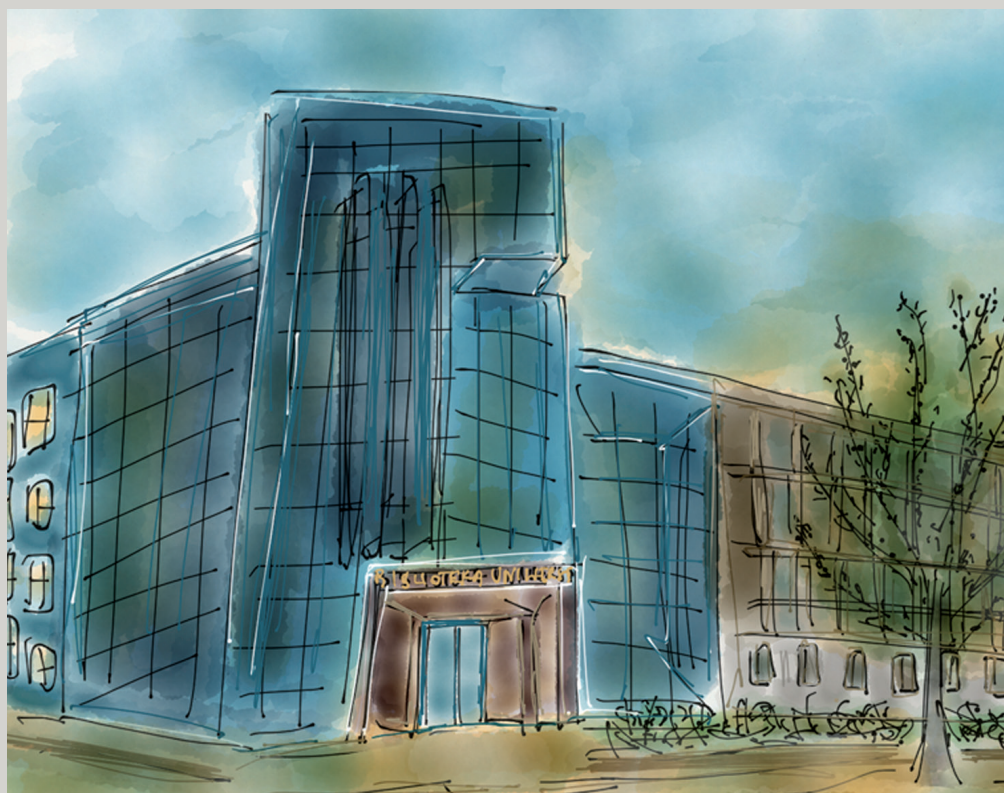

Od przeszłości do teraźniejszości

Biblioteka Uniwersytetu Łódzkiego

1945–2015



Uniwersytet
ŁÓDZKI

W WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Plakat i film – polska szkoła plakatu w zbiorach Biblioteki Uniwersytetu Łódzkiego

Abstract: Poster and Film – The Polish School of Poster in the Collections of the Library of Łódź University

The article presents the collection of posters located in The Special Collection Department in the Library of Łódź University. This collection mainly includes the film posters, but also the theatre, the social, the sports and the circus ones. Some posters were the mainstream of The Polish School of Posters – the phenomenon that influenced post-war fine arts in our country. Their authors were affiliated with the young generation of artists longing to find their own place in new reality. Here, the names of Henryk Tomaszewski, Eryk Lipiński, Tadeusz Trepkowski, and Józef Mroszczak should be mentioned.

The Library collection of film posters consists of 2000 items. The article mainly focuses on those that were the mainstream of The Polish School of Poster.

Wyobraźmy sobie scenę filmową, w której młody mężczyzna stojąc na podeście w auli Biblioteki Uniwersytetu Łódzkiego wypowiada następujące słowa: „Salmosalar! Niezwykle rzadki łosoś ma przedziwne obyczaje. Raz na rok wszystkie te ryby płyną do jednego i tego samego miejsca gdzie spotykają się tak jakby były umówione. Na randkę albo na noc poślubną, ale ten romantyzm je zgubi”. Tą osobą jest Jerzy Skolimowski, a to jedna ze scen z jego pierwszego filmu pt. *Rysopis*, z 1963 r.¹ 49 lat później po wyglądzie dawnej auli nie ma już śladu, ale w tym samym miejscu aktorka Anna Grycewicz przegląda akta sprawy kryminalnej w jednej ze scen serialu *Paradoks*. Zamiast krzesel i niewielkiego podestu stoją metalowe regały. Obecnie znajduje się tutaj Sekcja Dokumentów Życia Społecznego, która w serialu jest przedstawiona jako archiwum policyjne, a w rzeczywistości gromadzi materiały będące świadectwem życia publicznego.

* Mgr Radostaw Michalski, Oddział Zbiorów Specjalnych BUŁ.

¹ W 1963 r. budynek Biblioteki Uniwersytetu Łódzkiego pełnił rolę planu zdjęciowego do filmu *Rysopis* w reżyserii Jerzego Skolimowskiego.

„To jest właśnie magia filmu” stwierdza Grzegorz Zgliński po zakończeniu ostatniego ujęcia. Jest on wprost oczarowany mrocznym i chłodnym pomieszczeniem Biblioteki UŁ. Prawie północ. Za chwilę zgasną światła i Sekcja Dokumentów Życia Społecznego ponownie powróci do swojej pierwotnej roli gromadzenia druków ulotnych². Filmowy duch jednak w niej pozostanie, metalowe regały kryją bowiem w sobie zbiór polskich plakatów filmowych, które stały się fundamentem rodzącej się zaraz po wojnie polskiej szkoły plakatu.

Kolekcja plakatów filmowych Biblioteki Uniwersytetu Łódzkiego liczy ponad 2 tys. jednostek. Ich autorami są wyłącznie polscy artyści przedstawiający kino polskie i zagraniczne³. Wśród tego zbioru można wyodrębnić grupę plakatów, które wpisują się w okres tzw. „polskiej szkoły plakatu”.

Termin „polska szkoła plakatu” obecnie używany jest powszechnie. Trudno jednak określić dokładne ramy chronologiczne tego zjawiska. Równie trudno podać jego dokładną definicję⁴. Z pewnością wpływ na jego upowszechnienie miał rozwijający się w latach pięćdziesiątych kierunek w polskim kinie określany jako „polska szkoła filmowa”. Przyпуска się, że po raz pierwszy użył tego określenia Jan Lenica na łamach szwajcarskiego czasopisma „Graphis” w numerze 88 z 1960 r.⁵ Znany krytyk i historyk sztuki Zdzisław Schubert zjawisko tzw. polskiej szkoły plakatu podzielił na trzy etapy. Pierwszy z nich to okres pierwszej połowy lat pięćdziesiątych. Drugi wiązał się z czasem odwilży politycznej w Polsce po roku 1956. Okresem schyłkowym była pierwsza połowa lat sześćdziesiątych⁶.

Plakat zaraz po wojnie znalazł się w centrum uwagi ówczesnej władzy, która widziała w nim doskonałe narzędzie do agitacji i propagowania ustroju socjalistycznego. W porównaniu ze stanem sprzed II wojny światowej miejsce prywatnych pracowni i agencji reklamowych zajął scentralizowany system kilku branż reprezentujący politykę państwa obejmujący m.in. WAG (Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne) i CWF (Centrala Wy-

² W 2012 r. pomieszczenia Zbiorów Specjalnych służyły jako plan zdjęciowy do serialu *Paradoks* w reżyserii Grzegorza Zglińskiego. Opisywane fakty pochodzą z relacji pracowników uczestniczących w produkcji serialu.

³ Oprócz plakatu filmowego w zbiorach Dokumentów Życia Społecznego znajdują się także kolekcje plakatu teatralnego, społecznego, sportowego, cyrkowego i tzw. plakatu łódzkiego, stojącego w silnej opozycji wobec malarskich tendencji polskiej szkoły plakatu.

⁴ Termin polska szkoła plakatu pisano zawsze małymi literami bardzo często z poprzedzającym ją zwrotem „tak zwana” co wskazywało na jego umowność, zob. *Plakat musi śpiewać*, red. Z. Schubert, Poznań 2012, s. 96.

⁵ S. Giżka, *Polska szkoła plakatu*, [dostęp: 12.12.2013], <http://culture.pl/pl/artykul/polska-szkola-plakatu>.

⁶ *Plakat musi...*, s. 101.

najmu Filmu). Radykalnie zmieniła się rola autora, który stał się wykonawcą jedyne w kraju zleceńodawcy, jakim była nowa władza.

W nowej rzeczywistości politycznej rodził się plakat filmowy, różniący się znacznie od przedwojennego reklamowego afisza, tworząc wyjątkowy polski styl⁷. Pierwsze niekomercyjne plakaty filmowe powstawały w Łodzi, poza ramami Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Znaczącą rolę w ich tworzeniu odegrali dwaj adepci warszawskiej uczelni: Henryk Tomaszewski i Eryk Lipiński oraz niezwiązany z tą uczelnią Tadeusz Trepkowski – w dużej mierze samouk. W 1946 r. zastępca kierownika działu reklamy Filmu Polskiego w Łodzi, Hanna Tomaszewska zwróciła się z prośbą do E. Lipińskiego i H. Tomaszewskiego o projektowanie plakatów filmowych. Początkowo obaj panowie odmówili. Wiązało się to ze starym przedwojennym myśleniem, które traktowało tę dziedzinę plakatu jako rzecz błahą, drugiej kategorii, niezwiązaną z szeroko pojętą sztuką. Artyści jednak szybko zmienili zdanie. Dostrzegli oni bowiem w tworzeniu plakatu filmowego możliwość niezależnego przedstawiania własnych wizji artystycznych, opartych na własnej interpretacji filmu, i nie podporządkowanych komercyjnemu wydawcy. Oczywiście, budziło to sprzeciw zawodowych filmowców i reżyserów, przyzwyczajonych do form tradycyjnych, zwykle z wypełniającymi ramy plakatu wizerunkami twarzy lub postaciami aktorów. Jednak pomysł na nową koncepcję plakatu filmowego wygrał⁸. Cechowały go nowe rozwiązania graficzne i typograficzne, polegające na zintegrowaniu warstwy obrazowej i tekstowej. Od poziomu informacyjnego ważniejsza stała się interpretacja i odautorski komentarz. Co prawda plakat stał się przekazem wymagającym większego zaangażowania ze strony odbiorcy, ale zarazem dostarczał większych doznań estetycznych i intelektualnych, porównywalnych do odbioru dzieł sztuki⁹.

Jan Lenica pisał: „Forma nowego polskiego plakatu filmowego odbiega znacznie od komercyjnego afisza, który niewybrednymi środkami apelował do tanich i niskich gustów. Zerwała ona całkowicie ze stylem «sentymentalnym» i «rewolwerowym», stwarzając od razu w pierwszych próbach nowy polski styl nową poetykę plakatu filmowego”¹⁰. Styl ten charakteryzował się przede wszystkim skrótem plastycznym oddającym

⁷ F. Zieliński, *Spoleczne i polityczne ramy plakatu PRL*, [w:] *100 lat polskiej sztuki plakatu*, red. K. Dydo, Kraków 1993, s. 40.

⁸ *Mistrzowie plakatu i ich uczniowie*, koncepcja, wybór prac i teksty Z. Shubert, Warszawa 2008, s. 31.

⁹ K. Matul, *Wykonawca–Twórca–Artysta. Model Autorski w Plakacie filmowym i filmie 1946–1968*, [w:] *Plakaty w zbiorach muzeum plakatu w Wilanowie*, red. M. Kurpik i D. Parczewska, Warszawa, s. 56.

¹⁰ *Polski Plakat Filmowy*, oprac. Tadeusz Kowalski, Warszawa 1957, s. 3.

treść i klimat filmu. Widać to bardzo wyraźnie w pracach Tadeusza Trepkowskiego, o którym J. Lenica pisał na łamach „Przeglądu Artystycznego” tak: „Chłodny i dystyngowany, przemawia do intelektu ciekawą metaforą, statystycznie monumentalnym obrazem”¹¹. I tak np. w pracy do filmu *Ostatni Etap* (1948 r.) ukazany jest złamany goździk na tle obozowego pasiaka.

Film coraz częściej stawał się ulubionym tematem polskich grafików, a polski powojenny plakat filmowy bardzo szybko zdobył uznanie w kraju i zagranicą. Charakteryzowała go przede wszystkim tendencja malarska, w której można było odnaleźć wpływy neorealizmu włoskiego, grafiki meksykańskiej, ale także rodzimej sztuki ludowej¹². Jego wysoki poziom artystyczny został doceniony m.in. na Międzynarodowej Wystawie Plakatu Filmowego w Wiedniu w 1948 r., na której Henryk Tomaszewski zdobył aż pięć złotych medali¹³. Plakat filmowy stał się graficzną interpretacją dzieła filmowego, w którym dominowała ekspresja, groteska, liryka, dramatyzm. Jako przykład może posłużyć plakat H. Tomaszewskiego *Piątka z ulicy Barskiej* (1953), na którym autor w ekspresyjny sposób przedstawia mężczyznę, chwytającego za szyję krzycząca kobietę. Trzeba podkreślić, iż H. Tomaszewskiego intrygowała sama technika filmowa, będąca często źródłem inspiracji graficznej.

278

W związku z tym, że plakat filmowy nie mieścił się w kręgu zainteresowania władzy tak bardzo jak plakat polityczny, przyciągał wielu młodych studentów nie tylko po studiach malarskich, ale i architektonicznych¹⁴. Zresztą taką możliwość dawała im działająca w ramach głównego dystrybutora filmów CWF specjalna komisja, czuwająca nad poziomem artystycznym wydawanych plakatów. W skład pierwszego gremium wchodził: Henryk Tomaszewski, Józef Mroszczak, Wojciech Fangor i Eryk Lipiński. Komisja zlecała prace nie tylko grafikom o ugruntowanej pozycji, ale także młodym artystom, co rodziło wyjątkową, zdrową rywalizację prac uczniów z pracami profesorów¹⁵.

Autorzy plakatów starali się unikać socrealistycznej „nowomowy”. W plakatach do filmów zagranicznych nie było miejsca na przesłanie propagandowe, ale i plakaty reklamujące filmy polskie nie miały charakteru stricte agitacyjnego. Jak pisze Katarzyna Matul: „Socrealistyczny model sztuki był realizowany bardziej poprzez konwencjonalizację, ujednoli-

¹¹ J. Lenica, *Sztuka dzisiejszych czasów*, „Przegląd artystyczny” 1952, nr 5, s. 41.

¹² *Mistrzowie plakatu...*, s. 55.

¹³ A. Kowalska, *Syn Henryka Tomaszewskiego o ojcu i wystawie w Zachęcie*, [dostęp: 08.09.2014], http://wyborcza.pl/1,75475,15634045,Syn_Henryka_Tomaszewskiego_o_ojcu_i_wystawie_w_Zachecie.html.

¹⁴ *Plakat musi...*, s. 99.

¹⁵ *Mistrzowie plakatu...*, s. 56.

cenie motywów i wymowy”¹⁶. Plakat był oparty, podobnie jak w latach 20. i 30., na przedstawieniu postaci ludzkiej z tą jednak różnicą, że twarze aktorów zostały zastąpione sylwetkami ludzi walczącymi o wolność dla proletariatusy i chłopów. W Zbiorach Biblioteki Uniwersytetu Łódzkiego odnajdujemy dwa plakaty, które potwierdzają tę tezę: *Autobus odjeżdża 6:20* (1954) Aleksandra Kobzdeja i *Ulica* (1956) Józefa Mroszczaka.

Wraz z odwilżą polityczną w 1956 r. plakat filmowy zaczął zyskiwać coraz większą autonomię uwalniając się spod skrzydeł socrealizmu, czerpiąc inspirację zarówno z twórczości klasyków nowoczesności (np. Picaso, Chagall), jak i z ówczesnych nurtów sztuki abstrakcyjnej: ekspresjonizmu i surrealizmu¹⁷. Florian Zieliński mówi nawet o tzw. podwójnym wyzwoleniu, w którym autor-plakacista, uwolniony wcześniej od presji wolnego rynku i prywatnego producenta, teraz wyzwala się jeszcze spod kontroli państwa¹⁸. Bardzo dobrym przykładem walki z socrealizmem, w sztuce plakatu, był często formalny i estetyczny infantylizm¹⁹. W zbiorach Biblioteki odnajdziemy kilkanaście takich prac. Na szczególną uwagę z pewnością zasługują dwie z nich: *Wszystko dla Pań* (1962) autorstwa Jana Młodożeńca i *Posądzanie* (1959) Franciszka Starowieyskiego.

Druga połowa lat 50. przyniosła prawdziwy boom w tworzeniu plakatów filmowych. Nadal znaczącą rolę odgrywał plakat malarski, w którym widoczne były ślady pędzla, kresek i gry cieni. Cechy warsztatu malarskiego odnajdziemy m.in. w pracach Jana Lenicy, który uważał się za niezależnego twórcę przedstawiającego własną wizję świata z ironiczną i dowcipną postawą²⁰. Biblioteka posiada jedynie osiem jego prac, w tym cztery niezwykle cenne: *Niebieski Ptak* (1955 r.), *Ziemia* (1956 r.), *Opowieści o Leninie* (1957 r.), *Oko za oko* (1958 r.). Malarskość widoczna jest także w plakatach Józefa Mroszczaka, który często operował swobodną plamą. Zachowywał jednak przy tym równowagę między warstwą informacyjną i plastyczną²¹. Jego plakaty były spokojne, przesycone ciepłym klimatem. Widać to chociażby w pracy do filmu *Młodzi przyjaciele* (1958). Ekspresja malarska dominuje również w twórczości Jana Młodożeńca, któremu była bardzo bliska twórczość tak wielkich malarzy jak Pablo Picaso, Paul Klee czy Fernard Leger. Jego prace tkwiły mocno w polskiej kulturze zwłaszcza w folklorze. Posługiwał się on zazwyczaj prostymi środkami

¹⁶ K. Matul, *op. cit.*, s. 57.

¹⁷ *Mistrzowie plakatu...*, s. 57.

¹⁸ F. Zieliński, *op. cit.*, s. 41.

¹⁹ *Ach! plakat filmowy*, koncepcja, tekst, oprac. Dorota Folga-Januszewska, Olszanica 2009, s. 62.

²⁰ *Plakat musi...*, s. 105.

²¹ E. Gorządek, *Józef Mroszczak*, [dostęp: 12.12.2013], <http://culture.pl/pl/tworca/jozef-mroszczak>.

wyrazu, stając się przy tym mistrzem syntetycznej skrótowej wypowiedzi. Na potwierdzenie tych słów warto wspomnieć o takich pracach jak *Motyl z Nefrytu* (1958), *Komandorzy* (1960), *Świadectwo urodzenia* (1961) czy *Kuba w ogniu* (1964). Malarzem tworzącym plakaty filmowe był także Franciszek Starowieyski. Reprezentował on malarstwo surrealistyczne, gdzie świat realny łączył się z ezoteryczną wyobraźnią artysty. Plakaty Starowieyskiego cechuje refleksja nad przemijaniem i śmiercią. przesycone są groteską i humorem²². Z jego wcześniejszych prac warto zwrócić uwagę m.in. na: *Nieziemskie historie* (1959) i *Dziewiąty krąg* (1960), a z późniejszych na plakaty do filmów: *Zabawa w masakrę* (1968) czy *Lokis* (1970).

W omawianym okresie zlecenia dla CWF wykonywała już spora grupa artystów, którzy tworzyli po kilkadziesiąt plakatów filmowych rocznie. Były one oparte przeważnie na przedstawieniu sylwetki ludzkiej, która miała stanowić metaforę dla interpretacji dzieła filmowego. Taka sytuacja doprowadziła do stanu, w którym język plakatu zaczął się unifikować, a powstające prace były bardzo podobne do siebie²³. Warto tu zwrócić uwagę na prace mniej znanych autorów z tamtego okresu, a zaliczanych przecież do czołówki ówczesnego polskiego plakatu. W zasobach Biblioteki Uniwersytetu Łódzkiego znajdują się: *Szalona Barbara* (1958), *Marynarz z Komety* (1959), *W okopach Stalingradu* (1959), *Tańczące molo* (1958), *Sprawcy Nieznani* (1958) Macieja Hibnera; *Hotel duNord* (1957) Ani widu, ani słychu (1958), *Diabeł Morski* (1963), *Najlepszy* (1963), *Hrabia Monte Christo* (1961) Jerzego Treutlera; *Piekło w mieście* (1960), *Dawne Czasy* (1958), *Wieczór Kawalerski* (1960) Wojciecha Wenzela; *Dowcipniś* (1962), *Przeciwnicy* (1960), *Szeherazada* (1965) Liliany Baczewskiej; *Flip i Flap na bezludnej wyspie* (1961), *Siedmiu Samurajów* (1960), *Tajemnicza Grota* (1957), *Krążownik Szos* (1963), *Music-Hall* (1961) Mariana Stachurskiego; *Malwa* (1957), *Książę i aktoreczka* (1962), *Czas Miłości* (1965), *Córka Gejszy* (1962) Hanny Bodnar; *Europolis* (1963), *Gangsterzy i Filantropi* (1962) Macieja Raduckiego.

Pomimo tak przygniatającej dominacji warsztatu malarskiego do głosu dochodzili także ci plakaciści, którzy zaczęli wykorzystywać w swoich pracach elementy fotografii. Na tym polu znaczącą rolę odegrał Wojciech Zamecznik, który od połowy lat pięćdziesiątych zaczął interesować się fotografią eksperymentalną i jej zastosowaniem w grafice²⁴. Próbował on osiągnąć podobne rezultaty jakie osiągnęli jego koledzy przy pomocy warsztatu malarskiego. W porównaniu z jego wcześniejszymi plakatami

²² E. Gorządek, *Franciszek Starowieyski*, [dostęp: 12.12.2013], <http://culture.pl/pl/tworca/franciszek-starowieyski>.

²³ Jan Lenica zaniepokojony tym zjawiskiem zaczął szukać inspiracji w obszarach dziewiętnastowiecznej grafiki.

²⁴ Wojciech Zamecznik jako jeden z pierwszych zaczął eksperymentować z kliszą fotograficzną.

filmowymi opierającymi się jeszcze na rysunku np. znajdujący się w Bibliotece plakat do filmu pt. *Miasto Nieujarzmione* (1954), możemy zauważyć wykorzystywanie nowych technik w procesie tworzenia plakatu. Opierały się one nie tyle na wywołanych zdjęciach, ile na ingerencji m.in. światła i substancji chemicznych w błonę fotograficzną²⁵. W. Zamecznik często zestawiał negatyw z pozytywem lub poddawał fotografię procesowi kontrolowanego prześwietlania np.: *Chłopiec z czarnego ładu* (1961), *Mondo Cane* (1964). Fotografiami eksperymentalną posługiwał się także Wojciech Fangor, który jeszcze na początku lat 50. tworzył zgodnie z zasadami socrealizmu, a niedługo potem jako jeden z pierwszych zerwał z tą konwekcją bezpowrotnie. Zanim wyjechał z kraju w 1961 r., wykonał niezwykle interesujące plakaty do takich filmów jak: *Bezkresne horyzonty* (1955), *Białe Noce* (1959), *Noworoczna ofiara* (1958), *Strzały na granicy* (1958) czy *Pożegnanie z Bronią* (1960). Elementy fotografii eksperymentalnej pojawiały się także w pracach Stanisława Zagórskiego, który szybko wyemigrował i stał się w kraju artystą trochę zapomnianym. Na uwagę z pewnością zasługują jego najbardziej rozpoznawalne prace z tamtego okresu np. *Hiroszima moja miłość* (1959), *W czepku urodzeni* (1960) *Dwie twarze Agenta* (1961), *Kocham Cię Życie* (1961). Na polu fotomontażu prym wiodł Roman Cieślewicz traktujący plakaty filmowe jako pole doświadczalne czerpiąc inspirację m.in. z prac radzieckich konstruktywistów. Posługiwał się on poetycką metaforą, syntetycznym znakiem i bogactwem środków wyrazu: *Eroica* (1958), *Ludzie i wilki* (1959) *Rozstanie* (1960).

Plakaty, w których dominowała fotografia wciąż jeszcze się mieściły w kręgu formuły malarskiej, jednak coraz częściej pojawiały się prace, prezentujące oszczędną formę. Ten swego rodzaju radykalny bunt można zaobserwować przede wszystkim u najmłodszej generacji ówczesnych grafików. Najbardziej wyrazista była trójka uczniów Henryka Tomaszewskiego, debiutujących na polu plakatu filmowego. Byli to: Bronisław Zelek, Marek Freuderaich i Leszek Hołdanowicz. Zrezygnowali oni przede wszystkim z operowania kolorem na rzecz czarno białej kompozycji z silnym kontrastem graficznym, posługując się często zgrafizowaną fotografią. Pismo odręczne zastąpiono literami ze składu typograficznego, miejsce metafory zajęła aluzja. Pojawił się nowy układ kompozycyjny, gdzie często połowa arkusza była pozbawiona jakichkolwiek elementów²⁶.

Plakaty filmowe skierowane do widza o mocnych nerwach, to niewątpliwie specjalność B. Zelka. „Złowrogi trzepot liter” oddający mroczny klimat filmu dostrzeżemy w pracy *Ptaki* (1965). Na plakacie do filmu *Głód* (1967) przedstawiona jest anatomia ludzkiej głowy, jako kwintesencja

²⁵ *Mistrzowie plakatu...*, s. 62.

²⁶ *Ibidem*, s. 89.

niezaspokojonego poczucia głodu. Natomiast w pracy pt. *W Pierwszym krzyku* (1965) bohaterowie szepczą do siebie „drobniutkimi literami”, dzięki temu widz postawiony jest w roli osoby podsłuchującej intymną rozmowę. W plakatach Marka Freunderaicha dostrzegamy kompozycję opartą na geometrycznych kształtach. Po mistrzowsku autor operował także literą, która często była podstawowym motywem jego prac. W plakacie do filmu pt. *Harakiri* (1963) układ liter wskazuje na kształt ostrza przebijającego w domyśle ciało bohatera. Ostatni z trójki „buntowników” Leszek Hodanowicz skierował plakat na drogę znaku, lapidarności i geometrii. Wielką wagę przykładał do układu typograficznego. Warto zwrócić uwagę na jego plakaty do takich filmów jak: *Requiem dla 500 tysięcy* (1963) *Ręce nad Miastem* (1964), *Czarne i białe* (1965).

W przeciwieństwie do młodych studentów polskich uczelni doświadczona generacja grafików podążała raczej drogą ewolucyjną. Tak było w przypadku ikony polskiej szkoły plakatu – Waldemara Świerzego. Od początku poszukiwał on własnego stylu. W jego wczesnych pracach rozwiązania graficzne dominowały nad malarskimi. Charakteryzowały je nowatorskie układy typograficzne i uproszczenie formy. Można tu wspomnieć o takich pracach jak plakaty do filmu: *Nocny nalot* (1957) czy *Ostatni akt* (1958). Na początku lat 60. plakat W. Świerzego stał się bardziej malarski podążający w kierunku abstrakcji np. *Herbaciarnia pod księżycem* (1964), *Trzy światy Guliwera* (1963). W późniejszym okresie w pracach W. Świerzego dostrzegamy „malarstwo gestu” i „abstrakcji lirycznej”, a przede wszystkim pop artu – kierunku, który coraz bardziej zaczyna dochodzić do głosu, a który był całkowicie obcy polskiej tradycji. Z wielu znakomitych plakatów na uwagę zasługuje m.in. *Powiększenie* (1968) czy *Dancing w kwaterze Hitlera* (1968).

W drugiej połowie lat 60. nastąpił okres zasadniczych zmian w procesie tworzenia plakatu. Powoli formuła polskiej szkoły plakatu wyczerpywała się, a sama sztuka plakatu stawiała się o wiele bardziej zróżnicowana²⁷. Twórcy zaczęli stawiać na indywidualność, każdy z osobna zaczynał podążać własną drogą. Z początkiem lat 70. Plakat polski ponownie powrócił do form malarskich nawiązując do tzw. „nowej figuracji”. Trudno tu jednak mówić już o zjawisku tzw. polskiej szkoły plakatu²⁸.

Omówiona w artykule kolekcja plakatów filmowych Biblioteki Uniwersytetu Łódzkiego stanowi jedynie część jej ogromnego zbioru, w ramach którego wyodrębniamy plakat społeczny, teatralny, sportowy, cyrkowy, plakat polityczny i tzw. łódzki plakat oparty na typografii i kon-

²⁷ *Plakat musi...*, s. 264.

²⁸ M. Kurpiak, *Czas, twórcy, plakat*, [w]: *Plakaty w zbiorach muzeum plakatu w Wilanowie*, red. M. Kurpiak, D. Parczewska, Warszawa 2008, s. 45.

strukturywizmie. Należy wspomnieć, że do ww. grupy plakatów zaliczamy także kolekcję afiszy²⁹.

Plakat filmowy stanowił fundament tzw. polskiej szkoły plakatu, a sztuka plakatu stała się polską specjalnością. Artyści doskonale odnaleźli się w nowej powojennej rzeczywistości, znacznie podnosząc walory artystyczne plakatu filmowego, który stał się polem eksperymentowania z nowymi formami. Nierzadko był to plakat intrygujący, poruszający i wyzwalający emocje. Wymagał od odbiorcy zaangażowania, zmuszał do wysiłku intelektualnego umiejętnie wprowadzając go w treść i klimat filmu.

Samo zjawisko polskiej szkoły plakatu zostawiło po sobie prace inteligentne, wieloznaczne, niezwykle komunikatywne, malarskie, z wielkim bogactwem środków wyrazu. Dla artystycznego świata tzw. polska szkoła plakatu stanowiła awangardę przyciągając wielu stażystów z Zachodu. Dla władzy natomiast polski plakat stał się swego rodzaju towarem eksportowym na międzynarodowym rynku sztuki. Jego rola nie kończyła się bowiem na ulicy i nie ograniczała się do informowania o nowych filmach czy spektaklach teatralnych. Plakat szybko został dostrzeżony za granicą Polski stając się obiektem pożądania międzynarodowych wystaw i kolekcjonerów. Ogólnopolskie wystawy plakatu w latach: 1953, 1955, 1961 były ważnymi wydarzeniami artystycznymi, i zaowocowały powołaniem I Międzynarodowego Biennale Plakatu w Warszawie w 1966 r. oraz powołaniem do życia, dwa lata później, Muzeum Plakatu w Wilanowie³⁰.

Biblioteka Uniwersytetu Łódzkiego, jako jedna z pierwszych w Polsce, podjęła prace związane z opracowaniem bibliograficznym plakatów do Narodowego Uniwersalnego Katalogu Centralnego (NUKAT). Swoje działania poprzedziła usystematyzowaniem zbioru plakatów wyszczególniając w nim działy tematyczne. Do tej pory opracowano i zdigitalizowano całą kolekcję plakatu filmowego liczącą 2 tys. jednostek. W dalszej kolejności planowane jest opracowanie kolekcji plakatu teatralnego, cyrkowego i społecznego.

Zbiory Specjalne Biblioteki Uniwersytetu Łódzkiego upowszechniają wiedzę na temat polskiego plakatu m.in. poprzez organizowanie wystaw związanych z tą tematyką. W 2012 r. we współpracy z klubokawiarnią Owoce i Warzywa w ramach festiwalu „Łódź Design” przygotowano wystawę pt. *Informacja, sugestia, prawda*, na której zaprezentowano oryginalne polskie plakaty filmowe, cyrkowe i społeczne pochodzące ze zbiorów BUŁ oraz wygłoszono referat na ich temat. W 2014 r. Biblioteka UŁ wzięła

²⁹ Mowa tu o zbiorze obwieszczeń i zawiadomień wydawanych przez władze komunistyczne z lat 1945–1970 r., które są dostępne w Bibliotece Cyfrowej Uniwersytetu Łódzkiego.

³⁰ Z. Schubert, *Plakat polski 1970–1978*, Warszawa 1979, s. 3.

udział w Nocy Muzeów, podczas której przedstawiono m.in. plakaty reklamowe i BHP z okresu PRL.

Odnosząc się do tytułu wystawy zorganizowanej przez Muzeum Narodowe w Poznaniu: *Plakat musi śpiewać* pozwolę sobie na jego modyfikację: *Plakat musi śpiewać także w bibliotece*.

Bibliografia

Ach plakat filmowy, koncepcja, tekst, oprac. Dorota Folga-Januszewska, Olszanica 2009.

Giżka S., *Polska szkoła plakatu*, [dostęp: [12.12.2013], <http://culture.pl/pl/artykul/polska-szkola-plakatu>].

Gorządek E., *Franciszek Starowieyski*, [dostęp: 12.12.2013], <http://culture.pl/pl/tworca/franciszek-starowieyski>.

Gorządek E., *Józef Mroszczak*, [dostęp: 12.12.2013], <http://culture.pl/pl/tworca/jozef-mroszczak>.

Kowalska A., *Syn Henryka Tomaszewskiego o ojcu i wystawie w Zachęcie*, [dostęp: 08.09.2014], http://wyborcza.pl/1,75475,15634045,Syn_Henryka_Tomaszewskiego_o_ojcu_i_wystawie_w_Zachecie.html.

Kurpik M., *Czas, twórcy, plakat*, [w:] *Plakaty w zbiorach muzeum plakatu w Wilanowie*, red. M. Kurpik, D. Parczewska, Warszawa 2008.

Lenica J., *Sztuka dzisiejszych czasów*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 5.

Matul K., *Wykonawca-Twórca-Artysta. Model Autorski w Plakacie filmowym i filmie 1946–1968*, [w:] *Plakaty w zbiorach muzeum plakatu w Wilanowie*, red. M. Kurpik, D. Parczewska, Warszawa 2008.

Mistrzowie Plakatu i ich uczniowie, koncepcja, wybór prac i teksty Z. Schubert, Warszawa 2008.

Plakat musi śpiewać, red. Z. Schubert, Poznań 2012.

Polski Plakat Filmowy, oprac. Tadeusz Kowalski, Warszawa 1957.

Schubert Z., *Plakat polski 1970–1978*, Warszawa 1979.

Zieliński F., *Spółeczne i polityczne ramy plakatu PRL*, [w:] *100 lat polskiej sztuki plakatu*, red. K. Dydo, Kraków 1993.



Dynamika systematycznego wzrostu, nowoczesna przestrzeń intelektu, labirynt znaków, magia zaangażowanych w swoją pracę ludzi z pasją – to tylko kilka haseł, które przychodzą na myśl, kiedy chcemy przywołać nazwę Biblioteki Uniwersytetu Łódzkiego i 70 lat jej historii. Łódź przed dwoma wiekami powstawała z tradycji niejednorodnych, i podobnie powstawał – jako mozaika różnych treści intelektualnych – Uniwersytet Łódzki.

profesor Jarosław Płuciennik



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63, faks (42) 665 58 62

ISBN 978-83-7969-679-6



9 788379 696796