

## **Katarzyna Matul: Polska szkoła plakatu – od sztuki masowej do dzieła sztuki**

Aby zrozumieć fenomen polskiej szkoły plakatu, trzeba cofnąć się do niechlubnego dla sztuki okresu realizmu socjalistycznego, który w większości opracowań na temat polskiej szkoły plakatu jest pomijany. To wtedy plakaciści zawalczyli o wolność twórczą, a także o ważne posady i stanowiska, które umożliwiły im realny wpływ na kształtowanie się polskiej sceny plakatowej – pisze Katarzyna Matul w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Polska na plakacie”.

Polska szkoła plakatu jest niewątpliwie jednym z najbardziej niezwykłych, a jednocześnie zagadkowych artystycznych fenomenów okresu PRL-u[1]. Już w drugiej połowie lat 50. jej renoma sięgała daleko poza granice państwa i żelazną kurtynę. Jej malarski, ekspresyjny charakter, inspiracje zachodnią sztuką nowoczesną, odrębna typografia, humor, subiektywność, słowem artystyczna wolność, budziły podziw i zazdrość grafików zarówno w krajach kapitalistycznych, gdzie plakat był najczęściej na usługach reklamy, jak i w ZSRR i krajach tzw. demokracji ludowej, gdzie projektanci o podobnej wolności twórczej mogli tylko pomarzyć. Co więcej, ta nowoczesna sztuka, będąca w jawnej sprzeczności z zaleceniami realizmu socjalistycznego była promowana przez komunistyczne władze. Nie tylko regularnie organizowały one wystawy polskiej szkoły plakatu za granicą, ale także wyraziły zgodę za stworzenie w Wilanowie

pierwszego w świecie Muzeum Plakatu oraz organizacje Międzynarodowego Biennale Plakatu, na którym swoje prace pokazywali między innymi Andy Warhol czy Roy Lichtenstein.

Jak do tego doszło? Skąd wziął się tak uprzywilejowany status polskiego plakatu i polskich plakacistów? Czy, jak tego chcą niektórzy krytycy i badacze, jego fenomen mógł się rozwinąć dzięki obojętności komunistycznych władz na plakat kulturalny? Czy wręcz przeciwnie, jego artystyczny status był wynikiem uwikłania grafików w polityczną grę?

Aby zrozumieć fenomen polskiej szkoły plakatu, trzeba cofnąć się do lat 40. i pierwszej połowy lat 50. – niechlubnego dla sztuki okresu realizmu socjalistycznego, który w większości opracowań na temat polskiej szkoły plakatu jest pomijany. To wówczas, w opozycji do socrealizmu, uwypukliły się pewne stylistyczne cechy polskiego plakatu jak malarskość, synteza graficzna, metafora, humor czy kolor. I to również wtedy plakaciści kojarzeni parę lat później z polską szkołą plakatu zawalczyli o wolność twórczą, a także o ważne posady i stanowiska, które umożliwiły im realny wpływ na kształtowanie się polskiej sceny plakatowej.

W świetle powojennej polityki kulturalnej, której mottem przewodnim była demokratyzacja sztuki i kultury, plakat jawił się jako idealne medium. Jego masowy charakter i dostępność świetnie odpowiadały nowym potrzebom propagandowym i estetycznym. Nowa władza obiecywała wyniesienie takich dziedzin jak plakat, ilustracja czy karykatura do rangi dzieła sztuki, gdyż miały one być bliższe i łatwiejsze w zrozumieniu przez nowego odbiorcę – lud pracujący. Ten

*W świetle powojennej polityki kulturalnej, której mottem przewodnim była demokratyzacja sztuki i kultury, plakat jawił się jako idealne medium. Jego masowy charakter i dostępność świetnie odpowiadały nowym potrzebom propagandowym i estetycznym*

przewrót tradycyjnej hierarchii w sztuce miał się dokonać dzięki centralizacji w dziedzinie kultury, która doznała znacznego przyspieszenia po wprowadzeniu w 1949 roku doktryny socrealizmu. Jednak szybko okazało się, że był to plan bez pokrycia. Plakat, owszem, stanowił w

owym czasie ważne narzędzie propagandy politycznej, ale wbrew zapowiedziom, dygnitarze polityczni wcale nie kwapili się do wyniesienia go do rangi dzieła sztuki.

Bez wsparcia ludzi takich jak Ty, nie mógłbyś czytać tego artykułu.  
Prosimy, kliknij tutaj i przekaż darowiznę w dowolnej wysokości.

To zaniedbanie zostało wytknięte władzy przez samych plakacistów podczas debaty zatytułowanej „Polski plakat współczesny”, zorganizowanej 1 grudnia 1951 roku z udziałem grafików, krytyków i przedstawicieli władz państwowych. Ignacy Witz, ówczesny dyrektor Dyrekcji Wydawnictwa Artystyczno-Graficznego (DWAG) upominał się o należne miejsce plakatu:

Nie zorganizowano dotychczas żadnej konferencji na temat plakatu, nie zorganizowano żadnej wystawy plakatów w kraju mimo, że takie wystawy plakatu polskiego zorganizowane były w wielu krajach zarówno burżuazyjnych jak i krajach demokracji ludowej. Nie pisano o plakacie, nie pomagano plakacistom przy pomocy życzliwej, partyjnej krytyki, nie prostowano krętych dróg, którymi poszczególni artyści szli. Nawet takie bojowe pismo jak „Przegląd Artystyczny” ani inne pisma nie interesowały się i nie interesują się sprawami plakatu. (...) Nie mamy ani jednego historyka sztuki ani krytyka chociażby w ramach P.I.S.-u (Państwowy Instytut Sztuki), który interesowałby się tym zagadnieniem.[2].

Według Witza „plakat może i powinien stać się dziełem sztuki”[3]. Jednak odpowiedź na pytanie, jaki rodzaj plakatu miałyby przywilej stać się dziełem sztuki, była już mniej oczywista. Debata ukazała silną polaryzację środowiska projektantów[4]. Z jednej strony tzw. „grupa Krajewskich” czyli graficy skupieni wokół Hanny i Juliusza Krajewskich z Włodzimierzem Zakrzewskim i Ignacym Witzem na czele promowali sztukę socrealistyczną w wersji radzieckiej. W dziedzinie plakatu oznaczało to de facto przekreślenie możliwości kontynuacji polskiej i zachodniej tradycji projektowania graficznego z jego syntezą graficzną, symboliką czy humorem, i czerpanie wzorców głównie z dziewiętnastowiecznego malarstwa rosyjskiego charakteryzującego się figuratywnością, narracyjnością i monumentalnością. Oczywiście tradycja ta miała być przepuszczona przez ideologiczne sito socrealizmu. Z drugiej strony – graficy kojarzeni w następnych latach z polską szkołą plakatu: Henryk Tomaszewski, Józef Mroszczak, Tadeusz Trepkowski, Eryk Lipiński czy Wojciech Fangor, oskarżani o „formalizm”[5], opowiadali się za kontynuacją tradycji przedwojennej.

Podjęli oni z władzą dialog i swoistą grę polegającą na dość otwartej kontestacji socrealistycznych zaleceń stylistycznych wobec plakatu przy jednoczesnej afirmacji ideologicznych jego przesłanek.

*Tadeusz Trepkowski bronił  
swojej wizji plakatu,  
inspirowanej francuskim  
projektowaniem głównie  
Cassandre'a, w której główną  
rolę odgrywał symbol, za co  
był notorycznie krytykowany*

Tadeusz Trepkowski  
bronił swojej wizji  
plakatu,  
inspirowanej  
francuskim  
projektowaniem  
głównie Cassandre'a,  
w której główną rolę  
odgrywał symbol, za  
co był notorycznie

krytykowany. Użycie złamanego goździka na tle pasiaka jako motywu plakatu anonsującego film Wandy Jakubowskiej *Ostatni etap* o kobietach z Auschwitz-Birkenau, był jednym z najbardziej oczernianych przez krytyków z kręgów władzy komunistycznej. „Jak lekko przy pomocy jednego złamanego kwiatka załatwił autor problem śmierci milionów ludzi” – stwierdził jeden z nich[6]. W trakcie debaty narodowej na temat plakatu zorganizowanej w czerwcu 1953 roku, Henryk Tomaszewski zdecydowanie bronił tego plakatu opowiadając się otwarcie za sztuką emocjonalną, czyli taką, w której autor ma prawo wyrażać własne artystyczne „ja”, a nie tylko być zaangażowanym przekaznikiem treści politycznej czy ideologicznej jak tego chcieli ideolodzy socrealizmu[7]. W innym tonie, Wojciech Fangor, który w tamtym okresie był wciąż jeszcze zadeklarowanym komunistą, obnażał po prostu nudę socrealizmu, przyznając otwarcie, że ma już dość malowania robotników w różnych pozach[8].



K. J. ...



24867

# OSTATNI ETAP



CWF

ROZPOWSZECHNIANIE: CENTRALA WYNAJMU FILMÓW

Jeśli tak otwarta krytyka stylistycznych założeń socrealizmu była możliwa, to dlatego, że jej autorzy jednocześnie zapewniali władzę o szczerości intencji: proponowane zmiany miały przecież tylko polepszyć artystyczny i ideologiczny poziom plakatu. Był to więc rodzaj twórczej krytyki, która była dopuszczana[9]. Ponadto podobne debaty odbywały się również w Moskwie, a Polscy graficy często podpierali swoją argumentację wypowiedziami radzieckich teoretyków i polityków. Wśród najczęściej cytowanych był historyk sztuki Władimir Kemenow, który dowodził odrębności sztuki plakatowej wynikającej ze specyficznego zadania agitacyjnego[10] oraz radziecki polityk i ideolog Michaił Kalinin, którego stwierdzenie, że: „obraz to propaganda, a plakat agitacja”[11] było przywoływane niezliczoną ilość razy podczas publicznych debat.

Pod płaszczykiem dokonywania tych teoretycznych rozróżnień gatunkowych w trosce o ideologiczny i artystyczny poziom plakatów, polscy graficy walczyli o większą wolność twórczą w ramach obowiązującej doktryny socrealizmu. Upominali się oni o możliwość wyrażania autorskiego komentarza do tematu, o prawo do nieprzedstawiania postaci ludzkiej i używanie motywów oraz środków stylistycznych inspirowanych sztuką nowoczesną. Walczyli też oczywiście o zamówienia, a plakacista był intratną profesją w PRL-u. Cennikowe 1800 złotych za plakat odpowiadało średniej pensji krajowej. Do tego dochodziły różne premie i nagrody. Nic dziwnego, że Leopold Tyrmand w swoim *Dzienniku 1954* pokpiwa z powagi tej ideologicznej walki z „socrealizmem, nadgorliwością i komunistycznym obskurantwem” w wykonaniu „dobrze ubranych, odżywionych i zadowolonych z życia grafików”[12]. Nawet jeśli tak było w istocie, i, jak kontynuuje Tyrmand, „nie były to zbyt groźne dla reżimu

zmagania”[13], strategia ta okazała się skuteczna i zaowocowała wspaniałym rozkwitem polskiego plakatu nowoczesnego w następnych latach.

Już w końcu 1951 roku stało się jasne, że „grupa Krajewskich” traci swoją niezachwianą pozycję na polskiej scenie plakatowej. Przełomowy okazał się rok 1952, w którym Henryk Tomaszewski i Józef Mroszczak objęli katedry projektowania na warszawskiej ASP, a Hanna i Juliusz Krajewscy oraz Włodzimierz Zakrzewski zostali odsunięci od spraw związanych z plakatem[14]. Drugim ważnym bastionem do zdobycia było Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne – najważniejszy wydawca plakatów w PRL-u. Eryk Lipiński i Jan Lenica, graficy dobrze postrzegani w kręgach władzy, przeprowadzili krytykę działalności tej instytucji, która według nich była odpowiedzialna za coraz bardziej żałosny poziom plakatów. W wyniku tej krytyki w 1952 roku Ignacy Witz został zastąpiony przez Henryka Szenberga na stanowisku dyrektora tej instytucji, a w radzie Wydawnictwa Artystyczno-Graficznego zasiedli czołowi przedstawiciele polskiej szkoły plakatu. Od tego czasu WAG stało się najważniejszym mecenasem polskiej szkoły plakatu, nie tylko wydając plakaty i publikacje książkowe, ale również organizując wystawy plakatu w kraju i za granicą. Stopniowo przedstawiciele polskiej szkoły plakatu zajmowali najważniejsze stanowiska i posady w różnych radach i komisjach, które miały realny wpływ na edukację, kształtowanie kryteriów oceny, wydawanie plakatów oraz organizację wystaw krajowych i międzynarodowych. Zyskiwali oni coraz szersze grono zwolenników w osobach polityków, jak Lucjan Motyka, przyszły minister kultury i sztuki oraz krytyków. Wielu z nich jak Ignacy Witz, Jerzy Bogusz czy Szymon Bojko, którzy jeszcze do niedawna atakowali formalistyczny charakter plakatów, stało się ich największymi obrońcami, a nawet kolekcjonerami.

*Przedstawiciele polskiej  
szkoły plakatu stopniowo  
zajmowali najważniejsze  
stanowiska w radach i  
komisjach, które miały realny  
wpływ na edukację,  
kształtowanie kryteriów  
oceny, wydawanie plakatów  
oraz organizację wystaw  
krajowych i  
międzynarodowych*

Te instytucjonalne  
roszady dość szybko  
zaowocowały  
akceptacją przez  
władze  
proklamowanych  
przez grafików  
odstępstw od  
postulowanych  
kryteriów  
socrealizmu.  
Pierwsze zmiany  
były dostrzegalne w  
plakacie filmowym.  
17 listopada 1953

roku w Domu Dziennikarza w Warszawie odbyła się debata z udziałem grafików, dyrektorów lokalnych oddziałów kinematograficznych, dziennikarzy i przedstawicieli Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz Rady Kultury KC PZPR, podczas której plakaciści zostali zapewnieni, iż „nie istnieje żadna sprzeczność między środkami formalnymi ich sztuki a zamówieniem społecznym przez Centralę Wynajmu Filmów”[15]. Co ciekawe zmiany te dokonywały się pod hasłem realizmu socjalistycznego, którego w oficjalnej debacie nie można było wówczas tak po prostu pominąć. W efekcie często dochodziło do paradoksalnych sytuacji, kiedy plakaty, które z realizmem socjalistycznym nie miały nic wspólnego, były przez krytyków przedstawiane jako najlepsze jego przykłady.

Od połowy lat 1950 polski plakat nowoczesny rozwija się już bez przeszkód i jest promowany przez komunistyczną władzę zarówno w kraju, jak i za granicą. Na Zachodzie stanowi on doskonały towar eksportowy nie tylko przynoszący dewizy. W kontekście zimnowojennym uosabia on artystyczną wolność twórczą, jest więc dowodem na nowoczesność systemu politycznego i jego wyższość nad ustrojem kapitalistycznym. Liczne wystawy polskiego plakatu za granicą oraz ich reprodukcje w czasopiśmie „Polska”, propagującym idealistyczny obraz PRL-u na czterech kontynentach, miały być potwierdzeniem tej propagandy. Ten aspekt rywalizacji zimnowojennej na polu kultury był z pewnością przeważający dla wspierania przez władze komunistyczne polskiego plakatu nowoczesnego praktycznie przez cały okres trwania PRL-u. Jednocześnie należy zaznaczyć, że o ile plakat kulturalny cieszył się prawie nieograniczoną wolnością twórczą, plakat polityczny był wciąż poddany silniejszej kontroli ze strony cenzury.

Miklós Haraszti opisuje sytuację węgierskich artystów epoki komunizmu za pomocą metafory aksamitnego więzienia[16]. Miała ona wyrażać pewien układ pomiędzy artystami a władzą polegający na zgodzie tych pierwszych na niekwestionowanie systemu w zamian za uzyskanie wolności twórczej. W aksamitnym więzieniu aktywność artystów miała być w zasadzie bez znaczenia, węgierski poeta porównuje ją do przesuwania mebli. Metafora ta w jakiś sposób odpowiada również sytuacji polskich plakacistów, choć w tym przypadku trudno zgodzić się z Harasztim, że działalność grafików była bez znaczenia. Ich walka o wolność twórczą i niezgoda na wprowadzenie do plakatu realizmu socjalistycznego miały realny wpływ na szybsze odrzucenie tej doktryny, niż miało to miejsce w malarstwie czy w sztuce innych krajów będących pod wpływem ZSRR.

Oczywiście mamy tu również do czynienia z mechanizmem wymiany: przedstawiciele władzy akceptują niektóre roszczenia grafików, przyznają im profity ekonomiczne i artystyczne, żądając w zamian legitymizacji władzy komunistycznej. Trzeba jednak docenić aktywną rolę plakacistów, których upór w domaganiu się uznania ich wizji plakatu, a także instytucjonalna aktywność zaowocowały stworzeniem jednego z najciekawszych fenomenów artystycznych drugiej połowy XX wieku.

*Katarzyna Matul*

Il. 1. Tadeusz Trepkowski, *Ostatni etap*, plakat do filmu w reżyserii Wandy Jakubowskiej, 1958, offset, 84 x 59,5 cm.

[1] Tekst ten został napisany na podstawie pracy doktorskiej Katarzyny Matul zatytułowanej *La légitimation artistique de l'affiche en République populaire de Pologne (1944-1968): pratiques, discours et institutions* [Legitymizacja artystyczna plakatu w PRL (1944-1968): praktyki artystyczne, dyskursy, instytucje]” obronionej na Uniwersytecie w Lozannie w grudniu 2018 roku.

[2] Maszynopis referatu wygłoszonego przez Ignacego Witza podczas debaty zatytułowanej „Współczesny plakat polski” zorganizowanej w „Zachęcie” przez Ministerstwo Kultury i Sztuki i Związek Polskich Artystów Plastyków, 1 grudnia 1951 r., *Dokumentacja Galerii plakatu i designu, Muzeum Narodowe w Poznaniu* [archiwum Szymona Bojko], s. 3, 4.

[3] Ibid., s. 2

[4] Na temat konfliktu pomiędzy tymi dwiema grupami cf. Wojciech Włodarczyk, *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1944-2004*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa, 2005 ; Waldemar Baraniewski, *Sztuka bezpośredniego oddziaływania*, [w:] Piotr Rudziński (red.), *Pierwsze półwiecze polskiego plakatu 1900-1950*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2009, s. 183-199.

[5] „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.”, Grzegorz Wołowicz, „Formalizm-naturalizm” [w:] Zdzisław Łapiński, Wojciech Tomasiak (red.), *Słownik realizmu socjalistycznego*, TAIWPN Universitas, Kraków, s. 70.

[6] *O plakacie. Zbiór materiałów z narad i dyskusji oraz artykułów poświęconych aktualnym problemom plakatu politycznego*, [na prawach rękopisu], Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne RSW PRASA,

Warszawa, 1954, s. 31.

[7] Ibid., s. 44.

[8] Ibid., s. 51.

[9] Na temat rozróżnienia pomiędzy krytyką twórczą (lub inaczej konstrukcyjną) a krytyką szkodliwą, nihilistyczną cf. Dorota Tubielewicz Mattsson, *Recepta na ułomność świata. Krytyka literacka a socrealizm w Polsce*, Wydawnictwo Gnome, Katowice, 2002, s. 23, 24.

[10] [Plakat powinien, wzbudzając uczucia i myśli widza, bezpośrednio wzywać go do aktywnej działalności, o czym plakat otwarcie i głośno powiada, zarówno tym, co jest na nim wyobrażone jak i przez tekst silnie związany z obrazem. Organiczna łączność tekstu, hasła z obrazem jest odrębnością sztuki plakatowej, nieistniejącą w malarstwie sztalugowym (...).] Antoine Baudin, *Le réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne (1947-1953)*, vol 1. : *Les arts plastiques et leurs institutions*, Peter Lang, Bern, 1997, s. 30, 31.

[11] [plakat to także malarstwo, lecz malarstwo posiadające swoje właściwości, rysunek powinien rzucać się w oczy, przyciągać do siebie uwagę. Jeżeli dopuszczalne jest takie porównanie, to powiedziałbym, że obraz to propaganda, a plakat – agitacja], cytowane między innymi w : Jerzy Bogusz, „Niektóre problemy polskiego plakatu politycznego”, *Przegląd Artystyczny*, nr 2, 1953, s. 39.

[12] Leopold Tyrmand, *Dziennik 1954*, Puls Publications, Londyn, 1980, s. 30.

[13] Ibid.

[14] Na ten temat cf. Wojciech Włodarczyk, *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1944-2004*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa, 2005.

[15] Tadeusz Kowalski, „Rozbieżności nie ma. Po naradzie w sprawie plakatu filmowego”, „Film” nr 50 (263), 13.XII.1953, s. 5.

[16] Miklós Haraszti, *The Velvet Prison. Artists under State Socialism*, Basic Books Inc., New York, 1987. Piotr Piotrowski używa metafory aksamitnego więzienia w odniesieniu do polskich artystów w okresie po odwilży 1956 roku. Cf. Piotr Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989*, Dom wydawniczy Rebis, Poznań, 2005, s. 89.



Sfinansowano przez Narodowy Instytut  
Wolności - Centrum Rozwoju  
Społeczeństwa Obywatelskiego  
ze środków Programu Rozwoju  
Organizacji Obywatelskich  
na lata 2018 – 2030



Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego.

Dofinansowano  
ze środków Ministra  
Kultury i Dziedzictwa  
Narodowego