

Plakat twórców wrocławskich w latach 1955–1981

Dorota Miłkowska

Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

Wrocławski plakat jest zjawiskiem niewątpliwie zasługującym na uwagę. Choć początkowo o raczej lokalnym zasięgu, już w latach 70. XX w. był w stanie wpłynąć na oblicze polskiej szkoły plakatu. Tworzyli go artyści wykształceni w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych powołanej w stolicy Dolnego Śląska w 1946 roku.

Początki wrocławskiego plakatu datują się dopiero na połowę lat 50. XX w. – ciężko doświadczony w ostatnich miesiącach II wojny światowej Wrocław nie był miejscem sprzyjającym rozwojowi tej dziedziny sztuki. Mimo iż dość wcześnie w mieście zaczęły działać instytucje kultury – w 1946 r. istniało tu już pięć teatrów i opera, które hipotetycznie mogły stać się zleceniodawcami druku plakatów – ich sytuacja finansowa nie pozwalała na zapewnienie oprawy graficznej kreowanym przez nie wydarzeniom. Hamująco na rozwój grafiki projektowej wpływał także stan zakładów poligraficznych – zniszczonych w trakcie działań wojennych i rozgrabianych po ich zakończeniu¹. Jednak największym utrudnieniem dla zaistnienia wrocławskiego plakatu okazała się odległość, jaka dzieliła wrocławian od największych i najważniejszych – dla tej dziedziny sztuki w Polsce – zleceniodawców². Zlecenia na obsługę graficzną wydarzeń, jakie miały miejsce we Wrocławiu, rozdzielane były bowiem w Warszawie. Otrzymywali je niemal wyłącznie stołeczni artyści – dla przykładu: plakat Wystawy Ziemi Odzyskanych zaprojektował w 1948 r. Eryk Lipiński.

Sytuacja miała się zmienić dopiero w drugiej połowie lat 50. XX w., gdy lokalni zleceniodawcy dostrzegli drzemiący w środowisku potencjał. Zwiastunem zmian było wydrukowanie w mieście pierw-



¹ Dotkliwy musiał być także brak materiałów drukarskich, zwłaszcza papieru formatu odpowiedniego do druku plakatów. Jak się okazało, problem ten można było rozwiązać, wykorzystując papier z przedwojennych druków niemieckich. Jednym z przykładów tego szczególnego rodzaju recyklingu jest plakat *Odwiedzajcie uzdrowiska Dolnośląskie* z 1950 r., wydrukowany w na niemieckiej mapie sztabowej (Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Dział Dokumentów Życia Artystycznego, nr inw. S 5908).

² W stolicy ulokowane zostały siedziby: Krajowej Agencji Wydawniczej, Instytutu Wydawniczego Rady Związków Zawodowych (rozdzielającego zlecenia na plakaty z zakresu BHP, Przedsiębiorstwa Reklamy i Wydawnictw Handlu Zagranicznego „Agropol” (zamawiającego plakaty turystyczne i handlowe) oraz Zjednoczenia Rozpowszechniania Filmów (dbającego o to, by każdej premierze kinowej, jaka odbywała się w kraju, towarzyszył plakat zaprojektowany przez polskiego artystę).



³ Projektowania graficznego adepci PWSSP uczyli się m.in. na zajęciach z grafiki. Pojawiały się one w programie kształcenia na studium malarstwa i studium rzeźby, jako przedmiot uzupełniający, na trzecim roku studiów, natomiast na architekturze wnętrz jako przedmiot do wyboru, na czwartym roku (zob. *Przebieg studiów studentów rocznika 1946/47*, [w:] *Księga studiów*, Archiwum ASP we Wrocławiu, bez sygnatury). Przedmiotem nauczał S. Dawski, który prowadził także, w latach 1946–1948, uzupełniające zajęcia z kompozycji brył i płaszczyzn (zob. **H. Pawlikowska, I. Pijaczewska**, *Katedra Grafiki PWSSP – Kalendarium*, teczka *Historia Szkoły. Wydział Malarstwa, Grafiki i Rzeźby*, Dział Dokumentacji Sztuki ASP, bez sygnatury). Prawdopodobnie to podczas tych zajęć powstały w 1947 r. prace reklamowe i dekoracyjne zamówione na okoliczność wizyty dziennikarzy oraz literatów, wśród których byli „Marian [właśc. Wojciech] Żukrowski, z »Odry«, red. Nepomucka z agencji prasowej i red. Lutognieński z »Naprzodu Dolnośląskiego«” (*Kronika PWSSP Wrocław, 1946–1950*, cz. 1: *Lata 1946–1948*; cyt. za: **K. Popiński**, *Wybór źródeł do historii Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu 1946–1989*, „Dyskurs” nr 5 [2006/2007], s. 25). Oddzielenie kształcenia w zakresie projektowania graficznego od kształcenia w zakresie grafiki artystycznej nastąpiło dopiero w roku akademickim 1967/68, w momencie utworzenia na uczelni Wydziału Malarstwa, Grafiki i Rzeźby. W jego strukturze przewidziano osobne: Pracownię Grafiki Artystycznej i Pracownię Grafiki Użytkowej (zob. *Protokół z posiedzenia Rady Wydziału Ceramiki i Szkła, z dnia 21 września 1967 r.*, teczka *Ceramika i Szkło, Rady Wydziału – protokoły 66–67, A ASP, VIIa/3*). Początkowo zajęcia w obu pracowniach prowadził Dawski (zob. *Protokół Rady Wydziału Ceramiki i Szkła z dnia 18 października 1967 r.*, teczka *Ceramika i Szkło, Rady Wydziału – protokoły 66–67, A ASP, VIIa/3*). W 1970 r. nauczanie projektowania graficznego powierzono M. Urbańcowi (zob. **L. Żelaźniewicz**, *Historia grafiki projektowej we wrocławskiej uczelni plastycznej*, [w:] *Urban Design. Grafika projektowa od Macieja Urbańca. Środowisko ASP we Wrocławiu* [kat. wystawy], koncepcja **J. J. Aleksium, E. Smoliński, L. Żelaźniewicz**, Akademia Sztuk Pięknych, Wrocław 2006, s. 5).

⁴ Z tendencjami panującymi w światowym plakacie wrocławianie mieli szansę zapoznać się m.in., oglądając ekspozycje organizowane we Wrocławiu przez Biuro Wystaw Artystycznych. Znalazły się wśród nich: „Wystawa plakatu japońskiego” z 1965 r., „Wystawa plakatu francuskiego” z 1966 r. oraz „Międzynarodowa wystawa grafiki użytkowej” z 1966

szego plakatu autorstwa wrocławskiego projektanta – Tadeusza Ciałowicza (towarzyszył on Okręgowej Wystawie Architektury Wnętrza i Sztuki Dekoracyjnej, przygotowanej w 1955 r. przez Związek Polskich Artystów Plastyków we Wrocławiu i prezentowanej w Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych). Jednak i wtedy debiuty kształconych w PWSSP twórców nie były łatwe, a winę za ten stan rzeczy ponosiła sama uczelnia. Co prawda, zapewniała ona przyszłym projektantom solidne, ogólnoplastyczne podstawy, ale niestety przy zupełnym zaniedbaniu wyposażenia w wiedzę z zakresu projektowania graficznego, którego początkowo nie przewidziano w programie studiów³. To zmusiło wrocławskich artystów do podjęcia samodzielnych poszukiwań środków wyrazu, mogących zaspokoić zarówno ich własne ambicje twórcze, jak i oczekiwania zleceniodawców i odbiorców. Poszukiwania te często kończyły się na czerpaniu z rozwiązań już sprawdzonych. Wśród ich autorów znaleźć można i przedwojennych polskich plakacistów, i współczesnych mistrzów polskiej szkoły plakatu, radzieckich konstruktywistów, a od lat 60. XX w. także praktyków międzynarodowego stylu typograficznego⁴. Nie zabrakło w twórczości wrocławian lat 50. i 60. XX w. również reminiscencji nurtów tzw. sztuki czystej, czyli malarstwa i grafiki, kształtowanych przez światowych, jak i lokalnych artystów.

Dla Tadeusza Ciałowicza⁵ – autora pierwszego plakatu zaprojektowanego przez absolwenta wrocławskiej PWSSP i wydrukowanego we Wrocławiu – dość szybko mistrzem stał się Henryk Tomaszewski. To od niego wrocławski projektant przejął sposób wbudowywania typografii w obraz i przetwarzania jej w ornament, fragment architektury lub inne elementy przedmiotowego świata. Niewykluczone, iż również od Tomaszewskiego uczył się Ciałowicz włączania zdjęć do swych projektów, chociaż niektóre z jego fotograficznych plakatów powstałych w latach 60. XX w., ale też w kolejnej dekadzie, wydają się wskazywać raczej na inspiracje radzieckimi konstruktywistami i ich charakterystyczną techniką „montowania” obrazu z ciętych, a następnie zestawianych ze sobą zdjęć.

Eksperymenty Ciałowicza z medium fotograficznym zaowocowały w początku lat 60. XX w. wykształceniem autorskiej metody stosowania mechanicznej reprodukcji, polegającej na eksponowaniu fragmentów motywów fotograficznych na barwnej apli (przykładem może być plakat Festiwalu Muzyki Kompozytorów Ziem Zachodnich z 1962 r.) oraz na tworzeniu z nich, po uprzednim pocięciu i zmoltiplikowaniu – charakterystycznego, dywanowego tła (plakat do wystawy prezentowanej w Muzeum Architektury i Odbudowy we Wrocławiu: *Architektura Faras z 1966 r.*).

Racjonalność i pozbawiony emocji obiektywizm, wyróżniające prace Ciałowicza konstruowane w opisany sposób, charakteryzują także dawniejsze od nich i współczesne im dokonania twórców międzynarodowego stylu typograficznego. Jego dalsze wyróżniki to: wykorzystanie bezszeryfowej, jednoelementowej czcionki, orga-

nizacja wszystkich składników projektu w porządku wyznaczonym przez umowne linie siatki geometrycznej, zaufanie do obiektywizmu form, zwłaszcza geometrycznych, oraz przywiązywanie dużej wagi do hierarchizacji treści komunikowanych w plakacie. Cechy te odnaleźć można także w powstających w latach 60. XX w. pracach innych wrocławian: Adama Łowczyckiego⁶, Janusza Grzonkowskiego⁷, Eugeniusza Smolińskiego⁸, Norberta Wieschalla⁹, Erwina Jeża¹⁰ oraz tworzących w duecie: Michała Jędrzejewskiego¹¹ i Wiesława Zajączkowskiego¹².

Jednak nie dla wszystkich wrocławskich projektantów zimny intelektualizm szkoły szwajcarskiej, pozostawiający mało miejsca na autorską ekspresję, był równie pociągający. Do twórców odnoszących się do niego z rezerwą należał niewątpliwie Ryszard Gachowski¹³ – kolejny, obok Ciałowicza, pionier plakatu w stolicy Dolnego Śląska. W przeciwieństwie do swego nieco starszego kolegi nie zrezygnował z narracyjności, co skłoniło go do zwrócenia uwagi na drzeworyt (plakat Dni Wrocławia z 1962 r.) i barwną wycinankę (plakat do sztuki *Słoneczny zegar* wystawianej przez Wrocławski Teatr Lalek w 1969 r.)¹⁴. Zainteresowanie tą ostatnią zdradził także Jędrzejewski. Obaj chętnie nadawali w latach 60. XX w. swym wykonywanym z kawałków kolorowego papieru lub stylizowanym właśnie na wycinanki, malarskim pracom charakterystyczny, nieco „dziecięco-naiwny” wyraz (pierwszy w tym stylu plakat Jędrzejewski zaprojektował do Festiwalu Kultury Studentów Ziemi Zachodnich w 1960 r.).

Wzmiankowany styl można łączyć z tendencjami, jakie pojawiły się wcześniej w obrębie wrocławskiego malarstwa. Wskazał na nie Mariusz Hermansdorfer: omawiając udział wrocławian w warszawskim Festiwalu Młodzieży z 1955 r., zauważył, iż wśród wystawiających na nim znaleźli się artyści „zafascynowani poetyką codzienności – trochę bajkowym światem małych miasteczek, uliczek, dziwnych pejzaży”¹⁵, które odmalowywali z liryzmem, czerpiącym wiele z uproszczenia formy, z jej stylizacji na naiwną, ludową twórczość.

Odwoływanie się do malarstwa i włączanie aktualnie panujących w nim trendów do wyobrażeń plastycznych powielanych w drukach nie ograniczyło się w przypadku wrocławian do lokalnych inspiracji. Równie wiele uwagi poświęcali projektanci temu, co działo się w malarstwie zachodnim za sprawą Pabla Picassa, Fernanda Legéra, Henri Matisse’a, Paula Klee i Joana Miró. Zwłaszcza ten pierwszy był często naśladowany, a na jego popularność niewątpliwie wpływ miała wizyta w Polsce w 1948 r., związana z udziałem artysty w Światowym Kongresie Intelektualistów w Obronie Pokoju. Innego rodzaju poetykę, choć mającą źródło także w doświadczeniach sztuki europejskiej, wprowadził do swoich plakatów Jędrzejewski [il. 1], tworząc jeszcze w czasie studiów plastyczną reprezentację utrzymanych w charakterze purnonsensu przedstawień Teatryku Poezji „Sylaba” i wystąpień sensybilistów. Pojawiający się w tych plakatach szczególnie rodzaj żartu, ocierającego się nierzadko o absurd i pozor-



r. (zob. zaproszenia w zbiorach Działu Dokumentów Życia Społecznego Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, nr inw. XIX-3/2/1). Inspirujące dla wrocławskich twórców mogły być także pokonkursowe prezentacje Międzynarodowego Biennale Plakatu w Warszawie, organizowanego od 1966 roku.

⁵ **Tadeusz Ciałowicz** – ur. 4. I 1927, studia w PWSSP we Wrocławiu w latach 1948–1954, na Wydziale Architektury Wnętrz.

⁶ **Adam Łowczycki** – ur. 23 V 1936, zm. 12 II 2010, dyplom w 1962 r., na Wydziale Ceramiki.

⁷ **Janusz Grzonkowski** – ur. 25 XI 1935, zm. 11 VII 2016, studia w PWSSP we Wrocławiu w latach 1955–1966, na Wydziale Ceramiki.

⁸ **Eugeniusz Smoliński** – ur. 30 III 1942, studia w PWSSP we Wrocławiu w latach 1960–1967, na Wydziale Architektury Wnętrz.

⁹ **Norbert Wieschalla** – ur. 2 VI 1936, studia w PWSSP we Wrocławiu w latach 1961–1967, na Wydziale Architektury Wnętrz.

¹⁰ **Erwin Jeż** – ur. 4 IV 1944, studia w PWSSP we Wrocławiu w latach 1967–1973, na Wydziale Malarstwa, Grafiki i Rzeźby.

¹¹ **Michał Jędrzejewski** – ur. 27 IX 1934, studia w PWSSP we Wrocławiu w latach 1952–1960, na Wydziale Ceramiki oraz w Studium Architektury Wnętrz.

¹² **Wiesław Zajączkowski** – ur. 30 X 1934, zm. 21 IX 1998, studia w PWSSP we Wrocławiu w latach 1952–1958 na Wydziale Ceramiki.

¹³ **Ryszard Gachowski** – ur. 8 IV 1929, studia w PWSSP we Wrocławiu w latach 1949–1953, na Wydziale Architektury Wnętrz.

¹⁴ Techniki graficzne Gachowski poznał na zajęciach prowadzonych przez prof. Dawskiego we wrocławskiej PWSSP i stosował je w swej twórczości również po ukończeniu studiów. Przypuszczalnie, iż stylizację na ludową wycinankę wywiódł z tradycji polskiego plakatu międzywojennego.

¹⁵ **M. Hermansdorfer**, *Między ekspresją a metaforą*, Wrocław 1999, s. 10. Na pojawianie się w malarstwie wrocławskim opisanych przez Hermansdorfera tendencji wskazał także **A. Jarosz** analizując twórczość A. Mazurkiewicza: *Malarstwo Alfonsa Mazurkiewicza (1922–1975)*, Wrocław 2011, s. 128.



il. 1 M. Jędrzejewski, V Wrocławski Festiwal Polskich Sztuk Współczesnych, 1964, 97,2 × 67,5; Ośrodek Dokumentacji Sztuki Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu. Fot. J. Buława



il. 2 J. J. Aleksiu, *Bal manekinów*, 1979, 94,8 × 66,5; Ośrodek Dokumentacji Sztuki Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu. Fot. J. Buława



¹⁶ **Jerzy Czerniawski** – ur. 24 IV 1947, studia w PWSSP we Wrocławiu w latach 1968–1973, dyplom na Wydziale Malarstwa, Grafiki i Rzeźby.

¹⁷ **Eugeniusz Get-Stankiewicz** – ur. 14 V 1942, zm. 10 IV 2011, studia w PWSSP we Wrocławiu w latach 1966–1972, na Wydziale Malarstwa, Grafiki i Rzeźby.

¹⁸ **Maciej Urbaniec** – ur. 1 IX 1925, zm. 19 V 2004, absolwent warszawskiej ASP z 1958 r.; dyplom pod kierunkiem Tomaszewskiego.

¹⁹ **Jan Jaromir Aleksion** – ur. 2 II 1940, studia w PWSSP we Wrocławiu w latach 1959–1966, dyplom na Wydziale Ceramiki i Sztuki pod kierunkiem S. Dawskiego.

²⁰ **Jan Sawka** – ur. 10 XII 1946, zm. 9 VIII 2012, student Politechniki Wrocławskiej.

²¹ Podaję za: **D. Boczar**, *Widziane z Ameryki*, [w:] *Współczesne plakaty polskie*, red. **A. Szczucka**, Olszanica 2001, s. 17. Przyglądając się polskiej szkole plakatu z perspektywy lat, na zjawisko „skamienienia w narodowym, akademickim stylu” wskazał także **P. B. Meggs** – w napisanej wraz z **A. W. Purvisem** książce *Meggs' History of Graphic Design* (Hoboken [New Jersey] 2006, s. 426).

²² **Z. Schubert**, *Wstęp*, [w:] **K. Dydo**, *Mistrzowie polskiej sztuki plakatu* [kat. wystawy], wpraw. S. Heller, Biuro Wystaw Artystycznych, Bielsko-Biała 1995, s. 20.

²³ *Ibidem*, s. 20–21.

²⁴ **A. Czartoryska**, *Przyczynek do opisu zjawiska*, [w:] *Katalog plakatu studenckiego*, red. **T. Magowski**, Poznań 1983, s. 14.

ną przypadkowość skojarzeń, na pierwszy rzut oka czyni je podobnymi do dzieł dadaistów, chociaż ich niejednoznaczna symbolika zbliża je także do wizji surrealistów.

Potencjał wieloznaczności świata kreowanego przez reprezentantów tego ostatniego nurtu znalazł wyjątkowe miejsce w twórczości pokolenia, które zadebiutowało we Wrocławiu na przełomie lat 60. i 70. XX wieku. Do jego przedstawicieli należą: Jerzy Czerniawski¹⁶ i Eugeniusz Get-Stankiewicz¹⁷ – wychowankowie Macieja Urbańca¹⁸, wykładającego na wrocławskiej uczelni plastycznej w latach 1970–1975; a także Jan Jaromir Aleksion¹⁹ oraz Jan Sawka²⁰. W połowie kolejnej dekady to właśnie oni – „wrocławska czwórka” (jak zaczęto nazywać tworzoną przez Czerniawskiego, Get-Stankiewicza, Aleksiona i Sawkę nieformalną grupę artystyczną po słynnej wystawie „Czterech w Wilanowie”, która odbyła się w 1976 r. w Muzeum Plakatu w Wilanowie, a na której, lekceważąc tradycję wspomnianego miejsca, zaprezentowali oni nie tylko plakaty, ale i obrazy, instalacje oraz grafikę użytkową) – potrafili w znaczący sposób wpłynąć na polską szkołę plakatu.

Zagrożenie dla tej sztuki stanowiła wyraźna tendencja do nadmiernego eksponowania (w plakatach) wyrafinowania estetycznego – zdaniem krytyka publikującego na łamach periodyku „Graphis” już w 1963 r. dla wielu rodzimych twórców stało się ono celem samym w sobie²¹. Jednak, jak zauważa ten sam autor, młodzi wrocławianie, odrzucając „zbyt bezosobowe w swej graficznej oschłości”²² plakaty poprzedniej generacji –

przywrócili [...] plakatowi rangę ściśle osobistej wypowiedzi i manualnego gestu. Odmienne jednak niż za czasów polskiej szkoły plakatu było [ich] podejście do tematu. Odwoływali się doń przy pomocy aluzji, odległych nierzaz skojarzeń, posługując się często ironią, paradoksem, a nawet prowokacją²³.

„Awangarda przekornych”, jak nazwała debiutantów Anna Czartoryska²⁴, nie wahała się wskazywać na problemy rzeczywistości społecznej, wprowadzając przy tym do sztuki elementy prowokacyjnej ironii, humoru czy groteski. Za ich sprawą w projektach plakatów pojawiły się nowe środki formalne, zaczerpnięte nie tylko z na nowo przemyślanego nadrealizmu, ale także z pop-artu oraz z przetwarzanej na różne sposoby fotografii. To na ich bazie młodzi wrocławscy artyści wykształcili własny styl, który oddziaływał i na projektantów pracujących w mieście, i na całe polskie środowisko plakacistów.

Oczywiście, tak radykalny zwrot w sztuce wrocławian nie mógł zaistnieć bez przemian zachodzących w ich kraju. Wśród zagadnień, na jakie należy zwrócić uwagę, analizując czynniki determinujące projektowanie w stolicy Dolnego Śląska w latach 70. XX w., istotne jest pojawienie się nowych zleceniodawców w postaci instytucji kultury, dostarczających bardziej ambitnych tematów niż te związane

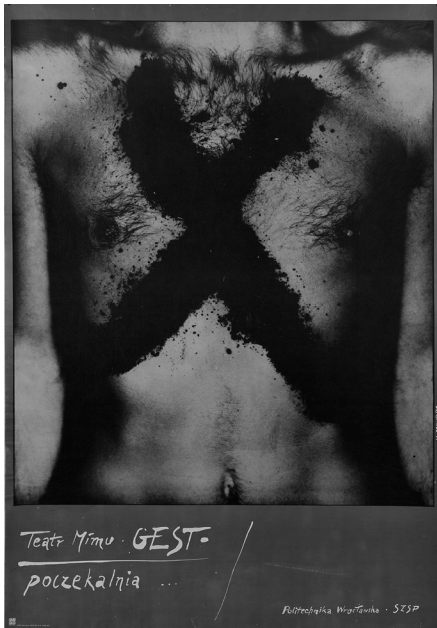
KRÓL EDYP

Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu
1999



© 1999

il. 3 E. Get-Stankiewicz, *Król Edyp*, 1979, 96 × 67; Ośrodek Dokumentacji Sztuki Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu. Fot. D. Miłkowska



il. 4 W. Gołuch, *Poczekalnia*, 1980, 96,2 × 66; Ośrodek Dokumentacji Sztuki Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu. Fot. J. Buława



²⁵ Do wrocławskich instytucji, które w opisywanym okresie coraz chętniej powierzały pracującym w mieście artystom projekty plakatów, należały: Teatr Współczesny, Teatr Polski, Teatr Lalek, Teatr Pantomimy, Państwowa Opera, Operetka Wrocławska, Muzeum Narodowe, Triennale Rysunku oraz Ośrodek Kultury i Sztuki (organizator odbywającego się w stolicy Dolnego Śląska Przeglądu Piosenki Aktorskiej). Współpracę z tamtejszymi projektantami podjęły także instytucje z innych miast, w tym Opolski Teatr Lalki i Aktora, Teatr im. J. Kochanowskiego w Opolu, Teatr im. J. Szaniawskiego w Wałbrzychu, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi, krakowski Teatr Stary oraz sceny warszawskie: Teatr Ateneum, Teatr Narodowy, Teatr Wielki, Teatr Współczesny, Teatr Powszechny, Teatr Dramatyczny, Teatr na Woli, Teatr Nowy.

²⁶ Nie sposób wymienić w tym miejscu wszystkich, profesjonalnych i amatorskich twórców, działających pod szyldami różnorodnych teatrów i grup. Niektóre z nich miały zresztą dość efemeryczny charakter. Do najważniejszych należała niewątpliwie Studencki Teatr „Kalamur”, istniejący od 1957 r., powołany przez E. Michaluka i B. Litwińca. Do 1964 r. jego przedstawienia można było oglądać w Klubie Studenckim „Pałacyk”, mieszczącym się przy ul. Kościuszki 34, później w lokalu przy ul. Kuźnicznej 29a (zob. J. Michalewicz, *Pałacyk pełen*

z obchodami świąt państwowych i wydarzeń politycznych²⁵. Nie bez znaczenia dla ówczesnych przekształceń we wrocławskim plakacie było także uzyskanie przez młodych twórców możliwości udziału w wydarzeniach artystycznych – zarówno tych realizowanych pod patronatem mecenatu państwowego, jak i tych spontanicznie inicjowanych przez samych ludzi sztuki. Do drugiej grupy zaliczyć należy aktywność wrocławskiej – studenckiej i niestudenckiej – młodzieży, przygotowującej kabarety oraz teatrzyki czy znajdującej namiastkę wolności, o której nie było mowy w socjalistycznej ojczyźnie, w słuchaniu i graniu jazzu²⁶.

Bez wątplenia to właśnie młodzieńcza otwartość i spontaniczność leżały u podstaw działań, które spowodowały ferment w polskiej szkole plakatu. Z niej z pewnością, jak i z młodzieńczego ducha przekory, niezgody na zastane reguły, wziął się pomysł Aleksyiuna na zgłoszenie na Krajowe Biennale Plakatu, które odbyło się w 1969 r., dwóch niedrukowanych projektów. Z ducha takiej kontestacji, buntu wobec tego, co od dawna utrwalone, wywodzić można również wyjście młodych twórców poza definicję medium, w jakim sami pracowali, wyrażające się – w przypadku plakatów teatralnych – w dążeniu do rozszerzenia komunikatu poza treści implikowane przez tekst, do którego one powstawały. Z tych samych źródeł zdaje się pochodzić skłonność wrocławian, a zwłaszcza Geta-Stankiewicza, do prowadzenia zakamuflowanej wojny z socjalistycznym reżimem, polegającej na ukrywaniu w plakatach przesłań antyrządowych²⁷. W skrajnej formie jej wpływu dopatrzeć się można w późniejszej twórczości artysty, kiedy zdecydował się on na wyjątkowe w świecie projektantów plakatów zawężenie tematyki do swej własnej osoby²⁸.

Młodzieńcza otwartość i spontaniczność zaowocowały ostatecznie imperatywem komunikowania się z odbiorcą za pomocą obrazu, co znalazło potwierdzenie w wyborze, jakiego dokonali artyści będący u początku swojej drogi plastycznej. Mimo iż każdy z nich realizował się, z powodzeniem, w wielu różnych dziedzinach sztuki, to jednak właśnie plakat zajmował wśród nich uprzywilejowane miejsce. Zawdzięczał je niewątpliwie zdolności do multiplikacji, zapewniającej mu możliwość docierania do nieporównanie większej – niż w przypadku pojedynczego dzieła – liczby odbiorców. Omawiani twórcy wiedzieli wszakże, iż aby zachować swą demokratyczność, plakat powinien opierać się na powszechnie zrozumiałych, a zatem tradycyjnych środkach obrazowania. Dla Aleksyiuna, Czerniawskiego, Geta-Stankiewicza i Sawki oznaczać to mogło tylko jedno – wspomniane wcześniej odrzucenie awangardy i powrót do realizmu, kultury symbolicznej pozostającej w silnych związkach z literaturą i poezją, powrót sztuki prowadzącej dialog ze współczesnością. Dialog oparty na języku idiomatycznym, pełnym odsyłaczy, gier semantycznych, symboli i aluzji, odniesień kulturowych i interferencji wizualnych, pobudzających zarówno umysł, jak i wzrok [il. 2–3].

W tej postawie odnaleźć można także wpływ wspomnianego wcześniej Urbańca. Wniósł on do wrocławskiej dydaktyki nową metodę pracy, w której szczególny nacisk położył na relację pomiędzy słowem a obrazem. Sam zainteresowany tym, „by wykazać, że plakat jest romanssem obrazu ze słowem. Jest to przekaz, w którym obydwie systemy współdziałają na równych prawach i im harmonijniej działają, tym lepszy plakat (naturalnie nie chodzi tu o mechaniczną równość i harmonię)”²⁹, wpajał ową wiedzę swym wychowankom. Do kolejnych z nich należeli: Roman Kowalik, Mirosława Bernat i Wiesław Gołuch [il. 4]. W kreacji graficznego świata opartego na zniuansowanej grze słowa i obrazu dołączyli do tej grupy wykształceni na Wydziale Architektury Wnętrz wrocławskiej PWSSP: Ludwik Żelaźniewicz i Jacek Ćwikła [il. 5].

Ożywienie panujące w projektowaniu graficznym w stolicy Dolnego Śląska załamało się u progu lat 80. XX wieku. Powodem była zaistniała w Polsce sytuacja polityczno-społeczna i ekonomiczna. Brak środków na podstawowe potrzeby kraju bardzo szybko przełożył się na zaniedbanie sektora kultury, który utracił mecenat państwa. Niedofinansowane teatry i inne instytucje sztuki często musiały rezygnować z druku plakatów, z podobnych przyczyn zaprzestano również wydawania tego typu druków o charakterze społecznym i politycznym, służących głoszeniu jedynie słusznej prawdy. Zresztą moc sprawcza tych ostatnich dawno się wyczerpała. Dla artystów zaniechanie publikacji plakatów oznaczało utratę stałego źródła dochodu, a także możliwości ekspresji. Jedynie nieliczni otrzymywali jeszcze, niestety dużo rzadsze, zamówienia, wyzyskując odnalezioną w plakatach enklawę wolności nie tylko w celu urzeczywistnienia własnych wizji plastycznych, ale też wypowiedzania się na tematy nierzadko luźno zaledwie związane z wydarzeniem, któremu plakaty towarzyszyły.

Keywords

poster, State Higher School of Fine Arts in Wrocław, Tadeusz Ciałowicz, Ryszard Gachowski, Michał Jędrzejewski, Jan Jaromir Aleksion, Jerzy Czerniawski, Eugeniusz Get-Stankiewicz, Maciej Urbaniec

References

1. **Boczar Danuta**, *Widziane z Ameryki*, [w:] *Współczesne plakaty polskie*, red. **A. Szczucka**, Olszanica 2001.
2. **Czartoryska Anna**, *Przyczynek do opisu zjawiska*, [w:] *Katalog plakatu studenckiego*, red. T. Magowski, Poznań 1983.
3. **Meggs Philip B., Purvis Alston W.**, *Meggs' History of Graphic Design*, Hoboken [New Jersey] 2006.
4. **Miłkowska Dorota**, *Graficzne użytki. Plakat, nowe media, ilustracja i edycja książki*, [w:] *Wrocław sztuki. Sztuka i środowisko artystyczne we Wrocławiu 1946–2006*, red. A. Saj, Wrocław 2006



kultury. Klub, jaki pamiętam, współpr. C. Żyromski, Wrocław 2012, s. 33, 66–67). Ze sceny w „Pałacyku” korzystał także Teatrzyk „Trumna”, założony w 1962 r. przez A. Rzęsę, który zapewnił teatrowi również „oprawę graficzną” w postaci zaproszeń i plakatów (*ibidem*, s. 73). W 1960 r. powstał przy Politechnice Wrocławskiej Studencki Teatr Pantomimy „Gest” (zob. *Encyklopedia Wrocławia*, red. nauk. **J. Harasimowicz**, współpr. W. Suleja, Wrocław 2000, s. 223), a w 1975 r. także „Teatr Instrumentalny”, którego pomysłodawcą i kierownikiem był R. G. Misiek (*ibidem*, s. 93–94). W latach 60. XX w. swą efemeryczną działalność kontynuował założony w 1957 r. przez K. Głaza, M. Jędrzejewskiego, A. Krzemieniewskiego i A. Piliczewskiego Teatr Sensybilistyczny (zob. **A. Wincencjusz-Patyna**, *Michał Jędrzejewski*, Wrocław 2011, s. 14).

²⁷ Jednym z bardziej brawurowych przykładów walki z reżimem, a zarazem gry z cenzurą, jest plakat z 1985 r. do sztuki *Perykles, władca Tyru*, wystawianej przez Teatr Nowy w Warszawie. Get-Stankiewicz wykorzystał w tej pracy własną fotografię portretową. Widnieje na niej w ujęciu popiersiowym, ubrany w koszulę, garnitur i krawat. Ten kostium oraz charakterystyczna poza (wyprężona pierś, lekko uniesiona broda) wskazuje na oczywistą stylizację, którą skojarzyć należy z typem oficjalnego portretu członków ówczesnych najwyższych władz państwowych i partyjnych. Ikonoграфię przedstawienia uzupełnia sznur czerwonych koralików zawieszonych na szyi mężczyzny. Aż trudno uwierzyć, że w 1985 r. tak bezpośrednia wymowa polityczna plakatu mogła umknąć uwadze cenzury

²⁸ Po raz pierwszy wizerunek, a dokładniej: zdjęcie własnej twarzy, Get-Stankiewicz wykorzystał w plakacie do sztuki B. Brechta *Opera za trzy grosze*, wystawianej w 1977 r. przez Wrocławski Teatr Lalek. Od początku lat 80. XX w. artysta stopniowo zawężał tematykę afiszowych obrazów, by w latach 90. skupić się w nich wyłącznie na portretowaniu własnej osoby.

²⁹ **M. Urbaniec**, *Obraz i słowo* [wstęp], [w:] *XII Międzynarodowe Biennale Plakatu, Warszawa 1988* [kat. wystawy], red. **M. Kurasiak**, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1988, s. 6.



ANNEE INTERNATIONALE
DES PERSONNES HANDICAPEES

UNESCO 1981

	L	M	M	J	V	S	D	L	M	M	J	V	S	D	L	M	M	J	V	S	D	L	M	M	J	V	S	D	L	M				
JANVIER				1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
FEVRIER				1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28			
MARS				1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
AVRIL		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30			
MAI				1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
JUIN	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30				
JUILLET		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31		
AOUT				1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
SEPTEMBRE	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30				
OCTOBRE		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31		
NOVEMBRE				1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	
DECEMBRE				1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31

1^{er} prix concours affiche calendrier 1981 - Unesco/Coopéra -
Jacquie Chevillon (Poitiers) - photo: Marek Koch

© I.C.C. - Paris - J. Lindon, Imprimeur

il. 5 J. Ćwikła, Międzynarodowy Rok Ludzi Niepełnosprawnych, kalendarz UNESCO, 1981, 86,2 × 48,5; Ośrodek Dokumentacji Sztuki Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu. Fot. J. Buława

5. **Miłkowska Dorota**, „Projektowanie graficzne w kręgu Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych we Wrocławiu w latach 1946–1995. Plakat i okładka książki”, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. dra hab. W. Okonia, Uniwersytet Wrocławski 2015, mps.
6. **Ratajczak Maciej**, *Wstęp*, [w:] *Urban Design. Grafika projektowa od Macieja Urbańca. Środowisko ASP we Wrocławiu* [kat. wystawy], koncepcja J. J. Aleksium, E. Smoliński, L. Żelaźniewicz, Akademia Sztuk Pięknych, Wrocław 2006.
7. **Schubert Zdzisław**, *Wstęp*, [w:] K. Dydo, *Mistrzowie polskiej sztuki plakatu* [kat. wystawy], Biuro Wystaw Artystycznych, Bielsko-Biała 1995.

PhD Dorota Miłkowska, dmi@asp.wroc.pl

She works at the Faculty of Graphic Arts and Media Art at the Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design in Wrocław. She deals with the history of graphic design and artistic graphics.

Summary

DOROTA MILKOWSKA (The Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design, Wrocław) / Poster of Wrocław artists from 1955 to 1981

The beginnings of the Wrocław poster date from the mid-1950s. It is the time of the first debuts in this field of design for artists educated at the State Higher School of Fine Arts in Wrocław. Initially very dependent on external influences, such as Polish pre-war poster, artistic graphics, contemporary painting, or finally – the work of then contemporary Polish and foreign poster artists, at the turn of the 1960s and 1970s the Wrocław poster gained its own original expression. This was due, among others, to Jan Jaromir Aleksium, Jerzy Czerniawski and Eugeniusz Get-Stankiewicz. Raised in the environment of independent student counterculture – the last three also by Maciej Urbaniec (who came to Wrocław to conduct classes at the Academy of Fine Arts) – cooperating mainly with theatres, they treated the poster as a way to start a dialogue with the recipient. The dialogue based on idiomatic language, full of references, games of meanings, symbols and allusions, and cultural references that often went beyond the content of a given stage work that was advertised.