Wektory geografii artystycznej, reinterpretacje tradycji, sylwetki*, Fundacja Kultura Miejsca, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2016, s. 13.

» 44 A. Baudin, *Socrealizm...*, op. cit., s. 68.

» 45 Antoine Baudin twierdzi, że niemożność zdefiniowania jakiegokolwiek konkretnego kryterium formalnego poza odniesieniem do narodowo-demokratycznej tradycji *Pierwiedziwników* była celową strategią ze strony radzieckich przywódców w 1948 r. A. Baudin, *Le réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne (1947–1953)*, vol 1.: *Les arts plastiques...*, op. cit., s. 43.

łam, wybór ten komplikuje istnienie wielu punktów wspólnych między komunistycznymi ideałami demokratyzacji sztuki a ożywiającymi polskich artystów międzywojnia utopijnymi hasłami tworzenia sztuki zdolnej do przemiany społeczeństwa⁴⁶. Socrealizm prezentuje się jako atrakcyjna możliwość realizacji tych ideałów, jednocześnie sprzyjając osiągnięciu wyjątkowego statusu przez artystę, który uznając swoją rolę pośrednika między sztuką a społeczeństwem, w zamian zyskuje ekonomiczne korzyści od władzy komunistycznej.

W obliczu tych nowych imperatywów niektórzy polscy plakaciści, jak Henryk Tomaszewski, Tadeusz Trepkowski, Eryk Lipiński, Wojciech Fangor czy Józef Mroszczak, decydują się na drogę pośrednią. Nie kwestionując teoretycznych założeń socrealizmu, otwarcie przeciwstawiają się jego plastycznej realizacji. Podczas kilku debat zorganizowanych od końca 1951 do 1953 roku bronią oni podstawowego prawa artysty do eksperymentów formalnych oraz własnego indywidualizmu. Próbują przekonać przywódców politycznych, że koncepcja autorska plakatu nie jest sprzeczna z doktryną socrealizmu, wręcz przeciwnie, stanowi jego najlepsze wcielenie.

Jeśli komunistyczni dygnitarze pozostawiali całkowicie głusi na pomysły artystów, naiwnością byłoby sądzić, że nawet najbardziej zdecydowana postawa mogła wpłynąć na zmianę ich stanowiska. Dopuszczają oni heterodoksyjną interpretację oficjalnej doktryny, gdyż w pewnym momencie grupa, która ją proponuje, po prostu lepiej pasuje do celów politycznych, które chcą zrealizować⁴⁷. W rzeczywistości współistnienie różnych frakcji artystów o odmiennych wizjach socrealizmu, ale opowiadających się po stronie władzy komunistycznej, jest korzystna dla tych przywódców politycznych. Pozwala im faworyzować różne grupy w zależności od aktualnej atmosfery społecznej i politycznej. Tym samym „Grupa Krajewskich”, której wizja socrealizmu w wersji moskiewskiej triumfowała w 1949 roku, traci swoje wpływy po debacie w Radzie Stanu w październiku 1951 roku. Dwa miesiące później Ministerstwo Kultury i Sztuki oraz Związek Polskich Artystów Plastyków organizują debatę „Współczesny plakat polski”, która pokazuje zmianę kursu. Ponad trzydziestostronicowy referat Ignacego Witza, ówczesnego dyrektora Departamentu Wydawnictw Artystycznych i Graficznych (DWAG), w którym ostro atakuje on wszelkie przejawy „formalizmu” czy „kosmopolityzmu” szczególnie w plakat�ch Tomaszewskiego, Trepkowskiego czy Fangora, został skrytykowany przez Włodzimierza Sokorskiego, jako ahistoryczny, zawierający poplątane

» 46 Por. W. Włodarczyk, *Socrealizm...*, op. cit.; W. Baraniewski, *Wobec realizmu...* op. cit.; Cz. Miłosz, *Zniewolony umysł* (napisany w 1951, a wydany w 1953 przez Instytut Literacki w Paryżu).

» 47 Jeśli wierzyć Włodzimierzowi Sokorskiemu, który w wywiadzie z 1988 roku powiedział: „Socrealizm musiał być w Polsce dominujący, ale nie jedyny”. *Rozmowa z W. Sokorskim*, „Sztuka” 2, 1988, s. 24–32.

kryteria oraz moralizatorskie wypowiedzi⁴⁸. Eryk Lipiński ostro protestuje wobec polityki wydawniczej Witza jako dyrektora DWAG: „Czy nasz plakat jest teraz realistyczny? Raczej zły niż realistyczny”⁴⁹.

Tak ostro krytyka jakości plakatu ma swoje dodatkowe uzasadnienie, gdyż w październiku 1951 roku w Moskwie została zorganizowana konferencja na temat plakatu politycznego, zatytułowana „O polepszenie ideologicznej i artystycznej jakości plakatu politycznego”, w której krytykowane są zarówno kompozycje formalistyczne, jak i te zbyt malarskie. Vladimir Kemenov, akademik i ideolog radziecki, podaje wówczas ekumeniczną definicję doktryny, według której „realizm socjalistyczny akceptuje wszystkie formy i kategorie sztuki, nie redukując jej do jednej formy lub kategorii”⁵⁰.

Rok 1952 jest więc w Związku Radzieckim ważną cezurą. Od tego czasu uznaje się pewne odstępstwa od zasady, że plakat powinien wzorować się na malarstwie realizmu socjalistycznego. Dopuszcza się również pewne uproszczenia formalne. Moment ten stanowi przełom także dla polskiego plakatu. Następuje wówczas wymiana personalna: Włodzimierz Zakrzewski opuszcza Akademię Sztuk Pięknych, ponadto Henryk Tomaszewski i Józef Mroszczak otrzymują na tej uczelni własne pracownie. Departament Wydawnictw Artystycznych zostaje zmieniony na Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne, na czele którego stanie Henryk Szemberg w zastępstwie za Witza. Plakaciści dostają również zielone światło dla pewnych odstępstw od doktryny, w imię specyfiki wyrazu plakatowego.

Inną kwestią jest wpływ tych debat na twórczość plakatową. Trzeba od razu zauważyć, że wytyczne teoretyczne nie zawsze znajdują odzwierciedlenie w plakatach. Analiza plakatów opublikowanych w latach 1949–1951 pokazuje, że ustanowienie socrealizmu przynosi natychmiastowe zmiany w plakacie politycznym, ale nie dotyczą one całej produkcji graficznej. Twórcy bliscy Partii Komunistycznej, tacy jak Włodzimierz Zakrzewski, Lucjan Jagodziński, Witold Chmielewski, Mieczysław Berman, odpowiadają natychmiastowo na nowe postulaty. Autorzy ci inspirowali się lub kopiowali radzieckie schematy przedstawień monumentalnych lub radosnych postaci, odosobnionych lub w grupach, w krajobrazie lub z takimi atrybutami, jak flaga lub narzędzia.

Te ikonograficzne modele są zapożyczone z malarstwa radzieckiego, które obejmuje szereg tematów skupionych wokół „obrazu człowieka radzieckiego” i szerzej „życia radzieckiego”: „zdrowa, wysportowana i/lub pilna młodzież” (z wyłączeniem aktu, zwłaszcza kobiecego); „życie partii”;

» 48 Stenogram debaty „Współczesny plakat polski”, zorganizowanej 1 grudnia 1951 r. w „Zachęcie” przez Ministerstwo Kultury i Sztuki oraz Związek Polskich Artystów Plastyków, dokumentacja Galerii plakatu i designu Muzeum Narodowego w Poznaniu [dokumentacja przekazana przez Szymona Bojko], s. 4.

» 49 Stenogram debaty „Współczesny plakat polski...”, op. cit., s. 9.

» 50 *Ibidem*, s. 7, 8.

robotnicy na tle placu budowy lub fabryki („radziecka potęga przemysłowa”) albo kołchozu”⁵¹. Zakres modeli wpisujących się w tradycję historii sztuki ogranicza się do dziedzictwa sztuki akademickiej, do rosyjskiej szkoły realistycznej (*Pieriedwiżnicy*) oraz do tradycji narodowej charakterystycznej dla każdego kraju⁵². Plakaty mają teraz propagować wydarzenia polityczne i gospodarcze, takie jak „Plan 6-letni” – scentralizowany program gospodarczy wdrożony w 1950 roku, którego głównym celem jest uprzemysłowienie i kolektywizacja na wzór ZSRR. Plakat Zakrzewskiego *Wkraczamy w plan 6-letni* (1950), przedstawiający monumentalne postacie robotnika i chłopa, ma zatem zachęcać do przestrzegania dyrektyw planu gospodarczego.

Jednak duża liczba plakatów propagandowych wydanych w 1949 roku nie inspirowa się wzorcami radzieckimi i nie ukazuje postaci ludzkich, pozostając w ciągłości i tradycji polskiego projektowania graficznego. Jerzy Srokowski tworzy w ten sposób plakat do Planu 6-letniego, przedstawiający cyfrę „6” w trakcie wykuwania, a Wiktor Górka ukazuje ten sam temat za pomocą kompozycji typograficznej. Również dwa plakaty wydane przez Społeczny Fundusz Odbudowy Stolicy, autorstwa Jana Mucharskiego, z głównym motywem Warszawskiej Syrenki oraz plakat Trepkowskiego z kielnią, na której widnieje fragment mapy Warszawy, świadczą o pewnym dozwolonym chaosie wydawniczym.

Druga grupa plakatów, wymykająca się modelowi radzieckiemu, to plakaty filmowe i teatralne. Ich propagandowy charakter miał zapewniać przede wszystkim sam przekaz filmu czy sztuki. Ponieważ produkcja artystyczna w tych dziedzinach znacznie spowolniła w latach 1949–1951 (np. Henryk Tomaszewski nie zaprojektował w latach 1949–1950 żadnego plakatu filmowego, a jedynie 2 teatralne), to można przyjąć, że sytuacja ta spowodowana była nie tylko wprowadzeniem socrealizmu, ale także po prostu zmniejszeniem produkcji filmowych⁵³.

Lata 1952–1955/56 to okres przejściowy, w którym plakaciści jeszcze niedawno oskarżani o „formalizm”, a teraz raczej kojarzeni z terminem „polska szkoła plakatu”, coraz częściej zajmują eksponowane i istotne stanowiska jako krytycy sztuki, nauczyciele akademicki, członkowie rad i komisji zatwierdzających plakaty do publikacji lub na wystawę, a także przyznają nagrody. W ten sposób sami stają się decydentami, sami tworzą kryteria oceny „dobrego realistycznego plakatu”. Począwszy od roku 1954 sukcesywnie wzrasta uznanie dla „nowoczesnego” plakatu polskiej szkoły, o czym świadczą czasopisma „Projekt”, „Polska” oraz stale rosnąca liczba

» 51 A. Baudin, *Socrealizm...*, op. cit., s. 81.

» 52 *Ibidem*, s. 72; J. Studzińska, *Socrealizm w malarstwie polskim*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014, s. 242–330.

» 53 T. Lubelski, *Historia kina polskiego...*, op. cit., s. 174–176.

wystaw plakatu polskiego w kraju i za granicą. Odtąd władze państwowe otwarcie wspierają polski plakat kulturalny, a jego twórcy mogą cieszyć się ogromną wolnością twórczą. ●