

Barbara Krasieńska*

Romans obrazu ze słowem – o plakatach Polskiej Szkoły Plakatu. Problem kompozycji plakatu

Streszczenie

Celem artykułu jest przedstawienie zagadnień korelacji warstwy obrazowej i słownej w plakacie na przykładzie wybranych plakatów Polskiej Szkoły Plakatu. Oddziaływanie bowiem tych dwóch elementów składowych było genezą dla konstituowania się różnych definicji, interesującego w tym artykule autorkę, dzieła graficznego. Zamierzeniem jest ukazanie różnych sposobów współlistnienia oraz przenikania się tekstu i obrazu w jednym dziele. Celem artykułu jest także ukazanie dwóch odmiennych stanowisk w definiowaniu plakatu (w odniesieniu do jego warstwy kompozycyjnej): definicji opierającej swoją koncepcję na symbiozie słowa i obrazu (Maciej Urbaniec) oraz definicji, w której decydującą rolę w budowaniu przestrzeni projektowej w plakacie przyznaje się obrazowi (Mieczysław Górski). Wybrany materiał analizowany będzie pod kątem formalnym/estetycznym (graficznym), a problem lingwistyczny/semantyczny (warstwy tekstowej) zostanie ograniczony do prezentacji haseł.

Słowa kluczowe: plakat, tekst, obraz, Górski Mieczysław, Urbaniec Maciej.

* Biblioteka Główna Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, 30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2, e-mail: barbara@krasinska.com.

Wprowadzenie

Problem definicji plakatu utrudnia fakt, iż „genetycznie był [on] afiszem, kartką papieru, której dodano do tekstu obraz”¹. Zamienne stosowanie tych dwóch określeń (afisz – plakat) rodziło przez stulecia problemy i niejasności definicyjne.

W ojczyźnie narodzin plakatu – Francji – także nie sformułowano odrębnego określenia dla artystycznie wykonanego ogłoszenia bądź reklamy; z czasem zamieniono jedynie termin *l’affiche* (plakat) na *l’affiche illustrée* (plakat ilustrowany). Oficjalnie zaczęto mówić o francuskim plakacie w 1887 r., w odniesieniu do pierwszych wykonanych w technice kolorowej litografii prac Julesa Chéreta. W praktyce we francuskim piśmiennictwie przymiotnik *illustrée* nie był stosowany².

Pod koniec XIX wieku zaczęło również funkcjonować w nomenklaturze artystów/grafików niemieckie pojęcie *das Plakat*, które stopniowo przyjmowało się w wielu krajach Europy, w tym również w Polsce.

Język polski podatny był zarówno na wpływy francuskie, jak i niemieckie, zatem stosowanie obu terminów było uzasadnione, zwłaszcza w pierwszych latach rozwoju tej dyscypliny grafiki użytkowej. W latach 30. w polskiej prasie fachowej, dotyczącej reklamy, w rezultacie utrwalił się termin „plakat”, który do dzisiaj jest określeniem najbardziej rozpowszechnionym³. Te zawiłości znaczeniowe były także powodem, iż jak podaje Szymon Bojko:

W latach 20. w języku polskim używano tych określeń wymiennie. Według przyjętej w Polsce terminologii, afiszem <z fr. *l’affiche*> nazywano drukowane ogłoszenie umieszczane w miejscach widocznych, powiadamiające o mającej się odbyć imprezie publicznej, np. przedstawieniu teatralnym lub odczycie⁴.

Mimo różnic w definiowaniu tej formy druku zauważano współistnienie i oddziaływanie na siebie dwóch przestrzeni budującej plakat – słownej i obrazowej.

1 A. Banach, *Pismo i obraz*, Kraków 1966, s. 152.

2 Por. A. Szablowska, *Tadeusz Gronowski. Sztuka plakatu i reklamy*, Warszawa 2005.

3 Tamże.

4 Tamże, s. 7.

Definicję plakatu tworzyli także i sami artyści plastycy. Wyróżnić tu można dwa podejścia do tego problemu. Pierwsza definicja związana jest z osobą Mieczysława Górowskiego – profesora ASP w Krakowie, uprawiającego plakat, projektowanie przedmiotów użytkowych, architekturę wnętrz oraz malarstwo⁵. Interpretuje on plakat przez pryzmat „malarzski”, w warstwie kompozycyjnej przewagę przyznaje obrazowi; definiując to pojęcie, rozpatruje tę kwestię w oparciu o kompozycję całości, przyznając decydującą rolę w budowie plakatu – grafice. Dla Górowskiego grafika i tekst nie „współbrzmia” (wpływając tym samym na intensyfikację komunikatu wizualnego), gdyż to warstwa graficzna dzieła jako pierwsza trafia do odbiorcy, a tekst jej tylko towarzyszy. Górowski zauważa, że „to raczej obraz ma zainteresować swoją wymową. Obraz jest czymś, co ma zafascynować. A treść to jak gdyby drugie odczytanie. Trzeba się zbliżyć, przeczytać”⁶.

Odmienne podejście – pryzmat „holistyczny”, gdzie rola tekstu i obrazu jest tak samo ważna, zaś plakat rozpatrywany jest jako całość kompozycyjna – przyjmuje inny polski artysta grafik – Maciej Urbaniec – absolwent warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych (którą ukończył w roku 1958), uczeń Henryka Tomaszewskiego. Uważał on, iż „plakat jest dzieckiem romansu obrazu ze słowem. Jest to przekaz, w którym obydwa systemy współdziałają na równych prawach i im harmonijniej działają, tym lepszy plakat”⁷. Urbaniec rozpatruje plakat „całościowo”, dla niego „słowo jest obrazem, obraz jest słowem”⁸. Fragmentaryczne interpretowanie tego wytworu sztuki niesie ze sobą natomiast niebezpieczeństwo zubożenia idei pełnego przekazu.

Polska Szkoła Plakatu

Analizowane w tym tekście plakaty pochodzą z okresu funkcjonowania tzw. Polskiej Szkoły Plakatu (z różnych faz chronologicznych) – okresu

5 K. Dydo, *Mistrzowie polskiej sztuki plakatu*, Bielsko-Biała 1995, s. 232.

6 M. Górowski, *Drzwi do plakatu*, Kraków 2009, s. 38. Mieczysław Górowski zwraca uwagę na zastosowanie koloru w plakacie, po którym (zdaniem artysty) można z dużym prawdopodobieństwem zidentyfikować jednostkowy styl każdego autora.

7 K. Lenk, *Nie hałasuj niepotrzebnie... mówi Maciej Urbaniec*, „2+3 D”, III/2004, nr 12, s. 35.

8 Tamże, s. 33.

działalności i twórczości grupy polskich artystów/grafików tworzących w latach 60. i 70. „Ogromne zasługi położył tu Henryk Tomaszewski, najbardziej znacząca indywidualność całego powojennego półwiecza, niewątpliwy mistrz nad mistrzami tego okresu”⁹.

Lata 50. były także okresem działalności całej plejady grafików, którzy w najbliższym dziesięcioleciu rozślawili plakat polski na cały świat. Byli to m.in.: Roman Cieślewicz, Jan Lenica, Jan Młodożeniec, Julian Pałka, Waldemar Świerzy, Franciszek Starowiejski. „Dokonali oni przewartościowania idei plakatu, traktując go jako autonomiczne dzieło plastyczne o najwyższej randze artystycznej, różniące się od jednostkowego dzieła, np. malarskiego, jedynie powtarzalnością i dzięki niej dostępnością dla zwykłego odbiorcy”¹⁰.

Źródła podają, iż stosowniejszym terminem Polska Szkoła Plakatu (dalej: PSzP) używać wobec pewnych zjawisk społeczno-kulturalnych niż jako obiektywną definicję, która nakazywałaby określonym twórcom czy stylom przynależność do konkretnego nurtu¹¹. Autorów należałoby zatem identyfikować jako uczestników zjawiska, a nie jako reprezentantów czy kreatorów nowego trendu w projektowaniu.

Umowny jest też podział środowiska graficznego PSzP ze względu na miasta czy instytucje patronackie. Z racji lokalizacji patronackich instytucji prym wiodła Warszawa. Na stołecznej ASP w latach 1952–1985 wykładał Henryk Tomaszewski (studiował tam w latach 1934–1939), od 1953 roku – Wojciech Fangor (dyplom w 1946) i również od 1953 roku Julian Pałka (dyplom ASP w 1952, studia w latach 1945–1951), Maciej Urbaniec (dyplom w 1958), Mieczysław Wasilewski (studia tamże w latach 1960–1966), Józef MrSoszczak i w latach 1993–2003 Rosław Szaybo (dyplom ASP w 1961). Do grona warszawskich studentów należeli: Jan Lenica (dyplom na Wydziale Architektury Politechniki w 1952), Jan Młodożeniec (dyplom ASP w 1955), Hubert Hilscher (dyplom ASP w 1955), Franciszek Starowiejski (dyplom ASP w 1955), Eryk Lipiński (dyplom ASP w 1962), Rafał Olbiński (dyplom na Wydziale Architektury Politechniki w 1968), Lech Majewski (dyplom ASP w 1972), Wiktor Sadowski (dyplom ASP w 1981), Wojciech

9 K. Dydo, *Mistrzowie polskiej sztuki plakatu*, s. 16.

10 Maciej Urbaniec [praca zbiorowa], Warszawa 2006, s. 6.

11 Por. <http://culture.pl/pl/artykul/polska-szkola-plakatu> (dostęp: 15.10.2016).

Zamecznik (Politechnika). Z Warszawą związani byli również: Roman Cieślewicz, Stasys Eidrigėvičius, Wiesław Wałkuski. Ze względu na możliwości zawodowe, jakie dawało Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne RSW „Prasa” i Centrala Wynajmu Filmów, w stolicy działał też Wiktor Górka.

Na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, posiadającej swój „graficzny” wydział w Katowicach, studiowali: Józef Mroszczak (w latach 1930–1934), Franciszek Starowieyski (w latach 1949–1952), Wiktor Górka (dyplom w 1952), Waldemar Świerzy, Roman Cieślewicz (dyplom w 1955), Władysław Pluta (dyplom w 1974), Roman Kalarus (dyplom w 1976). Wykładali tam: Józef Mroszczak, od 1965 roku Waldemar Świerzy, a od 1974 – Władysław Pluta, a także Roman Kalarus, z którego pracowni wyszedł jeden z najmłodszych spadkobierców Polskiej Szkoły Plakatu – Sebastian Kubica (dyplom w 2000). Różnorodność osobowości i specyfika środowiska katowickiego sprawiły, iż używa się wobec nich sformułowania „ślaska szkoła plakatu”.

We Wrocławiu, w PWSSP (Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych) w latach 1959–1966 studiował Jan Jaromir Aleksun, na Wydziale Architektury Politechniki Wrocławskiej, a potem w PWSSP Eugeniusz Get-Stankiewicz (dyplom na PWSSP w 1972). Na obu tych wrocławskich uczelniach studiował także Jan Sawka (dyplom w 1972). W latach 1947–1952 we Wrocławiu wykładał Józef Mroszczak i Maciej Urbaniec, a także Jan Jaromir Aleksun i Eugeniusz Get-Stankiewicz.

Ponadto istotnym ośrodkiem był Poznań. Tam rozwijał się ruch kolekcjonerów i marchandów plakatu polskiego i prężnie funkcjonował Dział Plakatu Muzeum Narodowego. W PWSSP Waldemar Świerzy otrzymał tytuł docenta w 1968 roku. Tam też studiował Andrzej Pągowski (dyplom w 1978), a w latach 1976–1981 Lex Drewiński.

Z uczelniami zagranicznymi związani byli m.in.: Jan Lenica (uniwersytet Harvarda w Cambridge, uniwersytet w Kassel, Hochschule der Kunste w Berlinie), Waldemar Świerzy (Uniwersytet w Meksyku, Hochschule der Kunste), Wiktor Górka (Escuela Nacional de Artes Plásticas-Trejo Osorio, Universidad Nacional Autónoma de México, inne uczelnie meksykańskie), Rafał Olbiński (School of Visual Arts w No-

wym Jorku), Wojciech Fangor (Bath Academy of Art w Corsham, Wiltshire w Anglii, Fairleigh Dickinson University, Madison, N.J. w Stanach Zjednoczonych, Graduate School of Design, Harvard University, Cambridge). Lex Drewiński wykłada w Fachhochschule w Poczdamie. W Nowym Jorku osiadł na stałe Jan Sawka (po krótkim epizodzie paryskim) i Rafał Olbiński, w Wielkiej Brytanii – Rosław Szaybo. Od 1963 roku w Paryżu przebywał na stałe Jan Lenica¹².

Specyfika twórczości PSzP, metafora, a także „mówienie nie wprost, odwoływanie się do refleksyjności samego odbiorcy”¹³ to fundamenty i cechy, które charakteryzowały to środowisko i którymi dziś określa się dorobek twórców powojennego polskiego plakatu.

Słowo i obraz w plakacie typograficznym i literniczym

W plakatach typograficznych i literniczych współistnienie słowa i obrazu jest oczywiste¹⁴. Jako przykład wymienić można plakaty m.in.: Wojciecha Fangora do filmu *Popiół i diament* (1958); Wojciecha Fangora i Henryka Tomaszewskiego *Amigo* (1959); Mieczysława Wasilewskiego *To be (war) or not to be?* (1975). Warto jednakże zwrócić uwagę na subtelną różnicę znaczeniową pomiędzy tymi dwoma formami graficznymi, często błędnie traktowanymi jako tożsame. Plakat literniczy to plakat, w którym warstwa liternicza, tekstowa (oprócz tego, że stanowi główny motyw graficzny) jest kreowana i tworzona przez litery rysowane, malowane, nie pochodzące ze składu drukarskiego. Litery zostają „przeniesione” na podłoże za pomocą np. pędzla malarzkiego, węgla, ołówka, ale także narzędzi nieoczywistych. Plakat typograficzny natomiast to forma powstała z kompilacji liter i innych elementów typograficznych pochodzących ze składu drukarskiego czy komputerowego, przy czym elementy te tworzą przemyślane układy i kompozycje graficzne.

¹² Tamże.

¹³ K. Dydo, *Mistrzowie polskiej sztuki plakatu*, s. 13.

¹⁴ Autorka sygnalizuje jedynie funkcjonowanie tej grupy plakatów, skupiając się w tym artykule na dwóch kategoriach tych dzieł, kiedy zmodyfikowany tekst jest jednocześnie obrazem, funkcjonuje w sferze liternictwa i malarstwa oraz gdy tekst dodany jest do obrazu na zasadzie uzupełnienia, nie jest interpretowalny jednocześnie jako element grafiki/malarstwa.

Kompozycja wybranych plakatów Polskiej Szkoły Plakatu w ujęciu Mieczysława Górowskiego

Pierwszą grupę plakatów, gdzie występuje korelacja obrazu i dodanego do niego słowa, otwiera plakat do sztuki *Wozzek* Jana Lenicy z 1964 roku (fot. 1). Elementy tekstu (hierarchicznie większy, wyjustowany dwustronnie: „ALBAN BERG WOZZECK” – zajmujący cały dolny margines oraz mniejszy, umieszczony na marginesie, w górnym lewym rogu: „TEATR WIELKI”) zapisane są wersalikami i funkcjonują obok obrazu (uzupełniają go). Stylizowane liternictwo funkcjonuje na zasadzie dodania do grafiki. Oba elementy (słowo i obraz) mogą funkcjonować niezależnie, jako dwa twory plastyczne, ich egzystencja nie wyklucza się. Przykład ten reprezentuje pojęcie kompozycji plakatu, którą zdefiniował Mieczysław Górowski.

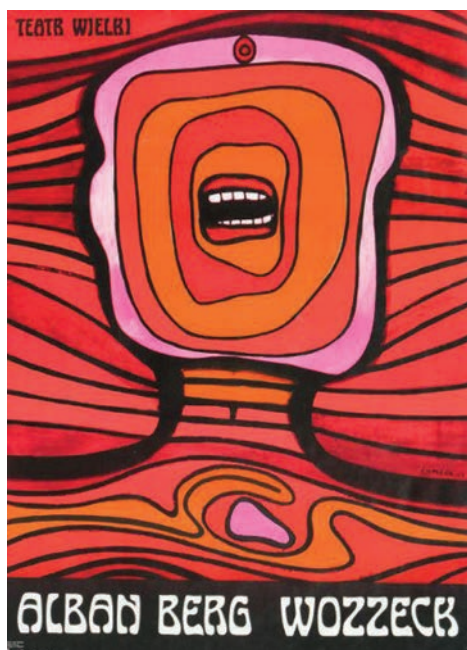
Kolejny przykład ilustrujący tę definicję kompozycyjną dzieła to plakat teatralny Romana Cieślewicza z 1967 roku – do słynnego przedstawienia *Dziady* w Teatrze Narodowym, (usunięcie tego plakatu przez cenzurę stało się impulsem do zajęć marcowych z 1968 roku na Uniwersytecie Warszawskim)¹⁵ (fot. 2), gdzie na podobnej zasadzie kompozycyjnej tekst (tytuł sztuki „dziady” zapisany minuskulą, największym stopniem pisma spośród trzech elementów tekstu, umieszczonych w osobnych akapitach, obok: „ADAM MICKIEWICZ” oraz „TEATR NARODOWY” – zapisanych wersalikami, ale w stopniu pisma około czterokrotnie mniejszym niż tytuł właściwy; całość w kolorze białym) jest dopełnieniem monumentalnej grafiki, zajmującej większość przestrzeni projektowej.

Na innym przykładzie plakatu teatralnego pt. *Irkucka Historia* Henryka Tomaszewskiego z 1967 roku (fot. 3) tekst (cztery akapity tekstu, mocno zróżnicowane pod względem stopnia pisma; co jednocześnie determinuje chronologię czytania poszczególnych fragmentów tekstu – z największym, zapisanym wersalikami tytułem: „IRKUCKA HISTORIA”) dodatkowo wyizolowany został od grafiki za pomocą prostej, grubej, czarnej ramki (w kolorze liter); blok tekstu stanowi przez to odrębny „byt”, dopełniający całość projektu.

¹⁵ Plakat Polski, <http://plakatpolski.pl/dziady-roman-cieslewicz> (dostęp: 15.10.2016).

Na kolejnym przykładzie – plakacie Tomaszewskiego z 1952 roku do filmu *Ditta* (fot. 4) liternictwo utrzymane jest w stylistyce obrazu; malowane pędzlem o charakterze kaligraficznym, z wyróżnionym największym stopniem pisma słowem „Ditta”, na górnym prawym marginesie kadru. I tu elementy tekstu funkcjonują na zasadzie dopowiedzenia/uzupełnienia ilustracji.

Podobnie w późniejszym plakacie Tomaszewskiego z 1978 roku, pt. „50 eme Anniversaire de l'Union Internationale de la Marionnette” (fot. 5), gdzie tekst (fragment „de la Marionnette”) odbiorca odczytuje, jakby za drugim razem – subtelna forma napisu (mały stopień pisma, biały kolor użyty do jego części, prosta, bezszeryfowa linia) zostaje „stłumiona” przez wyraźny rysunek krzesła (o czystych kolorach i zaskakującej kompozycji; składającej się m.in. z dwóch nóg pochodzących od manekina (?) i jednej nogi, prawdopodobnie ludzkiej), zajmujący większość „kadru” plakatu.



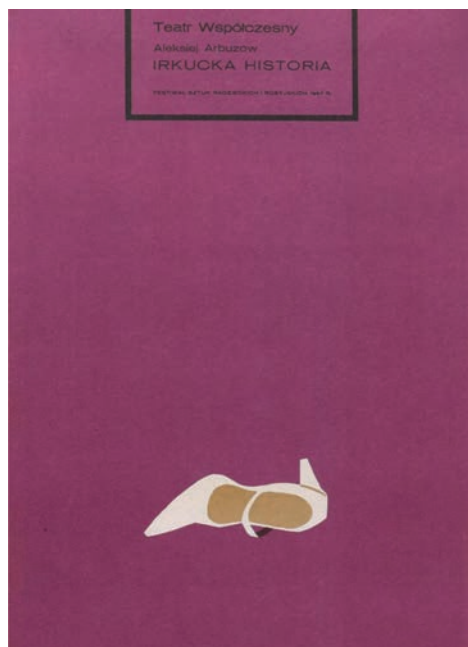
Fot. 1. Jan Lenica, *Wozzeck*
(Poster for Warsaw production
of the 1914–1922 opera by Alban
Berg), plakat z 1964 r.

Źródło: K. Dydo, *Mistrzowie polskiej
sztuki plakatu*, Bielsko-Biała 1995,
s. 30. Fot. autor



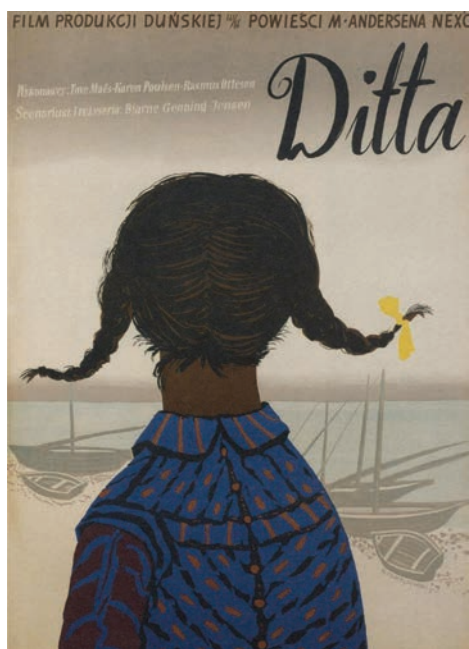
Fot. 2. Roman Cieślewicz, *Dziady*,
plakat teatralny z 1967 r.

Źródło: [http://culture.pl/pl/tworca/
roman-cieslewicz](http://culture.pl/pl/tworca/roman-cieslewicz) (dostęp:
15.10.2016)



Fot. 3. Henryk Tomaszewski,
Irkucka Historia, plakat teatralny
z 1967 r.

Źródło: *Henryk Tomaszewski:
byłem, czego i wam życzę*,
red. A. Szewczyk, Warszawa 2014,
s. 181. Fot. autor



Fot. 4. Henryk Tomaszewski,
Ditta, plakat filmowy z 1952 r.

Źródło: Henryk Tomaszewski:
byłem, czego i wam życzę,
red. A. Szewczyk, Warszawa 2014,
s. 95. Fot. autor



Fot. 5. Henryk Tomaszewski,
*50 eme Anniversaire de l'Union
Internationale de la Marionnette*,
plakat z 1978 r.

Źródło: Henryk Tomaszewski:
byłem, czego i wam życzę,
red. A. Szewczyk, Warszawa 2014,
s. 213. Fot. autor

Kompozycja wybranych plakatów Polskiej Szkoły Plakatu w ujęciu Macieja Urbańca

Kolejną grupę plakatów – w których słowo to jednocześnie obraz, zgodnie z definicją Macieja Urbańca – otwiera znane dzieło Henryka Tomaszewskiego, a jest nim plakat do wystawy rzeźb Henry’ego Moore’a¹⁶ z 1959 roku (fot. 6). Dzieło przedstawia litery wykute/wycięte z tworzywa (papieru?), na jednej z nich artysta umieścił rzeźbę (kamienną?), co jednocześnie zaskakuje i intryguje odbiorcę (czy papierowa litera jest w stanie udźwignąć kamienną rzeźbę?) – elementy te budują zarazem sens kompozycji i tworzą napis „MOORE”. Odbiorca ma wrażenie, że funkcjonowanie napisu i obrazu obok siebie (niezależnie) w tym wypadku jest niemożliwe, całość natomiast odczytywać należy holistycznie, fragmentacja plakatu na elementy obrazu i „dopełniającego” go tekstu jest w tym przypadku bezcelowa.

Inny przykład dzieła Henryka Tomaszewskiego, *Cyrk*, z 1961 roku (fot. 7) prezentuje liternictwo zbudowane (na pierwszy „rzut oka”) z przypadkowo i niedbale wyciętych kawałków kolorowego papieru, tworzących jedyny tekstowy element i zajmujący prawie cały „kadł” plakatu napis „CYRK”. Całość kompozycyjna wydaje się tak beztrzeska i niezobowiązująca, jak sama konwencja przedstawień cyrkowych.

Kolejny przykład dzieła, w którym fragmentacja kompozycji na tekst i obraz zdaje się bezcelowa, to plakat teatralny Macieja Urbańca z 1975 roku (fot. 8) do sztuki *Kartoteka*, na którym słowo (tytuł sztuki) utworzone zostało z drewnianych szuflad katalogowych. Na uwagę zasługuje także perspektywa horyzontalnego ułożenia napisu, w zupełności stylizująca układ liter na wzór wysuwanych szuflad.

Trafnym przykładem plakatu, gdzie słowo to jednocześnie obraz, jest dzieło Tomaszewskiego *Love*, z 1991 roku (fot. 9), gdzie litery tworzące całość kompozycyjną to jednocześnie główny, umiejscowiony centralnie element graficzny dzieła, zaś samo hasło („Love”) emanuje przekazem o konotacjach wyjątkowo seksualnych.

Innym, bardzo wymownym przykładem ilustrującym tę grupę plakatów jest dzieło Urbańca z 1974 roku, do sztuki teatralnej *Wesele* (fot. 10), w którym litery (tworzące tytuł dzieła: „Wesele”) powstały

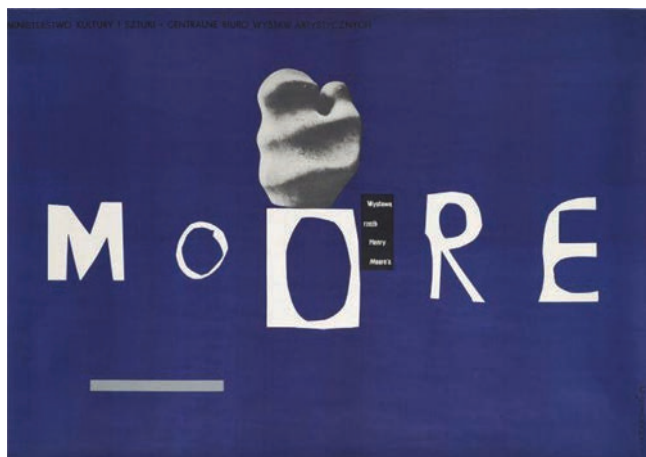
16 Henry Moore – angielski rzeźbiarz, przedstawiciel abstrakcji organicznej.

z umiejętnego „zapętlenia” jednego fragmentu sznura. Jest to kompozycja jasna i wymowna, nawiązująca do tematyki sztuki.

Następny plakat należący do tej grupy to cyrkowy plakat Romana Cieślewicza z 1962 roku (fot. 11), na którym słowo/hasło (nieregularne, wielokolorowe, malowane litery), to jednocześnie (można podejrzewać) kolorowa czapka klauna lub tresera słonia. Samo liternictwo znajduje się w konwencji stylistyki cyrkowej (niezdeteminowanej drukarską, sztywną formą), układ jest nieharmonijny oraz niesymetryczny.

Ciekawym przykładem jest plakat Wiktora Górki (dzieło należące do grupy tzw. plakatów społecznych), polski plakat BHP pt. *Pożar wróg dobrobytu* z 1966 roku (fot. 12), gdzie słowo „POŻAR” powstaje z dymu dogasającej zapalniczki. Separacja słowa i obrazu w tym przypadku dekonstruuje sens całej kompozycji.

Na ostatnim przykładzie – plakacie cyrkowym Urbańca z 1973 roku pt. *Cyrk Woltyzerka* (fot. 13) – słowo zostaje wkomponowane w warstwę graficzną plakatu. Litera „Y” (w słowie „CYRK”) pełni jednocześnie dwie funkcje: jest jedną z liter słowa „cYrk” oraz (jednocześnie) nogami akrobaty. Funkcjonowanie oraz sens całości kompozycji w oderwaniu od słowa (liternictwa) i w tym przypadku okazuje się niemożliwe.



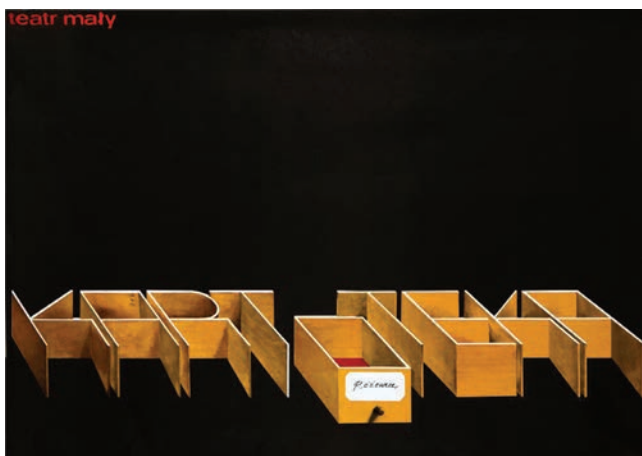
Fot. 6. Henryk Tomaszewski, Moore. Wystawa rzeźb Henry Moore'a, plakat z 1959 r.

Źródło: *Plakat polski*, red. A. Czerwiński, Z. Książek, Warszawa 1968, plakat 307
[brak paginacji w obrębie albumu]. Fot. autor



Fot. 7. Henryk Tomaszewski, *Cyrk*, plakat z 1961 r.

Źródło: *Henryk Tomaszewski: byłem, czego i wam życzę*, red. A. Szewczyk, Warszawa 2014, s. 154–155. Fot. autor



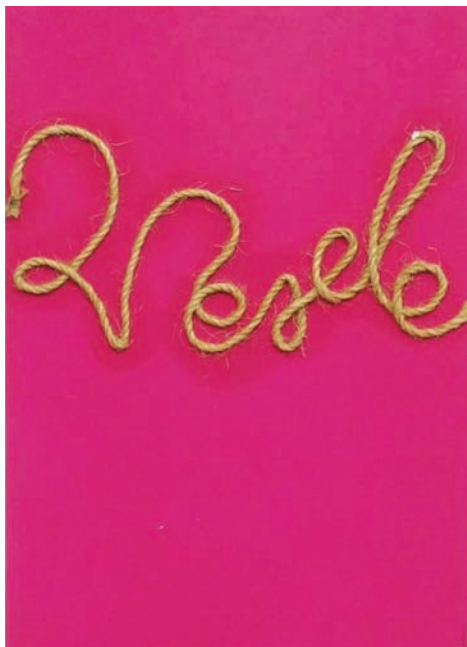
Fot. 8. Maciej Urbaniec, *Kartoteka*, plakat teatralny z 1975 r.

Źródło: *Maciej Urbaniec*, Warszawa 2006, s. 105. Fot. autor



Fot. 9. Henryk Tomaszewski, *Love*, plakat z 1991 r.

Źródło: *Henryk Tomaszewski: byłem, czego i wam życzę*, red. A. Szewczyk, Warszawa 2014, s. 95. Fot. autor



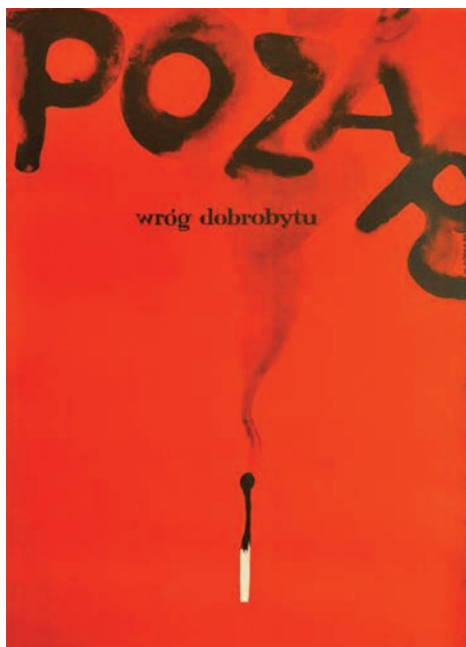
Fot. 10. Maciej Urbaniec, *Wesele*, plakat teatralny z 1974 r.

Źródło: *Maciej Urbaniec*, Warszawa 2006, s. 103. Fot. autor



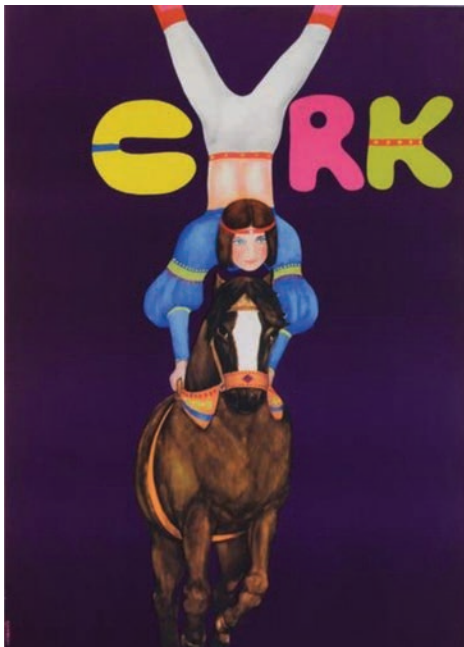
Fot. 11. Roman Cieśliewicz, *Cyrk*,
plakat cyrkowy z 1962 r.

Źródło: *Plakat polski*, red. A. Czerwiński, Z. Książek, Warszawa 1968, plakat 403 [brak paginacji w obrębie albumu]. Fot. autor



Fot. 12. Wiktor Górka, *Pożar wróg dobrobytu*, plakat BHP z 1966 r.

Źródło: <http://www.grafiteria.pl/pl/p/1896-pozar-wrog-dobrobytu> (dostęp: 15.10.2016)



Fot. 13. Urbaniec Maciej, *Cyrk Woltzerka*, plakat cyrkowy z 1973 r.

Źródło: Maciej Urbaniec, Warszawa 2006, s. 67. Fot. autor

Podsumowanie

Jak zaprezentowano w artykule, oddziaływanie warstwy słownej i obrazowej w kompozycji plakatu (doby Polskiej Szkoły Plakatu) było genezą dla konstituowania się (także w późniejszych latach) różnych definicji jego formy graficznej. Pomimo trudności terminologicznych i błędnego/zamiennego stosowania przez wiele lat pojęć afisz/plakat, zawsze wskaźnikiem do rozróżnienia ich formy był stosunek tekstu do obrazu (w afiszu przewaga tekstu, w plakacie przewaga obrazu). Zdaniem autora funkcjonują dwa odmienne stanowiska w definiowaniu kompozycji plakatu, stworzone przez artystów grafików (przy uwzględnieniu warstwy kompozycyjnej). Autorstwo pierwszej definicji można przypisać Maciejowi Urbańcowi, opierającemu swoją koncepcję plakatu na symbiozie słowa i obrazu (dla niego plakat jest dzieckiem romansu słowa z obrazem). Autor drugiej, Mieczysław Górowski, decydującą rolę przyznaje obrazowi (tekst pełni funkcję dodatkową, objaśniającą główną myśl dzieła).

Bibliografia

- Banach A., *Pismo i obraz*, Kraków 1966.
- Culture.pl, <http://culture.pl/pl/arttykul/polska-szkola-plakatu> (dostęp: 15.10.2016).
- Dydo K., *Mistrzowie polskiej sztuki plakatu*, Bielsko-Biała 1995.
- Górowski M., *Drzwi do plakatu*, Kraków 2009.
- Henryk Tomaszewski: *byłem, czego i wam życzę*, red. A. Szewczyk, Warszawa 2014.
- Lenk K., *Nie hałasuj niepotrzebnie... mówi Maciej Urbaniec*, „2+3 D”, III/2004, nr 12, s. 35.
- Maciej Urbaniec [praca zbiorowa], Warszawa 2006.
- Plakat polski, red. A. Czerwiński, Z. Książek, Warszawa 1968.
- Plakat Polski, <http://plakatpolski.pl/dziady-roman-cieslewicz> (dostęp: 15.10.2016).
- Szablowska A., *Tadeusz Gronowski. Sztuka plakatu i reklamy*, Warszawa 2005.

Romance between the image and the word

– Polish School of Poster

The problem of poster composition

Summary

The intention of the article is to present the issues of correlation between the image and verbal layers in the poster – using selected posters of Polish School of Poster as an example. It's important because these two components were the genesis for the constitution of different definitions of poster. The intention is to show the different ways of coexistence and merging of text and image in a single work. The aim of the article is also showing two different positions, and their definition of a poster (with respect to the layer of composition): definition of the symbiosis of word and image (Maciej Urbaniec) and the definition, in which a decisive role in building the project in a poster admits image (Mieczysław Górowski). The selected material will be analyzed in terms of the formal/aesthetic (graphic), the problem of linguistic/semantic layer (text) will be limited to the presentation passwords.

Keywords: poster, text, image, Górowski Mieczysław, Urbaniec Maciej.