

#39

Zeszyty Artystyczne

Polska szkoła plakatu
– geneza, tradycja, kontynuacja



Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz
w Poznaniu

1(39)/2021

Zdjęcie na okładce

Wiktor Gorka, projekt typografii
(odbitka fotograficzna), 1966,
dzięki uprzejmości Henryka Górki



Polska szkoła plakatu
– geneza, tradycja, kontynuacja

Spis treści

Mateusz M. Bieczyński	11
Wstęp	
Zdzisław Schubert	17
„Polska szkoła plakatu” – konkret czy iluzja?	
Mariusz Knorowski	29
Polska Szkoła Plakatu – rzecz o wolności myślenia i szczególnym rodzaju synergii	
Katarzyna Matul	55
O kilku ważnych cezurach w pierwszym powojennym dziesięcioleciu plakatu polskiego	
Mateusz M. Bieczyński	75
„Artystyczność” plakatu jako mit założycielski „polskiej szkoły plakatu”	
Anna Grabowska-Konwent	91
Roman Cieślewicz (1930–1996) – początek	
Barbara Górecka	107
Książki ilustrowane twórców polskiej szkoły plakatu – pozaplakatowe ślady twórczości Henryka Tomaszewskiego, Jana Młodożeńca i Jana Lenicy	

Krzysztof Dydo	125
Okiem obserwatora i kolekcjonera – moje życie z plakatem	
Justyna Budzik	133
(Eko)plakat wobec zmian krajobrazu w antropocenie	
<u>Varia</u>	
Jacob Zhicheng Zhang	147
Two Comparative Studies: Repositioning the Work of Antoni Starczewski	
<u>Recenzje</u>	
Ewa Wójtowicz	161
Mapowanie neoawangardowych (r)ewolucji	
Agnieszka Rejniak-Majewska	171
Recenzja książki Marty Smolińskiej <i>Haptyczność poszerzona: zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku</i>	
Sonia Rammer	177
Rafał Boettner-Łubowski. <i>Wobec przedmiotu... wybrane prace z lat 2004–2021</i>	

Spis treści

Nowy Obraz / Nowe Spojrzenie

Natalia Czarcińska / Marcin Lorenc 184

/ Agnieszka Sowisło-Przybył

Bogna Błażewicz 188

In memoriam

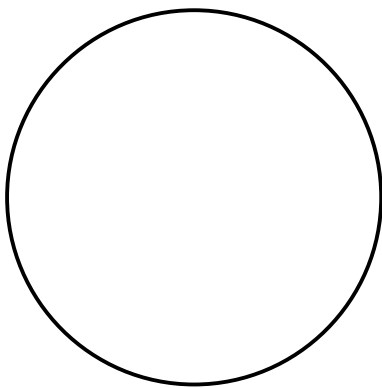
Jarosław Klupś 191

Witold Przymuszała

Kronika WEAiK 197

Kalendarium 205

Abstracts 235



Wstęp

Mateusz M. Bieczyński

Polska szkoła plakatu

– geneza, tradycja,

kontynuacja

Prawie raptownie rozwija się w naszych oczach – ruch, nazywany powstaniem nowej sztuki plakatu. Jest to błędne pojęcie. Żadna nowa sztuka nie powstaje. Rozwija się tylko i zakreśla coraz szersze kręgi zasada zbawienna i zdrowa, zresztą niedzisiejsza, bo znana wszystkim kulturom starożytnym, średniowiecznym i nowszym, tak zwanym renesansowym. Zasadą tą jest dążenie, aby wszystkim objawom zewnętrznego i wewnętrznego życia nadać charakter estetyczny, formę artystyczną¹.

Pytanie o artystyczność plakatu nie jest nowe, o czym przekonuje przytoczony powyżej w charakterze motta cytat z książki Jana Wdowiszewskiego z 1898 roku, poświęconej nowemu artystycznemu medium – plakatowi. Rozwijający się dynamicznie w II połowie XIX wieku plakat od samego początku wzbudzał teoretyczną refleksję dotyczącą jego statusu i relacji do sztuki wysokiej, względnie do sztuk plastycznych, takich jak malarstwo, rysunek czy grafika.

Pytania te pozostały aktualne w XX wieku, także po II wojnie światowej, gdy w Polsce doszło do bezprecedensowego rozkwitu działalności twórczej na tym polu. To wówczas właśnie silna grupa twórców, działających głównie na usługach państwowych firm, takich jak WAG czy Film Polski, stworzyła szereg dzieł, które zapisały się w historii sztuki pod pojęciem „polskiej szkoły plakatu”.

Niniejszy numer „Zeszytów Artystycznych” gromadzi teksty poświęcone genezie, tradycji i kontynuacji „polskiej szkoły plakatu”, postrzeganej jako historyczno-artystyczny fenomen. Obranym celem badawczym jest rekonstrukcja historii pojęcia „polska szkoła plakatu” poprzez odtworzenie właściwych mu desygnatów, jak również wypełnienie luk w polskiej historii sztuki w odniesieniu do historii polskiego plakatu powojennego,

» 1 J. Wdowiszewski, *Sztuka w plakatach. Cele, powstanie, technika i artystyczne zasady nowoczesnego plakatu*, Kraków 1898.

zarówno w aspekcie produkcyjno-artystycznym, jak również formalno-organizacyjnym.

Istniejące od dziesięcioleci w świadomości społecznej i obiegu kulturalnym pojęcie „polskiej szkoły plakatu” nie doczekało się wyczerpującej analizy i próby precyzyjnego określenia ram czasowych i twórczych tego zjawiska. O ile w czasie jego trwania, w latach 50. i częściowo 60., nie budziło kontrowersji i było czymś oczywistym, o tyle w miarę upływu kolejnych dekad zaczęło się rozmywać, zarówno jeżeli chodzi o listę współtworzących je twórców, jak i okresu, w którym się ono zamyka.

W ostatnim czasie pojawiło się wiele publikacji, które proponują zupełnie nowe periodyzacje fenomenu „polskiej szkoły plakatu”, łącznie z objęciem zakresem tego pojęcia czasów nam współczesnych, co wydaje się propozycją zbyt daleko idącą. Celem podjętych badań było zatem określenie genezy samego terminu „polska szkoła plakatu”, wskazanie na uwarunkowania polityczno-społeczne sprzyjające jej powstaniu, określenie ram czasowych zjawiska i podziałów na poszczególne fazy jego rozwoju oraz wskazanie twórców, którzy je tworzyli. W odniesieniu do twórców zaliczanych do „szkoły” istotne okazały się pytania o ich rolę (teoretyczną, artystyczną, pedagogiczną) w ukształtowaniu się samego zjawiska, jak i jego ewaluacji.

Należy zauważyć również, że także po symbolicznym końcu „polskiej szkoły plakatu” plakat polski interesująco się rozwijał, choć już w zupełnie innej postaci. Dla właściwego określenia miejsca „polskiej szkoły” w całościowych dziejach polskiego plakatu konieczne jest zatem także zbadanie przekształceń tej formy w kolejnych dekadach, co najmniej do końca XX wieku i opisanie kolejnych faz rozwojowych. Dotyczy to zarówno głównego nurtu, jak i wybitnych indywidualności z lat poprzednich, których dalsza droga artystyczna wyłamała się ze wspólnego schematu i zmierzała bardzo osobistymi torami. Ważne jest też określenie oddziaływania »polskiej szkoły« na plakat w świecie, jak i oddziaływania aktualnych tendencji na plakat polski, tak w sztukach warsztatowych, jak i projektowych. Zgromadzone w niniejszym tomie teksty wychodzą naprzeciw tak postawionym celom badawczym.

W otwierającym niniejszy tom artykule „Polska szkoła plakatu – konkret czy iluzja?” Zdzisław Schubert nie tylko zawarł swoje refleksje na temat „polskiej szkoły plakatu” i jej twórców, ale przede wszystkim podjął niezwykle cenną próbę analizy aktualnego stanu badań w tym temacie. Dokonał on krytycznej ewaluacji kilku najważniejszych – jego zdaniem – publikacji, opisujących ten artystyczno-projektowy fenomen.

Z kolei Mariusz Knorowski przeprowadził krytyczną analizę pojęcia „polska szkoła plakatu”, wskazując jednoznacznie na jego konwencjonalny charakter. Jego tekst nosi tytuł „Polska Szkoła Plakatu – rzecz o wolno-

ści myślenia i szczególnym rodzaju synergii”. Wskazał on m.in. na aprioryczność i dogmatyczność określenia „polska szkoła plakatu”. Sceptycznie odniósł się także do afirmacji, obecnej w powojennej tradycji polskiego plakatu, która sprzyjała jego komercjalizacji. Rozpoczął od prowokacyjnej deklaracji, że pisze na ten temat po raz ostatni, co sugeruje „rozliczenie z tematem”.

W artykule zatytułowanym „O kilku ważnych cezurach w pierwszym powojennym dziesięcioleciu polskiego plakatu” Katarzyna Matul przeprowadziła pogłębioną analizę periodyzacji twórczości plakatu w Polsce po 1945 roku. Tekst ten stanowi ciekawe dopełnienie wcześniejszej monografii autorki poświęconej I Międzynarodowemu Biennale Plakatu w Warszawie.

Artykuł Mateusza Bieczyńskiego poświęcony został zagadnieniu „artystyczności” plakatu. Jego autor wskazuje na kluczową rolę pytania o to, czy i kiedy plakat jest dziełem sztuki dla skupionego wokół plakatu środowiska artystycznego, propagandy politycznej oraz piszących o plakacie krytyków, w konstruowaniu odrębnej tożsamości „polskiej sztuki plakatu” w okresie powojennym.

Anna Grabowska-Konwent zadedykowała swój tekst twórczości Romana Cieślewicza. Autorka skupiła się na początkowym okresie twórczości tego artysty, przedstawiając jego artystyczne poszukiwania na tle zawodowych i osobistych wyborów.

Barbara Górecka w artykule zatytułowanym „Książki ilustrowane twórców polskiej szkoły plakatu – pozaplatkowe ślady twórczości Henryka Tomaszewskiego, Jana Młodożeńca i Jana Lenicy” świadomie wyszła poza ramy wąskiego pojmowania plakatu, wykazując łączność charakterystycznego dla „polskiej szkoły” sposobu konstruowania przekazów wizualnych z innymi dziedzinami projektowania.

W tekście przygotowanym przez Krzysztofa Dydo pobrzmiewa refleksja osobista. Autor dzieli się bowiem z czytelnikami swoimi doświadczeniami kolekcjonera plakatów o wieloletnim stażu. Można go zatem potraktować jako świadectwo bezpośrednie. Relację z „pola bitwy” o polski plakat – o jego popularyzację i utrzymanie zainteresowania nim, pomimo konkurencji wizualnie atrakcyjnych nowych mediów.

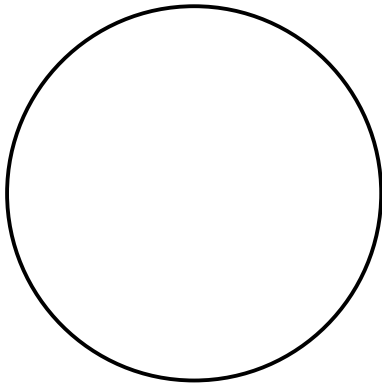
Z kolei Justyna Budzik przyjęła perspektywę porównawczą, zestawiając ze sobą twórczość Ryszarda Kai i Magdaleny Sołodymy. Tym samym jej tekst, zamykający niniejszy tom, stanowi rodzaj nowego otwarcia na ślady tradycji „polskiej szkoły plakatu” w twórczości kolejnych pokoleń plakacistów.

Wszystkie artykuły poświęcone genezie, tradycji i kontynuacji najlepszych praktyk polskiego plakatu powojennego są dowodem na to, że temat „polskiej szkoły plakatu” i twórców z nią związanych wciąż jeszcze

nie został wyczerpująco opisany, a wiele odnośnych zagadnień w dalszym ciągu czeka na swojego odkrywcę. ●

* * *

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



Zdzisław Schubert

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

„Polska szkoła plakatu” – konkret czy iluzja?

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

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

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

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

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

» 2 Artykuł został przygotowany w ramach realizacji projektu badawczego „Polska szkoła plakatu – geneza, ewolucja, kontynuacja, tradycja” finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki (NCN) w programie OPUS, numer projektu badawczego: 2018/31/B/H52/03805.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Prolog

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

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

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

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

» 11 Hanna Tomaszewska nie była spokrewniona z Henrykiem Tomaszewskim.

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

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

Faza I – 1952–1955

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Faza II – 1955–1964

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bunt

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

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

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

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

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

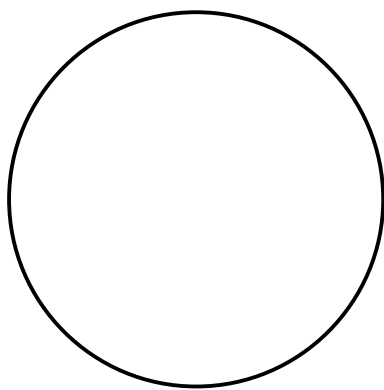
Co po „polskiej szkole”?

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

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

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

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



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 świecie¹. Trudno byłoby kwestionować tę niemalże świętość narodową, zaświadczałą o jakiejś odrębności polskiego plakatu w szerszej perspektywie, która nieźle współbrzmi z patriotyczną tromtadracją i poczuciem narodowej megalomanii².

» 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 doktorem 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 chronologii³.

Oczywiście można poprzestać na bałwochwalczym konsekrowaniu tego fenomenu, uznaniu racji przemawiających za jego niedysyjszym „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 wiwisekcji – 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 dobra⁴.

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 DNA⁵.

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 [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 obrazów⁶.

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*⁷.

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 zaświadczać o nieugruntowanych kryteriach, wątpliwościach, rozchwianiu hierarchii pryncypiów.

Historycznie pierwszeństwo w erygowaniu 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”⁸. Kilka lat później uprawomocnił ten termin na marginesie rozważań nad plakatem filmowym i tym samym taka wersja stała się obowiązująca.⁹ 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”¹⁰.

Andrzej Turowski wytropił zbliżoną 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 anegdoty aż po literacką metaforę¹¹.

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 zeznaniach¹². 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 stanowi ustabilizowaną, homogeniczną całość. Niewykluczone, że są to różne „kласy” 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 znamienity 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 ASP¹³. 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 chaosu¹⁴. 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”¹⁵. 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 słowa¹⁶. 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 jazzu¹⁷. 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 naprzemienianie 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 mecenat zainwestował bowiem w peregrynacje polskiego plakatu i filmu po świecie olbrzymie środki. Zrozumiałe, że było to działanie *stricto* propagandowe, zaświadczaające 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 [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 słyszy 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 miałoby to znaczyć – ale jednocześnie aspirującej do uniwersalnych wartości sztuki wolnego świata)¹⁸.

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”¹⁹. 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 Trepcowski 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”²⁰.

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 architektów²¹.

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 Warszawy²².

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 nauczyliśmy 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.]”²³. 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. Duża w tym zasługa Zofii Stryeńskiej, 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 [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. Zaprzeczała 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 niepodległość²⁴.

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 obrazem²⁵.

» 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 pantheonie 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”²⁶. 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” zaciera różnicę między prawdą a fikcją²⁷.

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*)²⁸. Nowoczesne w nim były zarówno metoda, styl obrazowania („uniezwyklenie”, jak chce Porębski²⁹), 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-

Szablowski: 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 «uniezwykłości» 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-plakacistą 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 adepci 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 (*signifié*), 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 PSP³⁰. 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 ograniczałoby się tylko do kwestii formalnej³¹. 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 za ledwie 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 stylizacji 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 nieprzychylnymi 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 Grabska³². 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 propagandy³³. 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 artystycznych³⁴.

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, Stryeńska, 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 kreacyjnej poszczególnych autorów, których ekspresja zmieściła się w ramach gatunkowych, a była eksterioryzacją jednocześnie indywidualnego stylu poszczególnych artystów. Oczywiście w tle musiałaby 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 (zlecniodawcy).

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”³⁵.

» 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 historycznej³⁶. 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 naukowych³⁷.

Kilkoro (tam są panie!) autorów pokusiło się o to, by określić ich cechy dystynktywne, ale te uchwytne nie zawsze tworzą pokrewne konstelacje³⁸. 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 zastanawiający³⁹.

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 czasu⁴⁰.

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 reaktywacji⁴¹. 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 malarskiego⁴².

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 płaszczyznach⁴³. 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-Pieńkos, A. Piękos, 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 mistrza⁴⁴.

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 sztuce⁴⁵.

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 filary⁴⁶.

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 sprawie⁴⁷.

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 zwięzłej metafory, gry słów zbieżnej z treścią przedstawianego motywu”⁴⁸. 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 brzemienne 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 obecność⁴⁹. Wcześniej, musieli przejść kurs „myślenia” obrazem, co wykraczało poza program nauczania⁵⁰. 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 [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 tertonikę 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 romantyczna⁵¹. 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 zamysłów⁵².

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 zrozumieć⁵³.

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 wątpienia 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: przyjaźnienie-ironicznym poczuciem humoru, racjonalizm rodem i z Woltera, i Krasiciego – to właśnie Polsko-Tomaszewska szkoła plakatu”⁵⁴.

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 wynalazek⁵⁵.

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 czytania⁵⁶.

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 kombinacji⁵⁷.

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 zawołany, 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, selekcjonować 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 czyniono⁵⁸. 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 eseiistyczny 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 „łanie 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 zwykłe 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 wiję. 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 faluje, tworzy zawirowania, wymienia dennne 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. Chociaż 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, wypływające 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. ●

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 czasopismach akademickich, takich jak „Etude de Lettres”, „A Contrario”, „Fabula”, „Ikonotheke”, „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 jednogłośnie 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 sprzeczności 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 dotyczy 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 dotyczy 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 sowyetyzacją 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-

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 haseł 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, pozwala 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 Sokołowa (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 dokonań 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. lubków, 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. Zajicek, *Poza ekranem: Kinematografia polska 1918–1991*, FilMOTEKA 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 plakatom filmowym, 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 Europe/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, zapelniający 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 schlebiają 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-symbole 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 Karikaturenschad, 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.I.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. Tomasik, 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 „życzliwa 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. Próbuje 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. Dopuszczając 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 plakatach 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 ostra 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 inspirowała 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. ●

Mateusz M. Bieczyński

Prawnik, historyk sztuki, kurator wystaw, krytyk artystyczny, autor publikacji, biegły sądowy z zakresu prawa autorskiego i sztuk wizualnych. Autor opracowań monograficznych na temat prawnych uwarunkowań życia artystycznego. Kurator wielu wystaw oraz redaktor licznych katalogów wystaw w Polsce i za granicą. Publikował na łamach wielu czasopism artystycznych, m.in. „Arteon”, „Art & Business”, „Format”, „Kwartalnik Fotografia”, Obieg.pl. Łącznie opublikował ponad 100 artykułów i wywiadów. E-mail: mateusz.bieczynski@uap.edu.pl

„Artystyczność” plakatu jako mit założycielski „polskiej szkoły plakatu”

Wprowadzenie

W okresie przypadającym bezpośrednio po II wojnie światowej wykształciły się w Polsce sprzyjające warunki dla rozwoju twórczości plakatu. Stało się to możliwe dzięki swoistemu kompromisowi pomiędzy oczekiwaniami władzy politycznej i środowisk artystycznych, do zawarcia którego doszło przez przypadek i dzięki kilku zbiegom okoliczności. Rezultat swoistej „niepisanej umowy” umożliwił całkiem szerokiej grupie twórców uzyskanie znacznej swobody twórczej zarówno w aspekcie formalnym, jak również treściowym.

Opisywana sytuacja była bez precedensu. Oto bowiem w państwie przynależnym do Bloku Wschodniego, w którym na wzór Związku Radzieckiego centralnie zadekretowano model sztuki oficjalnej zgodny z wytycznymi doktryny socrealizmu, możliwy stał się artystyczny eksperyment, a projektowanie graficzne nie musiało – w pewnym przynajmniej zakresie – wpisywać się w założenia państwowej propagandy. „Nawet w najtrudniejszych czasach stalinizmu projektantom udawało się używać metafor i alegorii”¹. Mało tego, władze PRL-u oficjalnie taką twórczość promowały, czyniąc z niej sztandarowy towar eksportowy, niejako wbrew założeniom własnej polityki kulturalnej wdrażanej na innych polach działalności twórczej². W tym kontekście zasadnym wydaje się, aby pytanie: „Jak to było możliwe?”, które w odniesieniu do zorganizowanego w 1966 roku I Międzynarodowego Biennale Plakatu w Warszawie postawiła Katarzyna

» 1 K. Lenk, Moore, [w:] idem, *Krótkie teksty o sztuce projektowania*, Warszawa 2011, s. 23.

» 2 W. Włodarczyk, *Socrealizm: sztuka polska w latach 1950-1954*, Warszawa 1986.

Matul³, rozszerzyć na polską twórczość plakatową, od późnych lat 40. do połowy lat 60. XX wieku określaną mianem „polskiej szkoły plakatu”.

Przyznanie plakacistom szerszego zakresu autonomii nie oznaczało oczywiście zupełnego wyjęcia ich działalności projektowej z ram polityki kulturalnej państwa. Wręcz przeciwnie. Swobodę twórcy ci musieli „ideologicznie wynegocjować”, a ich dokonania zostały następnie wykorzystane przez władze polityczne do własnych celów przy znacznym udziale krytyki artystycznej. Wielu ówczesnych teoretyków działających na usługach państwowych pism, starając się uchwycić fenomen polskiego plakatu powojennego, zestawiało go z zachodnimi odpowiednikami i przekonywało o jego artystycznej „wyższości”.

Charakterystyka ta dotyczyła przede wszystkim plakatu filmowego, który odznaczał się malarską ekspresją i obrazową metaforą, podczas gdy na Zachodzie wprzęgnięty był w mechanizmy wolnorynkowej („kapitalistycznej”) reklamy i ograniczał się – zdaniem polskich żurnalistów – wyłącznie do odtwórczego adaptowania filmowych kadrów i fotosów z twarzami aktorów. Retoryka przeciwstawiająca „dobry” plakat polski i „zły” plakat zagraniczny została zatem wpisana w kulturalną politykę PRL jako atrakcyjne hasło propagandowe. Oczywiście hasło to nie wywarło by pożądanego skutku i nie przełożyłoby się na faktyczne wypromowanie na świecie marki *Polish Poster* i wylansowanie terminu „polska szkoła plakatu”, gdyby nie rzeczywiście wysoki poziom wielu dzieł plakatu, tworzonych przez rodzimych twórców.

Z przedstawionego pejzażu wyłaniają się przynajmniej trzy osobne konteksty interpretacyjne dla hasła „plakat jako dzieło sztuki” w odniesieniu do „polskiej szkoły plakatu”: teoretyczno-programowy, polityczno-propagandowy oraz praktyczno-wykonawczy. Pierwszy z nich sprowadzić można do pytania o znaczenie „artystyczności” dla kształtowania się tożsamości medium plakatu w Polsce powojennej. Drugi związany był z wykorzystaniem postulatu „zaliczenia plakatu do sztuki” do celów polityczno-propagandowych. Trzeci natomiast odnosi się do przełożenia pytania o „artystyczność plakatu” na samą praktykę artystyczno-projektową. Osobne omówienie każdego z nich posłuży jako punkt wyjścia do próby znalezienia dla nich wspólnego mianownika.

Stosownie do sformułowanego problemu badawczego, część pierwsza niniejszego artykułu została poświęcona źródłom swoistego mitu założycielskiego „polskiej szkoły plakatu”, którym było twierdzenie o jej „artystyczności”. Następnie zaprezentowana została jego ewolucja znaczeniowa na płaszczyźnie teoretycznej. W części drugiej zbadane zostały konteksty użycia twierdzenia o „artystyczności” plakatu jako kryterium wartościują-

» 3 K. Matul, *Jak to było możliwe? Powstanie Międzynarodowego Biennale Plakatu w Warszawie, Kraków 2015.*

cego i jako hasła propagandowego, celem uczynienia z plakatu swoistego „okrętu flagowego” polityki kulturalnej państwa. Część trzecia scalać będzie dwie wcześniej omówione perspektywy i odnosić do samej praktyki artystycznej oraz refleksji krytyczno-artystycznej na jej temat.

Poczynione ustalenia pozwolą następnie na postawienie w podsumowaniu pytania o skutki ukształtowania się tożsamości „polskiej szkoły plakatu” w oparciu o „mit artystyczności”.

Programowo-teoretyczny wymiar „artystyczności” plakatu

Pytanie o „artystyczność” plakatu, które stało się udziałem całego środowiska projektowego w Polsce w związku z organizacją I Międzynarodowego Biennale Plakatu w Warszawie w roku 1966, nie było nowe. Wręcz przeciwnie, poszukując źródeł teoretycznej refleksji na ten temat w okresie powojennym nie sposób nie przywołać początków kształtowania się infrastruktury na potrzeby publicznych zleceń na plakaty kulturalne, w szczególności zaś na plakaty filmowe. Początki te barwnie opisuje wielokrotnie cytowana anegdota, opowiedziana przez jednego z „ojców założycieli polskiej szkoły plakatu”, Eryka Lipińskiego. Wynika z niej, że o wypracowaniu wspomnianego na wstępie kompromisu między władzą a artystami, na podstawie którego twórcy plakatu filmowego otrzymali szerszy zakres swobody, niż artyści tworzący w innych dziedzinach artystycznych i projektowych, zdecydował zbieg okoliczności. Lipiński opowiadał:

W roku 1945 w Łodzi, w wydziale reklamy Filmu Polskiego pracowała moja stryjeczna siostra Hanna Tomaszewska. Pewnego dnia zaproponowała mnie i Henrykowi Tomaszewskiemu, byśmy zaprojektowali kilka plakatów filmowych. Nie potraktowaliśmy tej propozycji serio, żartowaliśmy nawet, że Tomaszewska, z domu Lipińska, zwróciła się do nas tylko ze względu na zbieżność nazwisk. Ofertę, oczywiście, odrzuciliśmy, plakaty filmowe bowiem uważane były za produkcję drugiej kategorii i szanujący się grafik poczytywałby sobie za ujmę zajmowanie się tą pracą. Myśl jednak zakiełkowała, gdyż w kilka dni później Henryk wrócił do tej sprawy. Uznał mianowicie, że można by przyjąć propozycję Filmu Polskiego, ale pod warunkiem, że nasze plakaty nie będą – jak dotychczas – portretowały aktorów grających w danym filmie, ale będą kompozycją graficzną, zainspirowaną treścią obrazu. Pomysł podobał mi się, podobał się również szefowej mojej siostry Marynie Sokorskiej, która zaakceptowała go całkowicie, nie zważając na protesty zawodowych filmowców⁴.

» 4 Eryk Lipiński (nota biograficzna), Culture.pl, <https://culture.pl/pl/tworca/eryk-lipinski> [dostęp: 1.05.2021].

Opowieść ta funkcjonuje dziś na prawach legendy, ale mimo to dostarcza wielu informacji przydatnych dla zrozumienia relacji twórców z władzą w realiach tworzącego się państwa socjalistycznego. Z punktu widzenia omawianego w tym artykule zagadnienia ważne w przytoczonej wypowiedzi jest przede wszystkim zwrócenie uwagi na postawiony przez Lipińskiego i Tomaszewskiego warunek współpracy z Filmem Polskim – „autorski charakter wykonywanych plakatów”. Twórcy od samego początku nie chcieli się zgodzić na udział w produkcji druków reklamowych o pośledniej wartości artystycznej, będących jedynie powtórzeniem kadrów z filmów lub twarzy występujących w nich aktorów. Akceptacja ze strony kierownictwa firmy dystrybuującej na wyłączność dzieła kinematografii polskiej i zagranicznej na terenie kraju była równoznaczna nie tylko z zapoczątkowaniem nowej tendencji w twórczości plakatowej, ale także ze zbudowaniem fundamentów dla przyszłego odróżnienia plakatu reklamowego i artystycznego. Przeciwwstawienie sobie obu wymienionych rodzajów plakatów – jak słusznie zauważył Mariusz Knorowski – nie miało wprawdzie zakorzenienia w rzeczywistości życia społecznego, bowiem centralnie sterowana gospodarka socjalistyczna nie zakładała konkurencji na rynku towarów i usług, co czyniło reklamę zbędną. Mimo to:

jej ideologicznie uzasadniona nieobecność – przewrotnie – była ze wszech miar pozytywnym czynnikiem stymulującym rozwój plakatu artystycznego, bezinteresownego w sensie przekazu intencji nadawcy⁵.

Fakt, że reklama nie miała w PRL-u racji bytu, nie wykluczał jednak faktycznej doniosłości opozycji dwóch przeciwstawionych sobie przez Lipińskiego modeli projektowania graficznego. Powojenni twórcy w naturalny sposób odnosili się do standardów dwudziestolecia międzywojennego, gdy tworzenie plakatów filmowych z wizerunkami aktorów było normą. Stymulująca rozwój plakatu filmowego nieobecność reklamy w Polsce powojennej wydaje się być bardziej czytelna w kontekście funkcjonalnych uwarunkowań dystrybucji kinematograficznej, wyznaczonych przez treść podpisanych z państwami zachodnimi umów na wymianę kulturalną. Zachodnie filmy trafiały do Polski po II wojnie światowej na mocy porozumień pomocowych realizowanych przez Administrację Narodów Zjednoczonych do spraw Pomocy i Odbudowy (UNRRA)⁶. Film Polski uzyskiwał

» 5 M. Knorowski, *Polska szkoła plakatu – rzecz o wolności myślenia i szczególnym rodzaju synergii*, <https://teologiapolityczna.pl/polska-szkola-plakatu> [dostęp: 1.05.2021].

» 6 Układ pomocowy podpisało 48 państw; celem była pomoc, po zakończeniu działań wojennych, krajom alianckim najbardziej dotkniętym wojną (m.in. Polsce), które nie miały dostatecznych środków finansowych, by zapewnić import niezbędnych towarów; pomoc obejmowała dostarczanie produktów pierwszej potrzeby (m.in. żywność, leki, surowce) oraz

prawa do ich dystrybucji często ze znacznym opóźnieniem w stosunku do ich światowej premiery, przez co producenci nie wywierali presji na wykorzystanie do ich reklamy oryginalnych materiałów promocyjnych. W ten sposób zlecenia na wykonanie plakatów trafiały do polskich twórców, co z kolei umożliwiło realizację sformułowanego przez Lipińskiego i Tomaszewskiego postulatu „projektowania autorskiego”.

Wskazanie reklamy jako negatywnego punktu odniesienia formalnego było dla Lipińskiego bezpieczniejsze w niepewnej rzeczywistości powojennej 1945 roku, niż ewentualna krytyka wzorców plakatu politycznego. Trudno jednak nie zwrócić uwagi na to, że odrzucenie topornej figuracji reklamowej było równoznaczne ze sprzeciwem wobec doktryny realizmu socjalistycznego. Różnica między założeniami formalnymi komercyjnej reklamy zachodniej i socrealistyczną figuracją w gruncie rzeczy nie była znaczna. W obu przypadkach za pomocą bardzo podobnych środków wyrazu – idealizowanej figuracji – dążono do osiągnięcia w gruncie rzeczy tego samego celu o charakterze perswazyjnym. Łatwo wyobrazić sobie odgórne zarządzenie władz politycznych, nakazujące tworzenie plakatów kulturalnych zgodnie z wytycznymi socrealizmu, który promował akademicki typ figuracji. Gdyby tak się rzeczywiście stało, wówczas przybrałyby one formę zbliżoną do modelu uznanego w przytoczonej anegdocie za negatywny punkt odniesienia i o żadnym kompromisie nie mogłoby być mowy.

Nie bez znaczenia jest również czas, w którym została złożona artystom propozycja Filmu Polskiego. Wprawdzie w roku 1945 los Polski był już przesądzony, to życie publiczne wciąż jeszcze nie było w pełni zindoktrynowane. To, czy okoliczność ta faktycznie dopomogła twórcom w uzyskaniu akceptacji dla poszerzonego względem innych dziedzin sztuki zakresu autonomii plakatu filmowego, pozostanie przedmiotem historycznych dywagacji, nie można tego jednak w pełni wykluczyć. Ważniejsze niż przyczyny są jednak skutki, w szczególności fakt, że zdobyty zakres swobody udało się twórcom plakatu zachować w dłuższej perspektywie. Z czasem – jak zauważył Knorowski – swoboda na polu projektowania plakatu kulturalnego stała się rekompensatą za „wymuszony ideowy serwilizm [polegający na] dyspozycyjnym uczestniczeniu w rytuale i spektaklu władzy”⁷, czyli w równoległym tworzeniu plakatów propagandowych.

Z punktu widzenia niniejszego artykułu ważniejsza od opisu szczegółowych relacji twórców z władzą jest jednak trwałość postulatu uczynienia

podstawowych urządzeń do wznowienia produkcji przemysłowej i rolniczej, a także usługi ekspertów; ogólna wartość udzielonej w ramach UNRRA pomocy wynosiła ok. 3,9 mld dolarów USA; wartość pomocy udzielonej Polsce wynosiła 453 tys. dolarów; w roku 1945 UNRRA została przejęta przez ONZ, a w roku 1947 rozwiązana; agendy przejęły Międzynarodowy Fundusz Narodów Zjednoczonych Pomocy Dzieciom i Urząd Wysokiego Komisarza Narodów Zjednoczonych do spraw Uchodźców.

» 7 M. Knorowski, *Polska szkoła plakatu – rzecz o wolności myślenia i szczególnym rodzaju synergii*, <https://teologiapolityczna.pl/polska-szkola-plakatu> [dostęp: 1.05.2021].

z plakatu czegoś więcej niż reklama – uczynienia z niego dzieła sztuki. Nie wyczerpywał się on bowiem w deklaracji twórców i ich twórczej praktyce, ale stał się stale powracającym tematem krytycznych refleksji i debat. Był uszlachetniającą wymówką od dyktatu socrealizmu. Swoistym zwieńczeniem procesu podniesienia rangi plakatu do miana dzieła sztuki była zaś organizacja I Międzynarodowego Biennale Plakatu w Warszawie w 1966 roku. Jak zauważyła Matul, organizatorom:

chodziło o to, aby plakat uczynić jedną z dyscyplin sztuki współczesnej. Ten śmiały cel przekuwany był na przemyślaną strategię „konsekracji” plakatu, dzięki której stawał się on dziełem sztuki⁸.

O „artystyczności” plakatu mówiono i pisano. Rozpoznanie to stanowiło również nić porozumienia twórców z publicznością. Uznanie walorów estetycznych było łatwiejsze dla przeciętnego odbiorcy, niż zrozumienie przez niego prawideł budowania struktury przekazu wizualnego w grafice projektowej.

Polityczno-propagandowa funkcja „artystyczności” plakatu

Powiązanie idei „plakatu jako dzieła sztuki” na gruncie teoretyczno-artystycznym z jego wymiarem propagandowym ujawniło się w wielu tekstach krytyczno-artystycznych, dla których reprezentatywny jest artykuł Jana Lenicy pod tytułem *Plakat – sztuka dzisiejszych czasów*⁹, opublikowany na łamach „Przeglądu Artystycznego” w roku 1952. Autor pisał:

Ukazywały się i ukazują po dziś dzień na zachodzie Europy plakaty zrozumiałe i przemawiające, ale przemawiające do najgorszych gustów mieszczaństwa, naturalistyczne, wulgarne, prowadzące za wszelką cenę tylko do jednego – do nabicia kieszeni kapitaliście. W tych warunkach, mimo iż wśród swych twórców posiadał mistrzów dużej klasy, plakat nie mógł zdobyć praw pełnowartościowego gatunku artystycznego. Pozbawiony wartości ideowych, był marginesem sztuk plastycznych, lekceważoną przez «prawdziwych» malarzy grafiką «użytkową». Mogło to nastąpić dopiero w kraju, w którym Rewolucja Październikowa przywróciła sztuce jej humanistyczną godność¹⁰.

Przytoczony fragment osadza opozycję plakatu reklamowego i „artystycznego” w polityczno-propagandowym kontekście. Utrzymany jest

» 8 K. Matul, *Jak to było możliwe?...*, op. cit., s. 76.

» 9 J. Lenica, *Plakat – sztuka dzisiejszych czasów*, „Przegląd Artystyczny” 5/1952, s. 35 i n.

» 10 *Ibid.*, s. 37.

w duchu „natchnionej” mowy socjalistycznego przodownika. Jego treść natomiast stara się łączyć różne wątki relacji sztuki i plakatu – historyczne i aktualne, wskazując jednak jednoznacznie na radziecki rodowód koncepcji plakatu jako dziedziny twórczości artystycznej.

To, co u Lenicy zostało zasygnalizowane jako życzeniowa manifestacja, miało jednak o wiele głębsze uwarunkowanie instytucjonalne, a ściślej było konsekwencją wczesnopowojennej dezorganizacji struktur administracji państwowej na polu kompetencji w zakresie ustalania wytycznych polityki kulturalnej i ich wdrażania. Pierwszy program polskiego Ministerstwa Kultury i Sztuki na lata 1945–1949 zakładał:

współistnienie sztuki zwanej wówczas „laboratoryjną” i „użytkowej”¹¹.

W ten sposób na samym początku kształtowania się polityki kulturalnej państwa w powojennej Polsce pojawiło się bardzo istotne, jak się okaże w czasach późniejszych, założenie dwutorowości działalności artystycznej i zróżnicowanej zależności instytucjonalnej w sferze twórczości plakatu. Mimo zasadniczych zmian polityki kulturalnej wraz z wprowadzeniem programu realizmu socjalistycznego, a tym samym wyraźniejszego określenia jedności działań artystycznych we wszystkich dziedzinach podporządkowanych idei partyjnej, w praktyce, właśnie w dziedzinie plakatu, pozostała – na niższych szczeblach – pewna niejasność kompetencyjna pozwalająca widzieć plakat w zależności od potrzeb między przemysłem artystycznym, czyli produkcją posługującą się formą estetyczną, a działalnością ideologiczną z jej wyrazistą retoryką propagandową. Oczywiście, w tamtych latach o plakacie reklamowym sensu stricto, trudno było mówić¹².

Potwierdzałyby to, że warunek Lipińskiego postawiony Filmowi Polskiemu był zgodny z linią programową Ministerstwa Kultury i Sztuki sprzed wprowadzenia socrealizmu i dlatego mógł zostać zaakceptowany. Osobnym pytaniem było to, czy sami artyści mieli świadomość istnienia wspomnianego, polityczno-kulturalnego dualizmu programowego, czy też ich koncepcja okazała się z nim zgodna jedynie przypadkowo.

W roku 1950 na scenie pojawił się nowy zleceniodawca plakatów filmowych – Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne (WAG), któremu podlegała produkcja plakatu aż do 1974 roku. W ten sposób doszło do połączenia w jednej komórce partyjnej kilku funkcji jednocześnie – wytwórczej, kontrolnej oraz opiniotwórczej. WAG sprawował bowiem kontrolę nad czasopiśmem „Projekt”, które stało się jego tubą propagandową.

» 11 A. Turowski, *„Polska szkoła plakatu” en question*, maszynopis, 2004, s. 3.

» 12 *Ibidem*, s. 3.

Kontrola WAG-u nie była jednak zupełna. Poza zasięgiem jego wpływów pozostawały plakaty do filmów produkowanych i dystrybuowanych przez Centralę Wynajmu Filmów (CWF). Uzyskana w ten sposób niezależność twórców znajdowała odbicie w eksperymentalnej formie tworzonych dzieł. „To względnie niezależne poletko niektórych plakacistów, musiało oczywiście denerwować politruków”¹³. Twórcy tacy jak Tomaszewski czy Jerzy Karolak byli w pierwszej połowie lat 50. XX wieku silnie krytykowani za niezależność myślenia projektowego i uchylanie się od tworzenia plakatów politycznych¹⁴. Nie tylko nie zostali jednak napiętnowani, ale mieli możliwość – skutecznej, jak się miało okazać – obrony. Świadczą o tym najlepiej zachowane wypowiedzi Tomaszewskiego z narad i dyskusji poświęconych zagadnieniom plakatu politycznego. Twórca ripostował w zdecydowanym tonie:

Krytyka często jest tylko teoretyczna, skostniała, rozumowa, klasyfikuje według jakichś paradygmatów żargonem zarozumiałych kieprów. Przecież dzieło ma przemawiać do człowieka, a nie do znaków algebraicznych, których wartość można dowolnie zmieniać¹⁵.

Po stronie eksperymentujących twórców opowiedział się również Szymon Bojko, który na łamach „Przeglądu Kulturalnego” wprost stwierdził, że „gdyby nie oparcie się o doświadczenia sztuki zachodnio-europejskiej nie mielibyśmy dobrego plakatu”¹⁶. Krytyk miał tu na myśli wpływy surrealistyczne, na które już wcześniej wskazywał Wojciech Fangor, czyli posługiwanie się zaskakującymi zestawieniami przedmiotów i widoków oraz budowanie przekazów w oparciu o wywołujące rozmaite skojarzenia metafory.

Taki punkt widzenia poprzedził nowe „odwilżowe” reguły sztuki Komitetu Centralnego, zgodnie z którymi zalecano twórcom – obok tworzenia w duchu niezdańczego egzaminu socrealizmu – naśladowanie sprawdzonych form sztuki zachodniej, oczywiście tych o lewicowym rodowodzie. Surrealizm nadawał się do tego idealnie, tym bardziej że na po-

» 13 *Ibidem*, s. 4.

» 14 Zob. J. Bogusz, *Niektóre problemy polskiego plakatu politycznego*, „Przegląd Artystyczny” 1953, s. 25.

» 15 Wypowiedź zamieszczona w broszurze *O plakacie. Zbiór materiałów z narad i dyskusji oraz artykułów poświęconych problemom plakatu politycznego*, WAG, RSW „Prasa”, Warszawa 1954, na prawach rękopisu, s. 63.

» 16 S. Bojko, *O nowatorstwie i tradycji w polskim plakacie*, „Przegląd Kulturalny” 23/1954, s. 8. Osobnym wątkiem, który wymagałby zbadania jest pytanie o historyczne pierwszeństwo wykorzystania określonego rodzaju rozwiązań formalnych. Z jednej strony, w wielu swoich plakatach Henryk Tomaszewski wydaje się o kilkadziesiąt lat poprzedzać styl pop-artu. Z drugiej strony, sam miał fascynować się stylem Saula Steinberga, Amerykanina, ilustratora „The New Yorker”, por. M. Knorowski, *Efekt zwierciadlany*, [w:] P. Rudziński, *Pierwsze półwiecze polskiego plakatu 1900-1950*, Lublin 2009, s. 217.

ziomie czysto formalnym nie był obarczony ideologicznie, a programowo sprzyjał ruchom antyburżuazyjnym. Zresztą André Breton, autor trzech manifestów surrealistycznych, oraz Louis Aragon, czołowy pisarz surrealistyczny, byli członkami Komunistycznej Partii Francji. W tym kontekście trafne spostrzeżenie Zdzisława Schuberta, że „w odniesieniu do plakatu zjawisko określane mianem «odwilży» nastąpiło o kilka lat wcześniej, niż w obszarze tak zwanych sztuk warsztatowych”¹⁷, nabiera wyrazistego sensu. Zwrot ku sztuce, który stał się udziałem twórców plakatu filmowego, nie ograniczał się jednak ani do stylistyki, ani do estetyki surrealizmu, ani nawet nie czynił z tego nurtu najważniejszego punktu odniesienia. Na poziomie retoryki surrealizm stanowił jednak pretekst do skierowania dyskusji o „artystyczności” plakatu na nowe tory.

Za moment przełomowy, utrwalający wolnościowe zdobycze na polu plakatu kulturalnego, uznawany jest przez wielu autorów pozytywny odbiór przez działaczy partyjnych plakatów eksperymentalnych na I Ogólnopolskiej Wystawie Plakatu z 1953 roku. Jak zauważa Turowski:

(...) partyjni decydenci (...) podjęli próbę uczynienia z plakatu witryny polskiej sztuki na zagranicę, oczywiście Zachodnią. Plakat kulturalny miał być odtąd legitymacją nowoczesności i odrębności kultury polskiej¹⁸.

Plan ten był zresztą realizowany z rozmachem już wcześniej poprzez eksport oficjalnych wystaw państwowych polskiego plakatu kulturalnego. W ciągu 20 lat dzielących lata 1950 i 1970 zorganizowano ich ponad 70. Polski plakat zagościł w najważniejszych stolicach świata – od Stanów Zjednoczonych przez większość państw europejskich, aż po Indie i Japonię. W katalogach im towarzyszących promowano jasny przekaz – polskie plakaty kulturalne to wyjątkowe dzieła sztuki. Na fali tego sukcesu doszło do ukształtowania nośnego określenia „polska szkoła plakatu”, które choć „obrosłe sprzecznymi znaczeniami, stało się trwałym komponentem języka krytyki oraz publicystyki (polityki i rynku) (...)”¹⁹.

Kluczową rolę w procesie jego kształtowania miał tekst Jana Lenicy, opublikowany na łamach czasopisma „Polska” skierowanego do zagranicznych czytelników, zatytułowany *Plakat polski*, w którym pojęcie „polska szkoła plakatu” pojawiło się po raz pierwszy. Należy podkreślić, że dla autora kluczowym kryterium decydującym o wyjątkowości polskiego plakatu była właśnie jego „artystyczność”. Lenica pisał:

» 17 Z. Schubert, *Plakat*, [w:] red. P. Piotrowski, *Odwilż. Sztuka ok. 1956 roku*, Poznań 1996, s. 129.

» 18 A. Turowski, „Polska szkoła plakatu”..., op. cit., s. 3.

» 19 *Ibidem*, s. 2.

Wyjątkowo interesującą dziedziną naszej sztuki plakatowej jest plakat filmowy, cieszący się dużym uznaniem nie tylko w kraju, ale i zagranicą. (...) Dzięki temu, iż dziedziną plakatu filmowego zainteresowali się utalentowani twórcy, zdobył on sobie rangę gatunku artystycznego o bardzo zróżnicowanym, ciekawym obliczu²⁰.

Taka charakterystyka „polskiej szkoły plakatu” została następnie usankcjonowana licznymi tekstami apologetycznymi pisanymi przez polską krytykę artystyczną na łamach państwowych gazet i magazynów. Oficjalne uznanie plakatu za dzieło sztuki zostało również „przyklepane” przez uczynienie z plakatu dzieła muzealnego – w 1961 roku został utworzony dział poświęcony temu medium w Muzeum Narodowym w Warszawie. W 1966 roku za zgodą władz zorganizowano pierwsze na świecie Biennale Plakatu, a w 1968 roku pierwsze Muzeum Plakatu w Wilanowie. Podczas propagandowo-programowych debat towarzyszących tym wydarzeniom do „artystyczności” plakatu wielokrotnie się odnoszono, czyniąc z niego swoisty dogmat, co utwierdzało jego użyteczność propagandową.

Praktyka twórcza jako intersekcja teorii sztuki i politycznej propagandy

Jak wykazano powyżej, postulat podniesienia plakatu na wyższy poziom „artystyczności” lub „uczynienia z plakatu dzieła sztuki” miał swoje odzwierciedlenie zarówno na gruncie teoretyczno-artystycznym, jak również w programowych założeniach socjalistycznej propagandy. O tym, że oba wymiary przenikały się, świadczy najlepiej cytowany już tekst Lenicy z roku 1952 *Plakat – sztuka dzisiejszych czasów*²¹. Stanowi on ciekawą próbę połączenia jedną klamrą kilku perspektyw omawianego tu zagadnienia: historycznej, teoretyczno-artystycznej oraz propagandowej. Jego znaczenie polega również na tym, że sumarycznie przedstawia ewolucję formy i funkcji plakatu. Czyni to jednak niestety wybiórczo i tendencyjnie, co stanowi jego wyraźny mankament.

Lenica rozpoczął tekst od przedstawienia historycznej genezy pytania o możliwość zaliczenia plakatu do sztuki wysokiej. Starał się on wykazać, że od swoich początków plakat, pod względem formalnym, niczym nie różnił się od malarstwa czy grafiki. Dyskredytowano go jednak ze względu na funkcję użytkową. Zgodnie z przyjętą przez autora retoryką, docenienie plakatu stało się możliwe dopiero w uwolnionym od napięć burżuazyjnych państwie radzieckim. To w ZSRR miały narodzić się wzorce plakatu „artystycznego”, znajdujące swój wyraz w plakacie propagandowym. Takie po-

» 20 J. Lenica, *Polska szkoła plakatu*, „Polska” 1/1955, s. 11.

» 21 J. Lenica, „*Plakat – sztuka*”..., op. cit., s. 35 i nn.

stawienie akcentów nie przeszkodziło jednak Lenicy w próbie wykazania, że w polskim plakacie powojennym:

zachowała się ciągłość historyczna, powstało coś, co można by określić nawet mianem szkoły²².

Chodziło oczywiście o ciągłość z tradycją plakatu międzywojennego:

[Plakat – M.B.] żywy, barwny i różnorodny rozwijał się na gruncie dobrych tradycji, zapoczątkowanych dwadzieścia kilka lat temu przez Tadeusza Gronowskiego i kontynuowanych później przez młodsze pokolenie ambitnych i utalentowanych grafików i architektów²³.

Podjęta przez Lenicę próba podwójnego usankcjonowania „artystyczności” plakatu polskiego po II wojnie światowej wydaje się jednak co najmniej kontrowersyjna, a ponadto wewnętrznie sprzeczna, choć niezupełnie pozbawiona podstaw. Wspomniany przez autora Tadeusz Gronowski był bowiem symbolicznym łącznikiem między oboma światami. Jego powojenna twórczość nie wpisywała się do końca w pejzaż socjalistycznego państwa. Oczywiście, korzystał on z dobrodziejstw posiadanej pozycji. Był nestorem środowiska. Kilka plakatów, które wykonał między rokiem 1947 a 1949, gdy socrealizm nie został jeszcze zadekretowany, wyraźnie wskazuje na kontynuację jego wcześniejszych, przedwojennych poszukiwań twórczych (*Polskie Biuro Podróży*, *Orbis* i *Pierwszy Salon Wiosenny ZPAP*, oba z 1946 roku, *Państwowe Wydawnictwa Szkolnictwa Zawodowego* z 1948 roku). Dominowała w nich stylistyka lat 20. oraz akcenty surrealistyczne. Plakaty późniejsze ujawniały stylistyczną elastyczność autora i posiadaną przez niego umiejętność dostosowania się do nowych potrzeb, łącznie z propagandowymi celami partii (*I Polski Kongres Pokoju* z 1950 roku, *Święto Kolejarza* z 1957 roku). Twórca nie ukrywał jednak, że z ideą „plakatu artystycznego” i nowymi tendencjami w projektowaniu nie było mu po drodze:

Dziś wszyscy siedzą w abstrakcji i właściwie zamiast plakatu, który musi przede wszystkim spełniać funkcję reklamową robią grafikę artystyczną – i to nie zawsze na najwyższym poziomie warsztatowym i koncepcyjnym. Dzisiejszy polski plakat nie ma atmosfery. Napis jest sponiewierany, bo ludzie nie potrafią robić liternictwa, kolor i kom-

» 22 *Ibidem*, s. 41.

» 23 *Ibidem*.

pozycja w pogardzie. Wszystkie elementy potraktowane są oddzielnie. Pytam się, komu i czemu ma takie coś służyć?²⁴.

W kontekście przytoczonych słów Gronowskiego oraz jego rezygnacji z twórczości plakatuowej²⁵ w latach 70. XX wieku, sugestia Lenicy o istnieniu dwóch korzeni polskiego plakatu powojennego, wyrażona w jego tekście z 1952 roku, nie może być przyjmowana bezrefleksyjnie. Trudno bowiem mówić o „ciągłości” tradycji, jak czyni to autor. Trudno tym bardziej wywodzić z niej tezę o istnieniu szkoły. Ponadto nie wydaje się możliwe do obrony stwierdzenie, że polski plakat międzywojenny jest źródłem „artystyczności” plakatu powojennego, skoro sam Gronowski jednoznacznie opowiadał się po stronie reklamy.

Tradycje, z których czerpał polski plakat powojenny, były zatem faktycznie dwie – reklamowa i propagandowa – ale w lekko schizofrenicznej rzeczywistości powojennej, na gruncie opozycji wobec nich obu, środowisko grafików starało się wytyczyć własną, trzecią drogę. Z perspektywy roku 1952 być może nie było to jeszcze całkiem czytelne – stąd argumentacyjny chaos Lenicy. Niespójność stawianych przez niego tez może jednak wynikać z jeszcze innego powodu. Być może Lenica usilnie poszukiwał podstaw dla wykazania odrębności plakatu polskiego w pojęciu „szkoła”, a w roku 1952 jeszcze nie było ku temu podstaw.

Zwolennikiem tezy o ciągłości tradycji plakatu polskiego był również Tomaszewski. Miał on uważać Gronowskiego za warunek konieczny „powołania kiedyś takiej instytucji jak «Polska szkoła»”²⁶. Do swoistego „kłopotu z Gronowskim” w kontekście poszukiwania odrębności polskiego plakatu powojennego odniósł się Mariusz Knorowski w tekście *Efekt zwierciadlany*, opublikowanym w 2009 roku. Autor zwrócił uwagę na to, że ciągłość stylistyczna pomiędzy okresem międzywojennym i pierwszymi latami powojnia daje się jednak zauważyć. Poprzedza ona jednak moment uznawany za symboliczny początek „szkoły”, czyli upublicznienie plakatu Wojciecha Fangora *Mury Malapagi* (1952). Oznacza to, że „szkoła”, której istnienie sugerował Lenica w roku 1952, i „polska szkoła plakatu”, której

» 24 R. Łubowicz, *Książka to architektoniczna konstrukcja, rozmowa z Tadeuszem Gronowskim*, „Tygodnik Katolicki” 20/1979, s. 12.

» 25 Por. A.A. Szablowska, *Tadeusz Gronowski. Sztuka plakatu i reklamy*, Warszawa 2005, s. 186: „Powojenna nobilitacja gatunku sprawiła, że – według Gronowskiego – stał się on «sztuką dla sztuki» i przestał spełniać swą podstawową rolę – rolę służebną. Dlatego właśnie, co może wydawać się paradoksem, w okresie wielkich międzynarodowych sukcesów polskiego plakatu, kiedy to w Polsce zapoczątkowano światowe przeglądy dorobku tej sztuki, a w Wilanowie powstała pierwsza odrębna placówka muzealna poświęcona plakatowi, Tadeusz Gronowski – klasyk gatunku – stanął niejako w opozycji wobec tych zjawisk. Jako siedemdziesięcioletni artysta przestał uprawiać plakat, zamykając jednocześnie w symboliczny sposób ważny etap rozwoju tej dyscypliny w Polsce”.

» 26 M. Knorowski, *Efekt zwierciadlany*, [w:] red. P. Rudziński, *Pierwsze półwiecze polskiego plakatu 1900-1950*, Lublin 2009, s. 240.

nie do końca określone kontury obejmują metaforyczny plakat malarski, to jednak dwa różne zagadnienia.

Nieco więcej światła na ten paradoks rzuca kolejny – i również wspomniany już – tekst Lenicy pod tytułem *Polska szkoła plakatu* z roku 1955, opublikowany na łamach czasopisma eksportowego „Polska”. Można określić go jako „drugie podejście” do koncepcji „szkoły”. Tym razem autor zupełnie zrezygnował z przywoływania jakichkolwiek źródeł plakatowej tradycji. Skupił się na wskazaniu cech charakterystycznych zaproponowanego pojęcia. Jego zdaniem to nie stylistyczna spójność, a różnorodność jest jej wyróżnikiem. Twórców zaliczanych do „szkoły” łączyć miała zdaniem Lenicy „skłonność do operowania wizualną metaforą przy równoczesnej niechęci do czystej dekoracyjności”²⁷. Ta lapidarna formuła okazała się niewystarczająca ani dla wyjaśnienia, jakie znaczenie dla ukonstytuowania się wspólnej tożsamości środowiska powojennych plakacistów miała wizja podniesienia rangi plakatu do miana dzieła sztuki, ani nawet nie pozwoliła na nabudowanie na nią dodatkowych znaczeń przez innych autorów. Ponadto, w skali światowej postawiona przez Lenicę teza o istnieniu „polskiej szkoły” była niemożliwa do obrony jako definicja specyficzna, czyli taka, która pozwalała na odróżnienie polskiego plakatu od plakatu z innych krajów. Entuzjastyczna postawa bijąca z tego tekstu została brutalnie zweryfikowana podczas I Międzynarodowego Biennale Plakatu w Warszawie w roku 1966, na którym nadesłane ze świata zachodniego dzieła wcale nie odbiegały od polskich.

Egzegeza obu tekstów Lenicy dowodzących istnienia „szkoły” plakatu w Polsce – choć różne są argumenty użyte do jego wykazania, podobnie jak różne są nadane mu sensy – prowadzi do konkluzji, że z dzisiejszej perspektywy ówczesnych wypowiedzi nie można odczytywać dosłownie. Wiele trafnych obserwacji Lenicy musiało zostać ubranych w ciasny gorset partyjnej nowomowy. Choć w tym zakresie oba teksty autora znacznie się od siebie różnią – tekst z 1953 roku jest silnie nacechowany ideologicznie, a tekst z 1955 roku nieśmiało jedynie dotyka kwestii równoległego istnienia plakatu filmowego i propagandowego – to w obu, jak się wydaje, autor nie mógł wszystkiego powiedzieć wprost. Konieczność uwzględnienia szerokiego kontekstu, w którym plakat powojenny funkcjonował, podziało ze szkodą dla klarowności koncepcji „szkoły”, a określenie to, oderwane od autora, zaczęło swobodnie cyrkulować w tekstach krytycznych, naukowych i popularnych, podlegając wielokrotnej fluktuacji znaczeń, stając się w końcu aprioryczną hybrydą.

Nieokreśloność tego określenia dała o sobie zresztą znać szczególnie mocno w dyskusjach towarzyszących organizacji I Międzynarodowego Biennale Plakatu w Warszawie w roku 1966. Na kolateralnym ewencie,

» 27 J. Lenica, *Polska szkoła plakatu*, „Polska” 1/1955, s. 11.

którym był „Sympozjon”, głos w sprawie statusu plakatu zabrali m.in. Jan Lenica oraz uznani krytycy, z Mieczysławem Porębskim i Janem Białostockim na czele. Byli ze sobą zgodni co do „artystycznej” wartości plakatu polskiego. Lenica przemawiał jednak z perspektywy życzeniowej – zwerbalizował aspiracje przedstawicieli „szkoły”. Katarzyna Matul określiła jego referat „najlepiej sformułowanym «credo» polskich grafików”²⁸. Lenicy wtórował Porębski, uznając „pewien typ twórczości plakatowej”²⁹ za zasługujący na pełne uznanie przejaw sztuki współczesnej.

Analiza ich stanowisk ujawniała jeszcze inną konsekwencję „uartyśczenia” plakatu, którą było jego zamknięcie w hermetycznych i oderwanych od życia ramach teoretycznych. Chciano wprawdzie przełamać przekonanie o pośledniej roli tego medium wobec klasycznych dziedzin sztuki, a tymczasem skreślono w ślepą uliczkę estetyzacji, czego najlepszym wyrazem było właśnie wprowadzenie plakatu do muzeum. Choć niektórzy z organizatorów imprezy pozostali na bardziej zrównoważonych pozycjach (np. Józef Mroszczak³⁰), to w pewnym sensie dokonujące się na wystawie oderwanie plakatu od użytkowości i próba jego osadzenia w kontekście sztuki – niezależnie od tego, czy w tradycyjnym, czy we współczesnym jej rozumieniu – było przysłowiową walką z wiatrakami, podważało bowiem tożsamość samego plakatu w jego podstawowej funkcji informacyjnej. Za taki zwrot Biennale było wprost krytykowane przez prasę. Obrona takiego stanowiska nie wytrzymała również próby czasu.

Podsumowanie

Przedstawione w niniejszym artykule zagadnienie „artystyczności” plakatu, ukazane w historycznej perspektywie okresu 1945–1966, wydaje się jednym z kluczowych dla zrozumienia specyfiki i złożoności procesu kształtowania się określenia „polska szkoła plakatu” i uzyskiwania przez polski plakat powojenny światowej renomy. Przytoczona na wstępie anegdota Lipińskiego o początkach polskiego plakatu powojennego wskazuje, że idea „plakatu artystycznego” była obecna już we wczesnym etapie powojennym i pozostała później hasłem często wykorzystywanym w emancypa-

» 28 K. Matul, *Jak to było możliwe?...*, op. cit., s. 76.

» 29 M. Porębski, *Symbol i obrazy w świecie współczesnym*, [w:] red. M. Matusińska, B. Mitschein, *Dokumentacja sympozjum „Obraz w środowisku miejskim”, 13-15 czerwca 1966*, CBWA, Warszawa 1966, s. 41-43.

» 30 Por. J. Mroszczak, (bez tytułu), [w:] red. M. Matusińska, B. Mitschein, *Dokumentacja sympozjum „Obraz w środowisku miejskim”, 13-15 czerwca 1966*, CBWA, Warszawa 1966, s. 7: „Plakat to utwór obdarzony dwiema duszami; mówiąc mniej poetycznie – może oddziaływać dwójako: za pomocą ściśle użytkowych wartości reklamowych lub swymi wartościami czysto estetycznymi, artystycznymi. Bywają oczywiście i takie plakaty, w których obydwie wartości dochodzą jednocześnie do głosu w równym, jednoczesnym natężeniu. To te najlepsze. Dwie wartości? A więc chyba i dwa kryteria oceny?”.

cyjnych staraniach twórców o utrzymanie i poszerzenie zakresu swobody twórczej na zdominowanym przez doktrynę socrealistyczną polu projektowania graficznego. Anegdota ta nie wyjaśnia jednak wielu napięć i sprzeczności wpisanych w założenie o „artystyczności” plakatu, które ujawniają się dopiero w szerszym kontekście interpretacyjnym i w dłuższej perspektywie historycznej.

W zależności od punktu widzenia „artystyczność” plakatu przybiera różną postać praktyczną. Spektrum możliwości rozciąga się od postulatu środowiska grafików, aby uczynić z plakatu dzieło sztuki, poprzez teoretyczno-artystyczną i krytyczną refleksję, starającą się uchwycić „artystyczny walor plakatu” jako kryterium różnicujące o charakterze wartościującym, aż do spięcia obu tych perspektyw klamrą propagandowych haseł głoszących, że polski plakat artystyczny jest lepszy od zachodniego plakatu reklamowego. Dopiero ich zestawienie pozwala zrozumieć, jak wiele trudu kosztowało twórców „wynegocjowanie” prawa do formalnego eksperymentowania.

Z przeprowadzonych analiz wypływa również wniosek, że znaczenie „artystyczności” plakatu zmieniało się i nie dla wszystkich stron – artystów, krytyków czy działaczy partyjnych – znaczyło to samo. Być może „ucieczka plakatu do sztuki”, wzmocniona retoryką antykapitalistyczną, zakładającą opozycję plakatu artystycznego i reklamowego, stanowiła płaszczyznę niewypowiedzianego wprost kompromisu pomiędzy twórcami i władzą – dwoma stronami mającymi świadomość wyczerpania się formuły plakatu propagandowego w jego redakcji socrealistycznej. „Artystyczność” dla środowisk twórczych była w tym układzie synonimem swobody działania w poszukiwaniu artystycznych rozwiązań, natomiast dla partyjnych działaczy stanowiła dający się wykorzystać pretekst do pogodzenia sprzeczności eksperymentu artystycznego z polityką kulturalną państwa, ciężącą ku jałowemu socrealizmowi. Taka interpretacja mogłaby wyjaśniać przyczynę, dla której nigdy nie doszło do zdefiniowania określenia „polska szkoła plakatu”, i dlatego mająca być jej cechą konstytuowaną „artystyczność” nigdy nie nabrała konturów teoretyczno-programowych – nawet przy okazji I Międzynarodowego Biennale Plakatu w Warszawie w roku 1966. ●

* * *

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

Anna Grabowska-Konwent

Historyk sztuki, kustosz w Galerii Plakatu i Projektowania Graficznego Muzeum Narodowego w Poznaniu, gdzie zajmuje się tworzeniem kolekcji. Jej badania koncentrują się wokół postaci Romana Cieślewicza (autorka wystawy monograficznej i katalogu w 2006) oraz typografii w projektowaniu graficznym. Kuratorka wielu wystaw plakatów oraz autorka i współautorka katalogów.

Roman Cieślewicz

(1930–1996) – początek

Próbując opisać zjawisko „polskiej szkoły plakatu”, warto przyjrzeć się poszczególnym artystom, których obecnie zalicza się do jej twórców. Żaden z nich nie miał w zamyśle stworzenia jakiegokolwiek szkoły ani nawet grupy artystycznej. Rozpoznawalne zjawisko artystyczne, jakim stał się polski plakat, dostrzeżone zostało najpierw za granicą i dopiero później stopniowo ugruntowywało swoją pozycję w kraju.

Próbując określić ramy czasowe dla „polskiej szkoły plakatu”, jako symboliczny początek podaje się rok 1952, w którym Wojciech Fangor „maluje” plakat do francuskiego filmu *Mury Malapagi*, a Jan Lenica publikuje tekst w „Przeglądzie Artystycznym” pt. *Plakat – sztuka dzisiejszych czasów*¹. Plakat operował monumentalną, mocną formą, która ukazywała w realistyczny sposób trzy pierwszoplanowe postaci aktorów występujących w dziele René Clémenta. W swojej istocie był realistycznym obrazem, który został wydrukowany i rozklejony na ulicznych murach.

Spotkanie z tego rodzaju formą, której spodziewamy się w pracowni malarza, w galerii, w muzeum, ale nie na ulicy – musiało robić ogromne wrażenie. Taki sposób „malarskiego” podejścia do plakatu był całkowitą nowością i wyzwolił u wielu twórców grafiki użytkowej zaskakujący potencjał artystycznej kreacji. W dziedzinie projektowania graficznego, obejmującej również plakat, działali wówczas z jednej strony artyści prowadzący działalność edukacyjną i związani z Akademią Sztuk Pięknych w Warszawie (np. Julian Pałka, Henryk Tomaszewski, Józef Mroszczak), z drugiej strony graficy skupieni głównie wokół Wydawnictwa Artystyczno-Graficznego (WAG).

Warszawa, a konkretnie Stare Miasto, stanowiła prawdziwy tygiel towarzyski, dzięki któremu krzyżowały się drogi profesorów i uczniów, zleceńodawców i wydawców oraz artystów grafików. To towarzysko-kulturalne wrzenie tworzyło się w wyniku spotkań literatów i krytyków, artystów, filmowców, dziennikarzy w konkretnych miejscach, odpowiedzialnych wówczas za wydawanie i drukowanie plakatów. Roman Cieślewicz wspominał:

» 1 J. Lenica, *Plakat – sztuka dzisiejszych czasów*, „Przegląd Artystyczny” 1952 nr 5, s. 35–52.

Na Starym Mieście w Warszawie mieszkało wielu grafików i wydawców, ludzi teatru i pisarzy i innych ze sfery kultury. „Lajkonik” SPATIF, SARP, WAG, Szpilki, PIW, „Kameralna”, Rynek Starego Miasta – to był jeden wąż powiązań, który decydował o kulturze wizualnej Warszawy (i całego kraju)².

Na początku lat 50. XX wieku było to najwłaściwsze miejsce dla czynnego grafika, który chciał mieć dostęp do największej ilości interesujących zleceń. Ze względu na panującą centralizację wielu ośrodków w nowo powstającej strukturze państwa, większość placówek wydawniczych rozpoczęła działalność w stolicy tuż pod okiem na nowo kształtującej się władzy. W ówczesnych czasach to przede wszystkim grafik mieszkający w Warszawie miał możliwość pozyskania zleceń od tutejszych wydawców.

W okresie dominacji plakatu politycznego Cieśliewiczowi marzyło się projektowanie plakatów filmowych i kulturalnych. Przeprowadzka po studiach z Krakowa do Warszawy była czymś naturalnym, bo tylko tam mógł liczyć na interesujące zamówienia. Spróbujmy przyjrzeć się temu, co młody grafik przywiózł ze sobą do stolicy, gdzie zamieszkał na stałe w 1954 roku, tuż po uzyskaniu dyplomu na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W ciągu niecałych 10 lat osiągnął ogromny sukces i z młodego, nikomu nieznanego artysty stał się jednym z najbardziej rozpoznawalnych polskich plakacistów, biorących udział w wystawach w kraju i za granicą, oraz twórcą graficznej koncepcji „Ty i Ja”, jednego z najbardziej popularnych magazynów tamtych lat³.

Co sprawiło, że w tak krótkim czasie odniósł wielki sukces w branży, i co kierowało nim dalej? W 1963 roku zdecydował się opuścić wypracowane stanowiska i znane mu dobrze tryby pracy. Wyjechał do Paryża, nie znając języka francuskiego, ale wierząc we własne siły i umiejętności. Ta data w pewien sposób jest zbieżna z czasem, kiedy polski plakat święcił triumfy w realizacjach dla Opery Warszawskiej, a reprodukcje tych prac pojawiały się w zagranicznej prasie branżowej.

» 2 Wspomnienia Romana Cieśliewicza zostały nagrane podczas spotkań Z. Schuberta z autorem w czasie jego pobytu w Toruniu (1993); zostały opracowane i po raz pierwszy opublikowane w katalogu wystawy monograficznej: Z. Schubert, *Roman Cieśliewicz o sobie, o miejscach, o ludziach*, [w:] *Roman Cieśliewicz 1930–1996*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, red. A. Grabowska-Konwent, Poznań 2006, s. 9–16.

» 3 Miesięcznik „Ty i Ja” ukazywał się od maja 1960 r. do grudnia 1973 r. Jego pomysłodawcami byli dziennikarze Teresa Kuczyńska i Roman Juryś. Teresa Kuczyńska opowiada o powstaniu pisma w wywiadzie: Klara Kuczyńska, *Pragnienie rzeczy. Rozmowa z Teresą Kuczyńską*, „Dwutygodnik.com”, wydanie 84, 2012/06, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/3649-pragnienie-rzeczy.html> [dostęp: 11.05.2021].

Początki

Do Krakowa młody Roman został wysłany przez cementownię Groszowice, w której pracował na stanowisku kreślarza. Został zauważony przez dyrektora, który zaproponował mu, aby aplikował do tamtejszego Liceum Sztuk Plastycznych⁴. Trafił do szkoły w mieście, które przypominało mu zapewne jego rodzinne miasto Lwów, ale przede wszystkim spotkał tam osoby ze środowiska artystycznego, które zaraz po wojnie działały bardzo aktywnie, organizując wystawy i próbując odnaleźć swoje miejsce w strukturach nowego państwa.

Jedną z najważniejszych był ówczesny dyrektor szkoły Włodzimierz Hodys, który w związku z wysiedleniami polskiej ludności ze Lwowa, znalazł się w 1945 roku w Krakowie, gdzie współtworzył pierwszą powojenną szkołę plastyczną przy ulicy Juliusza Lea 18⁵. Do grona słuchaczy wybitnego pedagoga oraz animatora, z pasją upowszechniającego wiedzę o sztuce, należeli m.in. Roman Polański, Franciszek Starowieyski oraz Marian Konieczny. Koledzy Romana Cieślewicza z liceum plastycznego w większości kontynuowali naukę w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, a do grona znajomych, z którymi wspólnie spędzał czas, dołączyli Sławomir Mrozek oraz uczniowie z sąsiadującej szkoły aktorskiej, m.in. Zbigniew Cybulski i Bogumił Kobiela. Wśród najważniejszych osób, które określa w swoich wspomnieniach jako starszych kolegów – „mistrzów”, należy wymienić Andrzeja Wajdę, Jana Tarasina, Waleriana Borowczyka i Jerzego Tchórzewskiego.

Naukę kontynuował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie szkolił rysunek pod okiem Andrzeja Pronaszk i Czesława Rzepińskiego. Jednak wielokrotnie w późniejszych wywiadach zaznaczał, że ta forma wyrazu nigdy nie była mu bliska i dlatego skierował swoje zainteresowania w stronę grafiki zarówno warsztatowej, jak i użytkowej, do czego namawiał go prof. Ludwik Gardowski⁶. Zapewne dzięki naukom grafika, który od początku lat 20. XX wieku zajmował się również liternictwem i typografią, Roman Cieślewicz poznał tajniki pięknego pisma odręcznego oraz podstawowe zasady komponowania liter, a także zaczął zgłębiać zagadnienia grafiki książkowej. Ostatecznie w problematykę plakatu wprowadzał go

» 4 W tamtych latach partia umożliwiała kształcenie młodzieży w szkołach artystycznych wypłacając stypendia i oferując bursy. Roman Cieślewicz wspominał, że chciał iść na studia artystyczne, Z. Schubert, *Roman Cieślewicz*, op. cit., s. 11.

» 5 M. Reinhard-Chlanda, *Włodzimierz Hodys – indywidualność pedagoga i animatora sztuki*, „*Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis*”, „*Studia de Arte et Educatione*” IX (2014); <https://rep.up.krakow.pl/xmlui/bitstream/handle/11716/9407/AF157--16--Wlodzimierz-Hodys--Reinhard-Chlanda.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [dostęp: 12.05.2021].

» 6 Ludwik Gardowski początkowo, w 1923 r., pracował wspólnie z Adamem Półtawskim nad wzorcem polskiej czcionki, następnie skupił się wyłącznie na ornamentyce typograficznej.

Jerzy Karolak⁷, którego pracownia cieszyła się dużym powodzeniem i którą ukończyli, jeszcze przed Cieślewiczem, Wiktor Górka, Tadeusz Jodłowski oraz Daniel Mróz.

W Krakowie w tym okresie działali artyści z kręgu krakowskiej awangardy, twórczo rozwijający doświadczenia przedwojennej Grupy Krakowskiej. Młody adept sztuki aktywnie uczestniczył w życiu artystycznym miasta i zapewne oglądał zorganizowaną na przełomie lat 1948 i 1949, a obecnie uważaną za najważniejsze wydarzenie w sztuce tamtych lat, pierwszą ogólnopolską Wystawę Sztuki Nowoczesnej w Pałacu Sztuki.

Początkowy okres studiów, kiedy Cieślewicz miał możliwość poznawania prac oraz samych artystów żywo zaangażowanych w kontynuowanie przedwojennej tradycji, ale też poszukujących swojej drogi w nowym ustroju, wydaje się istotny dla dalszego rozwoju osobistego. Do tego grona należeli m.in. Tadeusz Kantor, Maria Jarema, Adam Marczyński, Jonasz Stern, Stanisław Mikulski i Andrzej Wróblewski.

Jako absolwent tuż po dyplomie w 1954 roku przyjechał do Warszawy na trzymiesięczne praktyki letnie w drukarni Dom Słowa Polskiego, gdzie pracował przy montażu „Świerszczyka”. Wiadomo też, że spotykał się z Mieczysławem Bermanem i regularnie odwiedzał jego mieszkanie przy ulicy Narbutta 4⁸. Cieślewicz trafił pod właściwy adres, bo interesując się fotomontażem i kolażem, w niewielkim mieszkaniu Bermana znalazł ogromną ilość książek poświęconych sztuce nowoczesnej i awangardowej. Tam prawdopodobnie po raz pierwszy zobaczył fotomontaże Aleksandra Rodcenki, Kazimierza Podsadeckiego, Mieczysława Szczuki, pierwsze okładki czasopisma „Blok”. Typograficzna okładka autorstwa Władysława Strzemińskiego do tomiku poezji *Z ponad* Juliana Przybosia oraz inne prace i kolaże unaocznily ogromne spektrum możliwości kreacji, niezwiązanej bezpośrednio z rysowaniem. Również sztuka zaangażowana i reagująca żywo na politykę, obecna w fotomontażach Johna Heartfielda, którym fascynował się Mieczysław Berman, była ważnym tropem towarzyszącym Romanowi Cieślewiczowi w jego późniejszych pracach.

To miejsce, pełne fascynujących obrazów w połączeniu z opowieściami i ogromną wiedzą teoretyczną Bermana w zakresie sztuki awan-

» 7 Jerzego Karolaka wspominał Cieślewicz wielokrotnie w różnych wywiadach, m.in.: W. Błońska, *Roman Cieślewicz, „Przekrój”* 1993, nr 44, s. 10-13. W niepublikowanym tekście K.T. Toeplitza pojawia się cytat z listu Cieślewicza: „Na Akademii młody student spotyka prof. Jerzego Karolaka, o którym napisze później w liście, że »jemu w końcu zawdzięczam ten krwawy zawód«” (maszynopis tekstu dostępny jest w archiwum Romana Cieślewicza w Institut Mémoires de l'édition contemporaine – IMEC, Abbaye d'Ardenne, Francja).

» 8 Trudno wskazać dokładną datę pierwszego spotkania z Mieczysławem Bermanem. W katalogu wystawy indywidualnej z 1984 r. Cieślewicz podał 1951 jako rok nawiązania znajomości z Bermanem (*Roman Cieślewicz, Plakate, affiches, posters, collages*, katalog wystawy, Kunsthalle Darmstadt, red. D. Marhenke, Darmstadt 1984, s. 140), a we wspomnieniach wskazuje, że miało to miejsce po jego przyjeździe do Warszawy po dyplomie, czyli w 1954 r. (Z. Schubert, *Roman Cieślewicz...*, op. cit., s. 14).

gardowej, w szczególności niemieckiej i radzieckiej, było jedną z najważniejszych inspiracji do dalszej pracy i poszukiwania własnych środków wyrazu. Fascynacja fotomontażem i kolażem udzieliła się Cieślewiczowi, który jednocześnie poznawał praktyczne tajniki tej techniki, podpatrując mistrza przy pracy oraz ucząc się od niego. Warto mieć na uwadze projekty spektakularnych książek, nad którymi wówczas pracował Berman. W 1954 roku ukazał się album *Komuna Paryska*, a rok później *Ludowe Wojsko Polskie*, w których grafik całkowicie panował nad całością – dobierał czcionki i zdjęcia, komponował układ graficzny⁹. Obie pozycje to przykłady doskonale przemyślanych kompozycji, których efekt końcowy nie został zniszczony złą jakością druku, charakterystyczną dla prac z tamtego okresu. W przypadku tak znaczących propagandowo pozycji nie mogło być mowy o niedomaganiach technicznych czy złej jakości papieru. Prawdopodobnie również te prace odcisnęły swoje piętno i zapadły na długo w pamięci Cieślewicza, który projektowaniem katalogów i książek zajął się dopiero w latach 70. i robił to z podobnym do Bermana zaangażowaniem oraz zrozumieniem tematu i funkcji danej publikacji.

Sferę edukacyjno-poznawczą równoważyła bardzo aktywna praca, w której wir rzucił się na własne życzenie młody grafik. Już w pierwszym roku pobytu w stolicy zaprojektował 22 plakaty, z czego połowa to plakaty filmowe wydawane przez Centralę Wynajmu Filmów (CWF). Po zakończonych praktykach podjął pracę przy projektowaniu ulotek w WAG-u, którego ówczesnym dyrektorem był Henryk Szemberg. „Wiedziałem, że mam doświadczenie i dam sobie radę” to wspomnienie uzmysławia ogromną determinację i chęć sprawdzenia się w działalności projektowej. Potrzeba wyzwania współgrała u niego z realizacją konkretnych zleceń w określonym czasie z wykorzystaniem własnych umiejętności.

Wydawnictwo WAG w grudniu 1954 roku, tuż po śmierci zasłużonego grafika Tadeusza Trepkowskiego, ustanowiło nagrodę jego imienia w konkursach na plakat. Roman Cieślewicz, który zdążył jeszcze spotkać w WAG-u chorującego już grafika, otrzymał w 1955 roku nagrodę roczną jego imienia za plakat polityczny *Ja nie wracam – Anders* (1955)¹⁰. Plakat ten formalnie był nieciekawym, ale zapewne działał mocnym doborem środków ikonograficznych kojarzonych wyłącznie ze śmiercią – generał Anders przedstawiony został jako kościotrup ujeżdżający zwierzęcą czaszkę. Cieślewiczowi wygrana w konkursie umożliwiła udział w krajowych konkursach na plakaty. Dzięki temu dołączył do grona starszych, doświad-

» 9 Rozległa twórczość Mieczysława Bermana jest wnikliwie opisana i dobrze zilustrowana w monografii: P. Rypson, *Czerwony monter. Mieczysław Berman: grafik, który zaprojektował komunizm*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2017.

» 10 Z podjęcia tego tematu tłumaczył się autor, określając to jako rodzaj młodzieńczej naiwności. Jego brat po wojnie został w Londynie, a za uniemożliwienie mu powrotu do kraju Cieślewicz oskarżał generała Andersa: Z. Schubert, *Roman Cieślewicz...*, op. cit., s. 15.

czonych grafików, m.in. Henryka Tomaszewskiego, Jerzego Srokowskiego, Eryka Lipińskiego, Jana Lenicy, Wojciecha Fangora, Juliana Pałki, Wiktorra Górki. Plakaciści otrzymywali wysokie stawki za projekty swoich prac po zatwierdzeniu ich przez komisję, a to dawało mu możliwość utrzymania się z pracy w zawodzie. Pierwsze lata w Warszawie były dla niego okresem intensywnej pracy, którą chciał wykonywać, a tworzenie projektów w tak doborowym towarzystwie dało mu możliwość konfrontacji i porównywania własnych pomysłów z projektami bardziej doświadczonych grafików¹¹. W jego przypadku niezwykle silna potrzeba poszukiwania własnych rozwiązań formalnych i kompozycyjnych wyrażona została poprzez realizację licznych plakatów filmowych, które wydawała i dystrybuowała wraz z filmami Centrala Wynajmu Filmów. Komórką propagandową kierowała wówczas, dobrze wspominana przez grafików, Anna Prawinowa, która powołała komisję artystyczną oceniającą plakaty pod względem plastycznym i merytorycznym, a jedyne wymagania, jakie im stawiano w przypadku tematyki filmowej, to zgodność z treścią dzieła filmowego oraz czytelność plakatu. CWF odegrała rolę mecenasa sztuki popierając dążenia artystów do tworzenia prac o wysokich walorach artystycznych i daleko odbiegających od standardowej produkcji tych druków w innych krajach. Przede wszystkim dawała grafikom pełną swobodę w kształtowaniu wizji plastycznych i nie wywierała żadnych nacisków formalnych¹². Do grupy grafików (m.in. Henryk Tomaszewski, Wojciech Zamecznik, Jan Lenica, Jan Młodoch, Waldemar Świerzy), współpracujących już wcześniej z CWF, dołączył Roman Cieślewicz. Mimo widocznych wzajemnych inspiracji każdy z nich zachował oryginalność, proponując nowatorskie i odkrywcze rozwiązania graficzne.

Cieślewicz doskonale wykorzystał ten poligon doświadczalny do testowania i sprawdzania własnych rozwiązań i pomysłów formalnych w projektowaniu. Dobrze obrazuje to plakat do węgierskiego filmu *Zanim Simon ujrzał świat* (1955), w którym autor świadomie operował zmianą skali i wykorzystał wyłącznie technikę malarską, często obecną wówczas w projektach plakatów w Polsce. W plakacie do radzieckiego filmu *Kurs na Marto!* (1955) również ciekawie zobrazował główne miejsce akcji filmu – z użyciem trzech kolorów skupił uwagę na niewielkiej postaci ludzkiej, której cień na pokładzie statku narysowany został za pomocą tekstów.

» 11 O pierwszych wspólnych latach w Warszawie opowiadał Waldemar Świerzy, który pracował i mieszkał razem z Cieślewiczem. Por. H. Tomaszewski, W. Świerzy, *Plakat nie lubi oszustwa. Dwaj graficy wspominają swego przyjaciela Romana Cieślewicza*, „Gazeta Wyborcza. Magazyn” 1996, nr 17, s. 12–14.

» 12 Szczegółowo rozwój polskiego plakatu filmowego omawia Zdzisław Schubert we wstępie do katalogu wystawy: *Polski plakat filmowy 1947–1967*, Muzeum Narodowe, Poznań 1969, s. 9–13.

Umiejętność łączenia warstwy tekstowej (w przypadku plakatu filmowego obejmującej tytuł, nazwiska reżyserów i aktorów oraz nazwę producenta) z obrazem stanowiła jeden z najważniejszych atutów polskich grafików. Stosowali ją z większym lub mniejszym sukcesem niemal wszyscy, a jednym z pierwszych, który pokazał, jak mistrzowsko można wykorzystać typografię, był Henryk Tomaszewski. Do liternictwa Cieśliewicz przywiązywał dużą wagę od początku, a w niektórych projektach doprowadzał do całkowitego połączenia warstwy informacyjnej z obrazową. Jednym z przykładów jest plakat do filmu *Czerwone ląki* (1956), gdzie kompozycja zbudowana została z tytułowych liter w taki sposób, aby zasugerować kształt płomieni, co dodatkowo wzmocniło użycie czerwono-żółtej kolorystyki. Inne przykłady plakatów wyłącznie literniczych to *Salto mortale* (1956) oraz *Wujaszek z Ameryki* (1957).

Kolejnym, powtarzającym się często we wczesnych plakatach efektem wizualnym jest skrót perspektywiczny, który Cieśliewicz stosował, komponując płaszczyznę obrazu. Jednym z najciekawszych pod tym względem okazał się przedstawiony w minimalistycznym skrócie nalot samolotów – *Niszczyciele samolotów* (1955). Warto zwrócić również uwagę na prace, w których wyraźnie widoczna jest inspiracja techniką drzeworytniczą. W plakacie *Wiosna budapesztańska* (1955) efekt głębi autor osiągnął poprzez mocny kontrast kolorów i ostry, zdecydowany kontur. Również w plakatach *List* (1955) oraz *Konwój doktora M* (1955) operował grubą linią, która wydobywa dynamiczne formy fragmentów ludzkich sylwetek z jednolitego barwnego tła.

Poszukiwania i próby

W kolejnych latach środki formalne zostały poszerzone o kolaż i fotomontaż, które stopniowo całkowicie zdominują jego warsztat. Już w 1956 roku Cieśliewicz projektował pierwsze plakaty z elementami fotografii. Pomysł wmontowywania fragmentów kadrów filmowych do malarskiej lub rysunkowej kompozycji plakatu pojawił się trzy lata wcześniej w plakatach Henryka Tomaszewskiego: *Sprawa do załatwienia* (1953), *Najpiękniejsza* (1954) oraz Wojciecha Zamecznika: *Trzy opowieści* (1953), *Celuloza* (1954), *Pogromczyni tygrysów* (1955), *Sierpniowa niedziela* (1955), *Wróg publiczny nr 1* (1955)¹³. Potrzeba zmiany techniki komponowania plakatu wiązała się z jednej strony z zainteresowaniem wynikającym z podpatrywania starszych kolegów, a z drugiej miał na to wpływ rozwijany pod

» 13 H. Tomaszewski i W. Zamecznik w plakatach filmowych *Najpiękniejsza* (1954) oraz *Pociąg* (1959) odwołali się bezpośrednio do tworzywa filmowego, wprowadzając do plakatu ruch kojarzony z przesuwającą się taśmą filmową.

okiem Bermiana warsztat umiejętności i chęć sprawdzenia siebie w nowej technice komponowania plakatów.

Sama technika nie była wcale nowa, ale właściwie poza pracami Mieczysława Bermiana nieobecna w obiegu. Kojarzona jednoznacznie ze sztuką propagandy, być może na początku lat 50. nie była ochoczo wdrażana przez grafików do tematyki kulturalnej, której podlegał plakat filmowy. Jednak możliwość wykorzystywania obrazu fotograficznego w całkowicie nowatorski sposób stanowiła duże wyzwanie i była podejmowana przez nielicznych plakacistów.

Autorem, który opanował techniczne tajniki fotografii oraz eksperymentował z nią również niezależnie od plakatu, był Wojciech Zamecznik, wskazywany przez Cieślewicza jako jedna z najważniejszych osób projektujących w tamtym czasie plakaty z jej wykorzystaniem¹⁴. Roman Cieślewicz, w miarę pogłębiania zainteresowania technikami kolażu i fotomontażu, w naturalny sposób włączał swoje nowatorskie pomysły do bieżących realizacji. Polegały m.in. na naśladowaniu sposobu wprowadzania kadrów filmowych, obecnego na plakatach starszych kolegów, np. *Panienki z międzymiastowej* (1956), gdzie filmowe portrety bohaterek, umieszczone na zasadzie wyliczanki na kolorowych płatkach kwiatka, nawiązują bezpośrednio do plakatu Wojciecha Zamecznika *Sierpniowa niedziela* (1955). Cieślewicz dodatkowo, z charakterystyczną dla niego dbałością o literonictwo, opracował odręcznie tytuł, a niezbędne informacje ilustracyjnie wpisał w obraz.

Odmienny sposób potraktowania fotografii odnajdziemy w plakacie *1 maja* (1956). W tym przypadku pełni ona rolę tła, a dosadniej można porównać ją do fototapety, na którą autor nałożył geometryczne bryły budujące nową Warszawę, z wyraźnym charakterystycznym symbolem odbudowywanego kraju – Pałacem Kultury i Nauki. Nastrój radości, bijący ze zdjęcia przedstawiającego uśmiechniętego chłopca, został dodatkowo wzmocniony poprzez użycie jasnych barw geometrycznych kształtów, przypominających drewniane klocki do zabawy. Klasyczny temat okolicznościowy tamtych czasów ma niezwykle lekki i radosny wydźwięk. Nie ma w nim żadnej nachalności i przytłoczenia tradycyjnymi dla tej tematyki motywami i kolorystyką.

W tym samym roku powstał jeszcze jeden plakat, w którym artysta wykorzystał filmowy kadr. To anons do radzieckiego filmu *Operacja konieczna* (1956). Postać głównego bohatera, pokazana za pomocą maksymalnie uproszczonego rysunku, wraz z fotografią ukazującą oczy tworzą razem czytelny i silny wizualnie znak graficzny. Ten zabieg opierający się na mocnym skonstrastowaniu precyzyjnie dobranych elementów graficznych jest już w pełni oryginalny i charakterystyczny dla Cieślewicza.

» 14 Roman Cieślewicz rozmawia z redakcją, „Projekt” 1974, nr 5, s. 20–25.

W plakacie do głośnego filmu Andrzeja Munka *Eroica* (1957) dwa fragmenty kadrów, ukazujących głównych bohaterów obu nowel filmowego dramatu, wprowadzone zostały w kompozycję abstrakcyjną. Dynamika biało-czerwonych plam, nasuwających skojarzenie z rozdartą polską flagą, zapowiadała dwa odmienne spojrzenia na pojęcie bohaterstwa. W podobny sposób potraktował fragmenty kadrów w dwóch innych plakatach do francuskich filmów: *Bohaterowie są zmęczeni* (1957) oraz *Czarujące istoty* (1958). Wycięte fotograficzne portrety aktorów z obu filmów, umieszczone na ciemnym, gładkim tle, zostały wykadrowane i powiązane z dodatkowymi elementami graficznymi oraz tekstami w sposób sugerujący jakąś opowieść lub anegdotę.

Nieco inaczej zakomponował plakaty do filmów *Lecą żurawie* (1958) i *Kamienne niebo* (1959). W obu przypadkach Cieśliewicz wykorzystał jedynie niewielkie fragmenty kadrów ukazujących twarze głównych bohaterów. Radziecki film o tragicznej miłości, opowiadający historię przede wszystkim za pomocą wyrazistej koncepcji wizualnej, znalazł doskonałą zapowiedź w plakacie, który operując również plastycznymi środkami, wprowadzał widza w filmową historię. Fragmenty twarzy kobiecej postaci spoglądającej w dal, a także niewielka fotografia w ramce, ukazująca męski portret, to dwa szczegóły wywodzące się z filmu. Abstrakcyjna i niejednoznaczna struktura płaszczyzny obrazu oddawała nastrój i klimat historii wojennej miłości. Na plakacie do filmu *Kamienne niebo*, opowiadającego dramatyczne losy kilkorga ludzi uwięzionych w piwnicach zrujnowanej w czasie powstania warszawskiego kamienicy, dostrzegamy kształt świecy, w którym umieszczony jest portret głównej postaci. Jej białło-czerwony płomień osadza historię w konkretnym historycznym miejscu i czasie.

W plakatach do filmów *Pan Anatol szuka miliona* (1959) czy *Inspekcja Pana Anatola* (1959), a także *Zezowate szczęście* (1959), Cieśliewicz zastosował technikę kolażu, w której w swobodny sposób połączył elementy starych rycin, wycięte fotosy przedstawiające twarze głównych aktorów oraz ręcznie przygotowane liternictwo. Rozmieszczał te elementy na płaszczyźnie, każdorazowo tworząc zabawne ilustrowane opowieści, harmonizujące z komediowym charakterem filmów. Szczególnie ciekawy jest motyw rączki z wysuniętym wskazującym palcem, który znajdziemy również w wielu plakatach Lenicy i Tomaszewskiego z tego samego okresu.

Jednym z najciekawszych, w których połączył odręcznie tworzone liternictwo z filmowym kadrem, jest plakat do polskiego filmu *Nafta* (1961). Film Stanisława Lenartowicza opowiada historię pary: Basi (Teresa Iżewska) i Szymka (Tadeusz Janczar), która rozgrywa się w nowym dla nich

otoczeniu. Ich wspólne życie na plakacie obrazuje scena pocałunku¹⁵, która wraz z dynamiczną typografią przekazuje psychologiczny dramat bohaterów filmu. Piękno i miękkość filmowego kadru w rękach grafika nabierają ostrości wyrazu, osiągniętej za pomocą obróbki fotografii. Cieślewicz wyciął interesujący go fragment, następnie powiększył go, dostosowując do formatu plakatu, a także dorysował rozwiane kosmyki kobiecych włosów. Liternictwo, wykonane metodą jednocześnie wycinanki i wydzieranki, traktowane jest na równi z innymi elementami plastycznymi, dzięki czemu dochodzi do doskonałego połączenia tekstu i obrazu. Dodatkowo minimalistyczna kolorystyka, poza dwiema literami w tytule ograniczona do czerni i bieli, wzmacnia oddziaływanie wybranego kadru.

Technika kolażu i fotomontażu (często łączona) wkraczała również w dziedzinę pozaartystyczną. W 1958 roku Cieślewicz zaprojektował plakat na Krajową Konferencję Polskiego Ruchu Pokoju, który bazował na nieprzetworzonej czarno-białej fotografii, przedstawiającej grzyb atomowy. Ten symbol, jednoznacznie kojarzony z tragedią i śmiercią milionów ludzi, bardziej dosadnie niż znak białego gołębia przedstawia temat konferencji. Tekst został wprowadzony w charakterystyczny dla Cieślewicza sposób – na wydartej nierówno powierzchni jednobarwnej kartki, dokładnie w poziomej osi kompozycji. Efekty „wydzieranych fragmentów papieru” pojawiały się od tego czasu coraz częściej w różnych, także pozaplastycznych, pracach grafika. Cykle abstrakcyjnych prac pod nazwą *Osty* oraz *Narośla* prezentował grafik na wystawach indywidualnych w Warszawie (1959) oraz w Rijece (1961). Jednym z pierwszych przykładów całkowicie abstrakcyjnej formy plakatu, powstałej w oparciu o własne prace warsztatowe, jest plakat do filmu *Czarownice z Salem* (1958). Ten rodzaj paraleli pomiędzy sztuką tworzoną w zaciszu pracowni i pracami powstającymi na zlecenie będzie mu towarzyszył w kolejnych latach pracy, a motywy z własnych serigrafii i fotomontaży będą pojawiały się na plakatach.

Ikonicznym obrazem, a zarazem jednym z najczęściej reprodukowanych dzieł Romana Cieślewicza, jest niewielkich rozmiarów (format B2) plakat reklamowy z 1959 roku dla Mody Polskiej. Absurdalność idei plakatu reklamującego markę odzieżową w socjalistycznym kraju, gdzie zapotrzebowanie na dobra konsumpcyjne było ogromne, a produktów nieustannie brakowało, można potraktować jak działanie czysto surrealistyczne. Może właśnie dlatego plakat, który został wydany przez WAG na zlecenie przedsiębiorstwa Moda Polska¹⁶, nadal świeci własnym światłem. Jego zjawiskowość wynikała z połączenia niespotykanego na polskich ulicach

» 15 Kadr filmowy z filmu Stanisława Lenartowicza *Nafta*, dostępny w internetowej bazie filmu polskiego: http://www.filmipolski.pl/fp/index.php?fotos=162162_4&galeria=152162 [dostęp: 18.05.2021]

» 16 Plakat został nagrodzony w konkursie na „Najlepszy plakat Warszawy” w grudniu 1960 roku i był wielokrotnie wznawiany w kolejnych latach.

w tamtym czasie tematu z niezwykłą formą, kojarzoną z wysublimowanym pięknem i elegancją. Polski strój bardziej był w tym wypadku kojarzony z francuskim *haute couture*, a modelka, jakby wycięta ze starożytnego świata, została dumnie przybrana w białą-czerwone szaty. Również znakomity znak firmowy Mody Polskiej wraz z liternictwem autorstwa Jerzego Treutlera, wydobyty na białym tle, pełnił funkcję drogiego klejnotu. Za pomocą kilku perfekcyjnie połączonych elementów powstał nowy, absolutnie doskonały i zapadający w pamięć obraz. Ten plakat, podobnie jak słynny *Radion sam pierze* (1926) Gronowskiego, stanowi kamień milowy w historii polskiego plakatu reklamowego.

W tym samym roku Cieślewicz zaprojektował również inny plakat w technice fotomontażu *22 VII 1944–1959, Cześć ludziom pracy – budującym Polskę Ludową* (1959). Jeśli chodzi o tematykę, był to klasyczny przykład plakatu propagandowego, wydawanego z okazji obchodzonego 22 lipca Narodowego Święta Odrodzenia Polski. Również dobór środków i kolorystyka wydają się typowe dla prac z tego okresu, jednak sama forma zaskakuje. Widoczne są w tym plakacie ogromny podziw autora dla tradycji sztuki konstruktywistów oraz dobrze opanowany fotomontażowy warsztat. Wprowadzone elementy graficzne korespondują z wykorzystaną tu fotografią Marka Holzmana, wzmacniając dynamikę i głębię obrazu poprzez ostre kontrasty linii i kolorów. To jedna z pierwszych prac Romana Cieślewicza, w których tak wprost odwołał się do sztuki z okresu lat 20., która w przyszłości będzie go fascynować coraz bardziej. W wielu jego plakatach oraz projektach wydawniczych powstających już we Francji znajdziemy częste przykłady cytatów kompozycyjnych, odwołujących się do prac artystów awangardowych lat 20. i 30. XX wieku¹⁷.

Rozkwit i pełnia

Kolejne lata, czyli początek lat 60., to okres najbardziej intensywnej pracy omawianego artysty, który poszerzył pole swoich zainteresowań również o grafikę wydawniczą. W 1957 roku rozpoczął współpracę z magazynem graficzno-literackim „Zebra”, w którym zamieszczał krótkie notatki pt. *Aktualności graficzne redaguje Roman Cieślewicz*. Od 1958 roku projektował okładki dla magazynu „Polska”. Ukazujący się w kilku wersjach językowych (angielska, niemiecka, francuska, rosyjska) miesięcznik miał na celu promocję polskiej kultury za granicą, a na fali sukcesów polskich plakacistów wydawnictwo rozpoczęło współpracę z grafikami, zapraszając ich do projektowania okładek, dając im pełną swobodę artystycznego

» 17 A. Grabowska-Konwent, *Konstruktywistyczne wątki w wybranych pracach Romana Cieślewicza*, [w:] *Roman Cieślewicz 1930–1996*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, red. A. Grabowska-Konwent, Poznań 2006, s. 23–36.

wyrazu, co w przypadku rozmiarów tego magazynu pozwalało na realizowanie ciekawych kompozycji (36,5 cm x 55 cm po rozłożeniu). Jednak najbardziej odpowiedzialna i jednocześnie najbardziej rozwijająca była praca nad całkowicie nowym magazynem „Ty i Ja”, zainicjowanym przez Zarząd Główny Ligi Kobiet.

Roman Cieślewicz został poproszony o stworzenie szaty graficznej czasopisma i zajmował się jego redakcją artystyczną przez kolejne lata, aż do wyjazdu z kraju w 1963 roku. Pismo drukowane było na początku przez drukarnię Prasa na ulicy Okopowej, gdzie możliwy był wysokiej jakości druk rotograwiurowy, niwelujący złą jakość papieru, która była wówczas głównym problemem¹⁸. Cieślewicz zaprojektował winietę pisma, która została zmieniona w 1966 roku, a także większość okładek, w których rozwijał własną technikę kolażu. Poza tym wewnątrz były zamieszczane reklamy, głównie kosmetyków, które również sam projektował, a także ilustracje do tekstów literackich (np. Tomasza Manna, Ernesta Hemingwaya).

W tym samym okresie zarówno w magazynie, jak i w plakatach pojawiały się coraz częściej motywy starych rycin. Nie był to warsztat odosobniony, gdyż podobne elementy spotkamy w pracach Jana Lenicy (plakaty, filmy animowane), Henryka Tomaszewskiego i Franciszka Starowieyskiego, jednak w przypadku Romana Cieślewicza ta technika była sukcesywnie rozwijana i pogłębiana. W niezwykle intrygujący sposób zaprojektował plakaty filmowe z wykorzystaniem starych rycin do filmów *Katastrofa* (1961), *Igraszki miłosne* (1963), *Zawrót głowy* (1963), w których oko widza spotyka się z niezwykle zaskakującym i zagadkowym obrazem. Stają się one pomostem dalekich skojarzeń, które łączą poszczególne filmy z ich plastycznym skrótem w postaci plakatów. Ten surrealistyczny duch ma swoje głębokie podłoże w tworzonych w tym samym czasie ilustracjach do prozy Brunona Schulza¹⁹.

Technikę kolażu wprowadzał również do plakatów teatralnych, które od końca lat 50. wykonywał coraz częściej i co zaowocowało doskonałymi pracami dla Opery Narodowej w kolejnym dziesięcioleciu. Przyglądając się tym pracom, zauważyć można, że coraz bardziej istotne znaczenie nadawał literze i szerzej typografii. W jego przypadku literactwo jest zróżnicowane i tworzone każdorazowo z myślą o konkretnym temacie, bardzo często nie stanowiąc jedynie wymaganego dodatku informacyjnego, lecz pełniąc

» 18 R. Cieślewicz wspomina: „Jedyną rzeczą, jaką nam mówiono w WAG-u było: »Dobrze, ale skąd wziąć papier?« W latach 1957, 1958 zaczęto się borykać w Polsce z brakiem papieru, który do tego był coraz gorszy, żółty do tego stopnia, że po wydrukowaniu plakatu często niewiele pozostawało z kolorów. (...) Papier żółkł już na drugi dzień, ponieważ słońce czy światło spalało drewno zawarte w masie papierowej”: Z. Schubert, *Roman Cieślewicz...*, op. cit., s. 15.

» 19 O całkowicie nowych ilustracjach do prozy Brunona Schulza i ich recepcji w Polsce pisał, relacjonując również wspomnienia autora, Z. Schubert we wstępie katalogu wystawy, Z. Schubert, *Roman Cieślewicz. Plakaty, fotomontaże*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1981, s. 8–9.

funkcję materiału obrazowego, dopełniającego w znaczący sposób poszczególne kompozycje. Najczęściej dochodziło do zbalansowanego połączenia dwóch środków wyrazu: obrazu i litery, która w ramach rozwijanego kolażowego warsztatu również zmieniała swój kształt. Grafik potrafił posługiwać się pięknym kaligraficznym pismem, którego wyrafinowana forma współgrała z elementami malarskimi lub kolażowymi.

Jednymi z pierwszych prac, w których pojawiły się jego pięknie pisane litery, były dwa plakaty równoległe towarzyszące filmowi w reżyserii Wojciecha Hasa pt. *Rozstanie* z 1961 roku. Liternictwo, podobnie jak w poprzednim plakacie do filmu Hasa pt. *Pożegnania* (1958), dostosował autor do atmosfery świata jego filmów, z wyczuwalną tęsknotą za minionym czasem, która przejawia się również w warstwie scenograficznej, opartej na starych przedmiotach, meblach i strojach. Kształty liter wpisują się w estetykę starych listów pisanych starannym, kaligraficznym pismem i potęgują klimat filmów opowiadających poetycko o dawnym świecie. Dwa wybitne przykłady, w których autor połączył kolażowo-malarską formę z eleganckim i zarazem lekkim liternictwem, to plakaty operowe z 1961 roku. W plakacie *Don Juan W.A. Mozarta* za pomocą wydzieranych i łączonych fragmentów papieru stworzył tytułową postać, stąpającą z gracją i elegancją. Powabu dodaje jej kaligrafowana litera pojawiająca się centralnie, sprawiająca wrażenie misternej koronki na jej stroju. Drugi plakat towarzyszący operze Ignacego Paderewskiego *Manru* to praca na granicy figuratywności i abstrakcji. Przedstawiona w centrum kompozycji figura przypominać może człowieka w masce ptaka, kojarzonego z tytułową, tragiczną postacią Cygana o imieniu Manru. Dramat muzyczny, poruszający historię nieszczęśliwej miłości, został zawarty w tajemniczej postaci stworzonej w technice kolażu i uzupełniony dekoracyjną, pisaną z niezwykłą finezją czcionką²⁰. Całkowicie inny charakter ma literniczo-obrazowy plakat do *Persefony* Strawińskiego (1961). Drapieżność wydartych czcionek pokrywających ciemną płaszczyznę jest zapowiedzią dramatycznej historii greckiej bogini.

W 1959 roku Roman Cieślewicz, na potrzeby pierwszej własnej indywidualnej wystawy w Warszawie, zaprojektował plakat posługując się techniką kolażu oraz prezentując ozdobne pismo odręczne, którym napisał wszystkie teksty, poza imieniem i nazwiskiem: *Wystawa grafiki Romana Cieślewicza, Salon „Ekranu”* (1959). Kompozycja plakatu jest zbieżna z pojawiającymi się w kolejnych latach ilustracjami na okładkach „Ty i Ja”. Ograniczona kolorystycznie do trzech barw, przedstawia kobiece popiersie

» 20 Prawdopodobnie plakat ten był szczególnie ceniony przez samego autora, gdyż znajdujemy go na okładkach dwóch niewielkich katalogów jego wystaw indywidualnych z tego okresu: *Roman Cieślewicz. Plakate*, katalog wystawy, Galerie in der Biberstrasse, Wiedeń 1965; *Wystawa plakatu, Roman Cieślewicz*, katalog wystawy, Biuro Wystaw Artystycznych, Szczecin 1965.

wykonane z kilku wydartych fragmentów papieru oraz liter. Poza oczywistą prezentacją osobistego warsztatu graficznego, plakat był wyraźnym sygnałem dla publiczności, zaproszeniem utrzymanym w duchu przewrotnej zabawy, pełnej lekkości i humoru.

Kolejną okolicznością, na której skorzystali najlepsi polscy plakaciści, a Roman Cieślewicz – patrząc na ilość realizacji – chyba w największym stopniu, była zmiana na stanowisku dyrektora artystycznego Opery Narodowej. Mianowany w 1961 roku Bohdan Wodiczko zarządził rewolucję repertuarową, polegającą na wprowadzeniu do programu wybitnych współczesnych kompozytorów (m.in. Igor Strawiński, Bela Bartok, Sergiusz Prokofiew), a do nowych wydarzeń zamawiał plakaty, które dzięki jego kontaktom drukowane były na papierze dużo lepszej jakości. Graficy dostawali za nie lepsze wynagrodzenie, niż to proponowane przez WAG, a dodatkowo mieli całkowitą wolność kreacji. Warunki te korzystnie wpłynęły na jakość artystyczną plakatów i nie bez przyczyny prace z tego okresu nazywane są „złotą serią”. Ich reprodukcje pojawiały się w większości czasopism zagranicznych, były pokazywane na wielu wystawach, stanowiły „towar eksportowy”, wysyłany z Polski na cały świat. Sam Cieślewicz mówił o nich:

Cały ten cykl był swego rodzaju przeciwwagą tego, co się stało w plakacie filmowym, który powolutku zaczynał nabierać upiększeniowych rumieńców i popadać w manierę. Wiadomo było, że filmy niemieckie będzie robił Świerzy, filmy radzieckie – Lipiński, komedie francuskie – Srokowski, i wiadomo, że mury z napisami, czyli neorealizm, będzie robił Pałka (...) To były podziały mechaniczne, zupełnie beznadziejne i idiotyczne²¹.

Warsztat malarski grafika w plakatach wydawanych przez Operę był uzupełniany o inne środki, chociaż nie są one łatwo rozpoznawalne na pierwszy rzut oka. Elementy kolażu w tych pracach wprowadzane były dyskretnie i łączyły się z malarskimi. Całkowicie namalowany został plakat do baletu *Wierchy* Artura Malawskiego (1961), ale już w plakatach *Oedipus Rex*, *Strawiński* (1961) oraz *Zaczarowana obozka*, *A. Szalowski* (1961) szaty przedstawionych w centrum kompozycji figur powstały na bazie wklejonych i podmalowanych fragmentów fotografii i druków. W tym pierwszym widoczny jest nawet powiększony raster, który w połączeniu z pociągnięciami białej i czarnej farby tworzy efekt pomarszczonej tkaniny drapowanej na posagu.

W plakacie do baletu autorstwa Sergiusza Prokofiewa *Kamienny kwiat* (1962) postać głównej bohaterki powstała z fragmentu dawnej ry-

» 21 Z. Schubert, *Roman Cieślewicz...*, op. cit., s. 15.

-ciny, pochodzącej prawdopodobnie ze starej encyklopedii medycznej²². Powiększona do dużych rozmiarów „komórka” z domalowanymi przez grafika kolorowymi punktami została umieszczona w centrum, na monochromatycznym tle, i pełniła rolę intrygującego obrazu przyciągającego uwagę widza. Surrealizm postaci pokazanej bez głowy bardziej prowokuje i zaciekawia, niż cokolwiek ilustruje. Prawdopodobnie również jeden z najsłynniejszych plakatów operowych *Więzień*, *Dallapiccola* (1962) jest kompilacją powiększonych fragmentów graficznych, dopasowanych do siebie i przemalowanych.

W największym wirze pracy z racji mnożących się zamówień i – wydawać by się mogło – w szczycie kariery w kraju, Roman Cieślewicz w lipcu 1963 roku zdecydował się na wyjazd do Francji, wspólnie ze swoją żoną Aliną Szapocznikow. Zabrał ze sobą bagaż wielu różnych doświadczeń i wypracowany samodzielnie warsztat, a przede wszystkim to samo przekonanie, z którym pojawił się w Warszawie: „mam doświadczenie i dam sobie radę”. Jechał do świata, który znał z opowieści, przede wszystkim Aliny i kilku innych kolegów. Był głodny nowych technik, w szczególności interesowała go materia fotografii i możliwości związane z wykorzystaniem fotograficznego obrazu.

Technika fotograficzna wzbogaciła warsztat graficzny Cieślewicza już w połowie lat 50., a sposób podejścia do tworzywa fotograficznego, oparty na „zakodowaniu zdjęcia”, był obecny w wielu jego pracach, nie tylko plakatowych. Często podkreślał, że właśnie fotografia była jego materia z wyboru, „prawie biologicznym elementem ciała”, a jej struktura dawała mu nieskończone możliwości eksperymentowania. Ogromna siła wyobraźni pomagała grafikowi tworzyć przyciągające oko obrazy: plakaty filmowe, ale też ilustracje prasowe, okładki, grafiki, czy plakaty teatralne i wystawowe. Jej źródła były nieustannie zasilane i jednocześnie eksplorowane, w czym prawdopodobnie tkwiła jego zdolność do ciągłych poszukiwań. Siła wyobraźni zanurzonej w istniejących obrazach i chęć tworzenia nowych była motorem jego działania, za sprawą czego w odpowiednim momencie znalazł się w ścisłej czołówce twórców „polskiej szkoły plakatu”. •

» 22 Fragment źródłowej ryciny znajduje się w archiwum Romana Cieślewicza w Institut Mémoires de l'édition contemporaine – IMEC, Abbaye d'Ardenne (Francja). Znalezione fragment jest szczególnie interesujący, gdyż mimo iż archiwum mieści ogromne ilości źródłowego materiału większości prac Romana Cieślewicza, gromadzone przez niego od czasu wyjazdu do Francji, to praktycznie nie ma w nim żadnych elementów stanowiących źródła jego wcześniejszych prac sprzed 1963 roku.

Barbara Górecka

Absolwentka Uniwersytetu
im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
(Instytut Historii Sztuki). Adiunkt Galerii
Plakatu i Projektowania Graficznego
Muzeum Narodowego w Poznaniu.
Obszar zainteresowań: grafika
użytkowa, ilustracja książkowa.

Książki ilustrowane twórców polskiej szkoły plakatu – pozaplatkatowe ślady twórczości Henryka Tomaszewskiego, Jana Młodożeńca i Jana Lenicy

Polska szkoła ilustracji to zjawisko, które w wielu płaszczyznach rozpatrywane jest jako swoista analogia do polskiej szkoły plakatu¹. Fenomen niezwykłego na skalę kraju oraz poza jego granicami rozkwitu osobowości artystycznych a także różnorodnych postaw twórczych, występujący w latach 50., 60. i 70. XX wieku, budził zainteresowanie krytyków i czytelników, a księgarnie czy kioski uważane były niemal za minigalerie prezentujące sztukę współczesną. Wszak książkę ilustrowaną, w większości przypadków adresowaną do młodego odbiorcy, traktowano nie tylko jako wartościowy nośnik wiedzy, ale i kluczowe medium kształtowania oświaty². Tym samym wyróżniała się w repertuarze narzędzi do walki z analfabetyzmem oraz budowania powojennego społeczeństwa i wpływania na świadomość przyszłych pokoleń.

Pierwsze próby podporządkowania warstwy plastycznej wymogom obowiązującej doktryny realizmu socjalistycznego szybko okazały się nie-

» 1 *Admirałowie wyobraźni. 100 lat polskiej ilustracji w książkach dla dzieci*, red. A. Wincencjusz-Patyna, Wydawnictwo Dwie Siostry, Warszawa 2020, s. 316–319.

» 2 A. Wincencjusz-Patyna, *Stacja ilustracja. Polska ilustracja książkowa 1950–1980. Artystyczne kreacje i realizacje*, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, Wrocław 2008, s. 38.

skuteczne wobec wyobraźni i kreatywności licznych twórców, nierzadko absolwentów pracowni malarskich wyższych uczelni. Mimo zapewnień opublikowanych w 1951 roku we wstępie do katalogu Ogólnopolskiej Wystawy Książki i Ilustracji – „pierwszego przeglądu bogatej twórczości w zakresie grafiki książkowej i ilustracyjnej w Polsce Odrodzonej”³ – w których jasno deklaruje się „nową rolę książki w kształtowaniu socjalistycznej kultury”⁴, kolejne lata pokazały, jak otwartą i dalece wykraczającą poza te ramy dziedziną sztuki jest ilustracja wydawnicza.

Jako jej wyróżniki podaje się przede wszystkim: swoistą poezję wizualną, odejście od języka ścisłego realizmu, silną obecność metafory i świadomego niedopowiedzenia. W licznie publikowanych książkach o zaskakująco wysokich nakładach, sięgających kilkudziesięciu tysięcy egzemplarzy, artyści wyrażali się poprzez intelektualny skrót myślowy, humor czy ironię, eksperymentując z formą także abstrakcyjną. Szacuje się, że w największym rozkwicie polskiej szkoły ilustracji powstało ponad 8 tys. tytułów w łącznym nakładzie 380 mln egzemplarzy, co samo w sobie daje pojęcie o skali owego niezwyklego zjawiska⁵.

Właśnie ta swoboda twórcza, z racji bycia sztuką dla dziecka często nieobjętą czujnym okiem cenzora, niosła ze sobą w konsekwencji bardzo bogaty wachlarz postaw artystycznych. Zatem nie tylko wspólna, nakładająca się po części cezura czasowa (w przypadku plakatu górna granica zamyka się w drugiej połowie lat 60., podczas gdy zjawisko polskiej szkoły ilustracji datuje się jeszcze na lata 70.), ale i barwność plastyczna łączą ilustrację z plakatem jako dwie pokrewne dziedziny grafiki użytkowej. Zwraca na to uwagę m.in. Anita Wincencjusz-Patyna, powołując się na wspólne doświadczenie, jakim jest wizualne połączenie obrazu i słowa, służące przekazaniu informacji, oraz konieczność streszczenia komunikatu do minimum⁶.

Czołowi polscy plakaciści nie ograniczali się tylko do jednej dziedziny sztuki, zamówienia wykraczające poza sferę plakatu w mniej lub bardziej wyrazisty sposób dookreślały dorobek twórczy ważnych projektantów, z perspektywy czasu stając się niezwykle cennym uzupełnieniem wiedzy o ich kreacji artystycznej. Z tą myślą Zdzisław Schubert, kurator ówczesnego Działu Plakatu Muzeum Narodowego w Poznaniu, u progu lat 80. podjął starania o poszerzenie kolekcji o inne przykłady szeroko rozumianej grafiki użytkowej. W efekcie powstał unikatowy w skali kraju zbiór, którego charakter pozwala na szersze spojrzenie i próbę opisu twór-

» 3 A. Vetulani, *Ogólnopolska Wystawy Książki i Ilustracji*, wstęp do katalogu, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1951, s. 7.

» 4 *Ibidem*.

» 5 *Admirałowie wyobraźni...*, op. cit., s. 319.

» 6 A. Wincencjusz-Patyna, *Stacja ilustracja...*, op. cit., s. 55.

czości tak interesujących postaci jak: Henryk Tomaszewski, Jan Lenica, Jan Młodożeniec, Roman Cieślewicz czy Waldemar Świerzy. Możliwość dokonania analizy porównawczej między kompozycją plakatu a rozwiązaniami formalnymi obecnymi m.in. w ilustracji prasowej czy książkowej daje szersze spektrum spojrzenia na charakterystykę ich dorobku. Na potrzeby niniejszego tekstu ograniczyłam wybór przykładowych prac do twórczości trzech artystów: Henryka Tomaszewskiego, Jana Młodożeńca i Jana Lenicy, dokonując próby zestawienia ich projektów funkcjonujących w różnych kontekstach, także w celu wydobywania wyjątkowości i odrębności ich języka artystycznego.

Henryk Tomaszewski

W wywiadzie, którego Henryk Tomaszewski udzielił w 1956 roku dla czasopisma „Przekrój”, deklaruje on: „W ogóle czas już zrozumieć, że przez minione jedenaście lat odbiorca dorósł i nauczył się czegoś, i nie potrzebuje dosłowności”⁷, w dalszej części rozmowy wskazując na konieczność eksperymentowania z formą, która zawsze powinna być niespodzianką. Jest to postawa dostrzegalna na każdym etapie twórczości warszawskiego grafika, uważanego za twórcę, który w projektowaniu najbardziej cenił intelekt. Indywidualizm „polskiej szkoły plakatu” Tomaszewski definiował jako stworzenie nowej metody kontaktu między odbiorcą a artystą, odrzucającej narracyjność opisu na rzecz skrótu pojęciowego, co przenosi tym samym akcent z oglądania obrazu na jego odczytywanie⁸.

W roli ilustratora Henryk Tomaszewski dał się poznać jeszcze w latach 30. XX wieku, kiedy jako student publikował w „Szpilkach” prasowe rysunki satyryczne. Pierwsze lata po II wojnie światowej zaowocowały silną koncentracją na plakacie, zwłaszcza filmowym, oraz podjęciem stałej współpracy z nowo powstałą katedrą plakatu w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, z którą był związany przez ponad trzy dekady (1952–1984). Równolegle artysta kontynuował przygodę z ilustracją, od drugiej połowy lat 50. tworząc dla „Przeglądu Kulturalnego” serię felietonów rysunkowych, będących cotygodniowym komentarzem do współczesnych wydarzeń oraz zjawisk społecznych⁹. Andrzej Osęka, historyk sztuki oraz członek redakcji, opisywał rysunki artysty jako dowcipne i z wyrazistą pointą, bogate, różnorodne oraz przede wszystkim zaskakujące warsztatowo („obwiedzenie brutalnie chlapniętych kleksów kokieterijną kaligrafią”)¹⁰. W innym artykule poświęconym tej tematyce pisał:

» 7 P. Tarkowski, Rozmowa z Henrykiem Tomaszewskim, „Przekrój” 1956, nr 566, s. 5–6.

» 8 Henryk Tomaszewski rozmawia z Redakcją, „Projekt” 1974, nr 3, s. 33.

» 9 Mała galeria grafiki. [Henryk Tomaszewski], „Nowe Książki” 1983, nr 6.

» 10 A. Osęka, Teatrzyk Tomaszewskiego, „Przegląd Kulturalny” 1960, nr 3.

Nie ma takiego świata form powstałych na papierze, w którym Tomaszewski nie znalazłby czegoś fascynującego pod względem plastycznym. Stare ryciny, motywy z fotografii, napisy wszelkiego gatunku i autoramentu, fryzy dekoracyjne, kupon z totolotka, odciski palców, ślad stopy (...), nie licząc oczywiście tysiącznych przygód i możliwości samej linii i plamy¹¹.

Cykl rysunkowy opublikowany został jako *Książka zażaleń*, w 1961 roku przez Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne, i zebrał liczne pozytywne opinie. Danuta Wróblewska na łamach czasopisma „Stolica” podkreśla doskonale wyważony każdy gest zawarty w kompozycji oraz przestrzeń, którą Tomaszewski zostawia odbiorcy¹². Autor recenzji w czasopiśmie „Świat”, koncentrując się przede wszystkim na filozoficznym aspekcie felietonów, wzmiankuje walor intelektualny, który „polega nie na tym, że ma coś przesądzić, lecz na tym, że ma dopuścić wszelkie rozwiązania”¹³.

Zapytany o rolę ilustracji w swojej twórczości Tomaszewski odpowiada:

Ciągle nie starcza mi czasu. Teraz robię ilustracje do wierszy dziecięcych Kerna. Ale marzę o tym, by wreszcie ilustrować... swoje własne wrażenia. Chciałbym zamknąć się na kilka tygodni w jakimś Kaziemierzu i rysować, rysować (...) Mam wrażenie, że w ogóle współpraca autora tekstu i rysownika powinna układać się polifonicznie. Nikt nikogo nie ma prawa ilustrować, można tylko działać „na dwa głosy”¹⁴.

Artysta wypowiedział się także na temat projektowania dla najmłodszych:

Dziecko jest bardzo wdzięcznym odbiorcą. Czarować je – w tym dobrym słowa znaczeniu – to piękna sprawa. Książka formuje dziecko od początków, pobudza jego fantazję. Dobra ilustracja kształtuje kulturę, poczucie estetyki dziecka. Książka dla dzieci powinna swym charakterem przypominać książkę – kino. Ten nowy rodzaj ilustrowania pasjonuje mnie od dawna¹⁵.

Intelektualna gra graficzna Tomaszewskiego to nie tylko swoiste zonglowanie środkami plastycznymi, ale i liternictwo, którego bogactwo typograficzne uderza zarówno w przestrzeni projektów plakatowych, jak

» 11 *Ibidem*. Por. A. Osęka, *Teatrzyk Tomaszewskiego*, „Projekt” 1960, nr 5–6, s. 44–45.

» 12 D. Wróblewska, *Książka zażaleń*, „Stolica” 1961, nr 43, s. 22.

» 13 K.T.T., *Henryka Tomaszewskiego świat wielu możliwości*, „Świat” 1961, nr 40, s. 21.

» 14 *Ibidem*.

» 15 H. Tomaszewski, „Stolica”, 1961, nr 43, s. 35.

i książkowych. „Literą wydobywa nastroje, literą wywołuje śmiech, literą określa charakter przedstawienia”¹⁶. Wykaligrafowane napisy stanowią mogą różne akcenty kompozycyjne – są dominantą albo dopowiedzeniem, czasem budują swoisty ornament, innym razem są zabawą z czcionką i kształtem litery, zaczerpniętym z języka filmowego czy pisma technicznego. W kompozycjach Tomaszewskiego stają się raczej formą abstrakcyjną oderwaną od kontekstu znaczeniowego, które ze sobą noszą, kwintesencją znaku samego w sobie, graficznego kształtu słowa.

Wśród stosunkowo niewielu książek dla najmłodszych, które zilustrował Tomaszewski na szczególną uwagę zasługuje *Śmiechu warte* Jana Brzechwy wydawnictwa Czytelnik (1963, druk 1964). Jest to wirtuozerski popis dwóch osobowości – Jan Brzechwa wspina się na wyżyny literackiego dowcipu i zabawy rymem, Henryk Tomaszewski wydobywa zaś finezję tej poetyki za pomocą zróżnicowanej palety środków artystycznych. Każda strona tej książki zaskakuje czymś nowym i plastycznie intrygującym, całość – potraktowana jak swobodny kolaż – okazuje się jednak spójna, a przemyślany eksperyment wizualny spaja ją w ogólnym odbiorze¹⁷. Nie bez powodu umieszcza się Tomaszewskiego w kategorii artystów opisywanych jako architekci książki, którzy projektują całościowo, kreując go w myśl zasady wzajemnej równowagi poszczególnych stron¹⁸.

Okładka książki jest najbardziej plakatowa w charakterze – na oszczędnym tle gładkiego błękitu dryfują litery o różnej stylistyce. Obok czcionki drukarskiej artysta komponuje słowa pisane odręcznie, grubym ołówkiem lub zabawnie wykaligrafowane cienkim rysikiem. Poza typografią kompozycję budują abstrakcyjne plamki i kreski narysowane żółtą i zieloną kredką, sprawiające wrażenie nałożonych przypadkiem. Znając jednak podejście Tomaszewskiego do procesu projektowania, jak i jego dokładność oraz dyscyplinę w kreowaniu tej pozornej nonszalancji, trudno odmówić całości kompozycyjnej konsekwencji. Nawet wybarwiony na kolor żółty znak wydawcy – okolony prostokątem zapis słowa CZYTELNIK współgra z pozostałymi plamami. I to właśnie owa plama, kleks czy smuga będzie prowadzić wzrok odbiorcy poprzez kolejne kartki, modelując wizualne szarady. *Śmiechu warte* to w pewnym sensie zbiór różnych tropów podejmowanych przez artystę nie tylko w plakacie, ale i ilustracji satyrycznej czy przywołanych felietonach rysunkowych. I tak obok malarsko potraktowanego tła przenikających się rozlanych plam koloru Tomaszewski przedstawia syntetycznie ujętą architekturę – wyrysowany za pomocą kil-

» 16 B. Kwiatkowska, *O sztuce Henryka Tomaszewskiego*, „Projekt” 1957, nr 2, s. 23.

» 17 J. Pawlak, *Dwóch klasyków*, „Ryms” 2011, nr 13, s. 25.

» 18 B. Kwiatkowska, *O sztuce...*, op. cit., s. 29. Na ten aspekt zwraca uwagę także P. Rypson w artykule *Pracowite mistrzostwo: książki Henryka Tomaszewskiego*, w: *Byłem, czego i wam życzę. Henryk Tomaszewski*, red. A. Szewczyk, katalog wystawy, Narodowa Galeria Sztuki „Zachęta”, Wydawnictwo Bosz, Warszawa 2014, s. 251.

ku nierównych kresk ołówka domek z czerwonym dachem. Portret Jana Brzechwy wycięty z podkolorowanej fotografii łączy z uproszczonymi nogami i rękoma, które w abstrakcyjny sposób ucięte zostały przez krawędź obrazu. Część stron artysta dzieli w pionie, zostawiając tekst na białym tle, zaś przestrzeń obok wypełniając równomiernym kolorem w nieoczywistych zestawieniach, jak brudny róż czy złamany błękit, czasem zaś zaznaczając tylko wizualną granicę w postaci grubej, barwnej linii.

Podobne w koncepcie rozwiązanie plastyczne odnaleźć można w ekspresyjnie podzielonej na trzy pionowe segmenty kompozycji plakatu do filmu *Urok szatana* (1954)¹⁹. Przestrzeń obrazu niektórych ilustracji grafik buduje z form geometryzujących różnorodnie rozkładając ich ciężar kompozycyjny, co przywołać może układ plakatu do *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego (1944, wzn. 1955)²⁰ czy wystawy ceramiki Heleny i Lecha Grześkiewiczów w Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych w Warszawie (1960)²¹. Innym razem bawi się językiem bardziej ekspresyjnym: sięga po kolaż, wydzierankę, umieszcza obok siebie kreski różnego koloru i grubości czy ręcznie kaligrafowane nieregularne litery. Kształt niedomkniętego okręgu do czterowersowego wiersza *Żmija* jest odbiciem plakatu z przedstawieniem zielonej kociej głowy okolonej czarnym ogonem, zapowiadającego Festiwal Filmów Radzieckich dla Dzieci i Młodzieży (1958)²², a spiralę u boku *Węza kaligrafa* odnajdziemy chociażby w plakacie cyrkowym (1963)²³.

W ilustracji do wiersza *Mleko* Tomaszewski nawiązuje do języka rysunku prasowego, budując za pomocą kilku rozedrganych białych kresk na czarnym tle lapidarny zarys dwóch postaci i dodając wyrazisty akcent grubego pociągnięcia białą farbą. W książce obecny jest także zabawny dialog ze sztuką dawną – artysta ze swobodą cytuje fragmenty starych ilustracji czy sztychów, nadając im nowy kolor czy zestawiając z geometryzującymi plamami intensywnej barwy, czasem wzbogacając tło dynamicznie nakładającymi się kreskami – podobną żywiołowość znaleźć można w plakacie do wystawy prac Piotra Potworowskiego w Muzeum

» 19 *Urok szatana*, Henryk Tomaszewski 1954, wyd.: Centrala Wynajmu Filmów, Warszawa, druk.: Zakłady Graficzne „Dom Słowa Polskiego”, Warszawa.

» 20 *Wesele*, Henryk Tomaszewski 1944, wyd.: Teatr Wojska Polskiego, Warszawa, druk.: Litografia A. Jarzyński, Lublin (plakat został wznowiony w 1955).

» 21 *Wystawa ceramiki Heleny i Lecha Grześkiewiczów*, Henryk Tomaszewski 1960, wyd.: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych w Warszawie, druk.: Stołeczne Zakłady Graficzne, Zakład nr 4, Warszawa.

» 22 *Festiwal Filmów Radzieckich dla Dzieci i Młodzieży 29.X – 4.XI.58*, Henryk Tomaszewski 1958, wyd.: Centrala Wynajmu Filmów, Warszawa, druk.: Stołeczne Zakłady Graficzne, Zakład nr 4, Warszawa.

» 23 *Cyrk (spirale)*, Henryk Tomaszewski 1963, wyd. Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne (WAG), Warszawa, zlec.: Zjednoczone Przedsiębiorstwa Rozrywkowe, Warszawa, druk.: Stołeczne Zakłady Graficzne, Zakład nr 4, Warszawa.

Narodowym w Warszawie (1958)²⁴ czy kompozycji do *Nosorożca* Eugene Ionesco (1961)²⁵.

Choć przyłapany przez fotoreportera podczas pracy nad fryzem do pawilonu polskiego na targi w Moskwie „Mistrz Tomaszewski chlapał tuszem, dmuchał, wycinał nożyczkami najprzeróżniejsze papierki – wyglądało to jak zabawa małych dzieci”²⁶, artysta w swojej pracy był bardzo wymagający i precyzyjny. Jego sztuka do dziś zaskakuje świeżością środków i celnością wypowiedzi, które są aktualne mimo upływu lat.

Jan Młodożeniec

Jan Młodożeniec dorastał w artystycznej rodzinie, aczkolwiek jako źródło swojej decyzji podjęcia nauki w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Warszawie (obecnie Akademia Sztuk Pięknych) w 1948 roku podawał kontakt z projektami okładek książkowych Henryka Tomaszewskiego – to one miały mu przynieść bezpośredni impuls do wyboru określonego kierunku studiów²⁷. Pytany w późniejszych latach o swoich mistrzów wskazywał zaś przede wszystkim na Fernanda Légera, Pabla Picassa, Georges’a Braque’a, Henri Matisse’a, Joana Miró czy Paula Klee²⁸.

Jego pozaplakatowy dorobek twórczy obejmuje oprawę graficzną, przede wszystkim literatury dla dorosłych, był również szeroko obecny na polu ilustracji prasowej, tworząc rysunki m.in. dla takich czasopism jak „Miesięcznik Literacki” (rysunkowe felietony publikowane regularnie w latach 1966–1981), „Polska”, „Nowa Kultura”, „Szpilki”, „Film” (rysowane recenzje filmowe) czy „Ekran”. Zawodową pracę projektową zaczął jeszcze jako student w 1952 roku, nawiązując współpracę z Czytelnikiem wraz z Samuelem Miklaszewskim, Jerzym Jaworskim i Andrzejem Heidrichem, równolegle tworzył też plakaty dla Centrali Wynajmu Filmów.

Początkowo artysta wyraża się poprzez silnie kontrastowe czarno-białe rysunki tuszem o prostych, syntetycznych formach, stylistycznie naśladowujące walory i surowość techniki drzeworytu, jak w przypadku okładek książek Johna Steinbecka (1956, 1957)²⁹, czasem budując przestrzeń kompozycji na intrygującym tle, gęsto pokrytym siecią delikatnych kresek

» 24 Piotr Potworowski. Piotr Potworowski, Muzeum Narodowe w Warszawie, grudzień 1958 styczeń 1959, Henryk Tomaszewski 1958, wyd.: Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne (WAG), Warszawa, zlec.: Muzeum Narodowe w Warszawie, druk.: Stołeczne Zakłady Graficzne, Zakład nr 4, Warszawa.

» 25 *Nosorożec*, Eugene Ionesco, Henryk Tomaszewski 1961, wyd.: Teatr Dramatyczny m.st. Warszawy, Warszawa, druk.: Wojskowe Zakłady Graficzne, Warszawa.

» 26 L. Fogiel, *Nasz fotoreporter z wizytą u H. Tomaszewskiego*, „Życie Warszawy” 1959, nr 100.

» 27 Jan Młodożeniec rozmawia z Redakcją, „Projekt” 1988, nr 2, s. 8.

» 28 Jan Młodożeniec rozmawia z Redakcją, „Projekt” 1973, nr 5, s. 40.

» 29 A. Wincencjusz-Patyna, *Stacja ilustracja...*, op. cit., s. 264.

rysowanych piórkiem. Przygotowując się do swojej wystawy indywidualnej w warszawskiej Kordegardzie, Młodożeniec przedstawił swoje dotychczasowe doświadczenia twórcze w monumentalnym panelu frontowej ściany pokrytym rysunkami, szkicami, projektami („plansza – monstrum [która] musi być oglądana jako pełna kompozycja uzupełniających się elementów”³⁰). Wydarzenie to odbiło się szerokim echem w środowisku, w niecodziennym sposobie aranżacji i bogactwie prezentowanych gęsto prac widziano „zadziorne poczucie humoru, gorzką niczym nieocukrzoną wiedzę o życiu, o życiu pełnym, namiętym, pulsującym sprawami ważnymi i drobnymi. Zawsze ludzkimi”³¹. Wystawę opisano słowami: „Ironiczna, efektowna, kolorowa. Cienka i gruba. Jeśli nawet miejscami uśmiechnięta – to raczej chyba dość gorzko”³², zaś w samych ilustracjach książkowych Zbigniew Klaczyński podkreśla autorską interpretację tekstu Młodożeńca, wskazując na jego własną plastyczną wersję dzieła, znacząco wykraczającą poza wizualne dopełnienie literatury³³.

Równolegle do czarno-białego rysunku artysta sięga po estetyczne eksperymenty silnie malarskie, skoncentrowane na głębokim doświadczaniu właściwości barwy, która nie ma znaczenia jedynie dekoracyjnego, a „instrumentuje i pogłębia wypowiedź grafika”³⁴. Co ciekawe, zachowała się wypowiedź Młodożeńca, w której zaznaczał, że w ilustracji wydawniczej kolor przede wszystkim rezerwuje dla odbiorcy dziecięcego³⁵. Niezależnie od wybranej ścieżki grafik pozostaje niezwykle charakterystycznym twórcą, artystą silnie czerpiącym z rodzimej poetyki jarmarcznej zanurzonej w kolorystyce kultury ludowej, swoistym humorze i ekspresyjnej deformacji, stylu nazywanym przez niego samego „rękodzielniczo-chałupniczym”³⁶. „Jest w tych rysunkach i plakatach coś z ludowego drzeworytu, zmaconego folklorem miasta i nowoczesnej cywilizacji (...) świat Młodożeńca składa się w równej mierze z motywów kabaretu, powieści kryminalnych, cyrku, szopki”³⁷ – pisze Andrzej Osęka.

Barwność i malarskość języka artystycznego Jana Młodożeńca widoczna jest w trzech projektowanych przez niego w latach 60. XX wieku książkach dla warszawskiego Biura Wydawniczego „Ruch”. Zabawa Wik-

» 30 M. Malcharek, *Kobold*, „Współczesność” 1962, nr 4.

» 31 E. Garztecka, *Cyrk Młodożeńca*, „Trybuna Ludu” 1962, nr 34.

» 32 Z. Makowski, *Wystawa Jana Młodożeńca. Warszawa Kordegarda – styczeń – rok 1962*, „ITD” 1962, nr 8, s. 12.

» 33 Z. Klaczyński, *Wizytówka*, „Przegląd Artystyczny” 1962, nr 4, s. 49.

» 34 *Jan Młodożeniec*, red. J. Olkiewicz, w serii *Współczesna grafika polska*, Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne, Warszawa 1966, s. 4.

» 35 W latach 70. XX w. artysta skłaniał się ku temu, by okładki budować z czarno-białych form przede wszystkim opartych na literze, narracyjność obrazu zostawiając dla ilustracji literatury dziecięcej, za: L. S. M., *Czytelnie i estetycznie*, „Zarzewie” 1971, nr 7.

» 36 *Jan Młodożeniec rozmawia z Redakcją*, „Projekt” 1973, nr 5, s. 40.

» 37 A. Osęka, *Ten chłopiec ma styl*, „Polska” 1964, nr 5, s. 8.

tora Woroszylskiego (1964, druk 1965) jest popisem poetyckiego wyczucia koloru, który zadziwiająco dobrze udało się uzyskać w druku, w tamtym czasie pozostawiającym wiele do życzenia. Ilustracje wykonane gwaszem lub akwarelą zdają się wprost czerpać z liryki malarstwa Paula Klee, okładka książki jest abstrakcyjną kompozycją zbudowaną z nieregularnych form. Subtelnie przenikające się kolory, miękko potraktowane kształty ułożone w trzy rytmiczne rzędy są grą, którą artysta podejmuje z językiem dwóch kategorii abstrakcji: geometrycznej i organicznej, umiejętnie balansując na granicy obydwu. We wnętrzu książki artysta kontynuuje poetycki dialog z okiem dziecka, proponując mu zabawę plam i kształtów, wibrujących kolorów i uproszczonych form. Podobnie jak w nonszalancko potraktowanej kompozycji plakatu do sztuki *Indyk* Sławomira Mrożka (1960)³⁸, opartej na z pozoru niezdarnej kresce, także w *Zabawie* Młodożeniec daje upust swojej malarskiej wyobraźni. Na jednej ze stron burzy porządek liter, pozwalając im zmienić się w taszystowskie, ekspresyjne czarne kleksy, jak w plakatach do włosko-francuskiego filmu *Urowadzenie* (1962)³⁹ czy sztuki *Dziewiąty sprawiedliwy* Jerzego Jurandota (1963)⁴⁰.

Ostatni z przywołanych przykładów jest *Zabawie* stylistycznie zdecydowanie najbliższy – poprzez poezję koloru, miękko potraktowanej plamy i ostrego akcentu czerni. Obok kompozycji czysto malarskich artysta sięga także po kolaż, zestawiając surowe fakturowe tło z naszkicowanym pośpiesznie czarnym, grubym konturem byka i wklejonym w rogu fragmentem zdobnej ramy, by na kolejnej stronie sportretować fascynujące zwierzę za pomocą wyciętych oraz wydartych kształtów papieru o różnym desenie. W 1968 roku książka została wydana ponownie z nową wersją okładki, w której widać już wyraźny zwrot Młodożeńca w stronę poetyki popartowskiej, wewnątrz pozostawiono zaś w niezmienionej formie.

Przepis na zimę Marii Szypowskiej (1967) to przykład książki o wyraźnej dominancie obrazu nad tekstem. Młodożeniec przede wszystkim wykorzystuje charakterystyczną dla swej twórczości swobodę malarską, w kontraście do przywołanej *Zabawy* sięga tu jednak przede wszystkim po barwy stonowane, bardziej ziemiste. Sportretowany na okładce bałwan w zielonym kapeluszu i otulony żółtym szalikiem to zestawienie płaskich form wydobytych szerokim pędzlem, podkreślonych czerwoną kreską kredki. W przestrzeni wokół niego opadają miękko płatki śniegu skonstruowane na podobieństwo odcisków palca, zamiast linii papilarnych artysta wrysował w obłę kształty drobne i delikatne ornamenty misternych

» 38 *Indyk*, Sławomir Mrozek, Jan Młodożeniec 1960, wyd.: Teatr Dramatyczny m.st. Warszawy, Warszawa, druk.: Wojskowe Zakłady Graficzne, Warszawa.

» 39 *Urowadzenie*, Jan Młodożeniec 1962, wyd.: Centrala Wynajmu Filmów, Warszawa, druk.: Stołeczne Zakłady Graficzne, Zakład nr 3, Warszawa.

» 40 *Dziewiąty sprawiedliwy*, Jerzy Jurandot, Jan Młodożeniec 1963, wyd.: Teatr Dramatyczny m.st. Warszawy, Warszawa, druk.: Stołeczne Zakłady Graficzne, Zakład nr 3, Warszawa.

koronek. Na dalszych stronach bawi się grubo nakładaną farbą i odciskaną w niej fakturą, w unoszących się w powietrzu postaciach, a zwłaszcza ich ubraniach, odczytać można sploty grubych, wełnianych swetrów czy futrzanych czapek.

Nieliczne eksperymenty z literą, jak chociażby bardzo interesująca typograficzna ilustracja spadku temperatury, ustępują na pół abstrakcyjnym formom malarskim, nakładanym na płasko potraktowaną przestrzeń. Niektóre strony artysta całkowicie wypełnia obrazem, innym razem kolażowo zestawia ze sobą fragment strony wyrwanej ze szkolnego brulionu z widocznymi na niej odciskami plam farby – surowość proponowanej formy przywołuje odważną i bezkompromisową kompozycję plakatu do *Czerwonego płaszcza* Luigi Nono (1962)⁴¹, zaś szkicowo potraktowana figura konia na biegunach, kontrastowo nałożona na brązową plamę farby, przypomina nieco wizualnie zabieg zastosowany w plakacie do radzieckiego filmu *Komandorzy* (1960)⁴². Wizerunek łyżwiarki to echo licznych motywów kobiecych na plakatach, a oceniające je jury – postacie okolone grubym konturem kreski – zapowiada już nowy rozdział w twórczości artysty, skierowany plastycznie bardziej ku stylistyce pop-artu i komiksu.

Zilustrowane rok później *Mysie sprawki* Wiktora Woroszyńskiego (1968) stylistycznie mieszczą się we wspomnianym nowym etapie sztuki Młodożeńca, w którym miejsce wyrazistej faktury malarskiej zajmuje litera. Okładka zbudowana jest jeszcze na eksperymencie kolażu, który podkreśla charakterystykę dartego papieru, na niemal każdym z dość swobodnie umieszczonych elementów widnieje litera czy fragment napisu. Zamknięcie litery w plamie koloru przywołuje kompozycję plakatu do amerykańskiego filmu *30 lat śmiechu* (1964)⁴³ czy wyodrębnioną z pomarańczowego tła figurę cyrkowego słonia z nałożoną nań inskrypcją (1965)⁴⁴.

Wizualne zabawy z typografią prowadzone są przez całość książki, każda strona to popis kolejnych literniczych rozwiązań. Strona tytułowa jest zestawieniem pisanego ręcznie barwnego napisu, okolonego czarnym, grubym konturem, oraz zmnożonych liter różnych kształtów czcionek, ułożonych na kształt kwadratów. Litery cienkie i pogrubione, wąskie i szerokie, z wyraźnym światłem i ułożone bardzo gęsto budują dynamiczną czarno-białą mozaikę o kompozycji wzbogaconej akcentami

» 41 *Czerwony płaszczy*, Luigi Nono, Jan Młodożeńiec 1962, wyd.: Opera Warszawska, druk.: Prasowe Zakłady Graficzne, Warszawa.

» 42 *Komandorzy*, Jan Młodożeńiec 1960, wyd.: Centrala Wynajmu Filmów, Warszawa, druk.: Stołeczne Zakłady Graficzne, Zakład nr 3, Warszawa.

» 43 *30 lat śmiechu*, Jan Młodożeńiec 1964, wyd.: Centrala Wynajmu Filmów, Warszawa, druk.: Stołeczne Zakłady Graficzne, Zakład nr 3, Warszawa.

» 44 *Cyrk*, Jan Młodożeńiec 1965, wyd.: Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne (WAG), Warszawa, zlec.: Zjednoczone Przedsiębiorstwa Rozrywkowe, Warszawa, druk.: Lubelskie Zakłady Graficzne, Lublin.

kolorystycznymi. Młodożeniec z lekkością i humorem bawi się kształtem tekstu, na nim opierając cały ciężar obrazowania, animuje go, nadając mu nie tylko rolę komunikatu, ale i ustanawiając walorem dekoracyjnym samym w sobie – podobny zabieg wykorzystuje w plakacie do sztuki *Jutro* Tadeusza Bairda (1966)⁴⁵. Tradycyjną formę szpalty ożywia na różnorodne sposoby, różnicuje kroje, grubości i wielkości liter, całość wzbogacając o wymyślne znaki drukarskie.

To właśnie barwa i swobodna interpretacja form plastycznych oraz współistnienie syntetycznego skrótu i narracyjności łączą ilustracje z plakatami artysty, co zauważa Zdzisław Schubert we wstępie do katalogu wystawy monograficznej *Młodożeńca* w Muzeum Narodowym w Poznaniu w 1979⁴⁶. Na silną i bezpośrednią relację między dwoma dziedzinami grafiki użytkowej zwraca uwagę także Andrzej Krauze w artykule opublikowanym w „Przeglądzie Artystycznym” w 1970 roku⁴⁷.

Jan Lenica

W dorobku artystycznym Jana Lenicy ilustracja ma także znaczenie szczególne – swoją karierę artysta rozpoczął w 1945 roku, publikując w prasie rysunki satyryczne operujące symbolem lub alegorią, wskazujące na przenikliwość i intelekt ich autora. Wkrótce dał się poznać także jako twórca plakatów oraz teoretyk sztuki, któremu grafika użytkowa zawdzięcza pierwsze próby zdefiniowania pojęcia „polskiej szkoły plakatu”⁴⁸. Jednym z pierwszych historyków sztuki, który podjął się próby sformułowania odrębności stylu artysty, był Jan Białostocki, który zwraca uwagę na dojrzałość syntezy w rysunku opartej na prostocie z wyboru⁴⁹, zaś kilka lat później Jerzy Olkiewicz uznaje Lenicę za jedynego polskiego twórcę „obdarzonego nerwem wścieklej dramatyczności”⁵⁰. Ową dramatyczność w ilustracji książkowej Lenica rezerwuje raczej dla dorosłego czytelnika, co chociażby jest doskonale widoczne w publikacji *Befolknings Problem*

» 45 *Jutro*, Baird, Jan *Młodożeniec* 1966, wyd. Teatr Wielki, Warszawa, druk.: Warszawska Drukarnia Akcydensowa, Zakład nr 2, Warszawa.

» 46 Z. Schubert, *Jan Młodożeniec. Plakaty, grafika użytkowa*, wstęp do katalogu, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1979, s. 7. Schubert kontynuuje tę myśl także we wstępie do katalogu wystawy *Jan Młodożeniec. Inne obszary*, Biuro Wystaw Artystycznych we Wrocławiu, Wrocław 1993.

» 47 W. Krauze, *Jana Młodożeńca droga do tradycji*, „Przegląd Artystyczny” 1970, nr 4, s. 36–40.

» 48 J. Lenica, *The Polish School of Poster Art*, „Graphis” 1960, nr 88, s. 136–143.

» 49 J. Białostocki, *Twórczość plastyczna Jana Lenicy*, „Przegląd Artystyczny” 1955, nr 1–2, s. 110.

» 50 J. Olkiewicz, *Lenica*, „Projekt” 1958, nr 2, s. 20.

Alfreda Sauvy – książce omawiającej zagadnienia demograficzne, którą artysta wykonał we Francji⁵¹.

Zapytany przez redakcję czasopisma „Przekrój” o to, czy któryś z gatunków twórczości jest mu szczególnie bliski, Lenica odpowiada:

Lubiłem się zawsze poruszać na peryferiach Sztuki, na pograniczu gatunków, penetrować tereny z dala od głównych traktów (...). Bawiło mnie działanie wbrew regułom obowiązującym w poszczególnych dyscyplinach, łączenie ze sobą elementów pozornie odległych lub zgoła obcych (...) ⁵².

Stąd krok do poszerzenia zainteresowań artystycznych o film animowany, kolejne ze spektrum sztuk plastycznych, które w jego wykonaniu wizualnie silnie przenika się z grafiką użytkową.

Przyglądając się ilustracjom książkowym autorstwa Jana Lenicy, również można znaleźć nic wizualnego pokrewieństwa z projektowanymi przez niego plakatami. Anita Wincencjusz-Patyna wskazuje przede wszystkim na obecność charakterystycznego typu sylwetki, ekspresję grubego konturu, dekoracyjność i wykorzystanie skrótu myślowego⁵³. Z okresu przypadającego na największy rozkwit polskiej szkoły pochodzą dwie bardzo interesujące publikacje: *Lokomotywa* oraz *Cudowna broda szacha*.

Lokomotywa Juliana Tuwima (wyd. „Polonia”, 1958) jest niewielkim zbiorem poezji składającym się z trzech wierszy kanonu polskiej literatury dziecięcej, obok tytułowej także *Rzepki* i *Ptasiego radia*. Z wypowiedzi artysty zachowały się słowa o radości, którą przyniosło mu szukanie innej metody i stylu ilustracji, niż ta zaproponowana w 1938 roku przez duet Levitt i Him⁵⁴. Na okładce artysta umieszcza wizerunek uproszczonego parowozu, w roli maszynisty występuje rzepki starszy pan z sumiastym wąsem, dzierżący w ręku sporej wielkości rzepkę, na dachu i u wylotu kominu przysiadły barwne ptaki. Malarski wyraz całości jest dość surowy, widoczne są pociągnięcia pędzla, które budują stosunkowo płaską płamę koloru, obwiedzioną grubą kreską konturu. Stronę tytułową zdobi portret poety, odrobinę przerysowany, choć nie karykaturalny. Być może zarówno Lenica, jak i Tomaszewski, ilustrując wiersze polskich osobistości literatury dla dzieci, złożyli Brzechwie i Tuwimowi rozumiany na swój sposób graficzny ukłon, umieszczając ich wizerunki wewnątrz książki?⁵⁵

» 51 Leszcz, *Niezwykła książka Jana Lenicy*, „Panorama” (Katowice) 1962, nr 18, s. 15.

» 52 Jan Lenica rozmawia z Redakcją, „Przekrój” 1977, nr 2, s. 48.

» 53 A. Wincencjusz-Patyna, *Stacja ilustracja...*, op. cit., s. 138.

» 54 J. Bielińska, Jan Lenica, „Stolica” 1956, nr 30 [za: Jan Lenica. *Labirynt*, red. E. Czerwiakowska i T. Kujawski, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2002, s. 56].

» 55 Zachował się list Juliana Tuwima z podziękowaniem za opisany portret. Por. Jan Lenica. *Labirynt*, red. E. Czerwiakowska i T. Kujawski, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2002, s. 56.

Przyglądając się kolejnym ilustracjom, wyczuć można wyraźną fascynację Lenicy formą malarską, obecne są w nich subtelnie wysmakowane gradacje kolorystyczne, szeroki zamaszysty gest oraz balansowanie pomiędzy przedstawieniem o tradycyjnym modelunku i syntetyzacją, obrazy mają w sobie autentyczność struktury, która choć dość oszczędna, jest nadal dekoracyjna. Kompozycja oparta na rytmie powtarzających się linii torów oraz korespondującej z nimi horyzontalnej architektury dworca kolejowego wzbogacona została akcentem w postaci ciemnozielonej lokomotywy. Pojazd oraz szaro-czarne plamy dymu zaburzają monotonię przedstawionego tła.

Na innych stronach Lenica podejmuje grę z widzem, prezentując sceny z oddali i w pełnym zbliżeniu, czasem ukazuje industrialne otoczenie dworców czy szerokie pejzaże z malarską szachownicą pól, rozbitą na fragmenty ażurowymi przesłami monumentalnego wiaduktu – sugerujące ruch niczym w następujących po sobie w szybkim tempie klatkach filmowych. Niekiedy pozwala zajrzeć do wnętrza wagonów, które stają się sekwencją zróżnicowanych portretów podróźnych.

Kompozycje do *Rzepki* są bogatsze w detal i elementy dekoracyjne. Pierwsza scena w wierszu przedstawia staruszkę z gigantyczną rośliną, całość okolona jest zdobną ramą prostego drewnianego opłotowania, z kolei przestrzeń ogródka została pieczołowicie wypełniona drobnymi plamami i kreskami dość powtarzalnego ornamentu roślinnego. Lenica nie odtwarza kształtów liści i kwiatów, proponuje raczej syntetyczny deseń wypełniający tło, który obecny jest także w kolejnych ilustracjach. Uwagę przykuwa ponadto warstwa graficzna *Ptasiego radia*, w której delikatne gałęzie i zgeometryzowane liście stają się jakby subtelną siecią, na której artysta przedstawia uproszczone podobizny ptaków, a silny gruby kontur został przeciwstawiony szkicowej lekkiej kresce.

W malarskości Jana Lenicy niektórzy widzą wpływ jego ojca, Alfreda, ważnego przedstawiciela polskiego nurtu abstrakcji niegeometrycznej⁵⁶. Trudno nie oprzeć się porównaniom z dwoma plakatami artysty powstałych do filmów *Niebieski ptak* (1957)⁵⁷ oraz *Nóż w wodzie* (1962)⁵⁸ – nie tylko dlatego, że oba przedstawiają motywy zoomorficzne, ale przede wszystkim ze względu na ekspresję budowania formy, w plakatach dodatkowo zmonumentalizowanej i drapieżnej.

Wydana rok później *Cudowna broda szacha* Anny Świrszczyńskiej (wyd. Czytelnik, 1959) reprezentuje odmienne myślenie plastyczne. Już

» 56 M. Giżycki, Jan Lenica, [w:] *Piękni XX-wieczni. Polscy projektanci graficy*, red. J. Mrowczyk, wyd. 2+3D, Kraków 2017, s. 232.

» 57 *Niebieski ptak*, Jan Lenica 1957, wyd.: Centrala Wynajmu Filmów, Warszawa, druk.: Zakłady Graficzne „Dom Słowa Polskiego”, Warszawa.

» 58 *Nóż w wodzie*, Jan Lenica 1962, wyd.: Centrala Wynajmu Filmów, Warszawa, druk.: Stołeczne Zakłady Graficzne, Zakład nr 4, Warszawa.

sama egzotyczna tematyka książki narzuca określoną stylistykę, którą Lenica podjął świadomie, grając schematami. W głównej mierze monochromatyczne, lekko nakreślone piórkami rysunki w swojej lapidarności i poetyce przywołują prasowe doświadczenia artysty. Podzielona na segmenty okładka oparta została na grze ciężkiej, czarno-białej formy o specyfice ekspresyjnego drzeworytu z dwubarwnym obramowaniem. Dużo bardziej intryguje strona tytułowa, zdecydowanie mniej zdyscyplinowana. Swobodnie potraktowane ręczne liternictwo przeplata się z kaligrafią, ornamentalnie przypominającą pismo arabskie. W tym z pozoru chaotycznym świecie miękkich linii i spirali artysta umieszcza akcent w postaci portretu tytułowego Szacha, dodatkową dynamikę wprowadza też obecność kontrastowych kolorów – żółtego i fioletu. Stylistycznie ilustracja ta łączy się z literniczym plakatem do sztuki Krzesła Ionesco (1957).⁵⁹ Dalej artysta prowadzi oko czytelnika ku różnym natężeniom kreski i celowo krzywej linii. Drapieżność mocnej formy przeciwstawiona jest naszkicowanym zaledwie kształtom wypełnionym delikatnym ornamentem, wizualna gra rozgrywa się zazwyczaj między bielą gładkiego tła a czernią linii, od czasu do czasu urozmaiconej wyrazistym kolorem. Architektura, pejzaże miast, krajo-brazy balansują w płaskiej przestrzeni uproszczonego rysunku, bez troski o perspektywę. Całostronicowy wizerunek rzeki pełnej złowieszczych ryb i szczerzącego zęby aligatora przywodzi na myśl niektóre rozwiązania plakatu – zakreskowana nachodzącymi na siebie nieregularnymi śladami głębia wody jest dalekim odbiciem gęsto zarysowanego tła we wspomnianym już plakacie *Niebieski ptak* (1957)⁶⁰, a także w kompozycji powstałej do radzieckiego filmu *Opowieści o Leninie* (1958)⁶¹. Niektóre strony zaskakują całkowitym odejściem od świata form rzeczywistych, jak ilustracja obrazująca czelusz czarnej rozpacz, wyrażona za pomocą taszystowskiej ekspresyjności kleksów i plam. Całość warstwy graficznej książki łączy umowność i żart, jak sekwencja ucieczki Achmeda, powtarzająca się niczym kadry filmu animowanego, a następnie silnie zaznaczona dekoracyjność oraz twórcze wykorzystanie poetyki La Belle Époque oraz surrealizmu⁶². Po motywy orientalne Lenica sięgnął także ilustrując *Klechy sezamowe* Bolesława Leśmiana (wyd. Czytelnik, 1959), wzbogacając charakterystyczny dla swej twórczości arsenał środków o wysmakowany kolor i jeszcze bardziej giętko poprowadzoną linię.

» 59 *Krzesła*, Ionesco, Jan Lenica 1957, wyd.: Teatr Dramatyczny m.st. Warszawy, Warszawa, druk.: Stołeczne Zakłady Graficzne, Zakład nr 4, Warszawa.

» 60 *Niebieski ptak*, Jan Lenica 1957, wyd.: Centrala Wynajmu Filmów, Warszawa, druk.: Zakłady Graficzne „Dom Słowa Polskiego”, Warszawa.

» 61 *Opowieści o Leninie*, Jan Lenica 1958, wyd.: Centrala Wynajmu Filmów, Warszawa, druk.: Stołeczne Zakłady Graficzne, Zakład nr 4, Warszawa.

» 62 *Polska Szkoła Książki Obrazkowej*, red. M. Cackowska, A. Wincencjusz-Patyna, Nadbałtyckie Centrum Kultury w Gdańsku, Gdańsk 2017, s. 86.

Przywołane nazwiska oraz przykłady książek nie wyczerpują omawianego zagadnienia, poza Tomaszewskim, Młodożeńcem i Lenicą po ilustrację sięgali także inni wybitni twórcy z kręgu polskiej szkoły plakatu. W tym miejscu warto przywołać Romana Cieślewicza, korzystającego ze swojego bogatego doświadczenia plakacisty i artysty zafascynowanego medium kolażu. Ilustracje do opowiadań Brunona Schulza *Sklepy cynamonowe* czy *Sanatorium pod klepsydrą* (1963) to przykłady prac stworzonych z wykorzystaniem metaforycznych połączeń fragmentów dawnej fotografii, druków reklamowych, opakowań czy kart pocztowych, których nieoczywiste zestawienia doskonale podkreślają poetykę prozy. Franciszek Starowieyski, ilustrując literaturę dla dorosłych odbiorców, także pozostaje wierny wypracowanej w plakacie stylistyce, kreując świat barwnych barokizujących postaci o nacechowaniu erotycznym, z towarzyszącym im wątkiem groteski i makabry. Wybujale, teatralne inscenizacje rysunkowe wydobyte za pomocą giętkiej linii zainspirowanej secesją odnaleźć można w takich książkach jak *Boska komedia* Dantego (wyd. Państwowy Instytut Wydawniczy, 1965) czy *Karnawał* Stanisława Dygata (wyd. Państwowy Instytut Wydawniczy, 1968). Te interesujące przykłady z jednej strony potwierdzają pokrewieństwo myślenia o grafice użytkowej jako formie komunikatu, z drugiej strony pokazują, że działanie na przestrzeni różnych dziedzin – obszaru plakatu i ilustracji – dało artystom impuls do nowych poszukiwań twórczych i rozwoju. ●

* * *

Bibliografia

Opracowania ogólne

Admirałowie wyobraźni. 100 lat polskiej ilustracji w książkach dla dzieci, red. A. Wincencjusz-Patyna, Wydawnictwo Dwie Siostry, Warszawa 2020.

Artyści polskiej książki. 50 lat konkursu PTWK, red. K. Iwanicka, Polskie Towarzystwo Wydawców Książek, Warszawa 2009.

Lenica J., *The Polish School of Poster Art*, „Graphis” 1960, nr 88, s. 136–143.

Ogólnopolska Wystawy Książki i Ilustracji, katalog wystawy, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1951.

Polska Szkoła Książki Obrazkowej, red. M. Cackowska, A. Wincencjusz-Patyna, Nadbałtyckie Centrum Kultury w Gdańsku, Gdańsk 2017.

Piękni XX-wieczni. Polscy projektanci graficy, red. J. Mrowczyk, wyd. 2+3D, Kraków 2017.

Wincencjusz-Patyna A., *Stacja ilustracja. Polska ilustracja książkowa 1950–1980. Artystyczne kreacje i realizacje*, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, Wrocław 2008.

Wróblewska D., *Polska grafika współczesna*, Interpress Warszawa, Warszawa 1983.

Henryk Tomaszewski

Bylem, czego i wam życzę. Henryk Tomaszewski, red. A. Szewczyk, katalog wystawy Narodowa Galeria Sztuki „Zachęta” oraz Wydawnictwo Bosz, Warszawa 2014.

Henryk Tomaszewski rozmawia z Redakcją, „Projekt” 1974, nr 3, s. 33–38.

Henryk Tomaszewski, plakat, red. Z. Schubert, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1993.

Henryk Tomaszewski. Legenda polskiego plakatu. Dzieło i postać, red. Z. Schubert, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2010.

Kwiatkowska B., *O sztuce Henryka Tomaszewskiego*, „Projekt” 1957, nr 2, s. 23–29.

Pawlak J., *Dwóch klasyków*, „Ryms” 2011, nr 13, s. 25.

Zielecki J., *Henryk Tomaszewski*, „Projekt” 1985, nr 3, s. 313.

Jan Młodożeniec

Białostocki J., *Twórczość plastyczna Jana Lenicy*, „Przegląd Artystyczny” 1955, nr. 1–2, s. 109–116.

Jan Młodożeniec, wystawa prac, katalog wystawy, Galeria Kordegarda, Warszawa 1962.

Oseka A., *Ten chłopiec ma styl*, „Polska” 1964, nr 5, s. 8–9.

Jan Młodożeniec, red. J. Olkiewicz, w serii *Współczesna grafika polska*, Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne, Warszawa 1966.

Jan Młodożeniec rozmawia z Redakcją, „Projekt” 1973, nr 5, s. 40–45.

Jan Młodożeniec. Plakaty, grafika użytkowa, red. Z. Schubert, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1979.

Jan Młodożeniec rozmawia z Redakcją, „Projekt” 1988, nr 2, s. 6–11.

Jan Młodożeniec. Inne obszary, red. Z. Schubert, katalog wystawy, Biuro Wystaw Artystycznych we Wrocławiu, Wrocław 1993.

Jan Młodożeniec, red. A. Stroka, wyd. Armarium, Warszawa 2000.

Jan Młodożeniec (1929–2000). PortArt. Próba spojrzenia na spuściznę artysty, red. Z. Schubert, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice oraz Galeria Wozownia, Toruń 2001.

Jan Młodożeniec. Legenda polskiego plakatu. Dzieło i postać, red. Z. Schubert, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2011.

Jan Lenica

Jan Lenica, red. Z. Kałużyński, w serii Współczesna grafika polska, Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne, Warszawa 1963.

Jan Lenica, plakat, grafika, film, retrospektywa filmów, red. Z. Schubert, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1973.

Jan Lenica rozmawia z Redakcją, „Przekrój” 1977, nr 2, s. 48–53.

Jan Lenica, red. U. Śniegocka i E. Czerwiakowska, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 2000.

Jan Lenica. Labirynt, red. E. Czerwiakowska i T. Kujawski, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2002.

Jan Lenica. Legenda polskiego plakatu. Dzieło i postać, red. Z. Schubert, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2014.

Klaczynski Z., *Wizytówka*, „Przegląd Artystyczny” 1962, nr 4, s. 48–50.

Olkiewicz J., *Lenica*, „Projekt” 1958, nr 2, s. 18–20.

Rysunki Jana Lenicy, red. M. Bogusz, katalog wystawy, Klub Młodych Artystów i Naukowców, Warszawa 1948.

Krzysztof Dydo

Pasjonat, kolekcjoner, krytyk i znawca plakatu. Jest autorem licznych artykułów, katalogów i albumów poświęconych historii plakatu. Od 1960 roku właściciel Dydo Poster Collection. Organizator konkursów, kilkuset wystaw plakatu polskiego w kraju i wielu zakątkach świata oraz współorganizator pięciu edycji Festiwalu Plakatu w Krakowie w latach 1999–2005. Juror konkursów na plakat w Polsce i za granicą. Założyciel Galerii Plakatu, działającej od 1985 roku w Kramach Dominikańskich w Krakowie.

Okiem obserwatora

i kolekcjonera

– moje życie z plakatem

Zacząć muszę od tego, że urodziłem się niemal w przededniu zakończenia II Wojny Światowej i wszystko, co ukształtowało moją wyobraźnię, było w domu i na ulicy. Z perspektywy czasu wydaje mi się, że wielką rolę miały w tym odegrać pokaźne ilości ilustrowanych czasopism, zarówno przedwojennych, jak i tych z okresu okupacji, książek, albumów i atlasów, jakie były w domu. Najciekawsze jednak były klasery ze znaczkami, pasja mojego taty. Obrazy, które wypełniały ściany, też na mnie działały. Niektóre z nich wywoływały sprzeczne uczucia – za dnia wydawały się spokojne, ale o zmroku straszyły. Pamiętam też stare, kolorowe opakowania, pudełka, a nawet kartoniki po papierosach i zapalniczkach, w których mój dziadek przechowywał akcesoria krawieckie, a ojciec elektrotechniczne. Wszyscy w domu byli przysłowiowymi chomikami, z czasem i ja nim zostałem.

Ulica działała inaczej, było tam ciekawie i kolorowo. Mimo że Kraków nie był zniszczony, wszędzie coś budowano. Drewniane ogrodzenia miały chronić przed ciekawskimi i wypadkami, ale ktoś wpadł na genialny pomysł, by wyklejać na nich reklamy i plakaty. Dość szybko to wyklejanie także i mnie bardzo zainteresowało. Plakat wraz z upływem czasu coraz bardziej wiązał się z kolejnymi wizytami w kinie, które wówczas było najbardziej popularną rozrywką. Pojawienie się na kiosku-okrągłaku nowego plakatu zwiastowało rychłe odwiedzenie tej „świątyni marzeń i przeżyć”. Nie mogłem zbierać znaczków, jak mój tata, ale okazało się, że w domu było tak dużo pudełek od zapalek, że zainteresowałem się ich etykietami. Pierwszy krok miałem za sobą, ale wkrótce odkryłem, że zarówno kolekcjonerów znaczków – filatelistów, jak i etykiet zapalczanych – filumenistów jest wielu. Nie bardzo mnie to satysfakcjonowało. Chciałem zbierać coś oryginalnego.

Wówczas nawet przez myśl mi nie przeszło, że projektantami znaczków, etykiet od zapalek, innych okładek i ilustracji – zarówno czasopism, jak i książek – są te same osoby, które projektują plakaty. Coroczne waka-

cje na wsi stały się zapalnikami do „bliższego zapoznania” się z plakatami. To były lata 50., po wsiach jeździły kina objazdowe, a każdy seans poprzedzony był rozwieszaniem plakatów, zazwyczaj w częściej odwiedzanych miejscach, w pobliżu sklepu, gospody, kościoła czy remizy ochotniczej straży pożarnej, gdzie w razie niesprzyjających warunków pogodowych przenoszono projekcję. Plakaty często przypinano pluskiewkami na drzewach. Gdy powiał silniejszy wiatr, powiewały jak chorągwie, „wołając”, by je ratować. Zostałem ochotnikiem-ratownikiem. Po takich wakacjach kilkanaście plakatów lądowało w skrzyni pod łóżkiem.

Tym sposobem, jak i kilkoma innymi odkrytymi później, stałem się już nie ochotnikiem, ale jedynym – w moim przekonaniu – kolekcjonerem i posiadaczem małego zbioru plakatów filmowych. Wiedza o plakacie rosła stopniowo. Zaczęłem rozpoznawać autorów plakatów i ich styl. Z czasem bezbłędnie wskazywałem, kto jest autorem, jak tylko pojawiał się nowy plakat. Dopiero na przełomie lat 50. i 60., gdy byłem w liceum, wpadały mi w ręce periodyki, takie jak „Przekrój”, „Świat”, „Dookoła świata”, „Polska”, „Radar”, i odkryłem, że plakatem interesuje się poza artystami wiele osób, że organizowane są wystawy i konkursy, że wydawane są katalogi i książki. Największym moim odkryciem było, że plakaty znajdują się w zbiorach muzealnych i bibliotekach uczelni artystycznych. Teraz, z perspektywy czasu uważam, że to był czas polskiej szkoły plakatu. Czas swobodnych eksperymentów z plakatem, wyzwolony spod ingerencji zleceniodawcy. Czas edukacji wizualnej i bezpośredniego kontaktu ze sztuką, łaknących jej ludzi, którzy mogli swobodnie korzystać z ulicznej galerii.

Następnym etapem wtajemniczenia stały się nieliczne książki o plakacie. Pamiętam jedną z pierwszych, jaka wpadła mi w ręce. Tak naprawdę był to katalog wystawy z 1966 roku *Od Młodej Polski do naszych dni*. Później żałowałem, że przeoczyłem to wydarzenie, jak również Międzynarodowe Biennale Plakatu, ale akurat w tym czasie bardzo dużo się działo w moim życiu prywatnym. Uczestnicząc w ruchu studenckim (ZSP) miałem kontakt z działalnością kulturalną tego środowiska, a przy okazji obserwowałem pracę (zbierając równocześnie jej owoce) m.in. takich artystów – często moich rówieśników – tworzących plakaty, jak: Jan Sawka, Wojciech Wołyński, Piotr Kunce, Edward Lutczyn. Było widać, że to nowa odsłona w plakacie. „Starzy muszą odejść, teraz nasza pora” – takie było moje odczucie. Nikt jednak nie odchodził, a projektujących ciągle przybywało.

Dorastałem wśród plakatów nie znając pojęcia „polska szkoła plakatu”, ale plakat bardziej mnie wciągał niż malarstwo, z którym miałem częstszy kontakt. Różnorodność stylów, humor, podteksty, niektóre tak zagadkowe, że trzeba było mocno się zastanowić, „co autor chce nam powiedzieć”. Wszystko to składało się na siłę przyciągania wzroku przechodnia.

Najwięcej działało się w Warszawie. Odkryłem to podczas jednego z turystycznych wypadów. Liczba plakatów teatralnych, operowych, politycznych i reklamowych, jakie tam zobaczyłem, wręcz mnie oszołomiła. W Krakowie były to głównie plakaty filmowe, teatralne, społeczne, czasami lokalne. Wcale się nie dziwię, że zagraniczni turyści, którzy wówczas lądowali w Warszawie, biegali po niej w poszukiwaniu tych „cudów”. Również w Krakowie w czasie wakacji szaleli za nimi zagraniczni studenci, których miałem okazję obserwować pracując w turystyce. Postanowiłem znaleźć kogoś w Warszawie, kto zbierałby i odkładał dla mnie pojedyncze egzemplarze plakatów. Miałem szczęście i znalazłem pomocnika. Przez lata – trzy, czasem cztery razy w roku – odbierałem te cuda, aż do 1984 roku, kiedy rozpocząłem pracę z plakatem „na serio”. Efektem jej, poza galerią, która nadal funkcjonuje, jest kilkaset wystaw w Polsce i wielu miejscach na świecie, kilkaset wydanych plakatów i kilkanaście albumów i katalogów, oraz to, co najważniejsze: kolekcja.

Jak teraz patrzę na polski plakat z perspektywy mojego kontaktu z tą dziedziną sztuki? Kiedy w 1993 roku za punkt honoru postawiłem sobie zorganizowanie w Krakowie wystawy „100 lat polskiej sztuki plakatu”, a w 1996 roku, z okazji 100-lecia kina w Polsce, wystawy „Polski Plakat Filmowy”, dobrze już wiedziałem, kiedy i jaki okres w polskim plakacie się zaczynał i kiedy kończył. Nie tylko o tym się czytało i mówiło, ale to było wyraźnie widać. Plakat zmienia się pokoleniowo. Niewątpliwie dla mnie dorobek artystów, którzy przeżyli II wojnę światową, jak Tadeusz Gronowski, Tadeusz Trepkowski, Józef Mroszczak, Eryk Lipiński, Henryk Tomaszewski, jak i kilku innych, których na piedestale nie stawiano (Tadeusz Grabowski, Adam Hoffman, Stefan Maciej Makarewicz czy Jerzy Karolak), był zaczynem sukcesów nowego pokolenia.

Jako młody chłopiec widziałem ich prace na kioskach. Był to nowy rozdział w historii polskiego plakatu, który nazwano polską szkołą plakatu. Powstała ona dzięki wyjątkowo sprzyjającym warunkom. To właśnie te warunki pozwalały na ściąganie najzdolniejszych plakacistów do Warszawy, gdzie znajdowały się centra dyspozycyjne i gdzie pracowali zleceniodawcy. Poza cenzurą działała tu również ścisła weryfikacja artystyczna. Czy teraz ktoś pyta o dyplom lub uprawnienia artystyczne? Tak więc do Warszawy zawędrowali niewiele młodszy od swoich profesorów absolwenci i studenci z różnych miast w Polsce: Jan Lenica, Waldemar Świerzy, Maciej Urbaniec, Andrzej Krajewski, Roman Cieślewicz, Tadeusz Jodłowski, Wiktor Górka, Franciszek Starowieyski. Na miejscu działali Stanisław i Wojciech Zamecznik, Rostaw Szaybo, Marian Stachurski, Tomasz Rumiński, Julian Pałka, Jan Młodożeniec, Wojciech Fangor, Leszek Hołdanowicz. Z pewnością ci, którzy pracowali poza Warszawą, w innych ośrodkach, mieli mniejsze szanse na wybicie się, choć nie było to regułą. Przykładami są choćby

Zbigniew Kaja z Poznania, Daniel Mróz z Krakowa, Marek Freudenreich z Gdańska.

Wymienienie wszystkich, którzy od początku lat 70. odgrywali najważniejszą rolę w dziedzinie projektowania plakatów, to dla mnie trudne zadanie, mógłbym kogoś pominąć. Na początku moimi idolami byli Lenica, Starowieyski, Świerzy, Górka i Cieślewicz, później dołączyli kolejni, już młodszy. Nie znaczy to, że ich poprzednicy mnie nie interesowali, ale ci byli ulubieńcami. Starłem się w miarę możliwości zebrać wszystkie ich prace i poznać bliżej, organizując prestiżowe wystawy indywidualne. Zawsze będą dla mnie synonimem polskiej szkoły plakatu, bo to był czas mojego dojrzewania. To głównie ich plakaty spowodowały, że tak mocno zainteresowałem się plakatem. Mam przed oczami zarówno piękną książkę – album z 1962 roku opracowany przez Józefa Mroszczaka *Polnische Plakatkunst*, w której autor fantastycznie podsumowuje dorobek tamtego okresu, jak i niewielką książeczkę autorstwa Jana Lenicy *Plakat Tadeusza Trepkowskiego* z 1958 roku. Jednocześnie przypomina mi się tekst amerykańskiego krytyka i znawcy plakatu Stevena Hellera z mojego albumu *Mistrzowie polskiej sztuki plakatu* z 1995 roku, wspominającego ten okres. Chciałbym przytoczyć fragmenty. „*Nie!* Trepkowskiego, było być może pierwszym polskim plakatem, który wywarł wrażenie na amerykańskich grafikach.” „*Nie!* Było czymś więcej niż antywojennym protestem, było przesłaniem dla sztuki – dla sztuki plakatu – dla jej zbawczej siły, było również dla wielu z nas pierwszym błyskiem siły polskiego plakatu”. „Później dzięki wyróżniającym się prezentacjom w *Graphis* i w sprowadzanym *Poland*, Amerykanie dostrzegli, że polski plakat nie tylko istniał, ale rozwijał się w sposób daleko przewyższający naszą własną grafikę”.

W połowie lat 60. miałem, jak na moje możliwości, sporą kolekcję około tysiąca plakatów (Muzeum Narodowe w Warszawie w 1963 roku posiadało ich około 6000). Zacząłem myśleć o pokazywaniu jej, bo nie było u nas za wielu wystaw, na których można było obejrzeć plakaty w ujęciu tematycznym lub autorskim. Nadal brakowało literatury i albumów o jego historii, stylach i twórcach. Pracowałem i dużo podróżowałem, dzięki czemu mogłem zobaczyć, co pojawia się na ulicach innych miast. Trafiłem do Poznania, gdzie Zdzisław Schubert, ekspert w Muzeum Narodowym, w definitywny sposób przybliżył mi niemal wszystkie zagadnienia związane z plakatem. Równocześnie doznałem olśnienia, nie byłem jedynym, jak mi się do tego czasu wydawało, kolekcjonerem i pasjonatem plakatów. W Krakowie nie znałem drugiego takiego jak ja. Wszystko zaczęło się coraz lepiej układać.

Początek lat 70. to początek aktywnej działalności artystów z mojego pokolenia. Pojawiają się wtedy nowi zdolni projektanci, którzy otwierają następny rozdział w historii naszego plakatu: Grzegorz Marszałek, Lech

Majewski, Władysław Pluta, Rafał Olbiński, Mieczysław Górowski, Jerzy Czerniawski, Jan Sawka, Eugeniusz Get Stankiewicz, Jan Jaromir Aleksion, Mieczysław Wasilewski, Janusz Wiktorowski, Wiesław Rosocha, Marian Nowiński, Jerzy Kostka, Jakub Erol, Bogusław Balicki, Michał Kliś, Jerzy Krechowicz. O ile ze starszymi mistrzami plakatu trudno mi było nawiązać bliższy kontakt, to z rówieśnikami poszło lepiej. Stąd też wiem, że nigdy nie zgłaszali chęci przypisywania swojej twórczości do polskiej szkoły plakatu, a będąc wiernymi jej osiągnięciom, tworzyli nową wartość – dobry i bardzo dobry polski plakat.

Kiedy przygotowywałem wspomniany album *Mistrzowie polskiej sztuki plakatu*, trudno już było o niej mówić, bo w międzyczasie przybyły dwa następne pokolenia plakacistów, a wśród nich artyści tacy jak: Roman Kalarus, Andrzej Pągowski, Tomasz Szulecki, Leszek Żebrowski, Witold Siemaszkiewicz, Tomasz Bogusławski, Wiktor Sadowski, Wiesław Wałkuski, Stasys Eidrigevicius, Sławomir Iwański, Lex Drewiński (wcześniej projektujący jako Leszek Drzewiński), Piotr Młodożeniec. Z wieloma z nich miałem okazję współpracować.

Trzeba pamiętać również o tych, którzy wybili się za granicą, jak Leszek Wiśniewski w Austrii, Michał Batory we Francji, Krzysztof Ducki na Węgrzech, Adam Pękalski w Turcji, Zygmunt Januszewski w Szwajcarii i Niemczech, Sława Harasymowicz w Anglii. Świadczy to z pewnością o tym, jak cenieni byli i są za granicą polscy artyści tworzący plakaty. Tam dalej mówi się o dobrej polskiej szkole plakatu (mając na myśli edukację, a nie symbol tamtych lat), niemniej tradycja dobrego plakatu trwa. Jestem o tym przekonany, mając kontakt zarówno z obcokrajowcami odwiedzającymi galerię przez niemal cztery dekady, jak i z zagranicznymi współorganizatorami i widzami licznych „moich” wystaw.

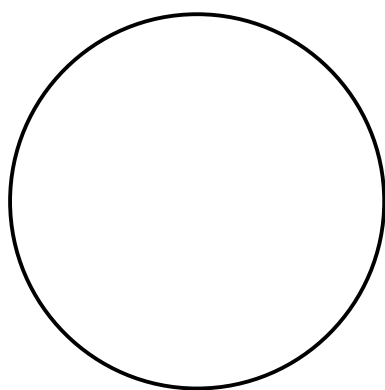
Zdarza się więc, że któryś ze współcześnie projektujących plakaty z dużą przesadą przypisuje sobie przynależność do tej tradycyjnej grupy, nazywanej polską szkołą plakatu. Traktuję to z uśmiechem jako zwykłe potknięcie, przejęzyczenie. Niestety, pojawia się ono często w wypowiedziach dziennikarzy i innych osób okazjonalnie piszących o plakacie, co ma poważniejsze konsekwencje, bo prowadzi do dezorientacji. Odnieść można wrażenie, że każdy, kto coś projektuje, może do tej szkoły należeć.

Nawiązywanie do polskiej szkoły plakatu, jej tradycja, to odrębne zagadnienie. Wielu artystów wprost deklaruje taką postawę. Sebastian Kubica już na początku swej drogi artystycznej powiedział mi, że jego najulubieńszym plakacistą jest Jan Lenica i chciałby nawiązywać do jego postawy artystycznej. Inni czerpią z pierwowzorów pełnymi garściami mniej lub bardziej świadomie. Dostęp do ikonografii jest obecnie nieograniczony. Stwarza to łatwość zapożyczeń i naśladownictwa. Coraz trudniej przebić się oryginalnością. Mimo to mam szczęście nieprzerwanie odkrywać

nowe twarze polskiego plakatu. Odkrywanie ich najczęściej łączy się ze współpracą. Są nimi: Mirosław Adamczyk, Jacek Staniszewski, Ryszard Kaja, Jakub Stępień, Wiesław Grzegorzczak, Elżbieta Chojna, Sławomir Kosmynka, Kaja Renkas, Ryszard Kajzer, Michał Jandura, Monika Starowicz, Małgorzata Gurowska, Krzysztof Białowicz, Eugeniusz Skorwider, Joanna Górską, Jerzy Skakun, wśród najmłodszych: Patrycja Longawa, Jakub Zasada, Marek Maciejczyk, Monika Sojka.

Obecnie obserwujemy ogromne zmiany w podejściu do plakatu. „Salonem plakatu jest ulica”, jak powiedział przed wielu laty Henryk Tomaszewski. Można zaryzykować stwierdzenie, że obecnie jest nim internet. Plakaty w formie papierowej do prezentacji na ulicy zanikają. Niemniej zainteresowanie tworzeniem nowych projektów jest duże. Część, jak dawniej, powstaje na zlecenie, te drukowane są w większych nakładach i plakatowane. Inne tworzone są na tzw. własne zamówienie. To najczęściej projekty do starych filmów czy spektakli. Wiele projektów formułowało odpowiedzi na aktualne wydarzenia polityczne i społeczne.

W przypadku prac młodszych artystów trudno powiedzieć, czy impulsem dla nich są zadane na uczelniach tematy ćwiczeń, czy osobista inicjatywa. Zdarzają się nawet próby poprawiania własnych, zleconych i wydrukowanych już wcześniej na zamówienie. Te w formie wydruku cyfrowego w pojedynczych egzemplarzach najczęściej pojawiają się na wystawach lub konkursach (jeśli są do nich dopuszczone). Moje pytanie: czy nastał koniec tradycyjnego kolekcjonowania plakatów? Jak do tej sytuacji ustosunkują się kolekcje muzealne i prywatne? Jak w przyszłości będzie się je eksponować? Skoro większość drukowana jest cyfrowo, w jednym lub kilku egzemplarzach, a najczęściej widzimy je wyłącznie na ekranie monitora, to pliki do ich wydruku łatwiej trzymać na dysku, a później tylko wyświetlać. Dla mnie osobiście, choć kocham plakat, taka sytuacja przestaje być interesująca. Lubię go oglądać, gdy jest wydrukowany. ●



dr, Instytut Nauk o Kulturze,
Uniwersytet Śląski w Katowicach,
Polska. Filmoznawczyni i lektorka języka
polskiego jako obcego, absolwentka
podyplomowego studium historii
sztuki. Autorka książek *Filmowe
cuda i sztuczki magiczne. Szkice
z archeologii kina* (2015) oraz *Dotyk
światła. O zmysłowym doznawaniu
kina* (2012), współautorka (wraz
z Agnieszką Tambor) publikacji *Polska
półka filmowa. Krótkometrażowe filmy
aktorskie i animowane w nauczaniu
języka polskiego jako obcego* (2018).
Lektorka języka polskiego w INALCO
w Paryżu (2016/17), laureatka
Fulbright Slavic Award na University
of Washington w Seattle (2017/18).
Zawodowo i badawczo zajmuje się
edukacją medialną oraz glottodydaktyką
polonistyczną.
E-mail: justyna.budzik@us.edu.pl

(Eko)plakat

wobec zmian krajobrazu

w antropocenie

(...) pejzaż staje się współcześnie nośnikiem znaczeń najistotniejszych, treści najwyższej rangi, metafizycznych, egzystencjalnych i politycznych¹.

Krajobraz w sztuce plakatu z oczywistych względów podlega przetworzeniom, by spełnić wymaganie stawiane formie i funkcji plakatu: jest nie- rzadko uproszczony, umowny, a naturalne formy ukształtowania terenu czy obiekty architektoniczne stają się pretekstem do eksperymentowania z kształtem, barwą, linią i kompozycją.

Kiedy mówimy o plakatach turystycznych, których celem jest promocja i podkreślenie atrakcyjności przyrody czy dziedzictwa przemysłowego na danym terenie, to tym bardziej mamy do czynienia z syntezą realizmu i symbolizmu, by na ograniczonej przecież powierzchni przekazać jak naj- więcej treści dotyczących historii, wyglądu czy wyjątkowości przedsta- wianego miejsca. Z pełną świadomością reguł projektowania plakatów chcia- łabym zaproponować spojrzenie na krajobrazy, jakie w plakatach kreuje dwoje współczesnych artystów: absolwent poznańskiej ASP Ryszard Kaja (1962–2019) i Magdalena Sołodyna (podpisująca się też jako Lena Solo), która dyplom magisterski uzyskała w 2012 roku, na Politechnice Biało- stockiej.

Kaja jest plakacistą o uznanej już renomie. Znamca plakatu Krzysz- tof Dydo jednoznacznie nazywa go kontynuatorem najlepszych tradycji polskiej szkoły plakatu: „Zawieszone między barokiem a współczesnością, zawierające wiele elementów niedorzecznych, ale równocześnie dowcip-

» 1 A. Kwiecień, *Dążąc ku rozproszeniu. Pejzaż jako przecucie katastrofy i pragnienie śmierci*, [w:] *Mocne stąpanie po ziemi w ramach projektu Rezerwat*, red. M. Lisok, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice 2015, s. 34.

nych w pewnym sensie nawiązują do prac Franciszka Starowieyskiego [...]. nie ma w nich absolutnie żadnego naśladownictwa”². Chciałabym omówić kilka wybranych dzieł z serii *Plakat – Polska*, cyklu liczącego ponad 160 prac³, nad którym Kaja pracował przez kilkanaście ostatnich lat, po tym jak specjalizował się m.in. w scenografii i projektowaniu kostiumów, a także plakatów dla sztuk teatralnych i przedstawień operowych. Wszystkie omówione plakaty odnoszą się do polskiego wybrzeża Morza Bałtyckiego lub – szerzej – do regionu Pomorza.

Magdalena Sołodyna jest graficzką i ilustratorką z doświadczeniem w pracy nad cyfrową rekonstrukcją obrazu (*Powstanie Warszawskie*, reż. J. Komasa, 2014). Cykl *Pustynia Bałtycka*, który zestawię z plakatami Kai, jest projektem całkowicie autorskim, nie został przygotowany na żadne zamówienie. Część prac można zobaczyć w internetowym portfolio artystki⁴, a także podczas targów plakatów. To właśnie podczas takiego wydarzenia w Warszawie w 2019 roku⁵ miałam okazję poznać ten zamysł i nie tylko zachwyciłam się wizualną wyobraźnią artystki, ale też jej zaangażowaniem w propagowanie treści ekologicznych.

Plakaty obojga artystów chciałabym poddać lekturze ekokrytycznej, skupionej na reprezentacjach relacji łączących człowieka i jego środowisko w świecie przedstawionym literatury i w przestrzeni obrazów. Prace Kai i Sołodyny w skrótovej formie zwracają uwagę odbiorcy na bardzo ważne problemy antropocenu: zamieranie życia w morzach oraz globalne zaśmiecenie. O ile Kaja znany był z zamilowania i szacunku do przyrody⁶, to jego plakaty nie są na pewno jednoznacznie propagandowe, ponieważ przeważa w nich konwencja plakatu reklamowego – turystycznego, prezentującego atrakcje przedstawionych miejsc. *Pustynia Bałtycka* Sołodyny jest natomiast dziełem aktywistycznym. W rozmowie ze mną artystka tłumaczyła, iż prace te wynikają z jej z troskowania skutkami kryzysu klimatycznego, jakie obserwuje ona nad polskim morzem.

Mimo iż wizualny styl obojga twórców bardzo się różni, myślę, że zestawienie ich prac pokaże potencjał sztuki plakatu w zakresie refleksji proekologicznej, a tym samym – iż plakaty te można wpisać w ramy humanistyki ekologicznej⁷, zmierzającej nie tylko do zmiany paradygmatu

» 2 K. Dydo, *Ryszard Kaja ma zaledwie kilka dobrych prac...* op. cit., [w:] Ryszard Kaja. *Zachcianki codzienności* [katalog wystawy], Leszno 2018, s. 19.

» 3 Cały cykl do przejrzania na stronie: <https://galeriaplaku.com.pl/plakat-polska/> [dostęp: 26.04.2021].

» 4 <https://www.facebook.com/media/set/?vanity=lenasolo.art&set=a.119245716123847> [dostęp: 26.04.2021]; <https://lenasolo.pl/> [dostęp: 26.04.2021].

» 5 Targi Plakatu 2019, Dom Braci Jabłkowskich, Warszawa, 8.12.2019.

» 6 Zob. K. Marcinkiewicz, *Co zmalował Ryszard Kaja*, [w:] Ryszard Kaja..., s. 32–33.

» 7 Zob. E. Domańska, *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie”, 2013, nr 1–2, s. 13–32, http://rcin.org.pl/Content/62034/WA248_79056_P-I-2524_domanska-humanist_o.pdf [dostęp: 26.04.2021].

badan naukowych, ale też kształtowania postawy odpowiedzialności za stan środowiska na Ziemi.

Dla twórczości obojga artystów istotny jest oczywiście nurt plakatu turystycznego, który w Polsce rozwinął się przede wszystkim w okresie dwudziestolecia międzywojennego⁸. Za mistrza tego nurtu uważa się Stefana Janusza Norblina (1892–1952). Podobnie jak Kaja, Norblin z wykształcenia był malarzem i u obu artystów zauważamy na plakatach elementy malarskiego potraktowania tematu. Co istotne, w twórczości Norblina obecny jest wątek relacji człowieka, natury, wytworów kultury, a także przemysłu: „trzy elementy – człowiek, krajobraz, architektura – stanowią zazwyczaj kanwę kompozycji”⁹. Zarówno u Kai, jak i u Sołodyny, człowiek obecny jest tylko na pojedynczych dziełach. W tych, które wybrałam do opisu, możemy mówić o próbie przekroczenia perspektywy antropocentrycznej, ponieważ pierwszoplanowe role na obrazach grają elementy natury lub wytwory człowieka, inaczej niż na plakatach twórcy z okresu dwudziestolecia, na których „w opozycji do dzikiej przyrody i egzotyki polskiej wsi stoi architektura nowoczesna, przemysłowa, jako synonim postępu i rozwoju”¹⁰. Na wybranych przez mnie obrazach dvojga współczesnych artystów ta modernistyczna myśl o wyższości techniki i postępu jest raczej kwestionowana.

Kaja – podobnie jak Norblin – wiele podróżował, a w swojej twórczości łączył nawiązania do różnych stylów (m.in. art déco, kubizm, abstrakcjonizm, ale też barok). O ile jednak Norblin proponował kompozycje łatwe do odczytania, działające na emocje i wywołujące proste skojarzenia, Kaja stawia na intelektualny koncept i niejednoznaczność interpretacji. Podobnie Lena Solo czerpie z repertuaru obrazów znanych z popkultury (futurystyczne dystopie po katastrofie ekologicznej) i fotografii reportażowej (dokumentacje regionu Morza Aralskiego). Obydwaj projektowali różnego typu plakaty (Kaja przede wszystkim operowe i teatralne, Sołodyna – dekoracyjne) oraz inne grafiki użytkowe.

Twórczość Kai i Sołodyny można też rozpatrywać w kontekście historii i teorii pocztówek. W drugiej połowie XIX wieku pojawiają się widokówki z grafiką, a potem fotografią, umieszczaną od pierwszych lat wieku XX na całej powierzchni awersu – a zatem oprócz pozdrowień nadawcy przesyłają adresatom obrazy miejsc. Funkcje kart widokowych wpisują się w myśl nowoczesną: „Pocztówki z widokami miejsc są kolejnym etapem kolekcjonerskiej pasji. Wreszcie, wraz z popularyzacją wystaw światowych,

» 8 Zob. np. M. Warda, *Dwudziestolecie międzywojenne*. Tom 49. *Plakat i reklama*, Edipresse Polska, Warszawa 2015.

» 9 K. Kulpińska, *Przepis na plakat według Stefana Juliusza Norblina*, [w:] *Pierwsze półwiecze polskiego plakatu. 1900-1950*, red. P. Rudziński, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2009, s. 97, 103 i n.

» 10 *Ibidem*, s. 104.

stają się jednym z elementów przemysłu turystycznego”¹¹. Podobnie jak w przypadku zyskujących wtedy na popularności fotografii, zbieranie (i wysyłanie) kart pocztowych jest znakiem kolekcjonowania widoków świata, brania w posiadanie kolejnych terytoriów – choćby na zdjęciu. Zbiory widoków, tak jak i albumy fotograficzne, porządkują i katalogują świat¹², który staje się coraz bardziej na wyciągnięcie ręki, a wizualna eksploracja nieznanych wcześniej miejsc umacnia dominujące zapędy człowieka. Seria *Plakat – Polska Kai* jest reprodukowana na pocztówkach i chętnie kupowana jako pamiątka czy prezent, a Sołodyna w bałtyckim projekcie wprost odwołuje się do tradycji wysyłania widokówek. Postaram się jednak udowodnić, że twórczość obojga artystów poddaje w wątpliwość tezę o panowaniu człowieka nad środowiskiem naturalnym, odsłaniając niejednoznaczne i niehierarchiczne relacje ludzi i tego, co nie-ludzkie.

Plakaty turystyczne Kai oraz cykl plakatów i pocztówek Sołodyny traktuję jako przykłady realizacji koncepcji realizmu ekologicznego, który Anna Barcz opisuje na gruncie literaturoznawstwa. Nurt ten, który obejmowałby w moim rozumieniu nie tylko teksty, ale i obrazy, przedstawia konkretne, rozpoznawalne przez czytelnika (widza) elementy świata przyrody, ale przede wszystkim odsłania ukryte na pierwszy rzut oka związki łączące człowieka z naturą, przybliżając tym samym odbiorcy relacyjny i dynamiczny charakter współistnienia człowieka ze środowiskiem¹³. Wybrane przez mnie plakaty Kai oraz Sołodyny operują realistycznymi (choć przetworzonymi przez właściwe sztuce plakatu reguły: skrótowość, umowność kształtów, uproszczenia formalne) przedstawieniami krajobrazów, które widz z łatwością rozpoznaje i które, dzięki wyjątkowo sugestywnym połączeniom elementów znaczących, odkrywają w mojej ocenie istotne sploty i więzi człowieka i krajobrazu. Myślę, że w tych obrazach odbijają się różne koncepcje krajobrazu i strategię ekokrytyki, co postaram się udowodnić w szczegółowej analizie, skupionej przede wszystkim na odsłanianiu sieci relacji człowieka i jego środowiska w krajobrazie¹⁴. Oboje artystów przedstawia w swoich plakatach krajobraz antropocenu – epoki,

» 11 M. Michałowska, *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*, Galeria f5 & Księgarnia Fotograficzna, Kraków, s. 270.

» 12 Por. A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hedemann, TAIWPN Universitas, Kraków 2007, s. 107–122; S. Sontag, *Świat obrazów*, [w:] eadem, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009, s. 161–192.

» 13 Zob. A. Barcz, *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 2016, s. 89 i n.

» 14 Szczegółowo pod względem graficznym analizuję plakaty Ryszarda Kai: *Bałtyk, Zalew Wiślany, Ustka, Sopot, Nadmorsze, Krynica Morska, Kąty Rybackie, Żuławy oraz Chałupy* w artykule „Plakat – Polska” Ryszarda Kai: o krajobrazach i ekologii w nauczaniu języka polskiego jako obcego. Tekst ukaże się w „Postscriptum Polonistycznym” w 2021 roku, w numerze 2(27).

w której człowiek znacząco wpłynął na degradację środowiska naturalnego, zmieniając bezpowrotnie wygląd planety.

Krajobraz plakatów

Rozważania o plakatach wpisują w myśl Tadeusza Sławka, który ustalił nową definicję krajobrazu na gruncie oikologii (nauki o zamieszkiwaniu):

Krajobraz jest miejscem spotkania. Spotkania szczególnego rodzaju, gdyż w odróżnieniu od tego, co zwyczajowo nazywamy „spotkaniem”, a co jest tylko zejściem się kilku osób w wyznaczonym z góry miejscu i czasie w jakimś określonym celu, w krajobrazie spotyka się z sobą wszystko: ludzie i zwierzęta, osoby i przedmioty, natura z kulturą, ekonomia z polityką¹⁵.

Krajobraz zatem wyznacza przestrzeń, gdzie styka się ze sobą wszystko to, co ludzkie, z tym, co nie-ludzkie, gdzie uwidaczniają się wszystkie sploty i połączenia między człowiekiem a środowiskiem. Zgadzam się również z założeniem badacza, iż sposób, w jaki człowiek patrzy na krajobraz, jest odbiciem tego, jak rozumie on swoje otoczenie i jakie nadaje mu znaczenia: „Z tezy, iż krajobraz jest otuliną naszego bycia wynika, że to, jak postrzega go nasze spojrzenie, a tym samym, jak ogarnia nasza myśl, warunkuje sposób rozumienia świata. Krajobraz zatem to rozumienie i obdarzanie świata sensem”¹⁶.

Omawiane plakaty traktuję jako zapisy sposobu postrzegania krajobrazu przez ich twórców, które mogą rezonować z tym, jak na „otulinę bycia” patrzy ich odbiorca, a także skłaniać go do głębokiego przemyślenia swoich relacji ze środowiskiem.

Ustalenia Sławka są też znaczące w kontekście szerzej zakreślonej historii pejzażu jako gatunku malarstwa, do której należałoby odnieść plakaty Kai i Sołodyny jako przedłużenie konwencji malarskiego pejzażu. Warto pamiętać, iż w epoce nowożytnej: „[r]zeczywiste widoki rzadko stanowiły inspirację dla malarskich przestawień; miał miejsce wręcz odwrotny mechanizm – to malarskie ujęcia widoków kształtowały percepcję krajobrazu rzeczywistego”¹⁷. Pejzaże malarskie bywały wykorzystywane politycznie, były polem testowania urządzeń optycznych, a także metaforycznymi obrazami kondycji człowieka, aż w okresie impresjonizmu nastąpiło „odkry-

» 15 T. Sławek, *Adres i wędrówka. Szkic oikologiczny*, „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego” 2014 nr 24, s. 66.

» 16 *Ibidem*, s. 67.

» 17 A. Lebeusztejn, *Odkrycie pejzażu. Kilka słów o historii i znaczeniu gatunku*, [w:] *Mocne stąpanie po ziemi...op. cit.*, s. 46.

cie potencjału malarstwa nie jako realistycznej reprezentacji widoku, lecz za pośrednictwem kryjących się za nią sił i mechanizmów natury”¹⁸.

Sztuka plakatu turystycznego, ale też aktywistycznego, buduje swoją moc oddziaływania na przemianach gatunku malarskiego, a w perspektywie oikologicznej pejzaż zyskuje na znaczeniu, ponieważ staje się przedstawieniem splotów człowieka z otoczeniem, obrazem metaforycznej tkanki, w której zacierają się ostre granice między tym, co ludzkie, a tym, co nie-ludzkie.

Zacznę od spojrzenia na trzy plakaty autorstwa Kai: *Sopot*, *Nadmorze* oraz *Ustka*. Dwa z nich promują kurorty uzdrowiskowe, *Nadmorze* natomiast w nazwie odwołuje się do wakacyjnego celu podróży. W obrazach tych rozpoznaję krajobraz jako miejsce spotkania człowieka i jego środowiska, tak jak rozumie to Sławek: widzimy na nich zarówno elementy, które uznalibyśmy za naturalne (woda, niebo, słońce, piasek), jak i takie, które zaliczylibyśmy do wytworów kultury (przedmioty używane na plaży, kieliszki, kawiarniany parasol). Szczególnie *Nadmorze* pokazuje przeobrażenie się naturalnego krajobrazu dzikich plaż w mozaikę parawanów i koców, które zasłaniają horyzont, przesłaniając widok na morze i zaśmiecając nadmorski pejzaż. *Sopot* stawia na udogodnienia i drobne, ludzkie przyjemności w kontakcie z morzem, *Ustka* zaś może być żartobliwą ilustracją trendów plażowej mody i pożądanego wyglądu podczas plażowania: paski na stroju kąpielowym kobiety o pełnych kształtach i wyraźnie podkreślonych czerwienią ustach (wydobyta gra słów w nazwie miejscowości) odpowiadają paskom na ręczniku i parasolu, ale są także echem graficznie przedstawionych – jako paski również – morskich fal.

Ekokrytyczne interpretacje plakatów Kai można też wywieść z przedstawień erotyzujących naturę. Na pozór zupełnie inne niż trzy już omówione, ale również wpisane w obrazowanie relacji w środowisku, są plakaty *Łeba* i *Hel*. Wprawdzie nie ma na nich postaci ludzkich ani przedmiotów świadczących o obecności człowieka, lecz pod powierzchnią obrazów dostrzegam odniesienia do antropocentrycznego (oraz antropomorficznego) wyobrażenia natury. W obu plakatach obecne są subtelne aluzje do cielesności, przede wszystkim w *Łebie*: opływowe kształty wydmi i roślinność przypominają kształty i części kobiecego ciała. Plakat ten cechuje harmonia kompozycji, która może być odczytana jako znak równowagi między poszczególnymi elementami pejzażu bez człowieka – choć przecież ukształtowanie wydmi jest manifestacją antropomorfizującego spojrzenia na przyrodę. Skojarzenia z męskością natomiast byłyby uzasadnione w *Helu* (kształt półwyspu, kompozycja obrazu). Zmysłowy trop uprawniałyby plakaty o erotycznym podtekście z serii *Plakat – Polska* (np. *Wisła* z konturem rzeki przypominającym profil kobiety z zaznaczonym sutkiem,

Podhale z rysunkiem parzenicy w miejscu wzgórka łonowego kobiecej sylwetki ujętej w zbliżeniu). *Łebę* i *Hel* można wiązać z dekonstrukcją typowo amerykańskiej perspektywy reprezentacji Ziemi jako kobiecego ciała kolonizowanego przez mężczyznę¹⁹.

Powróć jeszcze do *Helu*: czarny kolor kreski półwyspu kontrastuje z błękitnościami fal, a ukośna linia Helu przełamuje ich horyzontalny układ, tak jakby pas ziemi stawiał opór morzu. Przypomnijmy, iż w wyniku ocieplenia klimatu obniża się poziom Morza Bałtyckiego, które powoli zabiera Półwysp Helski (jak i całą linię brzegową). Filip Springer w raporcie *Zmiana klimatu już tu jest* pisze o cyklicznej akcji dosypywania piasku na helskie plaże i o innych zabezpieczeniach przed morzem: „Co dwa lata trzeba dosypywać piasku na helskie plaże, sto pięćdziesiąt–dwieście tysięcy metrów sześciennych. W wydmach wzdłuż całego półwyspu ukryte są zaś kamienne i betonowe bariery, które mają chronić mieszkających za nimi ludzi. Ustawiono je po tym, jak w latach 80. Bałtyk przedarł się w głąb półwyspu i zagroził jego przerwaniem”²⁰. W uproszczonym krajobrazie plakatu widzę dodatkowy sens: kreska półwyspu musi stawić opór morzu, które na skutek działań człowieka zagraża równowadze ekosystemu.

Naturo-kultura

Proponuję znów zestawić ze sobą trzy plakaty Kai, na których splatają się relacje między naturą a kulturą. Dualizm kultury i natury, ludzkiego i nie-ludzkiego, stanowił podstawy modernistycznej myśli Zachodu²¹. W refleksji spod znaku humanistyki ekologicznej i ekokrytyki ta opozycja zostaje zawieszona, a do opisu świata ludzi i nie-ludzi stosuje się pojęcia *naturo-kultury* (Bruno Latour) i *naturokultury* (Donna Haraway)²². Latour wskazuje „na dialogiczny związek natury i kultury, na wzajemne wpływy i przenikanie się”²³.

Ilustracją takiej wizji splotu natury i kultury wydają się plakaty *Krynica Morska*, *Kąty Rybackie* oraz *Żuławy*. W *Krynicy* i *Kątach* kompozycja jest centralna i symetryczna, w *Żuławach* rozproszona i połączona z wariacją na temat perspektywy pasowej. We wszystkich trzech plakatach trudno rozdzielić terytoria natury i człowieka, a ponadto artysta przed-

» 19 Zob. J. Fiedorczuk, *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2015, s. 23.

» 20 F. Springer, *Zmiana klimatu już tu jest*, „Pismo. Magazyn opinii”, 7.08.2019, <https://magazynpismo.pl/cykle-pisma/podroz-do-przyszlosci/sympatyczny-początek-konca/> [dostęp: 26.04.2021].

» 21 Zob. J. Fiedorczuk, *Cyborg...*, op. cit., s. 39–45 i in.

» 22 Zob. M. Dąbrowska, *Biografie gatunków stowarzyszonych. Danuta Hryniewicz i polskie owczarki nizinne*, „Kultura i Historia”, 2017, nr 31, s. 188.

» 23 *Ibidem*.

stawia raczej tzw. drugą naturę w terminologii Lawrence'a Buella, czyli przekształconą pracę człowieka²⁴. *Krynica* ma w centrum latarnię morską, ale wokół niej kołują ptaki, *Kąty Rybackie* przedstawiają na środku łódź do połowów, ale przysiadł na niej kormoran (obok miejscowości znajduje się rezerwat tego gatunku ptaków, ale nawet rezerwat nie jest przecież przestrzenią „pierwszej natury”, dzikiej według Buella). W *Żuławach* z daleka trudno rozróżnić wiatraki od wierzb: zarówno drzewa, jak i budowle czy maszyny są czarne i potraktowane schematycznie, rysunkowo, a prostokątne plamy zieleni w różnych odcieniach mogą być zarówno polami uprawnymi, jak łąkami czy nieużytkami.

Na tych trzech plakatach nie zobaczymy człowieka, ale współistnienie przyrody oraz elementów przez człowieka stworzonych. Dlatego też, w moim odczuciu, Kai udało się uchwycić dynamiczną relację między naturą a człowiekiem, splątanie ich relacji – ze świadomością, że sztywny podział na ludzkie i nie-ludzkie nie broni się, kiedy uważnie przyglądamy się krajobrazowi.

Przecucie katastrofy (ekologicznej)

Ostatnie dwa plakaty Kai, które chciałam przywołać, są zdecydowanie bardziej mroczne, niż te omówione do tej pory. *Bałtyk* oraz *Zalew Wiślany* urzeczywistniają według mnie obecną w sztuce i filozofii myśl o pejzażu, w którym ujawnia się przecucie katastrofy. Malarstwo i późniejsze dziedziny sztuk wizualnych dostrzegają w naturze pewną niejednoznaczność: może być ona zarówno rajem, jak i piekłem, ziemią obiecaną i krainą zniszczenia. Ten pogłębiony ogląd natury przez artystów opisuje historyczka sztuki Agnieszka Kwiecień:

Natura jest wewnętrznie sprzeczna, a właściwie są dwie natury. (...) Jedna z nich to arkadia i marzenia spokojnego istnienia, druga to doświadczenie naszego trwania i tajemnica, którą pragniemy poznać. Obie utrwalali na płótnach malarze przez setki lat. W obydwóch kryje się melancholia człowieka²⁵.

Arkadia i sielanka to kategorie, którymi opisał naturę człowiek, a które następnie przeniósł do gatunku pejzażu prezentującego świat przyrody jako rajski ogród. Z jednostronną reprezentacją natury nie zgadza się jednak Kwiecień, a proces kształtowania się pastoralizmu i później odchodzenia od niego w literaturze opisuje Julia Fiedorczuk²⁶. W dziełach literac-

» 24 Zob. J. Fiedorczuk, *Cyborg...*, op. cit., s. 43–44.

» 25 A. Kwiecień, *Dążąc ku rozproszeniu...*, op. cit., s. 32–33.

» 26 Zob. J. Fiedorczuk, *Cyborg...*, op. cit., s. 82–97.

kich i artystycznych, przywoływanych jako przykłady głębokiego wglądu w naturę, zawsze istnieje zapowiedź kataklizmu. „Zawsze już pejzaż będzie pejzażem po lub też przed katastrofą”²⁷ – pisze Kwiecień. *Bałtyk* i *Zalew Wiślany* to widoki krajobrazu tuż przed ekologiczną zagładą.

Plakat *Bałtyk*, w którym Kaja wykorzystuje jedną z obrazowych klisz, na pozór jest wariacją na temat pocztówkowego widoku zachodu słońca nad morzem. Jednak zachód słońca to też przecież schyłek dnia, kiedy w krajobrazie zaczyna dominować ciemność, a metaforycznie możemy rozumieć ten motyw jako zmierzch jakiejś epoki. Rybi szkielet wpisany w kształt słońca – na wpół czerwonego, na wpół ciemnoniebieskiego – może być zapowiedzią katastrofy (także ekologicznej). W tym miejscu warto zaznaczyć, że katastrofa nie musi być rozumiana jednoznacznie negatywnie. W wykładzie *Edukacja jako katastrofa* Tadeusz Sławek, przypominając grecki źródłosłów tego pojęcia, argumentował, że wstrząs może przecież stać się początkiem zmiany, a na polu edukacji – punktem wyjścia do „od-uczania się” tego, co umiemy i znamy²⁸. W kontekście humanistyki ekologicznej, która ma wyraźną misję edukacyjną, przecucie apokalipsy, jakie odnajduję w sugestywnym plakacie *Bałtyk*, może również mieć charakter katarktyczny i spowodować, że w nadmorskim widoku zobaczymy możliwe efekty kryzysu klimatycznego i dzięki temu zastanowimy się nad relacjami człowieka z naturą.

Zalew Wiślany wydaje się jeszcze bardziej pesymistyczny, wprost przywodzi na myśl katastrofę ekologiczną, ponieważ w sposób dosłowny przedstawia destrukcję natury i efekty jej zaśmiecenia przez człowieka. Choć zarys krajobrazu na brzegu (drzewa o bujnych koronach różnych kształtów, chmury, słońce dość wysoko na nieboskłoniu) odsyła znów do konwencjonalnych przedstawień sielankowego, polskiego pejzażu, to jest on rozmyty, jakby za mgłą. Kolorystyka – beże i brązy – wywołuje nastrój niepokoju, choć woda raczej kojarzy się z uspokajającymi niebieskościami, zwłaszcza w skrótowych i syntetycznych ujęciach właściwych plakatom. Wybrane przez Kają kolory ziemi przywodzą na myśl wyschnięcie, pył, degradację środowiska. Hybryda ryby i butelki w centralnej części kompozycji jest akcentem kolorystycznym (ciemna, nasyciona barwa) i przełamuje ponownie reprezentację natury jako arkadii: to twór monsturalny, wymykający się rozróżnieniom na to, co ludzkie, i to, co nie-ludzkie, zaświadcza o ogromnych mocach natury, która przywłaszcza niechciane „dziedzictwo” człowieka, czyli śmieci.

Obiekt ten możemy też rozpoznać jako przykład tzw. pułapki ekologicznej: „Mamy z nią do czynienia, kiedy na skutek zmian środowiska

» 27 A. Kwiecień, *Dążąc ku rozproszeniu...*, op. cit., s. 38.

» 28 T. Sławek, *Edukacja jako katastrofa*, wykład wygłoszony podczas Interdyscyplinarnej Konferencji Naukowej Dydaktyka polonistyczna i jej nauki, Katowice, 9.10.2019.

jakieś przystosowanie i typowe zachowanie gatunku uniemożliwia wypełnienie życiowej misji – przekazania genów”²⁹. Stanisław Łubieński – kulturoznawca i zaangażowany w sprawy ekologii eseista – podaje wiele przykładów takich pułapek, m.in. właśnie też butelki, które są mylone przez zwierzęta z naturalnymi schronieniami, a w konsekwencji stają się ich grobami: uwięzione w środku żywe istoty nie potrafią z nich wyjść i umierają z głodu, braku powietrza lub przegrzania. Istnieje jednak także inna możliwość wykorzystania śmieci przez zwierzęta: „stają się kryjówką, miejscem zdobywania pokarmu czy rozrodu. Można powiedzieć, że stwarzają różne, nieoczekiwane możliwości”³⁰. Na plakacie Kai hybryda butelki i ryby wydaje się nieoczywista: nie wiemy, czy brązowe szkło okaże się trumną, czy miejscem schronienia, jest to obiekt niejednoznaczny. *Zalew...* może być elegijnym obrazem na cześć milionów istot żywych, które co roku giną w Polsce, myśląc śmieci z niezbędnymi im materiałami naturalnymi, albo futurystyczną wizją „natura-kultury”, w której istnieją monstrialne mieszance odpadów i zwierząt. Obie możliwości są równie niepokojące.

W obliczu zasypujących planetę zwałów śmieci i postępującego wymierania gatunków plakaty *Bałtyk* i *Zalew Wiślany* wprawiają odbiorcę w melancholię, którą badacze tłumaczą jako „[s]tan tęsknoty za szczęściem utraconym, mitycznym, nieosiągalnym oraz wiecznym, niekończącym się”³¹. Kaja portretuje dwie natury: arkadyjską i przerażającą, przy czym ta pierwsza rozmywa się, rozpuszcza we wszechogarniającej katastrofie planetarnej. Sielski zachód słońca przysłonięty jest przez szkielet ryby, *pars pro toto* wymierających w ekspresowym tempie gatunków morskiej fauny i flory³², a nizinny pejzaż z zadrzewionymi terenami przestaje być widoczny z powodu śmieci, które dają początek hybrydom zwierząt i przedmiotów.

Otwarcie katastroficzne są seria plakatów oraz pocztówka z cyklu *Pustynia Bałtycka* Magdaleny Sołodyny, prezentująca wizję wyschniętego Bałtyku i ogarniętego suszą Pomorza. W pocztówce „Bałtyk pozdrawia” Sołodyna posługuje się – podobnie jak wcześniej Kaja – konwencjonalnym ujęciem zachodu słońca, umieszczając na jego tle kontury stocznioowych żurawi. To bardzo czytelna identyfikacja miejsca; również Kaja wykorzystał podobny motyw w jednej z wersji plakatów *Gdańsk*.

U Sołodyny jednak mamy do czynienia z szerszym planem – pocztówka ma orientację horyzontalną, a maszyny na tle zachodzącego słońca umieszczone są na linii horyzontu, która została poprowadzona nieco powyżej połowy wysokości obrazu. Na pierwszym planie pocztówki spodziewa-

» 29 S. Łubieński, *Książka o śmieciach*, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2020, s. 145.

» 30 *Ibidem*, s. 146.

» 31 A. Kwiecień, *Dążąc ku rozproszaniu...*, op. cit., s. 33.

» 32 Zob. np. <https://www.tokfm.pl/Tokfm/7,124813,26925401,baltyk-coraz-bardziej-martwy-ekolodzy-apeluja-o-podpisywanie.html> [dostęp: 26.04.2021].

libyśmy się powierzchni morza – ale zamiast fal Bałtyku widzimy spękaną, suchą ziemię. W postapokaliptycznej wizji młodej artystki Bałtyk wysechł. W rzeczywistości poziom mórz się podnosi, niemniej obrazy ogarniętej suszą krainy są bardzo sugestywne i warto rozważenia jako uzasadnione naukowo i historycznie: pocztówka oraz kilka innych ilustracji z projektu wyraźnie nawiązują do zdjęć Morza Aralskiego, a raczej tego, co po nim pozostało³³. Na rewersie „Bałtyk pozdrawia” Sołodyna umieściła hipotetyczny tekst „Wakacje są super! Doskonale się bawimy mimo skwaru. Ciekawe, jak to wyglądało w czasach wody”, który sprawia, iż dystopijny świat wykreowany na awersie jeszcze mocniej oddziałuje na wyobraźnię³⁴. Czy chcielibyśmy być nadawcami lub odbiorcami takich pozdrowień znad morza?



II. 1.

Magdalena Sołodyna, *Bałtyk pozdrawia*, dzięki uprzejmości artystki

W projekcie graficzki znalazły się też innego typu obrazy, m.in. stylizowana na plakaty reklamowe z PRL reklama wody w proszku, z dopracowanymi czcionkami nawiązującymi do stylu art déco i chwytliwym sloganem. Z jednej strony plakat ten możemy uznać za nieco żartobliwy

» 33 Zob. np. cykle fotograficzne: R. Skrivane, *Aral Tengizi – Story of a Dying Sea*, <https://www.lensculture.com/articles/radek-skrivanek-aral-tengizi-story-of-a-dying-sea> [dostęp: 30.04.2021]; L. Weyl, *Mer d'Aral*, <https://laurentweyl.com/en/portfolio/mer-daral/> [dostęp: 30.04.2021].

» 34 Warto porównać wizję Sołodyny z dystopijną opowieścią, której motywem stała się walka o dostęp do wody, ukazaną w filmie *Mad Max: Fury Road*, reż. G. Miller, USA 2015; zob. też. B. Malec, *Myślenie utopijne w Mad Max: Na drodze gniewu*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio FF”, 2016, nr 2 (vol. XXXIV), s. 137–148).

montaż nawiązań do trendów w projektowaniu, ale z drugiej strony wizja produkcji substytutu wody jest przerażająca, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę realną groźbę wojen o dostęp do wody³⁵.

W skład *Pustyni Bałtyckiej* wchodzi też seria kolorowych i czarno-białych plakatów eksplorujących kolejne katastroficzne tropy. Na jednym z kolorowych projektów o horyzontalnym układzie widzimy pejzaż podobny do tego z pocztówki: spękana powierzchnia wyschniętego morza jest ledwie widoczna, a stoczniove żurawie (linia horyzontu przebiega niżej (mniej więcej na 1/4 wysokości obrazu) stoją tym razem na tle gęstej, pomarańczowej chmury dymu (lub pyłu?). Jest zupełnie nieprzejrzysta, a niebo widziane poza jej konturami jest bardzo ciemne, grafitowo-purpurowe. Wywołuje skojarzenie z komiksowymi obrazkami wybuchów, pożarów, może być burzą piaskową, a w naszej części świata dodatkowo przypomina grzyb po eksplozji atomowej. Kolorystyka ilustracji: brudny pomarańcz i czerwień (barwy zachodu słońca), grafit, ciemny fiolet, znów – jak w *Bałtyku Kai* – mogą być odczytane jako metafora schyłku dnia, upadku naturo-kultury, jaką znamy. Inna ilustracja – w skali fioletów – ukazuje bałtycką pustynię z trzema słońcami lub księżycami ponad nią. Czarno-biały widok po katastrofie – ujęcie dziewczynki obok wraku statku na piasku – również pokazuje zmiany w otaczającym nas krajobrazie.

Przyglądając się artystycznym poszukiwaniom w sztuce krajobrazu, Agnieszka Kwiecień konstatuje, iż „Znikanie tego, co było, to zawsze jakiś symptom materializującej się na nowo i nadchodzącej z przyszłości katastrofy”³⁶. W zestawieniu omówionych plakatów Ryszarda Kai i Magdaleny Sołodyny dostrzegam zapis odchodzenia krajobrazów utrwalonych w konwencjonalnych widokach znad morza, a także namysł nad nadciągającą – a w zasadzie już obecną w naszej „otulinie bycia” – katastrofą ekologiczną. Plakaty te są symptomatyczne dla sposobu, w jaki artysta, ale i każdy człowiek świadomy zagrożeń ekologicznych, patrzy na krajobraz.

Powróćmy na koniec do perspektywy oikologicznej, pamiętając, że zamieszkujemy otulający nas krajobraz. Tadeusz Sławek podkreśla, jak ważny jest akt świadomego, refleksyjnego patrzenia: „Studium spojrzenia to studium nas samych, naszego sposobu bytowania w świecie, i obserwując to, jak spoglądamy na świat, uświadamiamy sobie jeszcze wyraziściej różnicę między nami a światem. (...) W krajobrazie dokonuje się wyostrenie tego rozróżnienia”³⁷. Pytania, które sobie zadaje, kiedy przyglądam się

» 35 Na ten temat – oraz o suszach w Polsce – zob.: T.S. Markiewka, *Zmienić świat raz jeszcze. Jak wygrać walkę o klimat*, r. 1 – CO₂, COVID-19 i inni aktorzy polityczni, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2021 [dostęp: 30.04.2021].

» 36 *Ibidem*, s. 35.

» 37 T. Sławek, *Adres i wędrówka...*, op. cit., s. 68.

plakatom – ale i przebijającym zza powierzchni obrazów krajobrazom – to na przykład: Kto patrzy na krajobraz? Kim jest? Jak czuję się w tym krajobrazie? Gdzie jest moje miejsce w nim? Kim jestem ja w tym pejzażu? Jakie jest moje z nim spotkanie?

Skoro „krajobraz to odzwierciedlenie naszego bycia razem, naszego współ-bycia nie tylko z tym-co-ludzkie, ale przede wszystkim z tym-co-nie-ludzkie”³⁸, to Kaja i Sołodyna pokazują nam, do czego prowadzi działanie człowieka, które nie zważa na współistnienie ze środowiskiem, tylko przyczynia się do degradacji planety, do zniszczenia krajobrazu. Badacze, ale i artyści plakatu uzmysławiają nam, że katastrofa ekologiczna już tu jest – być może plakaty obudzą w nas choć melancholię za utraconym kształtem „natio-kultury” i staną się źródłem zmiany naszej postawy, w myśl zasady, iż plakat ma skłonić odbiorcę do działania. Fiedorczuk powtarza za Lawrence’em Buellem, iż „Kryzys ekologiczny to przede wszystkim kryzys wyobraźni”³⁹ – wynika nie tylko z niedostatecznej naukowej wiedzy, ale też z rozziwów między rzeczywistością a jej literackimi i artystycznymi wyobrażeniami. Ryszard Kaja i Magdalena Sołodyna, mimo plakatowej konwencji, rzucają wyzwanie naszej wyobraźni, prezentując krajobrazy odpowiadające realnemu obrazowi katastrofy ekologicznej. ●

» 38 *Ibidem*.

» 39 J. Fiedorczuk, *Cyborg...*, op. cit., s. 12.

Jacob Zhicheng Zhang uzyskał tytuł magistra historii sztuki nowoczesnej i współczesnej w School of the Art Institute of Chicago, gdzie studiował jako New Artist Society Scholar. W swoich badaniach często zajmuje się transnarodowymi powiązaniami sztuki i kultury wizualnej. Publikował w „Synoptique: Journal of Moving Image Studies”; jest berlińskim współpracownikiem czasopism takich jak „The Art Newspaper China”.

Two Comparative Studies: Repositioning the Work of Antoni Starczewski

It is rewarding to consider *Composition for Two Hands* (1960) as an originary artwork of Antoni Starczewski. Fired in a reduction glaze and appearing like a specially prepared sheet of metal, clay ruffles flourish in this work, eventually accruing a sea of light and dark contrasts to which photographic reproductions cannot fail to do justice. The shimmering effect is luring, to say the least, despite the work's seeming lack of obvious references. With rows of ruffles nestled in an organically shaped oval, *Composition for Two Hands* could call to mind Władysław Strzemiński and Katarzyna Kobro's Unistic teachings: abstract, somewhat geometric, and often textural. But that is not all to the artwork. All rows add up to make a sum of twenty-three, a number that might be arbitrary but is certainly unequivocal. As thinner rows congregate near either end of the oval, Starczewski has projected for the spectators a slightly three-dimensional effect that is additional to the bas-relief quality. The resulting work is a sensual example of calculated structure in visual art.

The *Composition for Two Hands* described here is housed at the Library of the University of Łódź, but similar descriptions could apply to two other works under the same title, all created in or near the year of 1960. Each boasts twenty-three roughly parallel bands of ceramic ruffles. Considered collectively, the works demonstrate a sort of almost awe-inspiring consistency that differs from sameness; they are evocative of the discipline of mathematics, music, or any other subject that bases itself more on common denominators of today's humanity than on specific languages and cultural symbols. In fact, the form concerned here apparently derives from the movement of a conductor's hands – a kind of musicality is inherent to the work. Therefore, it would be fair to say that the artist favors creative repetitions that might incur rhythms.

Between the 1960s and his passing in 2000, Starczewski made several formal adjustments to his oeuvre, which allowed his preoccupation with

rhythm to come through more clearly and in different means: for instance, he turned his attention to rows and bands of similar widths (within each work); he shaped the irregular oval into rectangles; and most importantly, he opted for one or two strongly recognizable motifs per work, which he exhausted to create a pattern through repetition. In those respective combinations of letters, food items, and foliage, Starczewski reveals his subtle, multifaceted sense of rhythm and verbal comprehension, which resonate with practices contemporary to his and stemming from a variety of locales.

With regard to the particular sense of structure in the work of Starczewski, Sebastian Dudzik has provided an in-depth analysis in the monograph *Antoni Starczewski: Artist and the Universe*. Discussed in terms such as “notations,” “alphabets,” and “biological signs” and situated in the context of twentieth-century Polish and French art, Dudzik has given Starczewski’s oeuvre a mostly formal evaluation that is rooted in the artist’s own statements and social connections he maintained. While it is sensible to call Starczewski’s art “post-Unistic” (given the teachings that Starczewski received directly from Strzemiński at the State Higher School of Visual Arts), it would also be reasonable to allow juxtapositions of Starczewski’s work with those of his international contemporaries.¹ For instance, as Starczewski visited Paris intermittently, it is natural to take into account Nouveau Réalisme and Letterism, both of which Dudzik has duly drawn into conversations with the practice of Starczewski.² However, realms outside Polish and French art in the latter half of the twentieth century remain underdiscussed in the discourse surrounding the Łódź artist.

An exhibition curated by Marta Smolińska in 2016 at the Art Stations Gallery, Poznań has temporally and geographically broadened the comparative study initiated by Dudzik. Titled *Illegibility: The Contexts of Script*, the exhibition charts cases in visual art where written signs function less than perfectly in the conveyance of meaning, and it is in this discursive context that the audience encounter two works of Starczewski – *Crossed-out Text* (1970s) and *Vowel Configuration* (1981–1983). Although it is not mentioned in the exhibition text and perhaps more or less reflects the nature of the collection behind the exhibition, *Illegibility* has, on the one hand, helped spawn a Central European sphere for dialogues of text-based art (to which some of Starczewski’s artworks are relevant). On the other hand, some artists with extra-regional backgrounds, such as Irma Blank and Hanne Darboven, and occasional exceptions to the sphere, like Navid Nuur, indicate a possibility to further open up the scope of investigation.

» 1 Sebastian Dudzik, *Antoni Starczewski: Artist and the Universe* (Poznań: Fundacja 9 | Art Space, 2014), 242.

» 2 Dudzik, *Starczewski*.

Why consider Starczewski's sense of rhythm and dynamic textual interest in a broader geographical scope, when comparative studies that stretch across the globe might strip the work of its specificities? The justification lies in the contribution such comparisons could make to the reception of the art considered circulating outside the "North Atlantic" – a term used by James Elkins to question exactly how uniform art history is and should be.³ This essay does not intend to essentialize the main location of Starczewski's activities, namely Łódź and/or Poland, as a locale that is quintessentially alternative to the North Atlantic – North America and Western Europe – and thereby offers utterly different art historical perspectives. Rather, it hopes to probe the visual evidence in Starczewski's work that could indicate artistic alignments outside the North Atlantic. Once Starczewski's work gains some distance to the historical avant-garde and (neo-)avant-gardism, the audience could see more clearly modes of creation that belie the rhetoric of an abstract and conceptual practice passing down from, say, Constructivism.

Plant-Based Rhythms

After a decade of experimenting with arrangements of abstract elements, which grew from appearing woven together to being individually self-contained and squarely one next to another, Starczewski began to incorporate bread and vegetables into his compositions, usually not by two-dimensional representation but ready-made or sculptural attempts that he termed "bas-reliefs." As much as one might find a table filled with standing cucumbers cut in halves surreal or even evocative of phallic associations, such an installation still shows Starczewski's interest in rhythm, albeit in a three-dimensional situation. With each cucumber acting as a variant of another due to slight differences in curvature, color tone, height, etc., the cucumbers do not digress from Starczewski's prior praxis of creatively repeating individual motifs. Additionally, due to their arrangement at almost equal intervals from one another, the audience could even discern clear rows and columns, causing a possible comparison to the contemporary Minimalist or Post-Minimalist movements.

Much has been said in art history about the twentieth-century grid as a mediation of modern life and structure, and it is crucial to review the connection between Starczewski's work and this understanding of the grid before moving away from it.⁴ The argument of Rosalind Krauss that the

» 3 James Elkins, *The End of Diversity in Art Historical Writing: North Atlantic Art History and its Alternatives* (Berlin: De Gruyter, 2021).

» 4 Rosalind Krauss, "Grids," *October* 9 (Summer 1979): 50–64. <https://doi-org.proxy.artic.edu/10.2307/778321>.

grid is both centrifugal and centripetal could find substantiation in *Table with an Arrangement of Natural Cucumbers* (1973), since the table-cum-frame that supports the columns and rows of the cucumbers does not necessarily truncate our perception of a system of vegetables proffered by Starczewski. In light of the (symbolic) outward extension of the grid, which renders frames and boundaries arbitrary, the work's seemingly unbounded regularity becomes a marker of a scientific drive honored by the artist, as scientific tables and graphs are, on a fundamental level, grids that carry insightful information. More specifically, judging by Starczewski's choices of vegetables, one could perhaps argue that the artist might have harbored an interest in the classification of vegetables: carrots are root vegetables, potatoes and onions are tubers and bulbs, whereas cucumbers belong to the fruit kind. Also around this time in his career, Starczewski "quoted" leaves from nature into his prints, thereby giving expressions to almost all edible parts of plant matter that humans treat as vegetables.⁵

This turn to the extra-aesthetic – in other words, vegetables – could also be seen as where Starczewski departs from the rigid taxonomy of plant matter. Starczewski's gaze on the variety of plants does not merely inspire taxonomical categorization, for he pays attention to individual forms. Aside from being the basis for the rhythm that is characteristic of Starczewski's oeuvre, the individuality allowed of each (artistically rendered) natural product actually underlines its vitality. Sculpted by forces of nature and borrowed directly by Starczewski into his work, the grooves and dimples of every vegetable are uniquely located, never exactly repeating. Starczewski often paints the carrots and potatoes white or casts them into white ceramics. It is easy to fathom that, with this gesture that maximizes the appearance of shadows, the artist might hope to shine light on those indentations. In *Potatoes (I)* (1974), the grid formed by the precise placement of individual potatoes, along with the black-and-white visual contrast, aids the appreciation of the scattered "eyes" of the potatoes. Collectively, the "eyes" themselves also constitute a rhythm; its relative spontaneity is a harbinger of the sprouts that would grow from the "eyes" of such potatoes.

Around the same time in Argentina, Víctor Grippo also began to use potatoes in his work, starting with perhaps *Analogía I* (1970–1971) and in a fashion that is highly worth comparing to Starczewski's despite differences between their interests and reception. The juxtaposition of *Analogía I* and *Potatoes (I)* creates a comparison that is ripe with affinities: both works make use of a grid-like structure, both works feature potatoes (or their analogous proxies), both works mark a turn of the artists from abstract art, etc. These similarities in terms of form and significance bring

out a prominent aspect of Grippo's art that is rarely discussed of Starczewski's: energy. A diet-staple rich in carbohydrates, potatoes provide the energy needed by human beings to accomplish, for instance, artistic, cultural, and social activities. Grippo the ex-chemist was eager to innovatively recognize that transformative aspect through art. Potatoes are so frequently used in Grippo's work to an extent that, not only have they become synonymous to Grippo, but they function effectively as a visual metaphor for Grippo's idea of transformation.

This cultural symbolism that is viable through Grippo's potato-filled installations is often linked by writers and curators to the political climate of Buenos Aires in the 1970s. For example, it could be observed in a major retrospective of Grippo held at Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela; in the brochure accompanying the exhibition, the Argentinean sociopolitical environment in which Grippo created many of his works is summarized in the first paragraph of the English text, enabling Grippo's work to function essentially as an allegory of the nation in crisis.⁶ In addition, at a 2016 gallery talk held at the Harvard Art Museums, Boston about Grippo's life and work, the event organizer uses "Victor Grippo – Art Under Dictatorship" as the talk's title, directly drawing attention to a political struggle potential of the work.⁷ The social and political reading of Grippo's artworks, which exceeds the equivalence between potatoes and transformation, is a condition that the work of Starczewski has barely encountered.

Curiously, in 1972 and 1973, both Starczewski and Grippo branched into incorporating actual bread into their installations. Needless to say, motivations behind Starczewski's use of bread probably differ from the community-focused mindset of Grippo (who set up an oven for baking and sharing bread on a busy street of Buenos Aires). By arranging bread of different shapes (e.g. loaves cut in halves and rolls) on a table for the installation *Table with an Arrangement of Bread Rolls* (1973), Starczewski is likely interested in the visual dynamism resulting from the arrangement. But the transformation demonstrated by the act of turning bread into art – a theme with which Grippo also works, although arguably more explicitly and extensively – should not be neglected. Like potatoes, bread is a basic part of a diet, and if Grippo intends his use of potatoes and bread to refer to the process of food consumption for creative energy, there is no reason to preclude a version of this interpretation from being applied to comparable works of Starczewski. Moreover, as the 1970s political environment of

» 6 Miguel von Hafe Pérez, *Victor Grippo: Transformation* (Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, 2013), 8.

» 7 "Gallery Talk: Victor Grippo – Art Under Dictatorship," Harvard Art Museums, accessed December 18, 2020, <https://harvardartmuseums.org/calendar/gallery-talk-victor-grippo-art-under-dictatorship>.

Poland did not see the repeated coup d'états and "Dirty War" in contemporary Argentina, when placed in the Polish historical context, the work of Starczewski lacks a clear political intent similar to the anti-dictatorship sentiment celebrated in Grippo's work. This should not reflect poorly on Starczewski's work. Here, what might seem to be a missed opportunity of Starczewski actually could encourage the audience to divert their attention to other roles of art than illuminating or recuperating history.

Between the comparable works of Starczewski and Grippo, a crucial difference could be said of Starczewski's decision to, in some cases, cast his potatoes into ceramic objects. Grippo has consistently used perishable potatoes in his installations, even stipulating, together with curators and conservators, when potatoes should be replaced once they have sprouted.⁸ Given their symbolism of life, sprouts form an important aspect to those installations of Grippo. Contrarily, Starczewski's decision might seem to have rendered the energy reduced or even depleted. Nonetheless, if one does not presume an exclusive equivalence between being organic and energetic, they would be ready to identify a broader definition of energy through the works that incorporate the ceramic casts. The rhythm created by the "eyes" of the potatoes remain captivatingly animated, while the implied transformation of the potatoes from organic materials to inorganic objects hints at the coming and going of the artist's hand. Hence, this energy manifest in Starczewski's plant-based works is in part consistent with that in his earlier works, and it has its emphasis on a more classical sense of artistic energy.

A comparative study between Starczewski and Grippo brings forth moments when the avant-garde rhetoric surrounding Starczewski's practice loosens its grip. Starczewski might very well consider his formally intriguing art to be better comparable to Minimalist and Post-Minimalist art, which have been consecrated by the art history that connects them to modernist movements. Yet, such an inclination, if it exists, is not mutually exclusive with the interpretation based on the identification of the arranged objects' quotidian (and transcendental) quality. The latter is a perception of Starczewski's art that does not rely on the Western European and U.S. art history. More of this perception would come into shape if we choose to continuously compare the artist to his contemporaries from outside the North-Atlantic.

» 8 The information is gathered from consultation with museum staff at the Art Institute of Chicago, which co-owns one of Grippo's installation works featuring perishable potatoes, *Analogia I*, (2da. version) (1970–1977).

Alphabetic Arrangements

At the late 1970s, Starczewski has made another artistic transition, this time shifting his subjects from (representations of) natural products to alphabet letters. Despite the ostensible unrelatedness between vegetables and alphabets, if one heeds to some of the forms that Starczewski mobilized around this time, it could be argued that the artist remained fascinated by the grid, along with its abilities to interlink components, create rhythms, and incite chances of comprehension. Given the consistency of the interest in the grid, one could perhaps understand the transition as translation, a process in which elements of nature become “deciphered” by lettering and come infinitesimally closer to existing human cognition of the world. Simultaneously, the opposite interpretation, “ciphering,” could be made as well, since Starczewski’s combinations of letters are by no means readily comprehensible as fluidly written passages. It is in this sense that the letters share an affinity with the vegetables and that the idea of translation is applicable. Here, translation digresses from the more common understanding of it – a process that facilitates crosslinguistic communication – to be inclusive of other forms of transformation akin to, yet different from, those between human languages.

The relative incomprehension evoked here refers to the lack of immediate intelligibility of Starczewski’s final chosen letters or signs, but that does not mean Starczewski’s work from this period has to stay opaque. In his series of work titled *Text-based Vowel Arrangement* (1978), Starczewski dissects words in Polish (arranged letter by letter in a grid) into their component vowels and consonants, so that further simplification could be achieved by replacing vowels/consonants with pluses/minuses or slashes/dashes. When viewed by themselves, these signs might not make much sense, but knowing the process of distillation to which the signs owe their existence would facilitate one’s understanding of those signs as referring to vowels, or the lack thereof. Additionally, the process of distillation prompts the viewer to sense an analogy of the process to Starczewski’s less clear-cut but equally, if not more, transformative exchanges between vegetables and letters. Hence, as much as the general idea of translation and the sort of relative incomprehension of signs appear to be at odds with each other – in the context of Starczewski’s branching into alphabets, they could be understood as connected, at least metaphorically.

Despite that one could draw correlations between Starczewski’s choices of natural products and letters, it is worth noting again that a linguistic and rational sense of clarity is not the goal intended by the translation in concern. Such a deconstructive approximation to the translation between human languages could also be seen in other artworks from the

period. Take Lettrism for example: *In Antoni Starczewski: Artist and the Universe*, Dudzik has already eloquently compared Starczewski's work to that of the Lettrism movement pioneered by Isidore Isou, in particular noticing their differences in "artistic origins" and "the role that text was to play in the piece created."⁹ Certainly, Lettrism could prize itself in its efforts to deconstruct and refashion poetry by mobilizing Dadaist and Futurist legacies, and for that reason, Starczewski's alternative emphasis on unified compositions involving letters and other subjects should distinguish the artist from his French counterparts. Meanwhile, one could still connect Lettrism and Starczewski's work by way of more than their common interest in text at large. The fascination of Isou and other Lettrists with metagraphics – signs and compositions collaged from existing texts and other forms of communication – channels Starczewski's interest in appropriating, selecting, and morphing letters and, more importantly, the analogy between the letters and natural products. Since Isou considers metagraphics as "post-writing" and "[supplementing] the means of expression," a certain translative process that one could identify in the later work of Starczewski might likely be also present here.¹⁰ In similar ways, somewhat contrary to Dudzik's argument, this essay also considers that links through creative translation could be observed between Starczewski's text-based practice and, say, concrete poetry. One practice might not have exerted any direct influence on the other, but they share the attentiveness to the written/drawn form of text, along with its potential to transform into alternative methods of communication vis-à-vis merely plastic manipulations.

Xu Bing's text-based work from the 1980s stands in this context as a suitable comparison to Starczewski's transition to concentrate on letters and other forms of writing. As one of the more recognized artworks stemming from contemporary China, *A Book from the Sky* (1987–1991) has been widely read as having culled from a national writing system but in turn emptied the system of its meaning (since the resulting characters are not readable). In terms of its implication, the artistic gesture is claimed to have "[called] attention to the ongoing crisis of modern China," to quote Alice Yang, an early advocate of Xu.¹¹ The politics of modern and contemporary China have taken precedence in the mainstream interpretive strategy used by scholars of Xu, while such a prioritization of the cultural/political has not been the case for Starczewski. This section hopes to em-

» 9 Dudzik, *Starczewski*, 217.

» 10 Isidore Isou, "Selections from the Manifestoes of Isidore Isou," thing.net, trans. David W. Seaman, accessed December 18, 2020, <http://www.thing.net/~grist/l&d/lettrist/isou-m.htm>.

» 11 Alice Yang, "Xu Bing: Rewriting Culture," *Why Asia? Contemporary Asian and Asian American Artists* (New York: New York University Press, 1998).

phasize that both Starczewski and Xu have shown through their work first and foremost a dedication to retooling signs that carry information. Not unlike what Xu has later done, in works such as *Deleted Texts* (1970s) and *gr/2/g* (1975–1976), Starczewski also ventures into total unintelligibility, in a sense defamiliarizing his audience from the alphabets with which he has worked for a period.

Just as the juxtaposition of Starczewski's and Grippo's work could encourage the viewer to untie their preoccupation with art as illuminations of history, a similar tendency could be deduced from the paring of Starczewski and Xu. The established affinity between Starczewski and certain text-based practices could help dislocate Xu from his current isolated position, placing his work in a realm where visual artists raise writing system-related concerns that are not necessarily always contingent on cultural specificities. Indeed, in order to print *A Book from the Sky*, Xu has carved thousands of moveable type printing blocks in a Song-style font, arguably deliberately exploiting a traditional Chinese form; the fact that the characters printed on paper are collated into books bound by traditional Chinese bookbinding techniques accentuates this association. But the viewer is not obliged to only see traits related to China in this work, when one does not necessarily pinpoint Polishness in the hand-printed work of Starczewski that reinvents the Polish alphabet.

In an essay, Stanley K. Abe considers the U.S. critical reception of Xu's *A Book from the Sky* an instantiation where the liberal democratic ideology penetrates the reading of the artwork.¹² Hence, to tightly associate the post-Tiananmen political atmosphere with the "meaningless" characters painstakingly created by Xu is to risk a kind of gross reductionism that disregards the work's other creative potentials. In contrast to that position criticized by Abe, when viewed from an angle that appreciates the textual alterations done by either artist, the works by Starczewski and Xu collectively demonstrate an interest of the artist-intellectuals in radically divesting from the languages that allow the genesis of their works.

In analyzing Starczewski's alphabet-based body of work, that fact that vowels and consonants are extensively replaced by symbols elected by Starczewski is key. As linguistic representations of a handful of sounds that could be uttered without having to interrupt the airflow in any significant way, vowels are rather distinct in the pronunciation of words. Therefore, by separating the few vowels from the plentiful consonants using the plus/minus or slash/dash designation, Starczewski highlights that distinction. In the meantime, other minor translative processes are

» 12 Stanley K. Abe, "No Questions, No Answers: China and *A Book from the Sky*," *Modern Chinese Literary and Cultural Studies in the Age of Theory: Reimagining a Field* 25, no. 3 (Autumn 1998): 169–192.

also taking place to emphasize the distinction while rendering it somewhat perplexing: vowels and consonants are removed of their phonetic dimension to become readily written signs; discrepancies within either vowels or consonants are wiped as well. When considering this visualizing simplification in conjunction with the fact that Starczewski reproduces his mutations of letters (through printing, bronze casts, and embossing) in relatively large quantities, one might come to suspect that Starczewski has intended his simplification for propagation, perhaps hoping to reach many viewers and demonstrate how one could deconstruct our daily speech and writing in a unique manner that lets go of verbal meanings.¹³

Also produced in a large edition of 126, *A Book from the Sky* consists of made-up characters that by no means result from simplification, but the process is also translative due to Xu's reinvention/recombination of existing radicals to make up the characters.¹⁴ Seemingly antithetical to simplification, which is the underlying idea of leftist- and communist-led Chinese script simplification movements, the unreadable glyphs designed by Xu resemble Traditional Chinese characters instead.¹⁵ This characteristic constitutes the ground on which both the Orientalizing and the politically polarizing reception of the work rely. Yet, when considered along with the edition number and the visual spectacle of the floor-to-ceiling installation, the artist's decision to invent a system of complicated characters points out a sort of grand futility; it could feed the interest of certain audience to brand the work as anti-government, but it would also not be an exaggeration to state that this production of futility is geared toward historical writing systems of China. The title, "A Book from the Sky," means in contemporary Chinese "nonsense writing" even though it derives from Taoist scriptural contexts, and it is likely that Xu has suggested the futility by adopting this title. From this perspective, this work participates in the Chinese modernist debate regarding the abandonment of Chinese characters in favor of, for instance, total romanization. At the same time, because of the intimacy that the work maintains with writing and printing traditions, this work adopts a rather equivocal stance in that debate.

Not dissimilar in spirit to Starczewski's simplification of Polish letters in exchange for universal-seeming symbols, the debate evoked by A

» 13 The edition numbers tend to be set to the forties or more, despite the fact that Starczewski might not necessarily complete the editions during his lifetime.

» 14 Xu Bing, "The Making of Book from the Sky," in *Tianshu: Passages in the Making of a Book*, ed. Katherine Spears (London: Quaritch, 2009): 51–63.

» 15 The Traditional characters are no longer used officially in China. They remain in official use in some other Sinophone areas and countries, including Hong Kong, Macau, and Taiwan. Simplified and Traditional Chinese characters differ in that many of the Simplified characters have fewer strokes; Simplified Chinese also uses fewer characters in total by using one character to represent two or more Traditional Chinese characters. Many Simplified Chinese users also read and/or write Traditional Chinese, and vice versa.

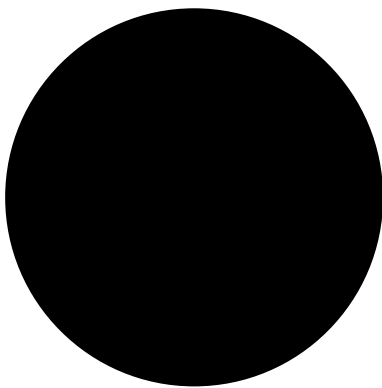
Book from the Sky is not unique to China but has occurred to Vietnam, Turkey, among other nations that did not use Latin alphabets prior to their modernization movements. Hence, both artists show a leaning toward examining the transformative potential of local languages despite their varying formal approaches. The viewer is unlikely to arrive at this insight if they are bound to locating Starczewski in Western European and U.S. art contexts, where (artistic challenges to) Euro-American literary conventions and verbal meanings might take precedence over linguistic history. Simultaneously, it is through looking closely at Starczewski's alphabet-based artworks that one could find an opportune moment to glance sideways and reinterpret the politically overdetermined work of Xu.

Rhythmic, energetic, translative, and linguistically attentive – these are some of the characteristics of Starczewski's work that this essay has hoped to evoke by connecting the artist with his two contemporaries. When it is not considered from perspectives that prioritize influences from or confluences with the popularly identified canon of modern and contemporary art, the work of Starczewski gets to disentangle from the avant-garde rhetoric. This rhetoric is not always suited, since it sometimes gives prominence to an oxymoronic combination of evaluations: deriving from a lineage of rarified artists and surpassing the same artists in terms ingenuity (so to remain avant-garde).

Lateral connections that outstep the bubble does risk being accused of jettisoning personal connections and preferences of the artist too easily, but it also opens up a sphere for different knowledge. One significant advantage of this sort of comparisons is that it gives up the influencing/influenced dyad, allowing an assessment of works on a relatively level ground to encourage less predictable findings. In this condition, variations in historical contexts continue to play a vital role in determining connotations of the works, but they do not necessarily overshadow the readings that could stand relatively independently of the contexts. Having showcased multiple areas of interest in terms of both forms and systems of knowledge, the art of Starczewski could benefit from this variety of comparative analysis on its path of receiving due appreciation. ●

Recenzje

Ewa Wójtowicz
Agnieszka Rejniak-Majewska
Sonia Rammer



Ewa Wójtowicz

dr hab. w zakresie nauk o sztuce
(Uniwersytet Jagielloński), dr nauk
humanistycznych (UAM w Poznaniu),
absolwentka Akademii Sztuk Pięknych
w Poznaniu. Autorka książek *Net art*
(2008), *Sztuka w kulturze postmedialnej*
(2016), *Poprzez sztukę* (2021) oraz
tekstów naukowych i krytycznych
dotyczących sztuki współczesnej,
w tym sztuk medialnych. Prof. UAP
na Wydziale Edukacji Artystycznej
i Kuratorstwa Uniwersytetu
Artystycznego im. Magdaleny
Abakanowicz w Poznaniu.

Mapowanie neoawangardowych (r)ewolucji

Wydana nakładem Towarzystwa Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas monografia Krzysztofa Siatki *Neoawangarda w Krakowie. Lata siedemdziesiąte* jest opracowaniem problematyki, która do tej pory podejmowana była w różnych ujęciach, lecz zazwyczaj fragmentarycznie; czy to z perspektywy relacji artystów z Krakowem (Tomasz Gryglewicz), czy to w odniesieniu do polskiej sztuki lat 70. w jej głównie konceptualnych odsłonach (Anna Markowska, Luiza Nader i in.). Poza wymienianymi autor(k)ami badającymi ten wątek, uczynił to również sam Krzysztof Siatka w swej monografii poświęconej „ukrytej” postawie twórczej Janusza Kaczorowskiego¹. Natomiast *Neoawangarda w Krakowie* jest realizacją zamierzenia o wiele szerszego, będąc nie tylko przeglądem artystycznych postaw i wydarzeń, lecz ich wieloaspektową analizą, zgodnie z kompetencjami autora jako historyka sztuki, ale także czynnego kuratora wystaw o wartościowym dorobku. Tym samym w lekturze dostrzegalne jest ujęcie teoretyczne, wsparte orientacją w sposobach funkcjonowania instytucji sztuki i systemu artystycznego.

Naukowy dorobek Krzysztofa Siatki poświęcony jest szczególnie fenomenowi neoawangardowych postaw artystycznych, które zogniskowały się wokół Krakowa jako miejsca ich formowania się, przebiegu i prezentacji oraz tworzenia się legend². Co oczywiste, wydarzenia omówione w tekście rozgrywały się w orbicie krakowskiego świata sztuki, ale książka nie jest kroniką jego życia artystycznego i towarzyskiego, lecz problemowym studium zjawisk w sztuce krakowskiej w latach 1968–1984, ponie-

» 1 Por. K. Siatka, *W kierunku sztuki ukrytej. Historia Janusza Kaczorowskiego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2019.

» 2 Także legend „założycielskich”, *vide* historia domniemanego, pierwszego performance'u z udziałem Zbigniewa Warpechowskiego i Tomasza Stańki. Por. K. Siatka, *Neoawangarda w Krakowie. Lata siedemdziesiąte*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2021, s. 173.

waż takie ramy czasowe wyznacza autor, poszerzając nieco zapowiedzianą w tytule dekadę.

Struktura książki jest przejrzysta, dzięki czemu wątki podejmowane w tekście logicznie uzupełniają się podczas lektury, niekiedy powracając, lecz bez zbędnych powtórzeń. Autor porządkuje materiał problemowo, rozpoczynając od rozważań teoretycznych i pytań o definicje, a następnie przechodząc do zdefiniowanych w tytułach rozdziałów zagadnień (są to m.in. uwikłana w historię teraźniejszość, procesualność, pogranicza fotografii i grafiki, działania wspólnototwórcze, instytucjonalne i alternatywne życie artystyczne oraz – *last but not least* – „niewyraźny” obraz pozostały w dokumentacjach po efemerycznych zdarzeniach). Interesujące jest zwłaszcza owo pozostawienie czytelnika po lekturze całości z opisanym w rozdziale VIII zacieraniem się obrazu, chwiejnością faktu, niepewnością zapisu. Podejście to powraca zresztą w książce kilkakrotnie, gdy autor odwołuje się do wydarzeń, które nie zostały udokumentowane, a ich opisy nie są spójne (*Palenie czarownic* Antoniego Porczaka, *Robinson współczesny* Janusza Kaczorowskiego czy akcja *Róża* grupy AWACS), co jest zresztą charakterystyczne przy kreowaniu mitologii awangard od początku XX wieku.

Na ile jednak neoawangardy zdolne były do rewalidacji awangardowych mitów? Jeżeli tak, to jak mogło to przebiegać niespełna pół wieku temu, w niszowym środowisku izolowanego od głównego nurtu światowej kultury kraju w Europie Wschodniej? Jak można było świadomie funkcjonować w sztucznym świecie PRL-u, nie produkując wyrobów sztukopodobnych? Tym bardziej, że – jak zauważa Krzysztof Siatka – neoawangardowi artyści z Krakowa lat 70. „nie byli odkrywcami nowych niezbadanych terytoriów sztuki”³, lecz raczej wpisywali się w dyskurs już istniejący. To również wymagało wytrwałości w poszukiwaniu informacji o wiodących postawach artystycznych, świadomości lokalnych ograniczeń przy jednocześnie odwadze artystycznych decyzji, podejmowanych tak, by nie tworzyć „kultury karaoke”⁴ – wtórnej z powodu ograniczonych możliwości i pogoni za zachodnimi wzorcami.

Problem ten autor dostrzega, wyjaśniając, że „[s]pojrzenie proponowane w niniejszym opracowaniu dotyczy realizacji z «prowincji», które powstały poza ścisłym centrum i poza krawędziami blasku reflektorów. Przykłady (...) wymykają się dotychczas proponowanym liniom narracyjnym historii sztuki”⁵. W istocie wskazują one, że zaliczanym do kręgu krakowskiej neoawangardy artystom udawało się przemawiać własnym językiem przy jednoczesnym dotrzymywaniu kroku reprezentantom sceny sztuki utożsamianej z Zachodem (przykładem jest Druga Grupa, utworzo-

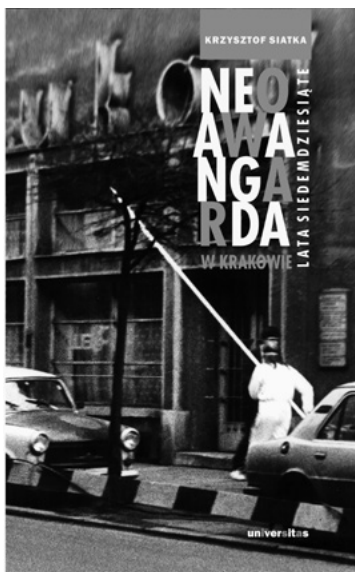
» 3 Ibidem, s. 9–10.

» 4 Por. D. Ugrešić, *Kultura karaoke*, przeł. D.J. Ćirić, Korporacja Ha!Art, Kraków 2013.

» 5 K. Siatka, *Neoawangarda w Krakowie...*, op. cit., s. 64.

na przez Lesława i Wacława Janickich oraz Jacka M. Stokłose). Byli oni też zdolni formułować wypowiedzi autoironiczne, odnosząc się do poczucia wschodnioeuropejskiej drugorzędności w kontakcie ze sztuką zachodnią, a zwłaszcza wiedzą na jej temat, zdobywaną fragmentarycznie i za pomocą niedoskonałych środków. Artyści z Krakowa reprezentowali także Polskę na wystawach zagranicznych (Druga Grupa, Maciej Jerzmanowski), a krakowski świat sztuki był otwarty na gości z zewnątrz (László Beke, Allen Ginsberg, Klaus Groh, Raša Todosijević czy Ben Vautier), także za sprawą regularnie organizowanych wydarzeń, takich jak Międzynarodowe Biennale (a później Triennale) Grafiki czy Spotkania Krakowskie.

Istotny wpływ na twórczość krakowskich grafików, a zwłaszcza Marka Chlandy, wywarł francuski artysta Gérard Titus-Carmel, ze swą wyrafinowaną intelektualnie sztuką, wykraczającą poza ramy grafiki warsztatowej. Nie można pominąć także konceptualnej prezentacji *FACE/SURFACE PRACA-PRZESTRZEŃ*, przypominającej o tym, jak unikatową wartość miały kontakty wynikające z prywatnych relacji (przyjaźń Jana Świdzińskiego z Josephem Kosuthem), wprowadzając wiodące wątki sztuki zachodniej w horyzonty polskiej kultury. To wszystko opisuje Krzysztof Siatka w kolejnych rozdziałach monografii.



Projekt okładki: Paweł Sepielak.

Na okładce: Maciej Jerzmanowski, *Spacer* (1981), fot. B. Lutosławski

Izolacja wynikająca z sytuacji politycznej i niemożność rozwinięcia artystycznej kariery w PRL-u (pochodną tej mizერი было wspomniane w książce zjawisko chałtury, skutkujące nierzadko politycznym rozdwojeniem jaźni) rzutowały na warunki ówczesnego świata sztuki, dyktowane tym, którzy próbowali zaistnieć jako artyści w skali ponadlokalnej. Wynikająca z tego aż nadto świadomego poczucia miejsca, z którego się mówi, „intymna ironia”⁶, rozpoznana przez Siatkę w wypowiedziach krakowskich przedstawicieli neoawangardy, towarzyszyła charakterystycznej dla tamtych czasów aluzyjności i posługiwaniu się „mową Ezopową”, co było wymuszone obecnością cenzury i opresyjnej biurokracji. Jednocześnie postawa ta wpisuje się w podejście polegające na kamuflażu (o czym pisze cytowany przez autora Tomasz Gryglewicz)⁷, bądź wewnętrznej emigracji (sztuka ukryta Janusza Kaczorowskiego) obecne w tym samym czasie w postawach artystów konceptualnych na Zachodzie⁸. Dopelnieniem były postawy radykalnego aktywizmu bliskie akcjonizmowi, których datowanie przedłuża okres aktywności neoawangardy na lata 80. (przykładem grupy AWACS i KONGER). Siatka zwraca także uwagę na nieobecność artystek w krakowskim świecie neoawangardy tamtych czasów, co potwierdza wymowa pracy Marii Pinińskiej-Bereś *List-Latawiec* (1976).

Warta przywołania wydaje się konstatacja autora, wyrażająca zapewne jedną z motywacji do badań w przedmiotowym obszarze, iż neoawangardowe postawy lat 70. znane są szerszemu gronu odbiorców głównie za sprawą osobowości już wówczas artystycznie dojrzałych. Ówczesni artyści stanowiący o przełomach w sztuce, jak np. bezkompromisowy i charyzmatyczny Tadeusz Kantor, nie zaliczali się wtedy do grona twórców młodych. Krzysztof Siatka dobiera natomiast do swego wywodu przeważnie przykłady twórczości artystów młodszej podówczas generacji, których debiuty przypadły na okres formowania się poglądów neoawangardowych. Dlatego „świadoma redefinicja pojęć”⁹, będąca jedną z kluczowych cech twórczych praktyk neoawangardy, miała wymiar tyleż kreatywny, co destrukcyjny wobec paradygmatów sztuki. Te przewartościowania były wynikiem prowadzonych symultanicznie, choć różnorodnych działań i uprawianej teorii, aczkolwiek autor przyznaje, że w Krakowie tamtych czasów „nie rozwinęła się zaawansowana narracja teoretyczna, która mogłaby konkurować z kluczowymi opiniami dekady”¹⁰.

» 6 *Ibidem*, s. 10.

» 7 *Ibidem*, s. 28.

» 8 Por. C. Phillpot, A. Tarsia, *Live in Your Head. Concept and Experiment in Britain 1965–75*, Whitechapel Art Gallery, London, 2000.

» 9 K. Siatka, *Neoawangarda w Krakowie...*, op. cit., s. 7.

» 10 *Ibidem*, s. 46.

Nie wszystko uznaje też jednoznacznie za „wydarzenie wpisujące się w paradygmat neoawangardy”¹¹, którą utożsamia z „progresywny[m] nurt[em] sztuk wizualnych”¹², podkreślając równocześnie charakterystyczny, lokalnie uwarunkowany paradoks owego progresywizmu. Oto bowiem, jak zauważa Siatka, „bycie tradycjonalistą w Krakowie oznacza bycie awangardzistą”¹³. Pisząc to badacz trafnie podkreśla wagę lokalnej świadomości, która „czasem jest silniejszym wektorem wpływu niż teoria sztuki, sytuacja instytucjonalna czy tematyka społeczno-polityczna”¹⁴. Tak niewątpliwie w przypadku Krakowa było już dawniej, w czasach przenikania na polski grunt wpływów pierwszych awangard. Dlatego „nasycone”¹⁵ środowisko sztuki miało charakter niekiedy hermetyczny; tyleż krytykowany, co mitologizowany za sprawą swego elitaryzmu w zakresie tak wąskim, że niemal zamkniętym obwodem Plant i przyległościami placu Matejki.

Kraków wpłótł się w biografie przywoływanych w książce artystów na różne sposoby: jako miejsce pobierania nauki w elitarnej Akademii Sztuk Pięknych (Artur Tajber) czy artystycznego debiutu poza instytucjami sztuki (Piotr Grzybowski i Maciej Toporowicz), lat formatywnych (Zbigniew Warpechowski) bądź jako tło działań artystycznych utrwalonych w procesie dokumentacji (Maciej Jerzmanowski, Krzysztof Niemczyk). Ważnym elementem w procesie rozpoznawania skutków obecności tych artystów w Krakowie – jak i Krakowa w ich „życiu i twórczości” – jest wynikający z tego wpływ także na sytuację współczesną. Krzysztof Siatka ujmując rzecz następująco:

Neoawangardowe realizacje powstałe w krakowskim środowisku artystycznym są słabo rozpoznawane, jednak dla lokalnej sceny znaczące i są intrygujące w perspektywie szerokiego spojrzenia na sztukę tego czasu. Mają również swoje instytucjonalne i edukacyjne następstwa, w których widzieć można dziedzictwo tamtego fermentu¹⁶.

Jednocześnie jednak to rozproszenie świadectw i zapisów, niejednolitość postaw i brak wspólnotowego charakteru (w sensie modelu formacji awangardowej, jaką znamy z historii sztuki XX wieku) powodują, że „z kilkudziesięciu wydarzeń, dzieł i osobowości artystycznych”¹⁷, które złożyły się na scenę neoawangardy krakowskiej lat 70., niełatwo jest

» 11 *Ibidem*, s. 132.

» 12 *Ibidem*, s. 271.

» 13 *Ibidem*, s. 273.

» 14 *Ibidem*, s. 13.

» 15 *Ibidem*.

» 16 *Ibidem*, s. 8.

» 17 *Ibidem*, s. 10.

utworzyć spójną narrację. Co więcej, scenę tę cechują nie tylko napięcie między awangardowym progresywizmem a nostalgicznym spoglądaniem w przeszłość sztuki, lecz także „różnorodność i skrajny indywidualizm, które wymykają się (...) upraszczającym ujęciom”¹⁸. Swojego badawczego zadania Krzysztof Siatka podejmuje się zatem mając świadomość luk w dokumentacji, niespójności w relacjach, a także ryzyka wynikającego z podejmowania refleksji nad rzeczywistością minioną, której realiów dziś już nie rozumiemy w sposób intuicyjny. PRL jako kontekst dla sztuki mającej aspirację neoawangardowe powodował, że odczytanie specyficznego języka tej sztuki wymaga klucza (cykle graficzne: *Rowerzysta* Mieczysława Wejmana bądź *Lenin* czy *List do PZPR* Janusza Kaczorowskiego). Deklarowane we wstępie do książki wyostrzenie spojrzenia na te zjawiska dokonuje się poprzez omówienie wybranych postaw i ich wzajemnych uwarunkowań w kontekście lokalności (czasu i miejsca), ale też w kontekście kulturowego *Zeitgeistu* tamtej epoki, której emblematycznym rekwizytem byłby *Klaskacz* Jerzego Beresia.

Kreśląc definicję fenomenu artystów reprezentujących grono krakowskiej neoawangardy, Siatka pisze, że „(...) ich twórczość wymykała się prostym definicjom (...) Byli też po prostu mniej widoczni. Nie tworzyli wspólnej grupy (...) przyćmieni spektakularnymi sukcesami innych i romantycznym patosem pozostałych”¹⁹. Owa słabsza widoczność, przechodząca w niektórych przypadkach w rodzaj kamuflażu (bandażowanie twarzy przez performerów z AWACS), czy „ukrycie” (Janusz Kaczorowski), nie przesądzała o mniejszej wadze krakowskich wydarzeń artystycznych i dorobku opisanych w książce twórców. Była raczej elementem specyfiki tego środowiska, złożonego z indywidualności twórczych nieprzystających ani wówczas, ani dziś do jednoznacznych norm klasyfikacji i wciąż wymykających się definicjom, nawet budowanym aposteriorycznie.

Lektura *Neoawangardy w Krakowie* przypomina także o tym, co w kontekście współczesnej kultury można przeoczyć: jak bardzo dla polskiego środowiska artystycznego lat 70. istotny był kontakt z ośrodkami myśli neoawangardowej spoza granic PRL-u, choć nie było to łatwe z uwagi na istnienie – kruszejącej już wówczas, ale wciąż obecnej – żelaznej kurtyny. Mając tego świadomość, Krzysztof Siatka podkreśla, że „[n]ie ma ważniejszych perspektyw badawczych w interpretacji faktów artystycznych niż porównywanie powojennej sztuki polskiej do aktualnej sytuacji na zewnątrz, w krajach ościennych i na Zachodzie”²⁰. Nie zaniedbuje przy tym podejścia horyzontalnego (zadeklarowanego jako „spojrzenie poziome”²¹),

» 18 *Ibidem*, s. 14.

» 19 *Ibidem*, s. 35.

» 20 *Ibidem*, s. 38.

» 21 *Ibidem*.

o które upominał się w swej koncepcji spojrzenia na sztukę europejską i globalną Piotr Piotrowski²². Przywołuje także opracowania teoretyków i teoretyczek odnoszących się do sztuki PRL-u z własnego doświadczenia, m.in. Grzegorza Dziamskiego, Tomasza Gryglewicz, Alicji Kępińskiej, Anny Markowskiej, Ewy Mikiny czy Marii Hussakowskiej-Szysko, dzięki czemu wzbogaca swoje podejście jako historyka sztuki należącego do młodej generacji o relacje bardziej bezpośrednio związane ze specyfiką tamtych czasów.

Fenomenem krakowskiej sceny neoawangardy wydaje się bowiem „horyzontalne” unieważnienie sprzeczności między lokalnością a poszerzonym polem uczestnictwa w światowym życiu artystycznym i debacie intelektualnej. Endemiczne dla Krakowa postawy i zjawiska w sztuce wydają się tym lepiej wpisywać w ponadlokalny dyskurs sztuki, im bardziej ujawniają charakter „Kraków-specific”. Jest tak być może dlatego, że spłot między awangardą a tradycjonalizmem, czy między konserwatyzmem a niezależnością myślenia, ma w Krakowie – paradoksalnie – tradycje sięgające jeszcze bohemy czasów galicyjskich. To przypomina nie tylko o brzemieniu tradycji, ale także obciążeniu stereotypami wynikającymi z postrzegania artystów na tle społeczeństwa miasta oraz przypisywanych im ról. Środowisko artystyczne (czy może bardziej artystowskie) Krakowa ubarwiali przecież także „genialni dyletanci”²³, którzy przyczynili się do podtrzymywania żywotności wielu legend i anegdot. Widać zatem wyraźnie, na co można znaleźć w lekturze książki liczne dowody, że „Kraków to idealne miejsce do rozwoju wyjątków przeczących regułom i nie tylko dlatego, że podział na awangardę i tradycję jest [tam] może bardziej skomplikowany niż gdzie indziej”²⁴.

Kontekst lokalny odgrywa niemałą rolę w kształtowaniu się unikalnych, artystycznych środowisk²⁵, które mogą mieć charakter ekskluzywny i zamknięty, bądź przeciwnie – otwarty i usieciowiony²⁶. W przypadku Krakowa lat 70., jawiącego się w opisie jego neoawangardowego życia artystycznego, mamy do czynienia z wypadkową obu tych tendencji. Z jednej strony, jak zauważa Siatka, nieczęsto wykraczano poza pole sztuki

» 22 Por. P. Piotrowski, *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2018.

» 23 Określenie ukute przez Wolfganga Müllera w odniesieniu do środowiska twórców niemieckich lat 80. XX w., w oryginale zapisane celowo z błędem jako *geniale Dilletanten*. Por. J. Hoffmann, *DIY as a Counter-Strategy to Commercial Culture*, przeł. M. Patridge, [w:] *Brilliant Dilletantes. Subculture in Germany in the 1980s*, red. L. Emmerling, M. Weh, Hatje Cantz, Ostfildern, 2015, s. 142.

» 24 K. Siatka, *Neoawangarda w Krakowie...*, op. cit., s. 17.

» 25 Por. R. Kostelanetz, *Artists' SOHO*, Fordham University Press, New York 2014.

» 26 Por. *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s–1980s*, red. J. Farver, katalog wystawy, Queens Museum, New York 1999.

„w kierunku łączenia się z rytmem codzienności”²⁷, a sztuka funkcjonowała w swym „ścisłym rezerwacie i pośród publiczności złożonej ze znawców”²⁸. Z drugiej jednak strony przykłady *Wernisażu u Szadkowskiego* (1975) czy akcji Wincentego Dunikowskiego-Duniko z hasłami o sztuce wywieszonymi w sklepie mięsnym (1973) są dowodami wkroczenia na terytorium ryzykowne, z racji opuszczenia względnie bezpiecznego kręgu systemu artystycznego.

Nie dziwi także, że – czerpiąc zapewne ze swej zawodowej perspektywy – Krzysztof Siatka podkreśla istotną rolę, jaką pełnili w środowisku krakowskiej neoawangardy kuratorzy i aktywni organizatorzy wydarzeń artystycznych, jak m.in. Stanisław Urbański czy Wojciech Sztaba. Przypomina rolę Mieczysława Porębskiego w przygotowaniu wystawy *Widzieć i rozumieć* (1975), mającej zaprezentować polską sztukę krytykom uczestniczącym w kongresie AICA, czy działalność „artysty, krytyka i animatora sztuki Stefana Pappa”²⁹, a wreszcie także wkład Jerzego Beresia jako kuratora w profil VI Spotkań Krakowskich, które przyjęły formę teoriopraktycznej wystawy-symposium. Równie istotna była postawa Artura Tajbera, jako że „[w]spólnie z Władysławem Kaźmierczakiem działania kuratorskie pojmowali jako aktywność artystyczną”³⁰.

Dodać warto, iż Krzysztof Siatka zaznacza, że o ile badania nad polską neoawangardą znajdują się – jak można sądzić po przytaczanych tytułach monografii i wystawy – w połowie drogi, to badania nad jej krakowskim wariantem wytyczają „teren zdobywany”³¹. Nasuwa to pytanie, czy zatem autorowi omawianej tu książki udało się ów teren zdobyć? Choć nie deklaruje on takich aspiracji, to czytelnicy i czytelniczki dostrzegą z pewnością, że publikacja przyczynia się do nakreślenia mapy owego terenu, bez której orientacja w nim mogłaby – z upływem czasu – stać się wielce utrudniona. To jest zasadnicze badawcze zadanie, które udało się Krzysztofowi Siatce z powodzeniem zrealizować.

Pewien niedosyt w lekturze pozostawiają natomiast wątek krytyki sztuki tego czasu oraz recepcja sztuki krakowskiej neoawangardy w innych ówczesnych mediach (telewizja, radio), nie tylko w prasie. Pomimo przywołanych odniesień czy nawet wybranych cytatów, być może szersze omówienie debaty, obecnej wówczas zarówno w obiegu prasy specjalistycznej, jak i codziennej, byłoby dodatkowym, interesującym elementem, zaświadcającym o atmosferze epoki, w której przyszło tworzyć opisywanym w monografii artyst(k)om.

» 27 K. Siatka, *Neoawangarda w Krakowie...*, op. cit., s. 26.

» 28 *Ibidem*, s. 19.

» 29 *Ibidem*, s. 131.

» 30 *Ibidem*, s. 215.

» 31 *Ibidem*, s. 40.

Krzysztof Siatka nie pisze jednak w omawianej monografii „historii sztuki bez nazwisk”, choć – jak sam zapowiada we wstępie – koncentruje się bardziej na zjawiskach w sztuce i ich kontekstowym uwarunkowaniu, niż na kalendarium historycznym czy też studiach poszczególnych twórczych przypadków. O ile monografia nie aspiruje do miana kroniki historycznej, to jednak cenne jest to, że wydarzenia o charakterze efemerycznym bądź dzieła, które się nie zachowały nawet w dokumentacji, zostały przynajmniej wzmiankowane.

Celem książki naukowej nie jest także stworzenie kroniki towarzyskiej, choć tego aspektu w życiu artystycznym Krakowa pomijać nie wolno; warto wspomnieć o kilku sugestywnych migawkach (czarna róża wręczona Marii Pinińskiej-Bereś przez młodych radykałów z AWACS, światopoglądowe dyskusje Janusza Kaczorowskiego ze studentami ASP na korytarzach uczelni), które dobrze ilustrują teoretyczny wywód. Siatka kreśli tym samym obraz szerszy, niż tylko rys historyczny z elementami anegdotycznymi, ponieważ przedstawia opisywane postawy i wydarzenia także w kontekście refleksji teoretycznej, zadając pytania o to, jak możemy dziś rozważać tamte zjawiska w sztuce i wydobywać z nich, mimo całej ich partykularności, treści uniwersalne. ●

Agnieszka Rejniak-Majewska

Historyczka sztuki i estetyczka;
profesorka UŁ; zajmuje się historią
sztuki nowoczesnej, historią i teorią
europejskich awangard oraz ich
związkami z kulturowymi procesami
nowoczesności – zmieniającymi się
pojęciami podmiotowości, zmysłowości
i doświadczenia. Interesują ją też
zagadnienia historiografii artystycznej
i metodologii historii sztuki, a także
szeroko rozumiane relacje estetyki
i polityki.

Recenzja książki

Marty Smolińskiej

Haptyczność poszerzona:

zmysł dotyku w sztuce

polskiej drugiej połowy XX

i początku XXI wieku

Recenzja książki Marty Smolińskiej *Haptyczność poszerzona: zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*,
TAiWPN Universitas, Kraków 2020

Książkę Marty Smolińskiej można by najkrócej i w sposób bojowy określić jako rewizję wzrokocentrycznego podejścia do sztuki i propozycję innej metody opisu. Tytułowa „haptyczność” staje się tu pretekstem do tego, by objąć uwagę szerokie spektrum zmysłowych odczuć i doznań aktywowanych w dziełach „sztuk wizualnych”, a tym samym dokonać swoistej decentracji myślącego i poznającego podmiotu. Projekt ten kładzie nacisk na procesualny, ucieleśniony charakter odbioru sztuki i poniekąd bliski jest perspektywie „zwrotu materialnego”, jako że uwypukla kwestie relacyjnych powiązań i sprawczej obecności tego, co materialne.

Książka ma bardzo przemyślaną, usystematyzowaną konstrukcję, mimo że metaforyczne brzmienie tytułów w pierwszym momencie niekoniecznie to zapowiada. Od obszernych i momentami pasjonujących teoretycznych analiz, dotyczących „haptycznej percepcji”, autorka przechodzi do rozważań poświęconych malarstwu, zmysłowości malarskiej płaszczyzny i „haptycznemu widzeniu”; roli smaku i węchu w wybranych instalacjach i performansach; instalacjom dźwiękowym i apelującym do zmysłu propriocepcji i równowagi, a także roli odcisku i „haptycznej pamięci”.

Dotyk i zmysłowość występują tu w swych powiązaniach zarówno z erotyzmem, czułością i potrzebą bliskości, jak też poczuciem fizycznego zagrożenia, utraty, bólu i wstrętu. Autorska narracja zahacza nierzadko o tereny antropologii i historii zmysłów, niemniej pierwszoplanową rolę odgrywają przywoływane i analizowane przez Smolińską realizacje artystyczne, opisywane nie tylko w aspekcie twórczych założeń i kontekstów ich powstania, lecz przede wszystkim z perspektywy odbiorczych doświadczeń. Subiektywność widza – a właściwie, jak pisze Smolińska, „haptycznego, empatycznego podmiotu” wchodzącego w interakcje ze sztuką – nie może być pominięta ani wyeliminowana, ale staje się niezbędnym narzędziem poznania. „Pisanie myślącym ciałem” jest, jak zauważa autorka, nieco karkołomnym badawczym zamierzeniem, ale Smolińskiej się to udaje, w czym niemałą zapewne zasługę mają: jej kuratorska praktyka, zgromadzone bogactwo doświadczeń i umiejętność pozostawania w bliskości i zainteresowaniu wobec konkretnych obiektów.



Projekt okładki: Paweł Sepielak

Na okładce: Iwona Demko, *Lizak*, wzór pierwszy, 8,5x8x0,7 cm, masa cukrowa, 2008
 fot. I. Demko, dzięki uprzejmości artystki

Kategoria haptyczności stanowi dla autorki dogodny punkt wyjścia jako pojęcie dobrze zakorzenione w tradycji estetyki i badań nad sztuką. Nawiązując do Herderowskiej formuły „czuję, więc jestem” (polemicznie parafrazującej Kartezjusza) i do koncepcji Aloisa Riegla, którą skądinąd poddaje bardzo wnikliwej krytycznej rekonstrukcji, autorka wybiera tak-

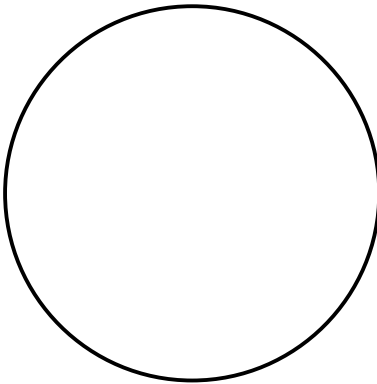
tykę, która jest jednocześnie wyważona i poznawczo owocna. Znajduje bowiem punkty styczności między dawną refleksją o sztuce (bynajmniej nie tak „odmysłowioną”, jak się niekiedy twierdzi) a aktualnymi badaniami na gruncie estetyki, neurobiologii, antropologii i psychologii, dotyczącymi cielesnego i procesualnego wymiaru percepcji. Choć uprzywilejowanie wzroku i słuchu, wraz z ideałem mentalnego dystansu – widza nieruchomego i nieporuszonego – było w nowoczesnej kulturze Zachodu dominującym podejściem, to, jak przypomina autorka, istniały w nim pewne wyłomy; pozostały dyskursywne ślady innych trybów postrzegania, na które autorzy piszący o sztuce byli wrażliwi.

Haptyczność zostaje przez Smolińską teoretycznie zreinterpretowana i „poszerzona” w tym sensie, że nie ogranicza się do dosłownie rozumianego dotyku i nie musi być prostą opozycją wobec wzrokowego odbioru. Biorąc za myślowych przewodników i sojuszników autorów takich jak Merleau-Ponty, Gernot Böhme (aistetyka), Richard Shusterman (somaestetyka), John Berleant (estetyka środowiskowa), a także autorki i autorów uwypuklających transmodalne cechy percepcji, jak m.in. Laura Marks (*haptic visibility, olfactory haptics*), Nicola Perullo (*haptic taste*), Vilém Flusser („dermatologia poszerzona”), czy Juhani Pallasmaa („oczy skóry”), Smolińska przyjmuje, że dziedziny poszczególnych zmysłów nie są wzajemnie odseparowane, lecz związane z nimi wrażenia, zakorzenione w ciele i cielesnej pamięci, krzyżują się, splatają i wzajemnie przywołują. W tym sensie, jak zauważa, „nie tylko wzrok bywa haptyczny, lecz haptyczne są również smak, słuch i węch, a w zasadzie całe ciało odbiorcy. A jeśli całe ciało, to jako haptyczne mogą być interpretowane również zmysł kinestetyczny i zmysł równowagi” (s. 15).

Co z tej teoretycznej perspektywy wynika dla interpretacji sztuki współczesnej? Przede wszystkim myślenie to wychodzi naprzeciw tym artystycznym działaniom, które do takiej wielozmysłowej, cielesnej percepcji się odwołują i ją prowokują – apelując nie tylko do spojrzenia, ale do różnych zmysłów i niesionych przez nie afektywnych doznań. Podjęty przez Smolińską eksperyment, polegający na tym, by „czytać” historię sztuki „według zmysłów”, a nie w zgodzie z przyjętym podziałem kierunków i tendencji, przypomina o tym, że sztuka nowoczesna co najmniej od czasów futuryzmu stanowiła pole rozmaitych percepcyjnych eksperymentów, nastawionych tyleż na spotęgowanie środków oddziaływania, co na cele poznawcze. Sztuka powojenna i neoawangardowa, o czym autorka przypomina we wstępie, przywołując działania Andrzeja Pawłowskiego, na różne sposoby zwracała się ku eksploracji bezpośrednich cielesnych wrażeń i materialnych struktur, często w poczuciu niedostateczności i ograniczoności tego, co wizualne, w kontrze do medialnej dominacji obrazów.

Wybór omawianych w książce artystów i dzieł jest do pewnego stopnia subiektywny, podyktowany zainteresowaniami i doświadczeniem autorki. Dotyczy to zwłaszcza tych twórców, którzy są reprezentantami najmłodszego pokolenia. Jednocześnie jednak Smolińska pokazuje swoiste nawarstwianie się artystycznych doświadczeń i eksperymentów od lat powojennych do współczesności, od malarstwa materii, nowatorskich działań rzeźbiarskich, przez różne odmiany działań performatywnych i sztuki ciała. Ujmując je nie od strony standardowych klasyfikacji i „etapów rozwoju”, lecz bardziej jednostkowych pokrewieństw i dialogicznych nawiązań, *Haptyczność poszerzona...* szkicuje inny obraz artystycznej tradycji. Ujęcie to pozwala w świeży sposób spojrzeć na prace artystów znanych, jak Maziarska i Abakanowicz, Natalia LL czy Józef Robakowski, a także przypomnieć i ciekawie skontekstualizować dzieła mniej pamiętane.

Choć autorka wprost tego nie deklaruje, jej praca może być odczytana jako swego rodzaju „feministyczna interwencja” w istniejący obraz historii sztuki, nie tylko dlatego, że na pierwszym planie pojawia się więcej artystek. O ile zamiar „przebudowywania” kanonu polskiej sztuki powojennej byłby zapewne działaniem bezcelowym, bo powielającym logikę „upomnikowania”, o tyle śmiałość projektu Smolińskiej polega na zaproponowaniu bardziej „czułych” ram odbioru i rozumienia tej sztuki, na wprowadzeniu w ruch obecnych w niej „subtelnych języków”. A także na uznaniu, że podmiot piszący i badający może być podmiotem empatycznym, „rozzmysławiającym się”, „poruszonym” i „drżącym” – że nie jest to ekshibicjonizm czy słabość, lecz świadoma rezygnacja z pozorów bezpiecznego dystansu. ●



Sonia Rammer

Artystka, psycholożka, podróżniczka.
Zajmuje się sztuką oraz teorią
ze szczególnym uwzględnieniem
psychologicznych aspektów twórczości.
Brała udział w wystawach zbiorowych,
indywidualnych oraz konferencjach.
Autorka i współautorka tekstów
traktujących o fenomenie twórczości.
W 2019 roku uzyskała tytuł doktora
habilitowanego w dziedzinie Sztuki
Plastyczne w dyscyplinie artystycznej
Sztuki Piękne.

Rafał Boettner-Łubowski

Wobec przedmiotu...

wybrane prace z lat

2004–2021

W dobie pandemicznej rzeczywistości komunikacja medialna stała się doświadczeniem powszechnym. Opowieść o sztuce również uległa zmianie. Dzieła zasiedliły wirtualne przestrzenie galerii, stając się obecne w jedynie możliwy sposób. Wystawa retrospektywna Rafała Boettnera-Łubowskiego pt. *Wobec przedmiotu... Wybrane prace z lat 2004–2021* wydaje się w ciekawy sposób wpisywać w „nowe około-pandemiczne obyczaje” wystawiania i odbioru sztuki.

Za miejsce ekspozycji prac, obejmujących 17 lat twórczej działalności artysty, posłużyła kameralna przestrzeń półpiętra Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu¹. Wspomniana kameralność, mogłoby się wydawać, stoi w sprzeczności z retrospektywnym pokazem, jednak nie w tym przypadku. Konfrontacja z dziełami zachodziła bowiem na omawianej wystawie dwutorowo: bezpośrednio (na pokazie można było zobaczyć sześć wybranych prac z lat 2004–2021) oraz pośrednio (dzięki prezentacji wyświetlonej na ekranie telewizora, opatrzonej odautorskim komentarzem; jak również dokumentacji fotograficznej pięciu realizacji przestrzennych). Warto podkreślić, że Rafał Boettner-Łubowski znakomicie pisze i opowiada o swojej twórczości, jego olbrzymia świadomość oraz znajomość różnych kontekstów historii sztuki wspomagają widza, natomiast krytykom pozostawiają wąski margines własnej interpretacji. Co zatem interesuje autora?

W tekście, zamieszczonym w publikacji wydanej specjalnie z okazji wystawy, artysta wskazuje na niebezpośrednie odniesienia do XX-wiecznej awangardy, ale przede wszystkim na trwającą jeszcze od czasów studiów fascynację przedmiotem. Jednym z obszarów doświadczeń awangardowych XX-wiecznych twórców, wywołujących jego zainteresowanie, są:

» 1 Wystawa trwała od 22.06 do 27.06. 2021 r.

różnorodne artystyczne odniesienia do przedmiotu (np. tego »cytowanego« wprost z rzeczywistości bądź »znajdowanego« w jej rozmaitych przejawach) oraz możliwe jego przeniesienia »z kontekstu w kontekst«, metamorfozy i przemiany czy też jego potencjalne koegzystencje z wydawałoby się obcymi mu elementami czy wizualnymi komponentami w »nowej« wypowiedzi twórczej².



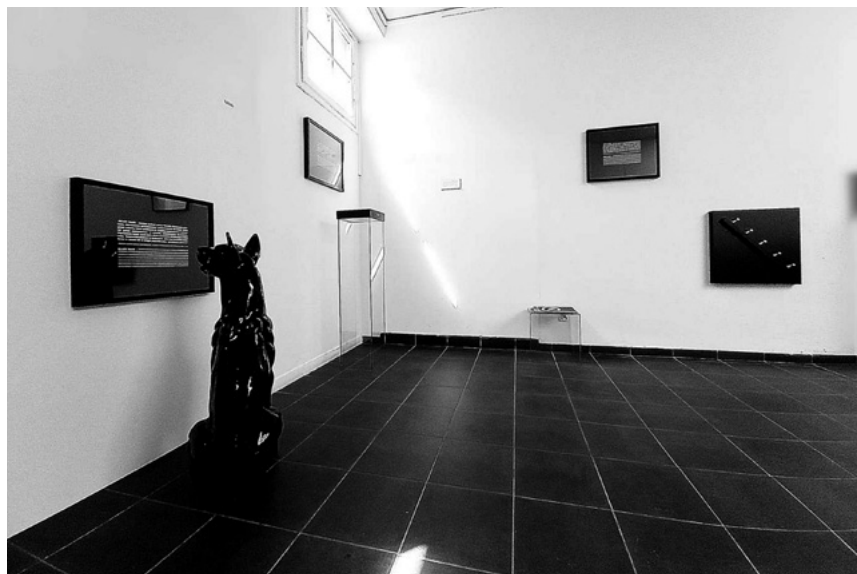
Il. 1.

Wystawa Wobec przedmiotu... – widok fragmentu ekspozycji

fot. R. Boettner-Kubowski

Podróż wobec przedmiotu artysta konsekwentnie realizuje od lat, a determinacja ta zarysowuje się wyraźnie w charakterze jego prac oraz ich wzajemnych relacjach. Widz, wkraczając w przestrzeń ekspozycyjną, wchodzi jednocześnie w misternie skonstruowaną sieć wzajemnych odniesień i znaków. Każdy element ma tu swoje miejsce, funkcję, nie ma ani nadatku, ani niedomiaru. Poszczególne realizacje lub ich fragmenty, utrzymane przeważnie w zdecydowanej czerni, z minimalnymi akcentami barwnymi, rytalizują i „grafizują” przestrzeń. Dodatkowo opisy i głos autora – kojarzony nie bez powodu z wykładem – czynią z retrospektywy swoiste „naukowe” laboratorium sztuki. Zapożyczenia, cytaty i autocytaty nasuwają na myśl badanie, a autora czynią zdystansowanym badaczem, który w sobie tylko znany sposób wybiera, przekształca i zestawia ze sobą poszczególne elementy, formułując tym samym frapujące hipotezy.

» 2 Zob. <https://tiny.pl/9q645> [dostęp: 11.07.2021].



Il. 2.

Wystawa *Wobec przedmiotu...* – widok fragmentu ekspozycji na pierwszym planie – praca pt. *Przedmiot cytowany* (figura seryjnie produkowanego poliestrowego psa, wys. ok. 100 cm + wydruk z tekstem), 2021, fot. R. Boettner-Łubowski

Rodzaj „chłodu”, który towarzyszy wystawie, to tylko pierwsze wrażenie. W autokomentarzu, opowiadając o pochodzeniu poszczególnych przedmiotów, autor ujawnia ich historie oraz swoje nastawienie – często osobiste, emocjonalne, niewykoncypowane. Widz obcuje z lalką, którą bawiła się kiedyś matka Boettnera-Łubowskiego³; z nagrobnym wizerunkiem babki artysty, „dopiętym” do maszyny do szycia⁴; czy z figurą poliestrowego psa⁵, która walczyła niegdyś o uwagę z innymi przedmiotami, zgromadzonymi w witrynie pewnego sklepu. Nie tylko zatem sens kulturowy motywuje autora, ale również swego rodzaju „czułość” wobec przedmiotów, nad którymi rozciąga on opiekę, zapewniając im tym samym kolejne „życie” i przetrwanie. ●

» 3 W pracy pt. *Hommage à Muybridge?* z 2004 r.

» 4 W pracy pt. *Retro-assemblage* z 2008 r.

» 5 Figura ta jest częścią serii prac pt. *Cytacje/2008–2010*.

Szczegółowe informacje o wystawie

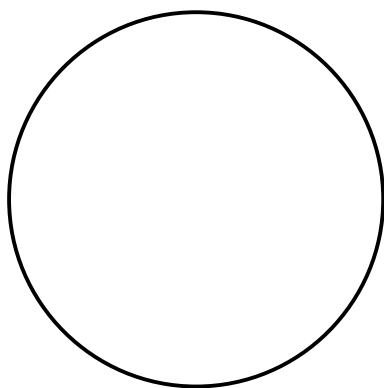
Rafał Boettner-Łubowski, *Wobec przedmiotu... Wybrane prace z lat 2004-2021* (indywidualna wystawa retrospektywna),
Galeria Sztuki Wozownia w Toruniu (ul. Rabiańska 20),
czas trwania wystawy: 22.06.-27.06.2021

Wystawa *Wobec przedmiotu... Wybrane prace z lat 2004-2021* była częściowo finansowana ze środków Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego w roku 2021, jako efekt projektu badawczego pt. „Rozważania autotematyczne” dr. hab. Rafała Boettnera-Łubowskiego – pracownika Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu.

* * *

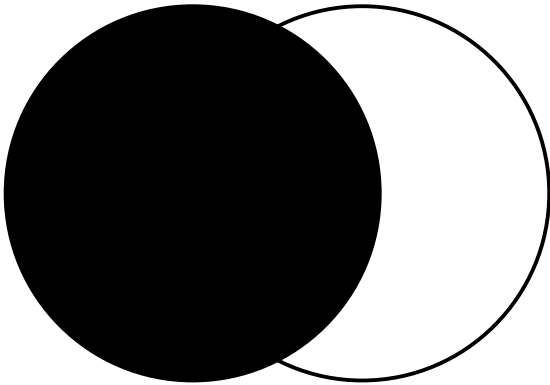
Sprostowanie

W numerze 38 przy recenzji książki Izoldy Kiec autorstwa Barbary Kowalewskiej błędnie podano autora projektu okładki. Autorką okładki do książki Izoldy Kiec, *Ginczanka*. *Nie upilnuje mnie nikt*, Marginesy, Warszawa 2020 jest Anna Pol. Redakcja przeprosza za pomyłkę.



Nowy Obraz / Nowe Spojrzenie

Natalia Czarcińska
/ Marcin Lorenc
/ Agnieszka Sowisło-Przybył
Bogna Błażewicz



Nowy Obraz / Nowe Spojrzenie

9. edycja konkursu *Nowy obraz / Nowe spojrzenie* (2019/2020) była – z wielu powodów – szczególna. Pandemia koronawirusa – która od marca 2020 roku nieustannie krzyżuje plany i zamysły – uniemożliwiła i nam spotkanie jurorów i organizację finałowej wystawy. Kiedy ogłaszaliśmy tę edycję w listopadzie 2019 roku, nic nie wskazywało na to, że tak właśnie się stanie. Do grona jurorów zaprosiliśmy wybitnych artystów wizualnych, malarzy, pedagogożki i teoretyczki, licząc na dobre i wzmacniające rozmowy – na spotkanie wokół twórczości młodych malarzy i malarek.

Jurorami w 9. edycji konkursu byli: Rafał Bujnowski (artysta malarz), Bogna Błazewicz (kuratorka, Galeria Miejska Arsenal w Poznaniu), dr Natalia Czarcińska (artystka wizualna, przewodnicząca Komisji, UAP), prof. Krzysztof Gliszczyński (artysta malarz, ASP w Gdańsku), dr hab. Tomasz Kalitko (artysta malarz, Dziekan Wydziału Malarstwa i Rysunku UAP), dr hab. Ewa Kulesza (artystka wizualna, UAP), Cristiano Piccinini (APA Polska), prof. Tomasz Juliusz Siwiński (artysta malarz, UAP).

Pandemia i związane z nią zmiany spowodowały przeniesienie tak wielu dziedzin życia (nie tylko tego kulturalnego) do sieci, a to z kolei prowokuje pytania o status obrazu, o odbiór zapośredniczony przez ekran komputera czy smartfon, o siłę retoryczną obrazu i o jego aurę w Benjaminowskim ujęciu. Panujące okoliczności dobitnie przesunęły akcent z obrazu na spojrzenie, na postrzeganie. To zagadnienia, które towarzyszyły nie tylko nam – organizatorom, ale przede wszystkim jurorom konkursu, którym dziękujemy za pracę, zaangażowanie oraz ciekawość względem twórczości młodych malarek i malarzy; dziękujemy także za trudną, ryzykowną, ale niezwykle odpowiedzialną decyzję o nieprzyznaniu nagrody głównej, a równorzędnym wyróżnieniu wszystkich 16 finalistów.

Przeczytamy o tym w tekście jurorki 9. edycji konkursu Bogny Błazewicz, która nie tylko podjęła się opisu swojego doświadczenia, ale i podsumowuje/sytuuje konkurs w specyficznym dla nas wszystkim czasie i kontekście.

Wśród laureatów znaleźli się: Zuzanna Distel (ASP w Katowicach), Przemysław Garczyński (ASP w Gdańsku), Naila Ibupoto (UAP),

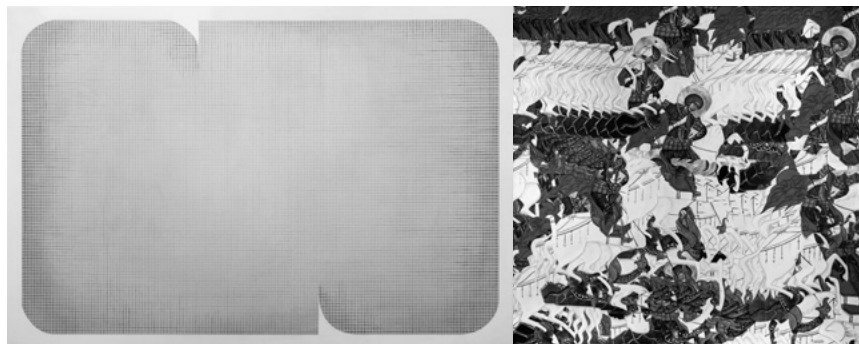
Maciej Ignatowski (ASP w Katowicach), Katarzyna Jarząb (ASP w Krakowie), Justyna Korzeń (ASP w Katowicach), Józefina Kowalczyk (UAP), Krzysztof Latarowski (ASP we Wrocławiu), Mateusz Majchrzak (ASP we Wrocławiu), Hanna Shumska (UAP), Julia Słonecka (ASP w Warszawie), Agnieszka Staak-Janczarska (ASP w Krakowie), Natalia Sucharek (UAP), Monika Szczygieł (UAP), Elena Vertikova (ASP w Gdańsku), Michał Wirtel (ASP w Gdańsku).

Artystkom i artystom dziękujemy za świeże spojrzenie, istotne treści, talent oraz nieustannie podejmowane ryzyko i przekraczanie granic. ●

* * *

Ostatni etap prac konkursowych okazał się trudniejszy, niż mogliśmy przypuszczać. Zabrakło wśród nas Dawida Marszewskiego, świetnego artysty, kuratora i organizatora, dla nas przede wszystkim Kolegi i Przyjaciela. Dziękujemy, że mogliśmy razem pracować.

Natalia Czarcińska
Marcin Lorenc
Agnieszka Sowisło-Przybył



K. Jarząb / M. Wirtel



M. Ignatowski / H. Shumska / A. Staak-Janczarska / N. Ibupoto / K. Latarowski
/ J. Słonecka / N. Sucharek



Z. Distel / J. Korzeń / E. Vertikova / P. Garczyński / M. Szczygiet / M. Majchrzak
/ J. Kowalczyk

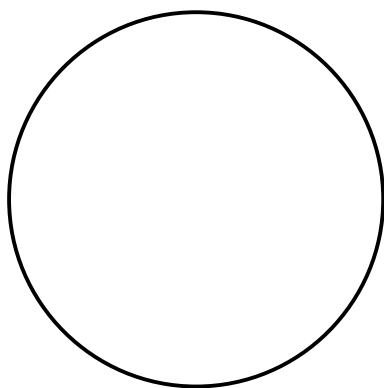
Nowy Obraz / Nowe Spojrzenie

Nasz świat, ten, który znamy, zachwiał się w posadach. Choć często wiele mamy mu do zarzucenia, to jesteśmy do niego bardzo przywiązani, bardziej niż jeszcze rok temu moglibyśmy przypuszczać. Tęsknimy za normalnością, na którą tyle narzekaliśmy. Brakuje nam zwykłych rzeczy, których nie przyszłoby nam do głowy cenić...

W tym ogólnym szaleństwie i globalnym zagubieniu – pośród przekładanych imprez (jak olimpiada w Tokio!), ekonomicznych zapaści i przede wszystkim ludzkich dramatów na wielką skalę – toczy się jednak życie, jakie znamy sprzed 2020 roku. Przejawem tego życia jest właśnie kolejna – dziewiąta – edycja konkursu *Nowy Obraz / Nowe Spojrzenie*. Nie, nie odbył się on tak jak zawsze, bo nie było to możliwe. Jednak odbył się, choć na innych, pandemicznych, trudniejszych zasadach. Tak – krzywdzących dla uczestników i jurorów, bo nie było oglądania prac na żywo, nie było też wystawy, która zawsze jest ukoronowaniem całego przedsięwzięcia. Spore grono osób (uczestników i organizatorów) zajmowało się jednak malarstwem, choć nie jest to „towar pierwszej potrzeby” w dobie światowego kryzysu. Trochę to mogło przypominać skrzypcowy koncert na tonącej szalupie, ale udało się znaleźć czas dla starego, artystycznego medium. Udało się znaleźć dla niego lukę w chaosie...

Malarstwo to delikatna materia, nie do końca przetłumaczalna na język innych mediów i dlatego niemożliwa do pełnego poznania na podstawie jedynie fotografii, reprodukcji... Przed obrazem trzeba stanąć, poczuć jego skalę, działanie, potajemnie, gdy nikt nie patrzy, leciutko dotknąć faktury (tego robić nie wolno, ale kto się umie powstrzymać?). Na fotografii malarstwo oszukuje lub też fotografia kłamie o malarstwie.

Będąc w gronie jurorów dzieliłam z nimi rozczarowanie i bezradność. Jak wybrać najlepsze obrazy? A może w rzeczywistości to fascynujące płótno gaśnie, bo kolory są przekłamane, a wymiary rzeczywiste zmieniają wszystko w odbiorze? Na monitorze komputera wszystkie dzieła są poniekąd malarskimi miniaturami... Po paru naradach jury grupa finalistów – 16 utalentowanych osób z różnych polskich uczelni – stała się gronem laureatów. ●



In memoriam

Jarosław Klupś

Witold Przymuszała

3 kwietnia 2021, w wieku 79 lat, odszedł prof. zw. dr hab. Witold Przymuszała, wieloletni wykładowca poznańskiego Uniwersytetu Artystycznego, kierownik II Pracowni Fotografii (wcześniej Pracowni Propedeutyki Artystycznych Technik Fotografii), autor wystaw i animator licznych działań na rzecz poznańskiego środowiska fotograficznego.

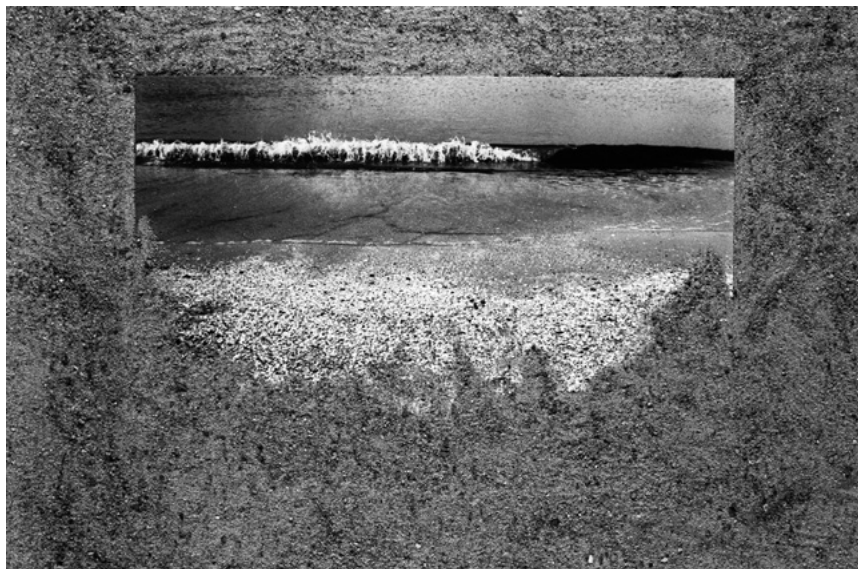
Od lat 60. Witold Przymuszała aktywnie angażował się społecznie w działalność Polskiego Towarzystwa Fotograficznego, którego członkiem był od 1960 roku, oraz w utworzenie Poznańskiego Towarzystwa Fotograficznego (1962), w którym w latach 1965–1970 kierował sekcją przyrodniczą, a w latach 1978–1982 pełnił funkcję wiceprezesa zarządu do spraw artystycznych. Od 1979 roku był członkiem Związku Polskich Artystów Fotografików, w którym w latach 1982–1988 i 1996–1998 pełnił funkcję sekretarza zarządu Okręgu Wielkopolskiego, a w latach 1992–1994 członka Okręgowej Komisji Kwalifikacyjnej.

We współpracy z prof. Stefanem Wojneckim współtworzył studia w zakresie fotografii w ówczesnej ASP w Poznaniu, gdzie od 1989 roku prowadził autorskie zajęcia, a następnie kierował Pracownią Propedeutyki Artystycznych Technik Fotografii. Był honorowym współpracownikiem wydawnictwa „Fotozeszyty”. W 1999 roku był współzałożycielem Naukowego Towarzystwa Fotografii, u którego władz zasiadał w latach 1999–2018.

Witold Przymuszała był laureatem licznych wyróżnień, do których należały m.in. Dyplom Uznania FASFwP (1965, 1968, 1970), Dyplom Honorowy FASFwP (1981), Odznaka Honorowa Miasta Poznania, Odznaka Zasłużonego Działacza Kultury, Medal Poznańskiego Towarzystwa Fotograficznego, Medal 40-lecia ZPAF (1987).

Jako artysta fotograf uczestniczył w ponad 100 wystawach krajowych i zagranicznych, był autorem 8 wystaw indywidualnych, z których ostatnie odbyły się w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu (2002) oraz w Muzeum Stanisława Staszica w Pile (2005). Fotografował głównie krajobraz, o którym Grzegorz Przyborek pisał, że jest to „pejzaż przetworzony przez jego [autora] wizję, jakby własny wewnętrzny pejzaż. Pejzaż, który dzięki różnym działaniom techniczno-inscenizacyjnym, nabiera cech indywidualnych i specyficznych w kontraście do klasycznie rozumianego pejzażu

(...). Proste i jednoznaczne przesłanie klasycznego pejzażu zmieniło się w jego fotografiach, w wielowarstwowe symbole i zakamuflowane treści”¹.



Il. 1.
Z cyklu ...wspomnień ciąg dalszy, *Narodziny wspomnień*, 1998

Przymuszała preferował szczególnie fotografię czarno-białą, której oddawał się z wielką pasją i warsztatowym pietyzmem, często posługując się technikami tonorozdzielczymi oraz kolażem. Interesowała go – jak sam to określał – „interpretacja wizualna procesów zapamiętywania i zapomniania”, którym poświęcił liczne prace z cyklów (*...wspomnień ciąg dalszy*), *Opowieść o zapomnianym domu* i *Krajobrazy wspomnień*. Prof. Stefan Wojnecki, analizując tę część dorobku Profesora, pisał:

Tematyka przyrody, wężiej ekologii, a szerzej krajobrazu, stała się wyznacznikiem twórczości Witolda Przymuszały. (...) Eksplorując przez dłuższy czas tę dziedzinę fotografii, w końcu znalazł własne poletko egzemplifikacji swoich przemyśleń, idealnie przystające do jego teoretycznej refleksji. Chodzi o wizualne, artystyczne wyrażenie fotografii pojmowanej jako pamięć zewnętrzna. Zawarta w jego pracach stylistyka, poprzez estetykę rozerwanego obrazu odsłaniającego swą własną kontynuację głębiej położoną, skłania ku odczuwaniu pamięci fotograficznego obrazu. (...) Doprowadzając ten sposób wizualizacji

» 1 Cyt. za: Witold Przymuszała – *Krajobrazy wspomnień*, katalog wystawy, Muzeum Stanisława Staszica w Pile, (2005).

do konsekwentnej perfekcji, wniósł swój własny wkład do rozwoju, wydawałoby się, całkowicie wyeksploatowanej, tradycyjnej fotografii czarno-białej².

Poznałem Profesora w 2000 roku, będąc studentem I roku fotografii. Oczywiście były to jeszcze czasy negatywów, domowych ciemni i samodzielnie wykonywanych, papierowych odbitek. Wiedza i doświadczenie Profesora w tym zakresie były imponujące. Nic nie umykało Jego uwadze – z pasją i detektywistycznym zacięciem analizował każdą niedoskonałość obrazu i wnikliwie wyjaśniał jej przyczyny. Zawsze punktualny i skrupulatnie przygotowany do zajęć. Podziwialiśmy Jego staranne, odręcznie rozpisane wykłady oraz – prowadzony przez lata – notes, w którym zapisywał wszystkich studentów, konsultacje i szczegółowe oceny naszych prac. Z kolegami i koleżankami ze studiów do dziś wspominamy Jego słowa, pokazujące, że był wymagającym wykładowcą: „Tu trzeba jeszcze mocno, mocno popracować...”. Mimo krytycznego podejścia, każącego nam nieustannie poprawiać prace, nierzadko ponownie je naświetlać i kopiować, zapamiętaliśmy ten okres współpracy z Profesorem niezwykle ciepło i jako czas owocny.



Il. 2.

Z cyklu ...wspomnień ciąg dalszy, *Mierzyn I*, 1988/1998

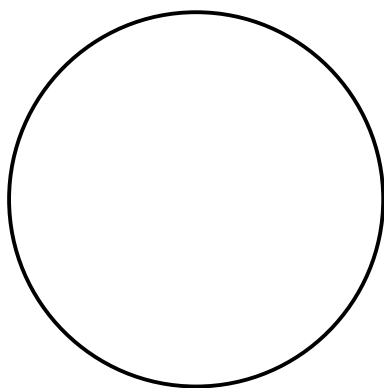
Pod koniec studiów miałem przyjemność współpracować z Profesorem. Najpierw jako laborant w Katedrze Fotografii, a następnie jako asystent i adiunkt w prowadzonej przez Niego Pracowni. Zajęcia prowadził w duchu życzliwej, kulturalnej współpracy, popartej swoją ogromną wiedzą i doświadczeniem. Był wyjątkowym człowiekiem i wspaniałym mistrzem, a nasze relacje pełne były ciepła i wzajemnego zaufania.

Miałem zaszczyt pożegnać Profesora w imieniu koleżanek i kolegów z Wydziału Fotografii Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu oraz władz Naukowego Towarzystwa Fotografii. 3 kwietnia 2021 odszedł nasz drogi kolega, ceniony wykładowca, znawca o wszechstronnej i niedoścignionej wiedzy w dziedzinie fotografii srebrowej, pełen optymizmu, zawsze gotowy dzielić się swą wielką pasją i doświadczeniem.

Dla mnie osobiście na zawsze pozostanie On „moim” Profesorem. Nauczycielem, mentorem i ciepłym opiekunem. Twórcą II Pracowni Fotografii – Pracowni Obrazów Utajonych UAP, u którego boku zdobywałem doświadczenie artystyczne i akademickie. Nie mam wątpliwości, że w sercach i pamięci wielu pracowników i absolwentów Uniwersytetu Artystycznego Profesor Witold Przymuszała, oprócz dorobku artystyczno-dydaktycznego, pozostawił piękny „krajobraz wspomnień”.

dr hab. Jarosław Klupś, prof. UAP
kierownik II Pracowni Fotografii – Pracowni Obrazów Utajonych
kierownik Katedry Fotografii na Wydziale Fotografii
Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

Poznań, październik 2021



Kronika WEaIK

styczeń

(11.01)

wydanie 38. numeru „Zeszytów Artystycznych” pod tytułem
Sztuka wobec świata (red. prowadząca: dr Justyna Ryczek)

Autorki i autorzy:

Justyna Ryczek, Marta Smolińska, Maciej Szymanowicz
Mateusz M. Bieczyński, Jan Wasiewicz, Adam Mazur
Izolda Kiec, Rafał Boettner-Lubowski, Barbara Kowalewska
Małgorzata Kopczyńska, Krzysztof Gliszczyński, Janusz Marciniak
Dawid Krzysztof Marszewski, Andrzej Bednarczyk, Natalia Cieślak
Anna Kołacka.

marzec

(30.03)

wykład i warsztaty kuratorskie Aliny Śerban
From Poetics of History to Poetics of Reality.
Non-linear Trajectories in Contemporary Curating
[online]

Organizatorka:

dr hab. Marta Smolińska, prof. UAP

•

(10–28.03)

wystawa *ZNANE / NIEZNANE – EDYCJA III 2021*
Pokaz wybranych prac studenckich z Pracowni Otwartych Interpretacji
Sztuki Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz
w Poznaniu

Autorki i autorzy zaprezentowanych prac:

Izabela Adamczyk, Dorota Jakubiak, Julia Kanarkowska
Katarzyna Lamenta, Kacper Lipowy, Marika Opas
Magdalena Polakowska, Oliwia Szepietowska, Alicja Urbańczyk

Kurator: dr hab. Rafał Boettner-Lubowski, prof. UAP

Współpraca: mgr Aleksander Radziszewski, as.

Galeria Jerzego Piotrowicza „Pod Koroną”, ul. Kramarska 3/5



Wystawa ZNANE / NIEZNANE – EDYCJA III 2021 (10–28.03)

(23.03)

Spotkanie z Magdaleną Hilszer, kierowniczką Biura Strategii i Marketingu MNP oraz Marzeną Prusińską, specjalistką ds. marketingu MNP, na temat Strategii Rozwoju Muzeum Narodowego w Poznaniu na lata 2020–2030

kwiecień

(1.04–16.05)

wystawa polsko-czeska *Więzi, podobieństwa i tożsamości*

Uczestniczki i uczestnicy wystawy:

Anna Maria Brandys, Milan Cieslar, Izabella Gustowska
Joanna Imielska, Magdalena Kleszyńska, Tomáš Koudela
Anna Kowalska-Szewczyk, Dáša Lasotová, Andrzej Leśnik
Aleksander Radziszewski, Sonia Rammer, Magdalena Rucińska
Aleksandra Simińska, Anna Tyczyńska

Kuratorka: Joanna Imielska

Galeria Duża Scena UAP, ul. Wodna 24, Poznań



Więzi, podobieństwa i tożsamości (1.04–16.05)
 fot. Jadwiga Subczyńska

(9.04)

Prezentacja kierunku Edukacja Artystyczna w Zakresie Sztuk
 Plastycznych na Drzwiach Otwartych UAP, zorganizowanych online

Prezentujący:

dr hab. Rafał Łubowski, prof. UAP

mgr Aleksander Radziszewski, as. oraz studentki
 Antonina Karczewska i Magdalena Polakowska

•

(19.04)

Wykład online dr Kristiny Schrei *TRAPPED IN OUR OWN FIELD?*
Cosima von Bonin and Andrea Fraser Resist

Organizatorka: dr hab. Marta Smolińska, prof. UAP

•

(29.04)

Wykład online prof. Ursuli Ströbele *Milcząca wiosna.*
Systemy ekologiczne i aktywizm w sztuce (rzeźbiarskiej)

Organizatorka: dr hab. Marta Smolińska, prof. UAP

maj

(10.05)

Prezentacja online kierunku Edukacja Artystyczna w Zakresie Sztuk Plastycznych dla potencjalnych kandydatów i kandydatek na studia

Prezentujący: dr hab. Rafał Łubowski, prof. UAP
dr Magdalena Kleszyńska, ad. i mgr Aleksander Radziszewski, as.

•

(12–23.05)

Wystawa Koła Naukowego Kuratorstwa CURE(ators)

Efekty Uboczne

Artystki i artyści:

Adrian Kornijewski, Aleksandra Szajnecka
Franciszek Szyman, Jarosław Kozioł, Jaśmina Kamińska
Klara Woźniak, Klaudia Figura, Magdalena Tryba, Olga Kucel
Wiktoria Dębińska, Viktoriia Lutsiv, Zuzanna Grochowska

Zespół kuratorski:

Zuzanna Boratyńska, Julia Dziewit, Ada Handke
Julia Kaczmarek, Weronika Krawczyk, Olga Kucel
Adrianna Rakowska, Zuzanna Tetera

Opiekun wystawy: dr hab. Rafał Górczyński, prof. UAP

•

(15.05–4.07)

Wystawa *Przynęty i pułapki* || *Lures and traps*

Artystki i artyści:

Boba Group, Grzegorz Bożek, Michał Bugalski
Sławek Zbiok Czajkowski, Agnieszka Grodzińska, Julia Kawczyńska
Kamil Kocurek, Aleksandra Komsta, Justyna Olszewska
Agnieszka Rusińska-Yelizarov, Tomasz Skórka, Maryna Sakowska
Natalia Sucharek, Damian Ziółkowski

Zespół kuratorski:

studentki i studenci kierunku Kuratorstwo i Teorie Sztuki
na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa UAP:

Jakub Kosecki, Julianna Kulczyńska
Jarek Rusiński, Kasia Sinoracka, Ola Staśkiewicz

Opieka merytoryczna: dr Marcin Szelaąg, dr Witold Kanicki

Galeria Śluza, ul. Gdańska 2

22 maja 2021 odbyło się oprowadzanie kuratorskie Jarosława Rusińskiego w Galerii Śluza w Poznaniu.

29 maja 2021 – spotkanie ze streetworkerką
Agnieszką Rusińską-Yelizarov
pt. *Bezdomność i wykorzenienie – cień naszego dziedzictwa*,
w ramach programu wydarzeń edukacyjnych towarzyszących
wystawie *Przynęty i pułapki*.



Przynęty i pułapki (15.05–4.07)
fot. Michał Sita

(27.05–10.06)
Wystawa *Międzystany*

Artystki i artyści:
Jędrzej Derouiche, Marianna Ferrario
Magda Pacek, Daniela Puła, Agata Sznurkowska
Aleksandra Wasilewska, Paulina Woźniczka

Zespół kuratorek:

Dominika Karnowska, Małgorzata Patalas

Aleksandra Szubert, Wera Wysk

Opieka merytoryczna:

dr hab. Izabela Kowalczyk, prof. UAP

Galeria Scena Główna, al. Marcinkowskiego 28

czerwiec

(17.06–28.08)

Wystawa *Przestrzenna czułość dźwięku*

Artystki i artyści:

Jan Ankiersztajn, Zuzanna Dembiec

Christina Everts, Katarzyna Krakowiak, panGenerator

Franciszek Sterczewski

Kurorka:

Anna Sukienniczak, wystawa jest realizacją projektu nagrodzonego w 4. edycji Konkursu dla Kuratorów 4, ogłoszonego w 2020 roku przez Galerię Sztuki im. Jana Tarasina. Powstała pod opieką merytoryczną dr hab. Marty Smolińskiej, prof. UAP.

Galeria Sztuki im. Jana Tarasina, pl. św. Józefa 5, 62–800 Kalisz

•

(24.06–4.07)

To mogła być kolejna słaba wystawa online

Wystawa studentek i studentów II Interdyscyplinarnej

Pracowni Rysunku dr hab. Anny Tyczyńskiej, prof. UAP

Galeria Scena Otwarta, ul. Szyperska 8, 61–754 Poznań



To mogła być kolejna słaba wystawa online (24.06–4.07)
fot. Sonia Bober

(10.06–30.09)

Wystawa końcoworoczna Uniwersytetu Artystycznego
im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

Kalendarium

Galeria AT
Galeria Atrium UAP
Galeria Design UAP
Galeria Duża Scena UAP
Galeria Magiel – Galeria Sztuki
Galeria Sztuki w Mosinie
Galeria Rotunda
Galeria Scena Otwarta
(Stara Papiernia UAP)
Galeria :SKALA
Galeria Stara Papiernia +2
Galeria Szewska 16
Galeria Witryny Sztuki UAP
Galeria na Wysokim Poziomie

Galeria AT

ul. Solna 4, Poznań
www.galeria-at.siteor.pl
 Dyrektor Galerii: Tomasz Wilmański

marzec

W Kręgu, Jacek Jagielski (8–26.03)

maj

Kamienie i fale, Tomasz Misiak, Marcin Olejniczak
 [audio performance] (25.05)



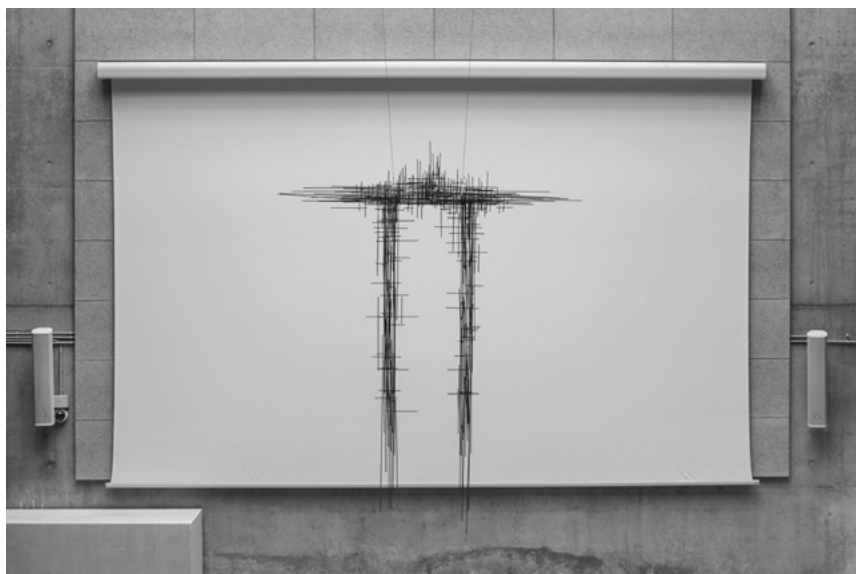
Kamienie i fale, Tomasz Misiak, Marcin Olejniczak (25.05)
 fot. Archiwum Galerii

Galeria Atrium UAP

ul. 23 Lutego 20, Poznań

kwiecień

Brama, Krzysztof Perz (26.04–16.05)



Brama, Krzysztof Perz (26.04–16.05)
fot. Archiwum Galerii

Galeria Curators'LAB

ul. Nowowiejskiego 12, Poznań
 www.poznangalleries.com
 Prowadzący: Mateusz Bieczyński, Maciej Kurak

styczeń / luty

Dowód, że deszcz także rysuje prostokąty, Krzysztof Mętel
 (5.11.2020–21.02.2021)

luty

INTER-FACE, Wystawa wokół VII Pracowni Rzeźby i Działań
 Przestrzennych – Performance (25.02–4.03)
TRANSMISJA – IG Performance Art Studio
performance_art_studio_uap – IG UAP

marzec

Reperkusje. Ceramika i dźwięk, Wojciech Tężycki
 (11–25.03)

kwiecień

Sensoryzmy, Marta Brennenstuhl-Bludnik
 (1–15.04)

•

EKSPOZYCJE CZASÓW, Piotr Barłóg
 (22.04–7.05)

maj

OBYTRZY,
 Magdalena Czapiewska, Julita Antonowicz, Ksenia Pyza
 (21–31.05)

czerwiec

Et Ultra /Jeszcze Dalej/, Igor Mikoda
 (18.06–04.07)



INTER-FACE, Wystawa wokół VII Pracowni Rzeźby
i Działań Przestrzennych – Performance (25.02–4.03)
fot. Archiwum Galerii



Dowód, że deszcz także rysuje prostokąty, Krzysztof Mętel (5.11.2020–21.02.2021)
fot. Sonia Bober

Galeria Design UAP

ul. Wolnica 9, Poznań
 www.poznangalleries.com
 Prowadzący: Mateusz Bieczyński, Maciej Kurak

styczeń

constans.1, Katarzyna K. Jeziorkowska
 (21.12.2020–12.01.2021)

luty

Wdrożeniowo/Studynnie 3, Katedra Designu UAP
 (15.02–15.03)

Artystki i artyści: prof. dr hab. Bogumiła Jung,
 prof. dr hab. Marzena Wolińska, prof. dr hab. Dariusz Kuźma
 dr hab. Michał Filipiak, prof. UAP
 dr hab. Łukasz Stawarski, prof. UAP, dr Magdalena Grenda, ad.
 dr Karolina Tylka-Tomczyk, ad., dr Mateusz Sipiora, ad.
 mgr Bartłomiej Pawlak, as., mgr Małgorzata Paruch-Piotrowska, as.
 mgr Magdalena Jugo, mgr Kamila Szcześniak, as

marzec

PASJE PODSZYTE ŚWIATEM WIRTUALNYM,
 Agnieszka Meller-Kawa (18.03–8.04)

maj

sztuka wystawiennictwa WYZWANIA,
 Rafał Rządiewicz (25.05–13.06)



Wdrożeniowo/Studynie 3, Katedra Designu UAP (15.02–15.03)
fot. Jadwiga Subczyńska



PASJE PODSZYTE ŚWIATEM WIRTUALNYM, Agnieszka Meller-Kawa (18.03–8.04)
fot. Jadwiga Subczyńska

Galeria Duża Scena UAP

ul. Wodna 24, Poznań
www.poznangalleries.com
 Prowadzący: Mateusz Bieczyński, Maciej Kurak

styczeń

Horyzonty 2020, Patrycja Maria Kowal
 (28.12.2020–28.01.2021)

luty

Rhythmic Accidents, Irek Kuriata (4–25.02)

marzec

Zbieżności. Punkty styczne
w procesie budowania formy ubioru,
 Ewa Mróz-Pacholczyk (11–25.03)

kwiecień

Więzi, podobieństwa i tożsamości (1.04–16.05)

Artystki i artyści: Anna Maria Brandys (Polska), Milan Cieslar (Czechy)
 Izabella Gustowska (Polska), Joanna Imielska (Polska)
 Magdalena Kleszyńska (Polska), Tomas Koudela (Czechy)
 Anna Kowalska-Szewczyk (Polska), Dáša Lasotová (Czechy)
 Andrzej Leśnik (Polska), Aleksander Radziszewski (Polska)
 Sonia Rammer (Polska), Magdalena Rucińska (Polska)
 Aleksandra Simińska (Polska), Anna Tyczyńska (Polska)

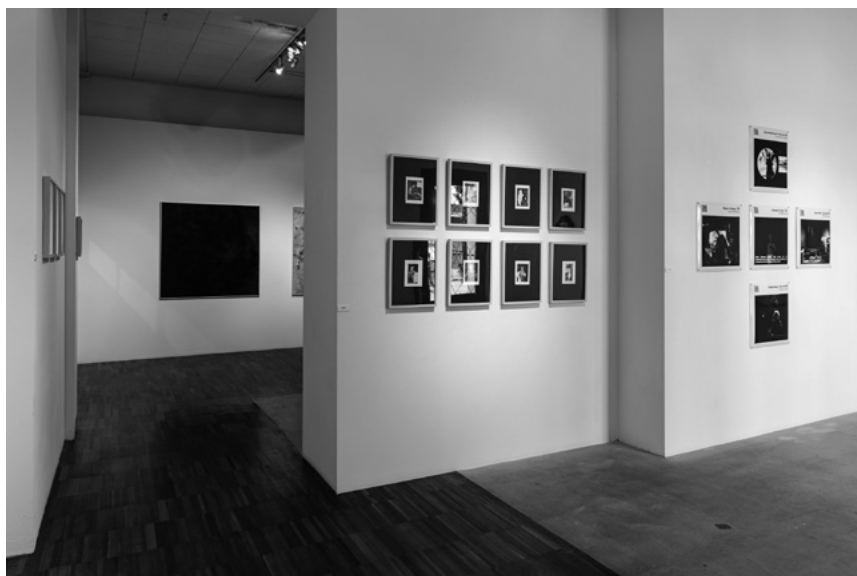
Kuratorka: Joanna Imielska

maj

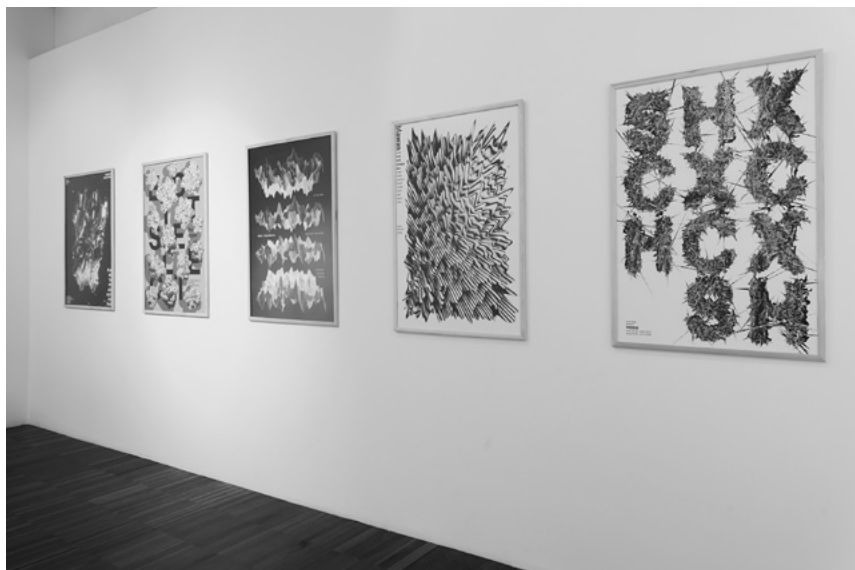
MIĘDZYSTANY (27.05–13.06)

Artystki i artyści: Jędrzej Derouiche, Marianna Ferrario,
 Magda Pacek, Daniela Puła, Agata Sznurkowska
 Aleksandra Wasilewska, Paulina Woźniczka

Zespół kuratorek: Dominika Karnowska, Małgorzata Patalas
Aleksandra Szubert, Wera Wysk



Więzi, podobieństwa i tożsamości (1.04–16.05)
fot. Jadwiga Subczyńska



Rhythmic Accidents, Irek Kuriata (4–25.02)
fot. Sonia Bober



Zbieżności. Punkty styeczne w procesie budowania formy ubioru,
Ewa Mróz-Pacholczyk (11–25.03), fot. Sonia Bober

Galeria Magiel

Magiel – Galeria Sztuki Współczesnej, Wielichowo
ul. Farna 2a, 64-050 Wielichowo
Prowadzący: Dawid Szafrąński

marzec

Przestrzeń Zine #3 Moment Zwrotny – vol. 2
(29.03–9.04)

Moment Zwrotny, Aleksandra Wawrzyniak
Pewni młodzi ludzie w 2k20, Lidia Tańska
Fly, Klara Woźniak
Moment zwrotny w moim życiu, Daria Więcaszek
Zazie, Ksenia Pyza
Środki bezpieczeństwa, Berenika Pyza
Przejście, Piotr Maciejowski
Zapis, Iga Martin
Zakręt, Natalia Klimala
Mevlevilik, Kaja Koster
Punkt zwrotny?, Paweł Kasprzak
Czuję się bezpiecznie gdy..., Jaśmina Kamińska
102 miesiące, Barbara Stańko-Jurczyńska
Loneliness, Julia Filip
Oparcie, Magda Czapiewska
Moment Zwrotny, Maria Broniewska
Autoportret w punktach skrajnych, Marta Bączyk

maj

KARIATYDY, Dorota Dora Janicka
(15.05– 25.06)



Przestrzeń Zine #3 Moment Zwrotny – vol. 2 (29.03–9.04)
fot. Archiwum Galerii



KARIATYDY, Dorota Dora Janicka (15.05–25.06)
fot. Archiwum Galerii

Galeria Sztuki w Mosinie

ul. Niezłomnych 1, Mosina

www.galeriamosina.pl

Kierownik artystyczny galerii: Dorota Strzelecka

styczeń

Natalia Wegner [wystawa online]

(22.01–5.02)

•

MALARSTWO, Andrzej Maciej Łubowski

[wystawa online] (5–18.01)

luty

Rzeźby – Wiesław Koronowski,

Malarstwo – Jacek Strzelecki (12.2020–6.03.2021)

•

TERRA, Krzysztofa Ryfy

[wystawa online] (11–24.02)

marzec

Messenger, Karolina Komasa (13.03–11.04)

•

MOJE OCZKO Z LECEM RACZAKIEM,

Piotr Tetlak – realizacje teatralne [wystawa online]

(3–21.03)

•

Wiesław Napierała [wystawa online]

(24.03–3.04)

kwiecień

Andrzej Leśnik [wystawa online]

(17–21.04)

I Katedra Rysunku Wydziału Malarstwa i Rysunku UAP
(24.04.– 30.05)

Artystki i artyści: Maciej Andrzejczak, Tomasz Bukowski, Adam Gillert
Grzegorz Keczmerski, Anna Kołacka, Katarzyna Kujawska-Murphy
Jakub Malinowski, Agata Nowak, Barbara Pilch, Vladislav Radzivillovic
Jacek Strzelecki, Natalia Wegner, Filip Wierzbicki-Nowak

maj

Dwanaście dni żeglugi, Grzegorz Ratajczyk
[wystawa online] (31.05)

•

Wystawa poświęcona stuleciu harcerstwa na ziemi
(22.05–12.09)

luty

PLAKATY, Eugeniusz Skorwider
[wystawa online] (7–18.06)

•

Znamiona czasu, Bogdan Wegner (12.06–8.08)



Znamiona czasu, Bogdan Wegner (12.06)
fot. Archiwum Galerii



MOJE OCZKO Z LECEM RACZAKIEM, Piotr Tetlak – realizacje teatralne
[wystawa online] (3–21.03)



Rzeźby – Wiesław Koronowski, *Malarstwo* – Jacek Strzelecki (12.2020–6.03.2021)
fot. Anna Kochnowicz-Kann

Galeria Rotunda

Al. Marcinkowskiego 29, Poznań

www.poznangalleries.com

Prowadzący: Mateusz Bieczyński, Maciej Kurak

styczeń

Odbicia, Martyna Stachowczyk (11–15.01)



Fragmenty, Piotr Sudak (18–22.01)



Czy rzeczy mówią?, Sławomira Chorążyczewska
(25.01–05.02)

luty

Przestrzeń mówi – wystawa zbiorowa WAWiS
(8–12.02)



Widzimy się, Martyna Pająk (15–19.02)



OSTATNIA WIECZERZA, Wiesław Napierała
(22–26.02)

marzec

Bez tytułu / Agresja, Szymon Zwoliński
(1–5.03)



NIE – POMNIK, TRZEPAK, Norbert Sarnecki
(8–12.03)



Punkt zbiegu, Izabela Grudzińska (15–19.03)

DIRTY THOUGHTS, Piotr Mastalerz
(22–26.03)

•

perspektywa – wnętrze, Eugeniusz Skrzypczak
(29.03–9.04)

kwiecień

ARCHITEKTURA HOTELI PURO,
Ankiersztajn Stankiewicz Wroński – ASW architektki
(12–16.04)

•

STUDIA CODZIENNEJ GRY, Bogdan Wojtasiak
(19–23.04)

•

Samoloty, Marek Jakuszcowski (26–30.04)

maj

ULURU, Andrzej Pepłoński (4–7.05)

•

*Skafander dla outsidera, który chce się wybrać
w rzeczywistość*, Dorota Tarnowska-Urbanik
(10–14.05)

•

1d01, Mateusz Pietrowski (17–21.05)



NIE – POMNIK, TRZEPAK, Norbert Sarnecki (8–12.03)
fot. Sonia Bober



Punkt zbiegu, Izabela Grudzińska (15–19.03)
fot. Sonia Bober

Galeria Scena Otwarta

(Stara Papiernia UAP)

ul. Franciszka Ratajczaka 20, Poznań
www.poznangalleries.com

styczeń

Materia Podstawowa, Olga Kucel
(2–09.01)

luty

U podstaw, Architektura Wnętrz UAP
oraz Akademia Sztuki w Szczecinie
(16–26.02)

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu:
Pracownia Projektowania Wstępnego
(studia stacjonarne, niestacjonarne) – dr Szymon Nawój, ad.
Podstawy Projektowania Wnętrz Mieszkalnych
(studia podyplomowe) projektowanie wstępne
– dr hab. Natalia Kliśko – Walczak, prof. UAP
Projektowanie wstępne (studia podyplomowe)
– dr Emilia Cieśla, ad.

Akademia Sztuki w Szczecinie:
Podstawy Projektowania Architektury Wnętrz
– dr Olga Świtalska-Kiedrowicz, ad., mgr Agata Legawiec,
dr Dominika Zawojska-Kuriata
Podstawy Projektowania Mebli – mgr Paweł Machomet

marzec

KŁOBUK, Weronika Nowosad (3–14.03)

•

Bezgranicze / Immensity, Natalia Rozmus-Esparza
(11.03–7.04)

Pożytek nieużytecznego, Maja Kozłowska
(17–28.03)

•

Lockdown (31.03–11.04)

Artyści: Marta Sucherska, Aneta Surnicka,
Mateusz Janik, Paweł Franciszek Jaskuła, Julia Ciesielczyk,
Magdalena Czapiewska, Jaśmina Kamińska

Kuratorka: Daria Tomczak

kwiecień

Światłoczulość,
Jaśmina Kamińska, Iga Martin, Żaneta Psiuk
(28.04–8.05)

maj

Efekty Uboczne,
Koło Naukowe Kuratorstwa CURE(ators)
(12–23.05)

Artyści: Adrian Kornijewski, Aleksandra Szajnecka,
Franciszek Szyman, Jarosław Koziół, Jaśmina Kamińska,
Klara Woźniak, Klaudia Figura, Magdalena Tryba,
Mona Wiśniewska, Olga Kucel, Wiktoria Dębińska,
Viktoriia Lutsiv, Zuzanna Grochowska

Zespół kuratorski: Zuzanna Boratyńska, Julia Dziewit,
Ada Handke, Julia Kaczmarek, Weronika Krawczyk,
Olga Kucel, Adrianna Rakowska, Zuzanna Tetera

Opiekun wystawy: dr hab. Rafał Górczyński, prof. UAP

•

Na południu jest zupełnie inne światło, Aneta Potaś
(26.05–06.06)



Materia Podstawowa, Olga Kucel (2–09.01)
fot. Archiwum Galerii



U podstaw, Architektura Wnętrz UAP oraz Akademia Sztuki w Szczecinie (16–26.02)
fot. Jadwiga Subczyńska

Galeria :SKALA

ul. Święty Marcin 49a, Poznań

luty

Snowfake generation, Dominika Olszowy
(8.02–4.03)

marzec

Skład broni, Karolina Babińska (19.03–9.04)

kwiecień

Pokrzepiająca moc kserówki,
grupy POTENCJA: Karolina Jabłońska, Tomasz Kręcicki,
Cyryl Polaczek, Tomek Pawłowski Jarmołajew
(23.04–7.05)

maj

Headquaters, Agnieszka Grodzińska
(14.05–4.06)

Kuratorka: Jagna Domzalska.

czerwiec

Made To Serve Magic,
Wystawa Pracowni Gościńskiej Marii Lobody
(12–25.06)



Headquarters, Agnieszka Grodzińska (14.05–4.06)
 fot. Tomasz Koszewnik



Skład broni, Karolina Babińska (19.03—9.04)
 fot. Tomasz Koszewnik

Galeria Stara Papiernia +2

ul. Szyperska 8, Poznań
www.poznangalleries.com

luty

Trzecia edycja wystawy
Arch Inside w Poznaniu / Third edition Arch Inside Poznan
 (8–27.02)

Wydział Architektury Wnętrz Akademii Sztuki w Szczecinie
 oraz Wydział Architektury Wnętrz i Scenografii
 Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu

Kuratorzy: dr hab. Mirosława Jarmołowicz
 prof. AS, dr Dominika Zawojcka-Kuriata, ad.
 dr Emilia Cieśla, ad., dr Robert Gruszeński, ad.
 Goście: dr hab. Andreas Guskos, prof. AS
 prof. dr hab. Józef Jurek, prof. UAP

kwiecień

Wystawa konkursowa
NOWY OBRAZ / NOWE SPOJRZENIE 2021
 (23.04–23.05)

Prace 15 finalistów:

Maciej Andrzejczak, Aleksandra Staniorowska-Buła
 Monika Falkus, Aleksandra Kołwzan-Garczyńska, Anna Grzymała
 Nika Grzymska, Naila Ibupoto, Karolina Konopka, Julia Kowalska
 Adam Nehring, Alicja Pakosz, Paweł Płóciennik, Martyna Pinkowska
 Joanna Tochman, Anna Vostruchovaite



Wystawa konkursowa *NOWY OBRAZ / NOWE SPOJRZENIE 2021* (23.04–23.05)
fot. Jadwiga Subczyńska



Wystawa konkursowa *NOWY OBRAZ / NOWE SPOJRZENIE 2021* (23.04–23.05)
fot. Jadwiga Subczyńska

Galeria Szewska 16

ul. Szewska 16, Poznań

opieka artystyczna:

Rada Programowa Wydziału Malarstwa i Rysunku

zespół kuratorski:

Natalia Czarcieńska, Jerzy Muszyński, Dorota Tarnowska-Urbanik

luty

Dobra Wspólne / Common Wealth, Paweł Polus

(1–21.02)

•

Ehej!, Paulina Łuczak (26.02–19.03)

marzec

Współbrzmienia, Maciej Przybylski (24.03–14.04)

kwiecień

Projekt WALIZKA (19.04–4.05)

Artystki i artyści: David Aleksidze, Zbigniew Bajek
 Andrzej Banachowicz, Grzegorz Chojnacki, Ulrika Eller-Rüter
 Krzysztof Gliszczyński, Andreas Guskos, Zbyněk Janáček
 Mirosława Jarmołowicz, Robert Jundo, Wojciech Kopeć
 Jacek Kornacki, Dominika Krechowicz, Bogusława Koszałka
 Arkadiusz Marcinkowski, Bronka Nowicka, Grzegorz Nowicki
 Józef Nowicki, Maciej Osmycki, Yasuyuki Saegusa
 Marek Sibinski, Witold Stelmachniewicz, Zdzisław Wiatr

Kurator: Zbigniew Szot

maj

after the presence (10–28.05)

Artyści: Bruno Apley (Niemcy), Fabrizio Bartolini (Włochy),
 Camilla Chiavegato (Włochy), Dagmar Dolíhalová (Czechy), Viktorija



Ehejl, Paulina Łuczak (26.02–19.03)
fot. Archiwum Galerii



Dobra Wspólne / Common Wealth, Paweł Polus (1–21.02)
fot. Sonia Bober

Galeria Witryny Sztuki UAP

ul. Gwarna 7, Poznań

styczeń

Uroruro / GABINET OZNAK SŁABOŚCI,
Dariusz Franek aka Myśliwy (27.01)



STREFA WIAZANIA, Tomasz Jurek (12–26.02)

marzec

UWAGA! AWARIA SYSTEMU, Maciej Kozłowski
(3–11.03)



*Każdy człowiek jest światem, zaludnionym przez
ślepe stworzenia w głuchym buncie przeciwko swemu ja
– królowi, który nad nimi panuje* (12.03)

Koncept i reżyseria: Monika Pich

Występują: Misia Żurek, Monika Wińczyk, Monika Pich
Darek Franek aka Myśliwy, Grzegorz Ciemny-Ciemnoczołowski
Paweł Kaszczyński, Tomasz Misiak, Wojtek Siejak



Say Their Names, Berkay Turgut (31.03)

kwiecień

ZONA, Koło Naukowe Cure
(14.04–21.05)

witryna lokalu na Placu Cyryla Ratajskiego 1, Poznań

maj

SPORING, Grupa Zapora (13.05)

You Can Dance – Performance,
VII Pracownia Rzeźby i Działań Przestrzennych
(28.05)

Uczestniczki i uczestnicy: Dawid Dzwonkowski,
Paweł Krzysztof Kasprzak, Jakub Łuczak, Iga Martin,
Berenika Pyza, Jan Rządkowski
Ricardo Serafim, Barbara Stańko-Jurczyńska, Oliwia Maria
Szepietowska, Natalia Szkraba

Koordinacja: dr Marta Bosowska

czerwiec

Plastic, Jagoda Kalisz (2–18.06)



ZONA, Koło Naukowe Cure (14.04–21.05)
fot. Sonia Bober

Galeria na Wysokim Poziomie

Aleje Marcinkowskiego 29, Poznań
Prowadzący: Piotr Macha

marzec

Zrzut ekranu, Katarzyna Franciszka Rewolte
(04.03–04.04)

maj

Córka rolnika, Małgorzata Mycek
(28.05–30.06)

Kuratorka: Adrianna Rakowska



Zrzut ekranu, Katarzyna Franciszka Rewolte (04.03–04.04)
fot. Archiwum Galerii

Abstracts

Mateusz M. Bieczyński
Zdzisław Schubert
Mariusz Knorowski
Katarzyna Matul
Anna Grabowska-Konwent
Barbara Górecka
Krzysztof Dydo
Justyna Budzik
Jacob Zhicheng Zhang

Mateusz M. Bieczyński

The "artistry" of the poster as the founding myth of the "Polish school of posters"

The article deals with three issues. First of all, it deals with the problem of the sources of a peculiar founding myth of the "Polish school of posters", which was the claim that it was "artistic". It also presents its semantic evolution on the theoretical level. The second part examines the contexts of using the statement about the "artistic" character of the poster as a value criterion and as a propaganda slogan, in order to make the poster a kind of "flagship" of the state's cultural policy. The third part combines the two previously discussed perspectives and refers to the artistic practice itself and the critical and artistic reflection on it. The findings then allow the author to summarize a question about the effects of shaping the identity of the "Polish school of poster" based on the "myth of the artistic". •

Zdzisław Schubert

"Polish School of Posters" – Reality or Illusion?

This text is a summary of the author's reflections to date on the "Polish school of poster", published in various publishing houses since 1969. As the author argues, many misunderstandings arose around the Polish poster of the 1950s and 1960s, to which the term "Polish poster school" was applied, ranging from delineating the time frame in which it was to function, to poster designers identifying with it. Graphic artists debuting in the years when the era of the "Polish school" was about to end or was only a historical memory often refer to their affiliation with the founders of the "Polish school". In his article, he deals with the concept of the "Polish school of posters" and sets a clear framework for its periodization. •

Mariusz Knorowski

Polish Poster School – about freedom of thought and a special kind of synergy

The author of the article makes a critical evaluation of the notion of "Polish poster school". It starts from the assumption that in the popular dis-

course on Polish contemporary art, the term "Polish poster school" seems to be indispensable and obvious, while it is a naming convention. After all, it is not without a trace of irony that he states that it is difficult to set an unambiguous point of reference for him, and the sum of artifacts that can be included in the notion of "Polish school" is great, and perhaps even immeasurable. ●

Katarzyna Matul

About some important turning points in the first post-war decade of Polish poster

Reconsidering the problem of periodisation of Polish poster art during the People's Republic of Poland is crucial for a better understanding of this important phenomenon in the history of Polish art. I focus here on the first decade after the war because it touches upon the "infamous" period of socialist realism, which is usually overlooked in Polish studies on Polish poster art, but which is a very important stage in the formation of the phenomenon commonly referred to as the "Polish school of poster". It was formed not only in opposition to socialist realism, but also in confrontation with it and in relation to the political events which set the course for the cultural policy of those years. ●

Anna Grabowska-Konwent

Roman Cieřlewicz (1930–1996)

– The Beginning

The article describes the first years of the professional life of one of the most important Polish designers – Roman Cieřlewicz. Right after graduating from studies in Cracow, the graphic designer came to Warsaw in 1954 and made posters for various publishers. It was a period and place of intensive development of this field of art, in which he wanted to implement his own ideas. In a short period of time, until he left the country in mid-1963, he achieved enormous success and completed many projects. Many of them have become a permanent part of the canon of Polish poster art. In the article, I try to see the sources from which he was drawing. I describe his searches and attempts related to discovering his own work technique on the example of selection of outstanding opera and film posters. ●

Barbara Górecka

**Illustrated books by the creators of
the "Polish poster school" – off-poster traces
of the works of Henryk Tomaszewski,
Jan Młodożeniec and Jan Lenica**

The article is devoted to examples of the works of graphic designers Henryk Tomaszewski, Jan Młodożeniec and Jan Lenica that go beyond the field of posters: book and press illustration. In the works mentioned one can perceive the characteristics of the design of these three artists considered to be the leading artists of graphic design of the 1950s and 1960s in Poland, and who combine two areas of art – the Polish School of Posters and the Polish School of Illustration. What distinguished both the poster and the books published at that time was the great artistic freedom of designers, the development of an individual style, reaching for intriguing artistic solutions, the presence of a metaphor and visual poetry that made the objects of graphic design unusual and unique. •

Krzysztof Dydo

**Through the eye of an observer
and collector – my life with a poster**

The author shares with the reader his experiences from the decades-long history of his relationship with Polish posters from the collector's point of view. Personal observations are combined here with an attempt to generalize the transformations of Polish poster in the post-war period. The article refers to several generations of Polish poster artists. •

Justyna Budzik

**(Eco)poster in the Face of Landscape
Transformations in the Anthropocene**

The paper proposes an ecocritical approach towards posters designed by two Polish artists: Ryszard Kaja and Magdalena Sołodyna. The selected posters represent the Baltic Sea and the Pomerania landscape. The author argues that both artists depict the environmental crisis taking place in the

world and finding its reflection in landscape transformations. The selected posters may be a starting point for discussing littering, ecological traps, drought, climate change and other issues related to the anthropocene. ●

Jacob Zhicheng Zhang

Two Comparative Studies:

Repositioning the Work of Antoni Starczewski

Tekst jest próbą reinterpretacji twórczości Antoniego Starczewskiego, dokonaną zarówno w relacji do dotychczasowego stanu badań, jak i w kontekście transkulturowym. Autor porównuje bowiem dzieła polskiego artysty z realizacjami m.in. Víctora Grippa z Argentyny czy Xu Bing z Chin, wskazując zarówno na podobieństwa, jak i różnice. Istotną zaletą tego rodzaju porównań jest rezygnacja z pary pojęć wpływ/oddziaływanie, co pozwala na ocenę dzieł bez ich hierarchizacji, sprzyjając mniej przewidywalnym wnioskom. Różnice w zawarte kontekstach historyczno-kulturowych odgrywają w tym ujęciu istotną rolę w określaniu konotacji i znaczeń poszczególnych dzieł, pozwalając na redefiniowanie twórczości Starczewskiego oraz repozycjonowanie jej wobec perspektyw transkulturowych. ●





Zeszyty Artystyczne

#39 / 2021 / rok XXX

Redakcja

„Zeszytów Artystycznych”

Redaktor naczelna

Justyna Ryczek

Zastępca redaktor naczelnej

Ewa Wójtowicz

Redaktor tematyczna

Izabela Kowalczyk

Sekretarz redakcji

Magdalena Kleszyńska

Redaktor prowadzący

Mateusz M. Bieczyński

Redaktor graficzny

Bartosz Mamak

Korekta

Joanna Fifińska, Filologos

Tłumaczenia

Autorki / autorzy

Kontakt

zeszyty.artystyczne@uap.edu.pl

ISSN 1232-6682

© Copyright by Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz
w Poznaniu 2021

Wersją pierwotną czasopisma
jest wersja drukowana.

Wydawca

Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu
Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa
Aleje Marcinkowskiego 29
60-967 Poznań 9

tel. +48 61 855 25 21

fax +48 61 852 80 91

e-mail: office@uap.edu.pl

www.uap.edu.pl

Druk

VMG Print

Unii Lubelskiej 1

61-249 Poznań



NARODOWE CENTRUM NAUKI

Numer 39 „Zeszytów Artystycznych”
został przygotowany w ramach realizacji projektu
badawczego „Polska szkoła plakatu – geneza,
ewolucja, kontynuacja, tradycja” finansowanego
ze środków Narodowego Centrum Nauki (NCN)
w programie OPUS, nr projektu badawczego:
2018/31/B/HS2/03805.

UAP | POZNAŃ



WYDZIAŁ EDUKACJI
ARTYSTYCZNEJ i KURATORSTWA

nakład 150 egz.

ISSN 1232-6682

