

KS. MIKOŁAJ NIEDOJADŁO

TWÓRCZOŚĆ PLAKATOWA
HENRYKA TOMASZEWSKIEGO
W LATACH 1949-1955

Gdyby pokusić się o wyznaczenie denotacji terminu „polska szkoła plakatu” przez przyporządkowanie mu wszystkich nazwisk najwybitniejszych twórców polskiej sztuki plakatu, to bez wątplenia wartość jednego z desygnatów należałoby przypisać Henrykowi Tomaszewskiemu. Trudno bowiem przecenić jego zasługi w dziedzinie grafiki użytkowej drugiej połowy XX w., zważywszy na kontekst społeczno-polityczny, w jakim przyszło mu tworzyć. Zmarły w pierwszych latach obecnego stulecia, pozostawił po sobie nie tylko dzieła o kluczowym wręcz znaczeniu dla rozwoju tej dziedziny sztuki, ale przede wszystkim stał się antenatem dla szerokiego grona uczniów – późniejszych wybitnych polskich plakacistów. Ale nie tylko ich. Jak po latach napisze Jan Lenica, jeden z asystentów Tomaszewskiego na Wydziale Grafiki warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych: „Jego francuscy uczniowie wnieśli nowego ducha do podupadłej kolebki plakatu”¹. Jeśli zatem o protoplastach znad Sekwany pisze z uznaniem mistrz pióra Honoré de Balzac, iż „[...] pierwsi wymyślili plakaty, przyciągając nimi uwagę Paryża, rozwijając w nich oryginalność czcionek, fantazyjność barw, winiety, a później litografie, które uczyły z plakatu poemat dla oczu [...]”², to zachowując odpowiednie proporcje

Ks. MIKOŁAJ NIEDOJADŁO – mgr teologii (Papieska Akademia Teologiczna w Krakowie, 2005), lic. historii sztuki (KUL 2010), doktorant historii sztuki KUL; e-mail: hutas@op.pl

¹ H. Tomaszewski, *Love. Graphic artist*, [katalog], Warszawa 1993, s. 7.

² *Illusions perdues*, II: *Un grand home de province a Paris*, [w:] tenże, *Œuvres complètes*, Paris 1892, s. 132 [tłumaczenie własne].

można konstatację tę bez wahania odnieść do wrażeń, jakie musiały wywoływać młodsze o sto lat prace warszawskiego grafika.

Analizując trwającą bez mała 70 lat działalność artystyczną Henryka Tomaszewskiego, nie sposób uciec od pytania o doktrynę socrealizmu, której cezura zbiega się z okresem dojrzałej już twórczości artysty. Biorąc pod uwagę ów specyficzny kontekst panującej w sztuce ideologii, wyznaczonej umownymi ramami lat 1949-1955³, można silić się na próby umieszczenia twórcy i jego dzieł na światopoglądowej skali pomiędzy serwilizmem wobec PRL-u, a jego kontestacją. Jednakowoż w przypadku Tomaszewskiego wszelkie tego typu przyporządkowania okazują się niewystarczające. Był on „zanurzony w świecie, który nie był chyba do końca jego światem, ale inny był wówczas niedostępny. Dlatego należało stworzyć swój własny, w jakiejś mierze autonomiczny, chociaż nie całkiem osobny, odseparowany od realiów codzienności”⁴. Prace artysty powstające w tym przedziale czasowym, podobnie zresztą, jak i wcześniejsze oraz te, które miały dopiero powstać, charakteryzuje permanentne dążenie do wyznaczania granic świata własnej twórczości, wobec których granice systemów politycznych czy ideologii zawsze okazują się zbyt ciasne.

POCZĄTKI

Tomaszewski był jednym z tych artystów, których twórczość miała swoje początki w latach trzydziestych minionego stulecia. W Szkole Przemysłu Graficznego w Warszawie zdobył zawód rysownika litografa, a następnie przeniósł się do warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie uczestniczył w zajęciach malarstwa pod okiem prof. Mieczysława Kotarbińskiego, został nawet starszym asystentem na Wydziale Malarstwa. Okupację przeżył w stolicy; w 1944 r. przeniósł się do Lublina, gdzie działał w strukturach reaktywowanego przez PKWN Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków⁵. W la-

³ Na temat wyznaczenia historycznych granic tego okresu oraz jego periodyzacji zob.: W. Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950-1954*, Paryż 1986, rozdz. „Realizm socjalistyczny w Polsce”, s. 74-78; por. także: P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jalty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989*, Poznań 2005, s. 66-67.

⁴ M. Knorowski, *Vacat*, [w:] *Henryk Tomaszewski: legenda polskiego plakatu. Dzieło i postać*, [katalog wystawy], red. Z. Schubert, Sopot 2010, s. 4.

⁵ Tenże, *Efekt zwierciadlany*, [w:] *Pierwsze półwiecze polskiego plakatu 1900-1950*, red. P. Rudziński, Lublin 2009, s. 216.

tach 1948-1949 pracował w Łodzi jako wykładowca Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych.

W dziedzinie grafiki artystycznej debiutował projektem plakatu dla Komunalnej Kasy Oszczędności⁶ (1937). W jego dorobku do 1949 roku jest też kilka plakatów teatralnych, jednakże kluczową rolę odegrała twórczość powstająca na potrzeby kina. Jeśli chodzi o plakat filmowy, datę przełomową stanowi rok 1946, od kiedy to rozpoczyna się współpraca Eryka Lipińskiego i Tomaszewskiego z „Filmem Polskim”. Obaj artyści „zgodę na współpracę uzależnili od możliwości tworzenia innego – nowego – rodzaju plakatów filmowych, których podstawą [miała być] ich własna interpretacja filmu⁷. Na sukces tego nowatorskiego – jak na polskie warunki – pomysłu nie trzeba było długo czekać. Już w 1948 roku z Międzynarodowej Wystawy Plakatu Filmowego w Wiedniu Tomaszewski przywiózł pięć pierwszych nagród⁸. Wyróżnione zostały m.in. plakaty do filmów: *Ludzie bez skrzydeł* (1947), *Niepotrzebni mogą odejść* (1947) i *Obywatel Kane* (1948). Z dzieł tych przebija niezwykła wrażliwość koloru, będąca pochodną zastosowanego malarskiego warsztatu, wzbogaconego jeszcze pozostającymi w pozornej inkongruencji technikami fotomontażu i kolażu. Wyczuwa się swobodę w kształtowaniu obrazu oraz fantazję w zespalaniu przez autora zróżnicowanych elementów. W plakatach tych uwidoczniają się cechy, które stanowić miały o wyjątkowości sztuki Tomaszewskiego. „Grafizm w postaci rudymmentarnego rysunku stanowił żywioł jego sztuki: płaszczyzna zawsze była jednoznacznie zdefiniowana, iluzja zbędna, cechy przedmiotu zredukowane do koniecznego minimum. Linia, kontur, plama – przestrzeń niedopowiedzianej bieli, składają się na elementy świata przedstawionego”⁹.

Plakat filmowy, w okresie zataczającej coraz szersze kręgi doktryny realizmu socjalistycznego, stawał się jedną z przestrzeni swobodnej wypowiedzi, gry skojarzeń i lapidarnej manieri opisu świata. Te zabiegi pozwalały zamknąć w pozornie łagodnej formie dwupoziomowość zakodowanej treści, przemycając symptomy kpiny czy też ostrej satyry, wymierzonej przeciw

⁶ Sz. Bojko, *Polska sztuka plakatu. Początki i rozwój do 1939 roku*, Warszawa 1971, s. 141.

⁷ K. Matul, *Wykonawca – twórca – artysta. Model autorski w polskim plakacie filmowym i filmie 1946-68*, [w:] *Plakaty w zbiorach Muzeum Plakatu w Wilanowie*, [katalog], red. M. Kurpiak, A. Szydłowska, Warszawa 2008, s. 56.

⁸ Por. J. Brukwicki, *Henryk Tomaszewski*, 2004, aktualizacja: 2005, <http://www.culture.pl/pl/tworca/henryk-tomaszewski>, [dostęp: 17 I 2014].

⁹ K n o r o w s k i, *Vacat*, s. 12.

„systemowi”¹⁰. W środowisku artystycznym tamtych lat nie brakowało głosów poparcia dla rodzącej się koncepcji sztuki¹¹, ale bardzo szybko okazało się, iż sztuka ta, potraktowana w sposób instrumentalny, miała na celu jedynie legitymizację monopolu władzy. Plakat tymczasem stał się przestrzenią, w której dopuszczalna okazywała się dyskretna kontestacja oraz przemycanie wysublimowanych aluzji¹². Jednym z protagonistów takiego podejścia stał się właśnie Tomaszewski, adaptujący fabuły, tematy i tytuły produkcji kinowych na potrzeby plakatu.

PLAKAT POLITYCZNY

Po wojnie artysta powrócił do ASP już jako profesor, a stało się to dzięki staraniom ówczesnego rektora Mariana Wnuka, który wnioskował uruchomienie na Wydziale Grafiki dwóch pracowni plakatu. Miały być one powierzone opiece Józefa Mroszczaka i właśnie Tomaszewskiego¹³. Cenną informację wyjaśniającą kontekst przemian zachodzących w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych w Akademii Sztuk Pięknych, znajdujemy u Wojciecha Włodarczyka. Cytuje on następujący fragment listu rektora Wnuka: „Chce przyjąć komisja ministerialna, chcą wpakować Krajewskich, dziekanem grafiki ma być Witz i ja bym chciał pana prosić o przyjęcie propozycji, bo inaczej ja sobie nie dam rady”¹⁴.

Znane w środowisku artystycznym zaangażowanie Juliusza i Heleny Krajewskich (zresztą absolwentów tej samej pracowni Kotarbińskiego) po stronie doktryny realizmu socjalistycznego nakazywało rektorowi daleko posuniętą ostrożność wobec wprowadzania tego typu twórców–ideologów w struktury uczelni. Tomaszewski „nie miał natury kontestatora, ale jako rzecznik zdrowego rozsądku zawsze musiał być w opozycji do rzeczywistości PRL-u. Choć bez kostiumu buntownika, demonstrował niezależność w myśleniu. Mógł sobie pozwolić na taką suwerenność. Ideologicznie pozostawał niezależny, a zasady doktryny mógł interpretować bardzo indywidualnie, wprost nieorto-

¹⁰ N. Pręgowski, *Temat – plakat: prace studentów Zakładu Projektowania Graficznego Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu*, red. S. Janiak, N. Pręgowski, Toruń 2010, s. 10-11. Autor artykułu podaje jako przykład plakat do filmu produkcji radzieckiej *Rewizor* z 1953 roku.

¹¹ *Nowocześni a socrealizm*, [katalog wystawy], red. M. Chrobak, J. Świca, Sarmach Gallery, t. I, Kraków 2000, s. 216.

¹² K n o r o w s k i, *Vacat*, s. 12.

¹³ T e n ż e, *Efekt zwierciadlany...*, s. 216.

¹⁴ *Akademia...*, s. 164-165.

doksylnie, co jest zauważalne w jego plakatach politycznych z lat pięćdziesiątych [...] ¹⁵.

Z lat 1949-1955 pochodzi siedem plakatów o tematyce politycznej, spośród których stylem i przede wszystkim nietypowym rozmiarem (99 x 34 cm) wyróżnia się jeden: *Witamy 22 lipca* (1953). Jest to przedstawienie w formie pionowego pasa, w którego centrum znajduje się napis rozmieszczony w trzech wierszach. Szczególną uwagę zwraca opracowanie typograficzne tekstu, który oddany jest trzema rodzajami czcionek o zróżnicowanym rozmiarze, barwie i kroju: poprzez elegancki, pochylony krój pierwszego słowa, przez pogrubiony szeryfowy liczbę „22”, aż po linearny o zwiększonym świetle międzyznakowym ostatniego słowa, otoczonego dodatkowo kształtem w formie wydłużonego owalu. Wprowadzenie takiej różnorodności w przestrzeń warstwy słownej spycha na dalszy plan wtapiającą się w tło dekorację kwiatową, flankującą tekst z góry i z dołu. Główną rolę odgrywać mają litery (a jeszcze bardziej cyfry), i tak dzieje się rzeczywiście; liczba staje się tu dominantą, kontrastując swoimi białoczerwonymi barwami z granatowym tłem, ale nade wszystko przytłaczając rozmiarem. „Tomaszewski był z całą pewnością artystą, który najlepiej zrozumiał moc obrazu mówiącego oraz polisemię obrazową liter. Więcej, zniósł on granicę, która oddzielała świat obrazu od świata piśma, tekstu. Od początku [...] zaanektował literę jako materiał podstawowy, wykorzystując jej potencjał graficzny i swoisty trop” ¹⁶.

Tym, co charakteryzuje sztukę plakatową Tomaszewskiego, jest majoryzacja znaku graficznego, symbolu czy metafory, przez co wypowiedź plastyczna staje się bardziej lapidarna, nie tracąc nic ze swej czytelności i trafności ¹⁷. W rocznicowym plakacie *22 lipca 1951* (1951, il. 1.) ¹⁸ na błękitnym tle dominują trzy elementy, powiązane ze sobą dzięki organicznym dominantom: polska flaga powiewająca na wietrze, biała gołębica w locie oraz dźwиг przenoszący fragment stalowej konstrukcji. Pochylone ramię dźwigu koresponduje z równoległe nachylonym drzewcem, sugerując widzowi nie tylko ideę marszów rokrocznie odbywających się w całej ojczyźnie z okazji Święta Odrodzenia Polski, ale też dynamikę przemian dokonujących się w społeczeństwie. Dogmat głoszący, iż ustrój socjalistyczny jest dla Polski najwłaściwszy, może

¹⁵ K n o r o w s k i, *Efekt zwierciadlany...*, s. 219.

¹⁶ B. K o p e r, *Liternictwo w plakatach Henryka Tomaszewskiego*, [w:] *Henryk Tomaszewski: legenda...*, s. 50.

¹⁷ B r u k w i c k i, *Henryk Tomaszewski*, [dostęp: 16 I 2014].

¹⁸ Fotografie są publikowane za uprzejmą zgodą Filipa Pagowskiego oraz dzięki życzliwości Muzeum Plakatu w Wilanowie. W opisie podano po przecinku: tytuł plakatu, rok wykonania, format oraz technikę.

potwierdzać lecący zgodnie z wyznaczonym już wcześniej ruchem ptak – symbol pokoju wtapiający się w biel flagi.

W politycznych plakatach Tomaszewskiego sztandar, transparent czy właśnie flaga są elementami sztafażu, pojawiającymi się najczęściej spośród wszystkich stosowanych przez niego motywów. Zgrupowanie flag państw bloku socjalistycznego ukazuje na przykład plakat powstały z okazji obchodów 36. rocznicy rewolucji październikowej. Na nim to autorzy¹⁹ na tle masztów z flagami umieścili przedstawione od pasa w górę postaci robotnika i kłoczownicy ze sztandarowej rzeźby Wiery Muchiny z 1937 roku. Efekt uzyskany dzięki takiemu zestawieniu ożywia stalową materię monumentu, poddając rozwiną odzież figur temu samemu podmuchowi, który porusza płótnami chorągwi.

Wspomniany motyw obecny jest też w plakacie *Do czynu na cześć II zjazdu PZPR* (1953, il. 2.), gdzie czerwona przestrzeń tkaniny chorągwi została wypełniona tekstem referatu Prezesa Rady Ministrów Bolesława Bieruta, zatytułowanego: „Zadania Partii w walce o szybszy wzrost stopy życiowej mas pracujących w obecnym okresie budownictwa socjalistycznego”²⁰. Zastosowany tu zabieg artysty jest potwierdzeniem aksjomatu o współistnieniu w jego dziełach korespondujących ze sobą faktorów słowa i obrazu: „We wszystkich projektach Tomaszewskiego słowo jest obrazem lub obraz jest słowem. Słowo – obraz nie są tu pojęciami opozycyjnymi. Napisy i teksty spletają się z obrazem w jedną całość”²¹. W tym konkretnym przypadku nie bez znaczenia jest wymowa ideologiczna plakatu, a mianowicie fakt, że tekst przeniesiony ze szpalty na szturmówkę, podnosi rangę tej ostatniej, czyniąc z niej propagandowy transparent. Tak rozumiany pochód jest już nie tylko manifestem, ale jeszcze bardziej staje się orędziem wygłaszanym przez społeczeństwo, a uwierzytelnionym przez autorytet wodza.

Tematowi zjazdowemu poświęcony jest także późniejszy o rok plakat *Do walki o socjalizm – dobrobyt – trwały pokój* (ryc. 3). Podobnie, jak na poprzednim, także i tu obecny jest motyw powiewającego czerwonego sztandaru, umieszczonego na tle konturów Rzeczypospolitej. Dolną część przedstawienia

¹⁹ Współautorem plakatu był Józef Mroszczak.

²⁰ Referat ten został wygłoszony podczas IX Plenum KC PZPR pod koniec października 1953 roku. Postanowiono przyjęc go jako wytyczną działania Partii przy rozwiązywaniu zadań polityczno-gospodarczych, podejmując równocześnie uchwałę w sprawie zwołania II Zjazdu Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej. Por. *IX Plenum KC PZPR. Uchwała o zwołaniu II Zjazdu Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej*, „Dziennik Polski” [Kraków], 1953, nr 262 (3037), s. 1.

²¹ K. L e n k, Moore, [w:] *Henryk Tomaszewski: legenda...*, s. 40.

wypełnia napis ułożony kaskadowo w czterech wierszach, przy czym w każdym kolejnym zwiększa się rozmiar zastosowanej czcionki. Zastosowany zabieg, wraz z użyciem ksenotypu, potęguje wrażenie głębi, a uszeregowany w ten sposób tekst budzi skojarzenie ze wznoszącymi się schodami, nadając mu walor monumentalności²². Wszelkie próby skonfrontowania tego typu prac z pojawiającymi się równolegle afiszami propagandowymi wypadają całkowicie na niekorzyść tych ostatnich, co każe widzieć w Tomaszewskim prekursora wprowadzania do plakatu estetyki mocno wyprzedzającej swój czas²³. Zadziwia i fascynuje owo posługiwanie się formami charakterystycznymi raczej dla grafiki reklamowej, przy równoczesnym zachowaniu wierności tematowi. Jest wyrazem geniuszu projektanta, szukającego takiej formy wyrazu, która byłaby najbardziej odpowiednia dla konkretnej treści²⁴.

PLAKAT TEATRALNY

Wyraźnie zaznaczyły się związki warszawskiego artysty ze środowiskiem teatralnym. Zajmował się on projektowaniem plakatów dla Teatru Domu Wojska Polskiego w Lublinie²⁵ oraz dla warszawskiego Teatru „Syrena”, z którym współpracował również jako scenograf. Zbliżenie z tą dziedziną życia artystycznego dało mu szansę osobistych kontaktów m.in. z Witoldem Gombrowiczem czy Adolfem Dymszą²⁶. Na lata 1949-1955 przypada sześć zrealizowanych projektów plakatów teatralnych, m.in. do spektakli: *Dwa tygodnie w raj* (1951) czy *Rok 1944* (1954). Wśród nich uwagę zwraca afisz zapowiadający inscenizację *Dziadów* Adama Mickiewicza w Państwowym Teatrze Polskim w Warszawie, w listopadzie 1955 roku (il. 4.). Stanowi on kolejny przykład wykorzystania zindywidualizowanej typografii, która w warsztacie artysty grafika stanowiła nieodłączną część przekazu wizualnego. Plakat ten pozbawiony jest ilustracji, a zarówno tytuł dramatu, jak i umieszczona u dołu data premiery, skomponowane są według stylu niezgrabnego pisma odręcznego. W tej swobodzie pozornie tylko ujawnia się nonszalancja. „W istocie rzeczy

²² Odnośnie do cech kompozycji stosowanych w socrealizmie. Zob.: Włodarczyk, *Socrealizm...*, s. 17.

²³ Knorowski, *Efekt zwierciadlany...*, s. 245; zob. także: M. Krassowska, *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1945-1960*, red. A. Wojciechowski, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992, s. 151.

²⁴ Lenk, *Moore...*, s. 34.

²⁵ *Henryk Tomaszewski: legenda...*, s. 52.

²⁶ Knorowski, *Efekt zwierciadlany...*, s. 216.

jego [...] kapryśny dukt był precyzyjnie i faktycznie projektowany w ramach całości. Równocześnie obok pojawiała się regularna czcionka jako przeciwwaga niesforności”.²⁷

Patrząc na plakat do Mickiewiczowskiego dramatu trudno oprzeć się wrażeniu, że autor zapomniał umieścić słowo tytułowe, zastępując je logotypem. W rzeczy samej tytuł przejmując tu funkcję obrazowania, choć przecież nie traciła równocześnie swojej wartości semantycznej. „Tomaszewski uwypukla dwuznaczność ukrytą gdzieś pomiędzy patrzeniem a czytaniem, aż do granicy czytelności, nie zarzucając nigdy wymogu skuteczności komunikatu, właściwej dla sztuki plakatu”²⁸. Późniejsze plakaty teatralne, zwłaszcza te z lat sześćdziesiątych, stanowiące *differentia specifica* jego twórczości, uwypukliły jeszcze bardziej te tendencje. Dzieła budzące wśród krytyki artystycznej, widzów czy postronnych obserwatorów w równym stopniu zachwyty, jak i oburzenie, poświadczają tym samym, iż niemożliwe jest przyjęcie wobec nich postawy indyferentyzmu.

Paleta przeróżnych środków plastycznych świata estetycznego, takich jak kaligrafia, piktogram, ideogram czy logotyp, w połączeniu z zastosowanymi w formie graficznej figurami retorycznymi, jak paralela, metafora, synekdocha, decyduje o wyjątkowej wymowie plakatów teatralnych Tomaszewskiego²⁹. Jednakże o owej wymowie w najszerszym znaczeniu świadczy przede wszystkim konwencja teatru, w której przedstawia on rzeczywistość. Jego plakaty tworzą złudzenie świata poprzez użycie w nich właściwych znaków, podobnie jak ma to miejsce właśnie w teatrze: „Oglądając plakaty Tomaszewskiego, uczestniczymy w spektaklu, poddani działaniu magii i zadziwieni urodą ich formy. Dopiero po chwili orientujemy się, że to, co było pokazane, działa jak rekwizyt teatralny, który jedynie przywołuje prawdziwy obraz przedmiotu”³⁰.

²⁷ Tamże, s. 245.

²⁸ K o p e r, *Liternictwo...*, s. 46.

²⁹ Tamże, s. 48.

³⁰ L e n k, *Moore...*, s. 36; zob. także: M. W a l l i s, *Sztuka z punktu widzenia semantycznego – nowa metoda estetyki*, [w:] t e n ż e, *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*, Warszawa 1983, s. 9.

INNE KATEGORIE PLAKATOWE

Tomaszewski projektował także plakaty okolicznościowe, zapowiadające wydarzenia dotyczące gospodarki (*Międzynarodowy Dzień Spółdzielczości. 9 wrzesień 1951*), oświaty (*Wystawa książki i ilustracji. Wrzesień 1951*). Jeden z nich, przygotowany na Dni Oświaty, Książki i Prasy, *Dla nich budujemy nowe, szczęśliwe życie* (1951), został wyróżniony na I Ogólnopolskiej Wystawie Plakatu w 1953 roku³¹. Spośród dzieł o tematyce kulturalnej na wyróżnienie zasługuje bez wątpienia poster zaprojektowany na okoliczność „Roku chopinowskiego 1949” (il. 5.) Powstało kilka jego wersji różniących się w warstwie słownej (*POLSKA. Rok chopinowski 1949; X Festiwal Chopinowski. Duszniki Zdrój 27-29 VIII 1955; CHOPIN*). Stronę obrazową stanowi bliżej nieokreślone ugrowe tło rozjaśniające się ku górze, tworząc wrażenie rozmytej linii horyzontu i bladego nieba z przesuwającymi się po nim obłokami. Na pierwszym planie znajduje się charakterystyczny piktogram odwzorowujący fortepian, na który składają się: fragment klawiatury, podniesiona nakrywa oraz stylizowany pulpit na nuty. Na nim ustawiona jest czerwona plansza z napisem sugerującym temat wydarzenia muzycznego.

Przytaczany już wyżej Jan Lenica, urzeczony zaskakującą formą tego plakatu, tak charakteryzował pełen ilustracyjności i zdobnictwa styl Tomaszewskiego: „Posiadał od dawna biegłość, wirtuozerię ręki. [...] Ze skłonnościami do elegancji, arabeski, lubiła potańcować, przytupywać jak w mazurze czy kujawiaku. [...] Słychać w jego liternictwie, jak zresztą w całej twórczości, echa jarmarku, przedwojennych szyldów sklepowych, kiermaszowych malowanek. Tej niegdyś bujnej, dziś zanikającej subkultury. W tym jego polskość podskórna, ale zawsze wyczuwalna”³². Trudno nie zgodzić się z taką interpretacją, mając przed oczami afisz tchnący nostalgicznością nieuchwytnego pejzażu. Minimalne pochylenie skonstruowanego przez artystę elementu graficznego budzi natomiast asocjacje żeglarskie, czyniąc z niego łódź z wystawionym na wiatr żaglem. I już nie wiadomo, czy to obłoki płyną po niebie, czy fortepian wśród pól Mazowsza, czy tylko pobrzmiwają echa muzyki wielkiego kompozytora. Plakat mogący dać widzom rozległe możliwości interpretacji zawartych w nim treści, szczególnie w dobie socrealizmu domagał się inteligentnego użycia metafory i alegorii, zwłaszcza jeśli wykonywało się państwowe zamówienia. Użyty język musiał bowiem stymulować w głowach odbiorców

³¹ Zob. *Nagrody na I Ogólnopolskiej Wystawie Plakatu*, „Przegląd Artystyczny” 1953, nr 3, s. 18.

³² *HT*, s. 6-7.

samodzielne skojarzenia³³. Tomaszewski posiadał umiejętność posługiwania się takim właśnie wieloaspektowym językiem, który „[...] nie uznaje retorycznych fraz, a zadowala się zdroworozsądkową prawdą”³⁴.

W okresie nieustępliwej walki ideologicznej ustroju komunistycznego z kapitalizmem zachodu plakat reklamowy był towarem mocno deficytowym. W dorobku Tomaszewskiego znajduje się tylko jeden, zachęcający do skorzystania z usług Polskich Linii Lotniczych „LOT”. Trudno jednakże byłoby domyślić się treści owej reklamy, gdyby nie nazwa podniebnego przewoźnika, umieszczona w języku polskim i rosyjskim wzdłuż górnej krawędzi, oraz wyobrażenie lecącego samolotu. Poniżej bowiem roztacza się już charakterystyczny dla socrealizmu widok dźwigów oraz wznoszącej się budowli ukazanej w mocnym skrócie perspektywicznym, w sposób powszechnie obowiązujący w latach odbudowy. W plakacie tym odczuwa się niedobór charakterystycznych dla Tomaszewskiego sposobów komponowania przestrzeni, przytłacza natomiast szablonowość dystynktywna dla sztuki nacechowanej zaprogramowaną „ideowością”. O tej ostatniej tak pisał Józef Mroszczak, w referacie wygłoszonym podczas narady ZPAP w czerwcu 1953 roku: „Najbardziej istotna różnica między gorszym, czy lepszym plakatem reklamowym okresu przedwojennego, a plakatem, który w Polsce Ludowej stał się ważnym środkiem agitacji za słuszną sprawę ludzi pracy, tkwi w postawie ideowej i stosunku twórcy do swego dzieła”³⁵. Powyższy przykład reklamy w wydaniu socjalistycznym pokazuje dobitnie odmienną tendencję, a mianowicie brak osobistego stosunku artysty do przedstawianej treści. Na szczęście w twórczości bohatera niniejszego artykułu tego typu prace stanowią znikomy procent dorobku.

PLAKAT FILMOWY

W latach trzydziestych XX wieku, gdy w pracowni Edmunda Bartłomiejczyka warszawskiej ASP nauki pobierali tacy twórcy, jak Konstanty Sopoćko czy Olga Siemaszkowa, a projektowaniem plakatu zajmowali się m.in. Bohdan Bocianowski i Eryk Lipiński, Henryk Tomaszewski należał do najmłod-

³³ Lenk, *Moore...*, s. 30.

³⁴ Knorowski, *Vacat*, s. 12.

³⁵ *O dalszy wzrost poziomu ideowo-artystycznego plakatu polskiego*, „Przegląd Artystyczny” 1953, nr 3, s. 4.

szej generacji artystów³⁶. Przywołane na początku niniejszego artykułu przykłady jego plakatów filmowych były zapowiedzią przyszłych sukcesów. W 1953 roku, na wspomnianej już wyżej I OWP, komisja pod przewodnictwem Wiceministra Kultury, Jana Wilczka, przyznała Tomaszewskiemu pierwszą nagrodę za trzy dzieła tej kategorii: *Ditta* (1952, il. 6.), *Pod niebem Sycylii* (1952, il. 7.), oraz *Rewizor* (1953)³⁷. Twórczość plakatowa artysty została w tym samym roku doceniona nagrodą państwową II stopnia w dziale literatury i sztuki³⁸.

Obok wyróżnień nie brakowało też zarzutów pod adresem jego sztuki. Był posądzany o lenistwo w podejściu do problemu zawartego w temacie plakatu, o zabawę kolorem z zamiarem pokrycia pustki ideowej fałszującą rzeczywistość estetyką³⁹. Artysta pozostał jednak wierny swoim twórczym przekonaniom, nie rezygnując z wywalczonego przed laty przywileju tworzenia dzieł autorskich. „Ścisłe wyznaczył swoje artystyczne terytorium i nikt nie ośmielił się naruszyć tej suwerenności. To był szczególny dowód uznania i poszanowania dla jego twórczego dorobku [...]”⁴⁰. Powstawały kolejne plakaty filmowe, w których nadal ważny był kolor, plama barwna oraz starannie dobrana bądź zakomponowana czcionka; sztuka projektowana ze specyficznym poczuciem humoru, niebywałą intuicją i zawieszoną w próżni *pointą*; „sztuka bez przymiotników”⁴¹. Warte przywołania są poniższe przykłady: *Najpiękniejsza* (1954), *Urok szatana* (1954), *Pierwszy po Bogu* (1955), *Godziny nadziei* (1955).

ARTYSTA I PEDAGOG

Henryk Tomaszewski, wybitny rysownik, satyryk i karykaturzysta, ilustrator książek dla dzieci, scenograf, projektant wystaw, autor okładek książkowych, był nade wszystko wybitnym plakacistą. W krótkim przedziale czasowym doby realizmu socjalistycznego jego dzieła zostały docenione w Polsce i za jej granicami; były obecne – co oczywiste poza Warszawą – na wystawach plakatu w Moskwie, Wiedniu, Berlinie i Nowym Jorku⁴². Okres ener-

³⁶ B o j k o, *Polska sztuka plakatu...*, s. 129.

³⁷ Zob. *Nagrody...*, s. 18; K n o r o w s k i, *Efekt zwierciadlany...*, s. 223.

³⁸ Zob. *Nagrody państwowe za rok 1953*, „Przegląd Artystyczny” 1953, nr 3, s. 3.

³⁹ M r o s z c z a k, *O dalszy wzrost...*, s. 10.

⁴⁰ K n o r o w s k i, *Vacat*, s. 8.

⁴¹ J. Z i e l e c k i, *Henryk Tomaszewski*, „Projekt” 1985, nr 4 (163), s. 4.

⁴² L e n i c a, *HT*, s. 6.

gicznej indoktrynacji środowiska artystycznego przez władze komunistyczne zamyka się w twórczości Tomaszewskiego pracami wykonanymi wraz z Wojciechem Fangorem przy okazji V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów. Estetyka wykonanego na tę okoliczność monumentalnego fryzu, zdradzająca upodobania artysty zmierzające w kierunku abstrakcji, była negacją zalecanej przez doktrynę sztuki figuratywnej i zapowiadała nadchodzące zmiany, co miał potwierdzić Arseniał⁴³.

Tomaszewski reprezentował postawę polskiej przewrotności wynikającej z doświadczenia pozostawania w opozycji, ale bez znamion buntu czy obywatelskiego nieposłuszeństwa⁴⁴. I zapewne dlatego był ceniony zarówno przez artystów odcinających się od deformujących sztukę propozycji władz, jak i przez same władze. „Gdy swoboda wypowiedzi artystycznej była ograniczona, działał jak pedagog licząc na to, że nadejdą lepsze czasy dla samodzielnie myślących artystów”⁴⁵. Sam był przykładem takiego podejścia do twórczości i tego też uczył swoich studentów, uczestników zajęć jego pracowni w Akademii, z którą był związany do 1984 roku. W jego metodzie nauczania nie było miejsca na pustosłowie i jałową reprodukcję, dlatego nie pozwalał bezmyślnie naśladować ani siebie, ani innych, chciał uczyć autorskiego myślenia. Skądinąd prawdziwe jest stwierdzenie Lenicy, że pośród wielu uczniów nie miał naśladowcy, bo jego naśladować się nie da⁴⁶.

Twórczość wielkiego plakacisty trafnie podsumowują słowa jego samego, wypowiedziane podczas dyskusji nad I Ogólnopolską Wystawą Plakatu. „Szukajmy własnej wypowiedzi, a wówczas własne rozwiązanie narzuci nam fakturę: czy pędzlem, czy piórem, olejno czy akwarelą”⁴⁷. Tomaszewski szukał własnej, autorskiej wypowiedzi i dlatego jego twórczość nie popadła w przeciętność. Co więcej, stała się kamieniem milowym, wyznaczając kierunek rozwoju polskiej sztuki plakatowej. „Druga połowa lat pięćdziesiątych i początek lat sześćdziesiątych były najlepszymi latami polskiego plakatu. Jeżeli coś takiego, jak polska szkoła plakatu naprawdę istniało – to właśnie wtedy”⁴⁸.

⁴³ K n o r o w s k i, *Efekt zwierciadlany...*, s. 223.

⁴⁴ T e n ż e, *Vacat*, s. 11.

⁴⁵ Tamże, s. 4.

⁴⁶ *HT*, s. 7; zob. także: K n o r o w s k i, *Vacat*, s. 22.

⁴⁷ A. W o j c i e c h o w s k i, *Z dyskusji nad I Ogólnopolską Wystawą Plakatu*, „Przegląd Artystyczny” 1953, nr 3, s. 11.

⁴⁸ L e n k, *Moore*, [w:] *Henryk Tomaszewski: legenda...*, s. 30.

SPIS ILUSTRACJI

1. *22 lipca 1951*, 1951, 49,3 x 67,2 cm, offset barwny.
2. *Do czynu na cześć II Zjazdu PZPR*, 1953, 99,6 x 70 cm, offset barwny.
3. *Do walki o socjalizm, dobrobyt, trwały pokój*, 1954, 137 x 100 cm, offset barwny.
4. *Dziady. Adam Mickiewicz*, 1955, 93,5 x 68 cm, offset barwny.
5. *Chopin*, 1949, 70 x 53 cm, litografia barwna.
6. *Ditta*, 1952, 98,5 x 68 cm, offset barwny.
7. *Pod niebem Sycylii*, 1952, 68 x 98,5 cm, tempera barwna.

THE POSTER ART OF HENRYK TOMASZEWSKI
IN THE YEARS 1949-1955

S u m m a r y

The article is an attempt to summarize the Henryk Tomaszewski's (1914-2005) poster art in the period of the social-realism doctrine domination. The artist belongs to so called "Polish Poster School"; he created nearly 50 poster projects between 1949-1955. What draws attention is his unique method of shaping posters' surface with the usage of painting techniques, and his interest in typography.

Those features are also typical for his political posters from that period, which distinguish him among others as an artist with a distance to the social-realism doctrine.

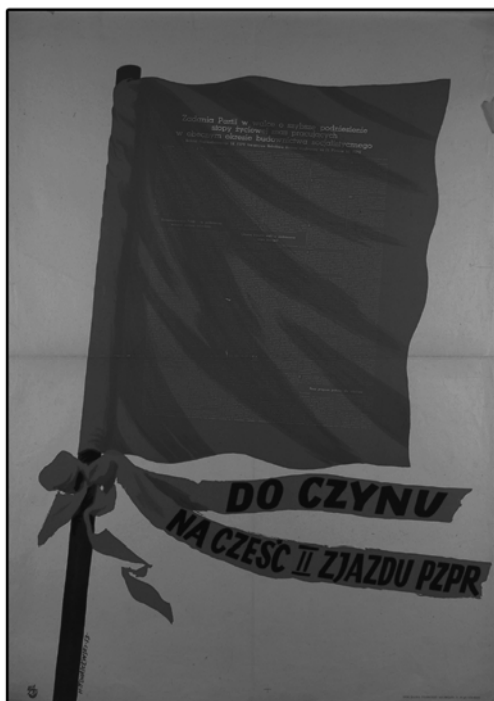
Key words: Tomaszewski, poster, Socrealism, graphic, typography.

TWÓRCZOŚĆ PLAKATOWA HENRYKA TOMASZEWSKIEGO
W LATACH 1949-1955

S t r e s z c z e n i e

Artykuł jest próbą podsumowania plakatowej twórczości Henryka Tomaszewskiego (1914-2005) w latach obowiązywania doktryny realizmu socjalistycznego. Twórca należy do grona przedstawicieli tzw. "polskiej szkoły plakatu", a w swoim dorobku artystycznym posiada niemalże 50 projektów plakatów przypadających na lata 1949-1955. Szczególną uwagę zwraca jego oryginalna metoda kształtowania powierzchni plakatu z wykorzystaniem warsztatu malarskiego oraz zainteresowanie typografią. Cechy te są charakterystyczne także dla jego plakatów politycznych z tego okresu, co wyróżnia go jako twórcę mającego dystans wobec zasad narzuconej doktryny realizmu socjalistycznego.

Słowa kluczowe: Tomaszewski, plakat, socrealizm, grafika, typografia.

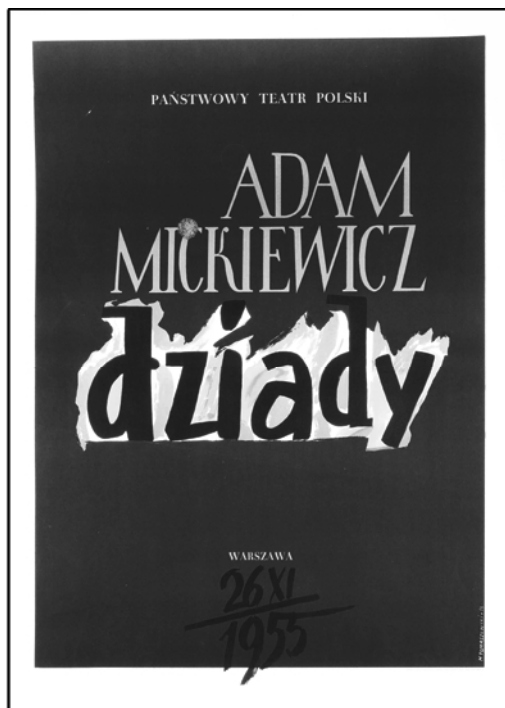


1. 22 lipca 1951, 1951, 49,3 x 67,2 cm,
offset barwny

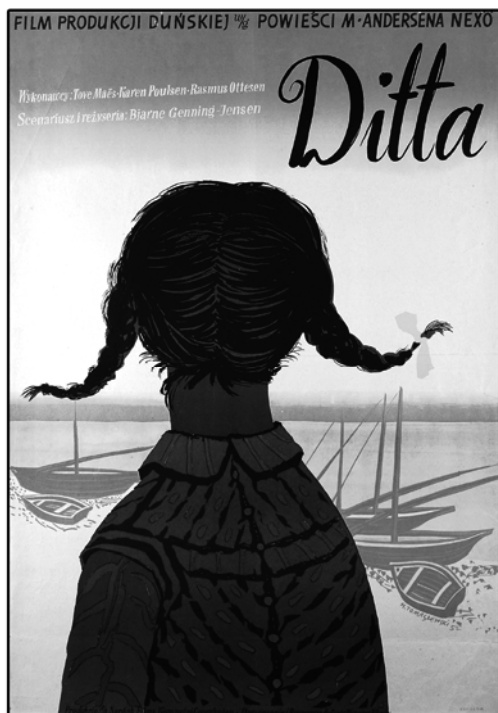


2. Do czynu na część II Zjazdu PZPR,
1953, 99,6 x 70 cm, offset barwny

4. Dziady. Adam Mickiewicz,
1955, 93,5 x 68 cm, offset barwny



5. Chopin, 1949, 70 x 53 cm,
litografia barwna



6. Ditta, 1952, 98,5 x 68 cm,
offset barwny