

Mirosław Rymar

SYMBOL I ZNAK W MOICH PLAKATACH

Praca doktorska

pod kierunkiem prof. dr hab. Andrzeja Markiewicza, prof. zw.

Promotor pomocniczy: dr Michał Kurkowski

Radom 2019

SPIS TREŚCI

Wstęp.....	3
1. Symbole i znaki w sztuce na przestrzeni epok.....	7
2. Symbole i znaki w polskich plakatach artystycznych, stanowiących źródła moich inspiracji.....	26
3. Symbole i znaki w wybranych plakatach mojego autorstwa	40
4. Opis projektów	55
Zakończenie	59
Literatura.....	62
Dokumentacja prac zrealizowanych w ramach przewodu doktorskiego	66
Tytuły prac zrealizowanych w okresie: 09.2017 – 06.2019	66
Reprodukcje prac.....	67

Wstęp

Problematyka związana z chęcią wyrażania uczuć, emocji, rzeczy i stanów niewidzialnych, lecz odczuwalnych, nurtowała twórców już od najdawniejszych czasów. Na różne sposoby starano się sprostać wyzwaniu, aby namalowana rzecz, przedmiot, czy postać, oznaczała coś innego, niż to, czym lub kim w rzeczywistości jest. Problemem stawała się zarazem jednoznaczność i czytelność przekazu. Zwracał na to uwagę m.in. Erwin Panofsky, twierdząc, że najważniejszym problemem w badaniu dzieł sztuki jest prawidłowe odczytanie symbolicznej treści przedstawień¹.

W każdej epoce artyści niejednokrotnie używali określonego kodu, zestawu znaków i symboli, aby móc przekazać odbiorcy pełnię treści nie zawsze możliwej do uchwycenia jako byt materialny. Były to symbole lub znaki powszechnie używane, uniwersalne, stosowane przez ogół społeczeństwa do wzajemnej komunikacji, jak np. symbole religijne. Niejednokrotnie artyści tworzyli swój własny „język”, rodzaj kodu, za pomocą którego definiowali w swoich dziełach to, co nieuchwytnie, co trudno jest wyrazić za pomocą samego tylko wizerunku. Ponieważ problematyka omawiana w niniejszej dysertacji dotyczy symboli i znaków w moich plakatach, w związku z tym dalsza analiza ich stosowania w sztuce dotyczyła będzie głównie obrazów i grafik, chociaż bogate treści symboliczne zawarte były również w rzeźbach i architekturze.

Znak jest obrazem przedmiotu, elementem rzeczywistości ważnym nie tyle przez wzgląd na własne cechy, ile na relacje względem innych przedmiotów. W sztuce europejskiej wyróżnić można cztery rodzaje znaków: znaki pisma, czyli litery, cyfry, ideogramy oraz znaki muzyczne – nuty. Znaki te niejednokrotnie stanowiły część składową dzieła poprzez utrwalenie ich za pomocą środków wyrazu typowych dla języka sztuk plastycznych, jak kreska, plama czy barwa².

Interesującymi współczesnymi przykładami znaków są np. znaki logo. Bywa, że symbolicznie, w skróty sposób, odnoszą się do profilu działalności firmy, lecz często przybierają formę abstrakcyjną, nie niosącą dodatkowego przesłania, mając na celu wyłącznie identyfikację danej marki, oznakowanie jej. Powszechnie znaną odmianą znaków są też znaki drogowe i ostrzegawcze, będące niczym innym, jak współczesnymi piktogramami, informującymi o konkretnych sytuacjach czy zagrożeniach.

¹ J. Végh, *Malarstwo niderlandzkie XV wieku*, Warszawa 1979, s. 8.

² P. Skubiszewski, *Znaki w dziełach sztuki*, [w:] *Wstęp do historii sztuki*, t. 1: *Przedmiot - metodologia - zawód* red. P. Skubiszewski, Warszawa 1973, s. 351.

Obok znaków artyści różnych epok posługiwali się również symbolami. Jak podaje Andrzej Borowski w artykule *Cesare Ripa czyli muzeum wyobraźni*, będącym wstępem do *Ikonologii* Cesare Ripy: „(...) mianem symbolu określa się znak, który wiąże jakąś ideę (jak nazywał to Goethe) albo jakieś pojęcie (jak byśmy dziś woleli to określić) z obrazem pierwotnie od tego pojęcia czy idei odległym i niezależnym.³”

Niejednokrotnie zdarzało się, że znak sam w sobie stawał się symbolem. Działo się tak zawsze wówczas, gdy posługiwano się nim w określonych okolicznościach i w odpowiednim kontekście. Przykładem może być znak krzyża, który dalece wyszedł poza swoje pierwotne znaczenie. Znak ten, który dla starożytnych Rzymian był symbolem hańby, dla chrześcijan stał się symbolem męczeńskiej śmierci Chrystusa za ludzkie grzechy i zbawienia po śmierci, a w szerszym znaczeniu – symbolem całego chrześcijaństwa⁴.

Szczególnym przykładem takiej ewolucji w aspekcie negatywnym jest również swastyka. Obecna w wielu kulturach świata jako symbol szczęścia i pomyślności, została przejęta przez niemieckich nazistów jako godło NSDAP. W wyniku zbrodniczej polityki III Rzeszy, jak również ogromu zniszczeń i ofiar, które spowodowała wywołana przez Hitlera II wojna światowa, swastyka dla wielu stała się symbolem śmierci, zła totalitaryzmu, a jej używanie zostało w wielu krajach prawnie zakazane. Przy okazji zauważyć można, że w różnych kulturach identyczne znaki mogą pełnić różne funkcje i symbolizować odmienne treści.

Do najbardziej znanych i powszechnie używanych znaków należą znaki pisma, będącego narzędziem służącym do zapisywania myśli i nadania jej formy wizualnej. Znaki te wywodzą się od symboli tworzonych przez społeczeństwa prymitywne, przedstawiających pojęcia lub przedmioty⁵. Z pojęciem pisma wiążą się również pojęcia piktogramu – graficznego elementu opisującego zdarzenie lub ciąg zdarzeń poprzez zastosowanie odniesień wizualnych bądź wskazówek, jak również ideogramu – graficznego elementu wyrażającego myśl lub pojęcie⁶. Na ideogramach opierają się niektóre alfabety, m.in. chiński i japoński⁷.

³ A. Borowski, *Cesare Ripa czyli muzeum wyobraźni* [w:] *Cesare Ripa, Ikonologia*, Kraków 1998, s. V.

⁴ *Od znaku hańby do symbolu Zbawienia. Jak krzyż stał się znakiem chrześcijaństwa?* – wywiad Sebastiana Adamkiewicza z prof. Sławomirem Bralewskim, <https://www.wprost.pl/kraj/10051200/od-znaku-hanby-do-symbolu-zbawienia-jak-krzyz-stal-sie-znakiem-chrzciscijanstwa.html> (dostęp: 12.05.2019)

⁵ Gavin Ambrose, Paul Harris, *Typografia*, Warszawa 2008, s. 12.

⁶ *Ibidem*, s. 14.

⁷ *Ibidem*, s. 16.

Z pojęciami znaku i symbolu wiąże się również pojęcie alegorii, której bodaj najbardziej powszechną odmianą jest personifikacja, czyli uosobienie⁸. Jest to taki rodzaj obrazowania, który poza faktem samego zilustrowania tematu, posiada również sens umowny, przenośny. Alegoria stanowi w pewnym sensie uszczegółowienie różnych, nieraz dość odległych od siebie znaczeń symboli, przez co ich wieloznaczny często charakter stawał się jednoznacznie czytelnym dla odbiorcy⁹.

Mówiąc o alegorii należy zwrócić uwagę, że jej poszczególne elementy, czyli zarówno ten przedstawiający, jak i ten, którego znaczenie jest ukryte, mają swoje odpowiedniki w rzeczywistości. W przypadku alegorii ważnym składnikiem przedstawienia są również dodatkowe znaki, tzw. atrybuty, w które jest wyposażona postać główna. Przykładem takim jest chociażby alegoria sprawiedliwości, uosabiana przez postać kobietą (Temidę), której atrybutami są: chusta przewiązana na oczach i trzymana w ręce waga¹⁰.

Symbole i znaki, zarówno te powszechnie stosowane, o uniwersalnym znaczeniu, jak również indywidualnie wypracowane przeze mnie, już od czasu studiów były dla mnie istotnymi elementami artystycznej wypowiedzi, która najpełniej przejawiała się w moich plakatach. Wynika to z pewnością z mojej osobowości i indywidualnej potrzeby takiej właśnie formuły przekazu treści, lecz warto zauważyć, że plakat jako dziedzina sztuki wypracował sobie pewien specyficzny język, na symbolach i znakach w dużej mierze oparty. Wiąże się to niewątpliwie z pierwotną funkcją plakatu, jako metody przekazu informacji funkcjonującej na ogół na zewnątrz, w przestrzeni publicznej. Ta „uliczna” komunikacja wizualna wymagała z reguły formy zwartej, szybko zapamiętywalnej i jednocześnie sugestywnej w wymowie, aby jej adresat nie musiał poświęcać zbyt wiele czasu na głęboką analizę dzieła. Chociaż tendencja ta z biegiem lat ulegała zmianom, czego dowodem są pełne metafor i alegorycznych odniesień prace przedstawicieli tzw. „polskiej szkoły plakatu”, osobiście bliższa jest mi idea formy bardziej zwartej, operującej raczej płaską plamą barwną i syntetycznym kształtem, niż bogactwem malarskich efektów. Jednocześnie, biorąc pod uwagę dzisiejszą rolę plakatów, które w dużej mierze z ulicy „przeniosły się” do galerii, a już z pewnością do wnętrz mieszkań czy biur, stosuję często bardziej złożoną formę przekazu, w duchu wspomnianej już „szkoły polskiej”, co sprawia, że

⁸ A. Borowski, *op. cit.*, s. VI.

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ibidem.*

plakaty mojego autorstwa niekoniecznie spełniają funkcję informacyjną, mając raczej na celu wywołanie u odbiorcy różnorodnych emocji i skłonienie go do szerszych refleksji.

1. Symbole i znaki w sztuce na przestrzeni epok

Problematyka związana z symbolami i znakami oraz ich znaczeniem w sztuce poszczególnych epok jest niezwykle rozległa i dotyczy niemal wszystkich form działalności artystycznej – od rysunku i malarstwa, poprzez rzeźbę, na architekturze skończywszy. Ponieważ bezpośrednie inspiracje i odwołania w moich pracach wywodzą się głównie z tradycji grafiki i malarstwa, zasadnym będzie skupienie się przede wszystkim na analizie dzieł sztuki reprezentujących te właśnie dyscypliny sztuki. Oczywiście trudno pominąć fakt, że jednymi z pierwszych przykładów sztuki niosącej treści o znaczeniu symbolicznym są rzeźby, a ściślej mówiąc – paleolityczne figurki kobiece, m.in. słynna *Wenus z Willendorfu*, interpretowane często przez badaczy jako symbole płodności. Podobnie autorzy prehistorycznych malowideł naskalnych wykorzystywali wizerunki ludzi i zwierząt w charakterze przedstawień o prawdopodobnym znaczeniu magiczno-religijnym, związanym m.in. z polowaniami czy płodnością. Malowidła te pełniły jednocześnie rolę znaków i stanowiły dla ówczesnych ludzi rodzaj kodu, nośnika dodatkowych informacji, jakkolwiek ich pełna interpretacja, z powodu braku dodatkowych informacji, nie jest obecnie możliwa¹¹.

W starożytności symboli i znaków używano najczęściej w odniesieniu do postaci bóstw oraz dla wyrażenia pozycji i roli społecznej władców, kapłanów czy uczonych. Za ich pomocą oznaczano także stany i zjawiska pozaempiryczne, mające związek z religią, czego przykładem jest np. egipski Ankh – symbol życia wiecznego. Innymi symbolami egipskimi były m.in. sztuczna broda – symbol majestatu władzy, oczy Horusa, z których lewe symbolizowało księżyc, a prawe – słońce oraz skarabeusz – symbol stwórcy bóstw¹². Nawiasem mówiąc oczy były ważnym symbolem również w starożytnej Mezopotamii, czego dowodzą choćby liczne figurki tzw. idoli ocznych ze świątyni Tell Brak¹³. Do symboli władzy w starożytnym Egipcie zaliczały się również przyozdobione hieroglifami obeliski. Były wyrazem potęgi faraona oraz wysokiego poziomu egipskiego rzemiosła. Jednym z takich przykładów jest obelisk ze świątyni Słońca w Heliopolis, znajdujący się obecnie na Piazza del Popolo w Rzymie¹⁴. Prócz

¹¹ M. Hollingsworth, *Sztuka w dziejach człowieka*, Wrocław 1992, s. 21-25.

¹² A. Krolak, *Symbole w sztuce starożytnego Egiptu*, <http://www.artfolie.wordpress.com/2009/02/13/symbole-w-sztuce-starozytnego-egiptu/amp/> (dostęp: 12.05.2019)

¹³ J. Kościńska, *Symbolika oka w starożytnej Mezopotamii* [w:] *Antropologia Religii*, t. 3, Warszawa 2003, s. 21-23.

¹⁴ M. Hollingsworth, *op. cit.*, s. 39.

stosowania znaków graficznych, Egipcjanie przywiązywali dużą wagę do barw słońca, wierząc, że jego promienie pochodzą od Boga¹⁵. W gruncie rzeczy każda ze starożytnych kultur dysponowała własnym zestawem rozmaitych znaków – symboli, m.in. atrybuty bogów greckich czy rzymskich (np. sowa była atrybutem Ateny i symbolem mądrości, piorun – Zeusa / Jowisza, a trójząb – Posejdona / Neptuna)

Znaki i symbole stanowiły nierozdzielny element sztuki wczesnego chrześcijaństwa. Jednym z bardziej znanych jest uproszczony wizerunek ryby, spotykany na ścianach rzymskich katakumb. Znak ten nie oznacza dosłownie ryby (gr. *ichthys*), kluczem do jego rozumienia jest słowo ICHTHYS, tłumaczone jako skrót: *Iesus Christos Theou Hyious Soter* – *Jezus Chrystus, Boży Syn, Zbawiciel*. Dodać należy, że nie tylko skrót literowy jest tutaj istotny, gdyż rybie przypisywano wiele znaczeń, kojarząc ją z wodą, czyli życiem lub z otchłanią i zmartwychwstaniem¹⁶. Sztuka wczesnochrześcijańska wiąże się z początkami chrześcijańskiej ikonografii oraz symboliki, rozwiniętych zwłaszcza w III i IV wieku, czyli w czasach rozkwitu na terenie Rzymu malarstwa katakumbowego, jakkolwiek posługiwano się jeszcze symbolami zaczerpniętymi ze świata antyku. Przykładem mogą być głowy kobiece z krypty Lucyny, symbolizujące cztery pory roku, a wywodzące się ze starożytnej ikonografii nagrobnej, jak również personifikacja Ziemi – Karmicielki czy Herkules zabijający Hydrę z katakumb przy Via Latina¹⁷. Motywy przejęte ze starożytności niejednokrotnie zyskiwały nowe znaczenie. Do najpowszechniej stosowanych znaków-symboli należały: orant, oznaczający pobożność, paw – symbol nieśmiertelności, pasterz niosący owcę jako symbol Chrystusa, okręt oznaczający ziemską drogę do nieba, światło świecy – symbol światłości boskiej oraz wspomniany już wcześniej krzyż¹⁸. Powszechnie wykorzystywano również przedstawienie winnej latorośli i zbiorów winogron, co miało związek z biblijnym przemienieniem wina w krew Chrystusa. Jako symbol poświęcenia Chrystusa wykorzystywane było przedstawienie w malowidłach obrazu Baranka Mistycznego, jak np. w tzw. krypcie Świętych, jednym z cubiculów katakumb św. Piotra i Marcelina¹⁹.

¹⁵ K. Jurek, *Znaczenie symboliczne i funkcje koloru w kulturze*, „Kultura – Media – Teologia”, 2011, nr. 6, s. 69.

¹⁶ A. Borowski, *op. cit.*, s. V.

¹⁷ P. de Palol, *Wczesnochrześcijańska sztuka Zachodu* [w:] *Sztuka świata*, t. 3, Warszawa 1993, s. 7-8, 14 (opis ilustracji, autor: M. Machowski).

¹⁸ A. Krolak, *Sztuka wczesnochrześcijańska*, <https://artfolie.wordpress.com/2009/03/15/notatki-sztuka-wczesnochrzescijanska/amp/> (dostęp: 12.05.2019).

¹⁹ P. de Palol, *op. cit.*, s. 12.

Prócz krzyża i ryby do najbardziej znanych symboli, wywodzących się z chrześcijaństwa należą m.in.: wąż i jabłko – symbole pokusy i grzechu czy też znaki Λ i Ω – symbol wszechmocy boskiej. Wiele spośród nich zostało zaczerpniętych z symboliki pogańskiej. Symbolika ta, obecna również w innych dziedzinach twórczości, stosowana była przez cały okres średniowiecza. Jakkolwiek nie jest to przedmiot niniejszych rozważań warto nadmienić, że szereg symbolicznych treści niosła z sobą również architektura sakralna, np. plan krzyża łacińskiego, triforia – symbol Trójcy Św. okno w skierowanym na wschód prezbiterium – symbol światłości bożej i inne).

W epoce renesansu i baroku, zarówno symbol jak i alegoria w sposób ścisły odnosiły się do świata rzeczywistego, tworząc z nim głęboką więź. Artyści renesansowi równie chętnie używali symboli w celu przekazywania dodatkowych treści, co twórcy średniowieczni, przy czym oprócz symboliki typowo religijnej na szeroką skalę stosowano również motywy świeckie, w tym mitologiczne. Do typowych, a jednocześnie najciekawszych dzieł z tego okresu, zaliczają się z pewnością freski Rafaela Santi w Stanza Della Segnatura, będące alegorycznymi kompozycjami nawiązującymi do poszukiwania Prawdy, Dobra i Piękna. Zaliczają się do nich m.in. tonda na suficie, będące alegorycznymi przedstawieniami Filozofii, Poezji, Teologii i Sprawiedliwości, a także malowidła ściennie: *Parnas*, *Dekretalia*, *Dysputa o najświętszym sakramencie*, oraz jedno z najsłynniejszych dzieł Rafaela – *Szkoła ateńska*²⁰ (il. 1).



Il. 1. Rafael Santi, *Szkoła ateńska*, 1509-1511.

Źródło: <http://historyczno-sztucznie.blogspot.com/2014/02/64-rafael-santi.html>

²⁰ J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto*, Warszawa 2001, s 327;
Rafael Santi, https://pl.wikipedia.org/wiki/Rafael_Santi (dostęp: 12.05.2019).

Dzieło to wykorzystuje szereg motywów świeckich, atrybutów zaczerpniętych zarówno z epoki w której tworzył autor, jak również z mitologii i stanowi doskonały przykład postawy artystów renesansowych w kwestii stosowania symboliki w dziele sztuki. Dzieło jest alegorią Prawdy, do której dotrzeć można dzięki Rozumowi. W centralnej części kompozycji znaleźli się greccy filozofowie – Platon, który w symbolicznym geście wskazuje ręką niebo, stanowiące jego zdaniem najważniejsze źródło wszelkich idei i inspiracji, oraz Arystoteles, który wskazuje ziemię. Gest Arystotelesa odzwierciedla ideę zdobywania wiedzy w oparciu o doświadczenie, bezpośrednie poznawanie świata i natury, czyli po prostu empiryzm. Na fresku pojawiają się prócz tego inni przedstawiciele antycznych nauk, jak Diogenes, Heraklit, Sokrates, Pitagoras i inni. Każdy z nich przedstawiony jest z charakterystycznym dla nich atrybutem – własnym dziełem lub przedmiotem typowym dla danej profesji, jak np. Euklides z cyrklem czy Ptolemeusz z globusem. Symboliczna wymowa dzieła głosi, że dążenie do prawdy odbywać się może różnymi sposobami, w oparciu o różne doktryny, których wspólną cechą jest wiedza i rozum. Dodatkowej treści dostarcza fakt, że cała scena rozgrywa się we współczesnej autorowi dzieła renesansowej scenerii, przez co dodatkowo podkreśla, że zawarta w dziele wymowa dotyczy czasów współczesnych. Warto zwrócić również uwagę na symbolikę motywów mitologicznych, wykorzystanych w dziele, a dokładniej: postaci Apollina z lirą oraz Ateny w hełmie, z włócznią i tarczą przyozdobioną głową Meduzy, ujęte w formie posągów w niszach po obu stronach sceny. Pomijając już symbolikę samych atrybutów (np. lira interpretowana była jako symbol władzy oraz wiedzy), zauważyć warto, że Apollo był przewodnikiem muz, bogiem prawdy i patronem sztuki i poezji, podobnie jak Atena – bogini mądrości i sztuki oraz opiekuna miast²¹.

Obok Rafaela, innym ważnym twórcą, który używał złożonej symboliki w swych alegorycznych kompozycjach, był Tiziano Veceillo – Tycjan. W jego twórczości motywy biblijne przeplatają się z mitologicznymi. Obraz *Alegoria życia ludzkiego (Trzy etapy życia)* można stosunkowo łatwo zinterpretować, dzięki wymownemu przedstawieniu trzech scen – bawiących się dzieci (młodość), para kochanków (etap dojrzałości) oraz starzec otoczony czaszkami (starość). Bardziej zagadkowe jest inne dzieło: *Miłość ziemską i niebiańską*, ukazujące dwie kobiety – nagą

²¹ J. Pijoan, *Rafaël Santi* (uzupełnienia: Przemysław Trzeciak) [w:] *Sztuka świata*, t. 6, Warszawa 1991, s. 68, 70; *Szkoła Ateńska*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Szkoła_Ateńska (dostęp: 12.05.2019).

i ubraną – siedzące na studni, w której zanurza dłoń amerek, różnorodnie interpretowane przez badaczy.

Można by wymienić jeszcze szereg innych artystów włoskiego renesansu, którzy poprzez „mowę symboli” kształtowali kompozycję i treść swoich dzieł, jak choćby Sandro Botticelli (*Wiosna, Narodziny Wenus*) Michał Anioł (freski w Kaplicy Sykstyńskiej) czy Leonardo da Vinci (m.in. *Ostatnia Wieczerza*) którzy w mniejszym lub większym stopniu uciekali się do tejże symboliki. Problematyka jest niezwykle szeroka, stąd też w miejsce szczegółowych analiz bardziej celowym – jak sądzę – działaniem będzie próba scharakteryzowania tych artystów i ich dzieł, dla których symbolika przekazu stała się znakiem rozpoznawczym, poniekąd artystyczną wizytówką. Jednym z takich twórców był niemiecki malarz i grafik Albrecht Dürer, uznawany za najwybitniejszego przedstawiciela renesansu niemieckiego. Do najbardziej znanych prac artysty należy cykl drzeworytów do *Apokalipsy św. Jana* (m.in. *Czterej jeźdźcy Apokalipsy*, wykorzystujący atrybuty charakterystyczne również dla sztuki średniowiecznej) czy też mistrzowskie miedzioryty, m.in. *Rycerz, śmierć i diabeł*, w którym symbolicznie ukazane zostały przeciwstawne siły zła i dobra, a który jest jednocześnie refleksją nad przemijaniem²². Ogólna wymowa dzieła symbolizuje ponadto chrześcijański ideał życia czynnego (*vita activa*), zmierzającego do celu pomimo przeciwności²³. Szczególny z punktu widzenia symboliki oraz ogólnej wymowy dzieła jest słynny miedzioryt *Melancholia* z 1514 roku, odwołujący się do sfery intelektu i twórczości²⁴ (il. 2).

²² J. Białostocki, *op. cit.*, s. 358.

²³ R. an der Heiden, *Albrecht Dürer* [w:] *Sztuka świata*, t. 6, Warszawa 1991, s. 302.

²⁴ J. Białostocki, *op. cit.*, s. 358.

artysty każdy niemal realny przedmiot, każdy szczegół, nasycony jest jakimś znaczeniem. Jako przykład może posłużyć jedno z najznakomitszych jego dzieł, *Portret Arnolfinich*, z 1434 r. (il. 3).



Il. 3. Jan van Eyck, *Portret Arnolfinich*, 1434.

Źródło: J. Végh, *Malarstwo niderlandzkie XV wieku*, Warszawa 1979.

Obraz przedstawia parę małżonków stojących we wnętrzu i podających sobie dłonie. U stóp małżeńskiej pary stoi piesek, który, wg tradycyjnej interpretacji, jest symbolem wierności. Na podłodze znajdują się również drewniane pantofle, które określają świętość miejsca. Pomarańcze na parapecie są z kolei symbolem czystości i niewinności, a widoczne przez okno owocowe drzewa wskazują na utracony raj. Symbolem czystości jest również wisząca miotelka, a pojedyncza, płonąca świeca w świeczniku wskazuje na obecność Chrystusa²⁷. W obrazie tym doszukać można się szerszej symboliki, lecz bardziej chodzi tutaj o ukazanie pewnej idei, jaka towarzyszyła artystom niderlandzkim i sposób jej ujęcia w obrazie. W kontekście tego dzieła warto też zauważyć, że ustalenia dotyczące symbolicznego znaczenia znaków w obrazie bywają, wraz z rozwojem nauki i prowadzonych badań, niejednokrotnie podważane przez historyków sztuki²⁸.

Innym z artystów niderlandzkich, który budował przesłanie swoich dzieł poprzez użycie bogatej symboliki, był Hieronim Bosh. Jednym z najbardziej znanych

²⁷ J. Végh, *op. cit.*, il. 17 (w opisie).

²⁸ G. Bastek, *Błąd w interpretacji sztuki*, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/2172-blad-w-interpretacji-sztuki.html> (dostęp: 12.05.2019).

jego dzieł jest tryptyk *Wóz z sianem*, którego oryginał nie zachował się co prawda do naszych czasów, lecz możemy dokonać jego analizy na podstawie kopii autorstwa uczniów mistrza²⁹ (il. 4) .



Il. 4. Hieronim Bosh, *Wóz z sianem*, wersja z Prado, ok. 1516

Źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Wóz_z_sianem

Tytułowy wóz w środkowej części dzieła jest symbolem przywiązania do dóbr doczesnych, do wartości materialnych, z których każdy chce uszczknąć dla siebie jak najwięcej. Ta ludzka słabość nie omija ani zwykłych ludzi, ani możnych tego świata, ani nawet duchownych i prowadzi bezpośrednio do piekła, przedstawionego w prawym skrzydle tryptyku. Podobnie nasycone wszechstronną symboliką jest inne dzieło artysty, mianowicie *Ogród rozkoszy ziemskich*. Tryptyk ten jest trudny obecnie do jednoznacznej interpretacji. Z jednej strony można domniemywać, że chodzi tutaj o konsekwencje grzechu, z drugiej strony obraz przesycony jest niezrozumiałą po części symboliką, jak np. spożywane przez ludzi ogromnych rozmiarów owoce: jeżyny, truskawki, czy czereśnie³⁰. Tak czy inaczej, praca ta jest dowodem na niezwykle silny nurt symboliczny w obrazach z tamtej epoki.

Równie moralizatorski w swoich pracach był niderlandzki malarz Pieter Breughel Starszy. Symboliczna wymowa jego dzieł takich jak *Upadek Ikara*, *Kraina*

²⁹ A. Ziemia, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380-1500*. t. II: *Niderlandzkie malarstwo tablicowe 1430-1500*, Warszawa 2011, s. 647-648.

³⁰ J. Végh, *op. cit.*, s. 47; P. Trzeciak, *Hieronim Bosh [w:] Sztuka świata*, t. 5, Warszawa 1992, s. 359-361.

lenistwa, *Kaleki* czy *Ślepcy* dotyczy głównie egzystencji ludzkiej, a zwłaszcza tragizmu i śmieszności przeplatających się w losie człowieka³¹.

Jednym z najciekawszych artystów okresu przejściowego między renesansem a barokiem był Giuseppe Arcimboldo, uważany często za prekursora surrealizmu i dadaizmu. Zasłynął zwłaszcza z portretów komponowanych przy użyciu elementów martwych natur, warzyw i owoców. Artysta wykonywał nie tylko portrety konkretnych osób, lecz stworzył również szereg prac personifikujących, w portretowym ujęciu, pory roku. Arcimboldo znalazł oryginalny sposób, jak przedstawić postać, by jednocześnie w symboliczny sposób odnieść się do wykonywanej przez nią profesji. W miejsce stosowanych dotychczas atrybutów zaproponował kompozycję zbudowaną wyłącznie z elementów kojarzonych z daną osobą. Uznając np., że symbolem czy też atrybutem bibliotekarza jest książka, wykonał jego portret, wykorzystując wyłącznie książki, ułożone w taki sposób, aby przypominały twarz. Podobnie traktował inne wizerunki, np. kucharz skomponowany został z naczyń, garnków i sztućców, a ogrodnik warzyw. Ten ostatni obraz jest o tyle ciekawy, że odwrócony o 180 stopni staje się zwykłą martwą naturą – przedstawia po prostu warzywa w misce (il. 5). Jest to zresztą dość częsty zabieg stosowany przez artystę – niektóre fragmenty obrazów posiadają dodatkowo ukrytą treść, odczytywaną dopiero po obejrzeniu ich w lustrzanym odbiciu.



Il. 5. Giuseppe Arcimboldo, *Ogrodnik*, ok. 1590 (po prawej stronie obraz odwrócony o 180 stopni)

Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/Giuseppe_Arcimboldo

³¹ P. Trzeciak, *Pieter Breughel Starszy* [w:] *Sztuka świata*, t. 6, Warszawa 1992, s. 260.

Na szczególną uwagę w dorobku malarza zasługują przedstawienia pór roku oraz żywiołów jako ludzkich twarzy. Pory roku zestawione są z owoców, warzyw bądź roślin kolejno w fazie wzrostu, rozkwitu, zbiorów oraz – jak w przypadku zimy – konarów ogołoconych z liści. Żywioły z kolei przedstawił artysta za głównie za pomocą świata fauny: powietrze za pomocą ptaków, ziemię za pomocą zwierząt, a wodę – ryb i owoców morza. Jedynie ogień wyłamuje się z tej konwencji i symbolizowany jest poprzez przedmioty kojarzone z tym żywiołem, jak lonty, armaty, lufy pistoletów czy wiązki słomy.

Arcimboldo wypracował niepowtarzalny styl, korzystając z szeregu zabiegów formalnych charakterystycznych w wiekach późniejszych choćby dla plakatu polskiego, w którym poetycka wieloznaczność była jedną z jego istotnych cech. Polega on na prowadzeniu z widzem pewnego rodzaju gry intelektualnej, opartej na skojarzeniach i złudzeniach optycznych. Do pewnego stopnia inspirowany pracami Arcimboldo jest jeden z plakatów mojego autorstwa, charakteryzujący krośnieńskiego antykwariusza Zbigniewa Oprządka.

Jedną z cech malarstwa manierystycznego były zawikłane kompozycje o nie do końca jasnym przesłaniu. Taką też jest praca Agnola Bronzino *Zwycięstwo Czasu nad Miłością*, którą symbolizują postaci pierwszego planu. Sądząc po atrybutach: strzale trzymanej przez młodzieńca i złotym jabłku w reku kobiety, można wnioskować, że jest to Kupidyn i Wenus, wizerunek starca u góry jest personifikacją czasu (Chronos), a pozostałe postaci to m.in. Zabawa, Zazdrość, Zdrada, Rozkosz, i Zapomnienie.

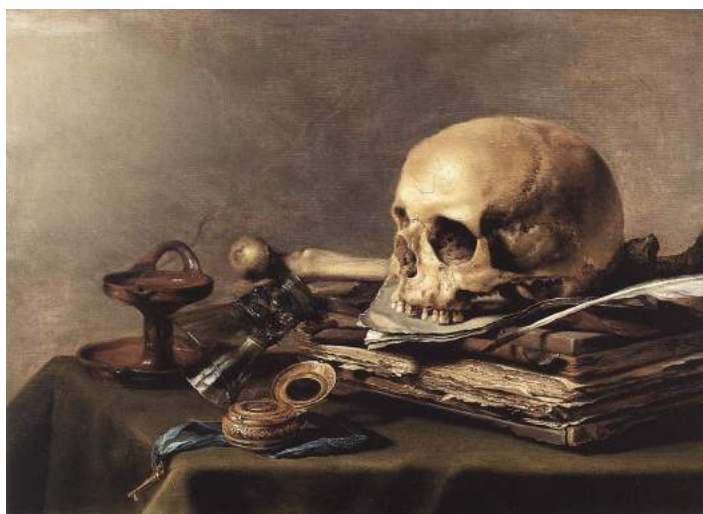
W epoce baroku, prócz dotychczas wypracowanych konwencji przedstawień alegorycznych czy też historycznie utrwalonych znaczeń poszczególnych przedmiotów w obrazach, pojawił się nowy czynnik – światło. Dla artystów barokowych światło stało się tym elementem, który kształtował narrację sceny oraz przekazywał treść duchową, metafizyczną. W chrześcijaństwie światło tradycyjnie kojarzone było z Bogiem, z dobrem, z mądrością, cień z kolei ze złem, z grzechem. Jednocześnie, zgodnie z Pismem Świętym, oba stworzone zostały przez Boga i są konieczne do uzyskania harmonii w świecie³².

W barokowych obrazach o tematyce religijnej światło i cień zaczęły pełnić szerszą rolę, niż tylko kształtowanie form przedmiotów bądź określenie pory dnia. Zaczęło być nośnikiem dodatkowych treści, a jego źródło nie zawsze było naturalne,

³² B. Bociek, *Naturalne i nadprzyrodzone znaczenie symboliki światła w malarstwie okresu baroku* „Studia Elbląskie” t. 12, Elbląg 2011, s. 410, 413-414, 423.

lecz miało pochodzenie nadprzyrodzone, boskie, a bywało, że emanowały nim również postaci świętych³³. Przykładami tego rodzaju podejścia do symboliki są chociażby *Powołanie św. Mateusza* Michelangela da Caravaggia czy *Św. Franciszek na medytacji* Francisco de Zurbarana³⁴.

Jednym z charakterystycznych dla baroku motywów jest tzw. *Vanitas* (z łac. Marność), mająca swe korzenie jeszcze w epoce średniowiecza. W malarstwie odznaczała się stosowaniem określonej symboliki, związanej z przemijaniem życia dóbr doczesnych, np. klepsydry, czaszki, zwiędłe kwiaty czy wygasłe świece (il. 6).



Il. 6. Pieter Claesz, *Martwa natura wanitatywna*, 1630

Źródło: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Vanitas>

Interesującym przykładem nieco odmiennego podejścia do tematyki związanej z ideą śmierci jest słynny obraz Rembrandta *Rozpłatany wół* – typowa średniowieczna czy renesansowa symbolika ustępuje tu miejsca bardziej uogólnionej refleksji na temat przemijania. Inny genialny artysta, Peter Paul Rubens, pośród ogromnej liczby płócien, w których inspirował się tematyka antyczną, tworzył alegoryczne przedstawienia wojen, jakie dotknęły Europę. Jednym z takich obrazów są *Skutki wojny*, ukazujące Europę jako kobietę w czerni, pozbawioną ozdób i biżuterii, a dramatyzm przedstawienia symbolicznie wyraża sytuację polityczną w XVII-wiecznej Europie³⁵.

Warto nadmienić, że w dobie baroku chętnie podejmowane były również tematy biblijne, dotyczące wygnania z raju czy grzechu pierworodnego, obecne w dziełach

³³ *Ibidem*, s. 410, 416-418.

³⁴ *Ibidem*, s. 417-418.

³⁵ M. Hollingsworth, *op. cit.*, s. 334, 336.

takich artystów wspomniany Peter Paul Rubens, Jacob Jordaens czy Jan Breugiel. Pewnym podsumowaniem epoki, jak również dowodem na dostrzeżenie ogromnej roli symbolu w sztuce, było wydanie w 1593 r. w Rzymie *Iconologii* Cesare Ripy – włoskiego badacza, który podjął się próby usystematyzowania i określenia formuły przedstawiania różnorodnych zjawisk, stanów umysłu, wyobrażeń etc. poprzez ich personifikacje i wyposażenie w odpowiednie atrybuty³⁶.

Spośród artystów przełomu epok, dla których symbolika stanowiła ważny element twórczości, był Francisco de Goya. Spośród jego prac niezwykle wrażenie robią tzw. czarne malowidła (*Las pinturas negras*), zdobiące ściany jego domu. Do najbardziej znanych zalicza się *Saturn pozierający swe dzieci*. Makabryczne w wymowie dzieło niesie z sobą symbolicznie ukazane okrucieństwo życia, przemijający czas, a także przekleństwo geniuszu, którym rządzą pozaziemskie, mroczne siły³⁷. Do innych prac artysty, o silnej wymowie symbolicznej, należy m.in. akwaforta: *Kiedy rozum śpi, budzą się upiory* z cyklu *Kaprysy* (il. 7).



Il. 7. Francisco de Goya, *Kiedy rozum śpi, budzą się upiory*, 1797–1798

Źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Gdy_rozum_spi,_budza_sie_demony

³⁶ Pierwsze wydanie *Iconologii*, bez ilustracji, ukazało się w 1593 r. w Rzymie, natomiast w 1603 roku, również w Rzymie, ukazało się wydanie drugie, z ilustracjami pochodzącymi w dużej mierze z dzieła Giuseppiego Cesari. Źródło: Cesare Ripa, *Ikonomia*, Kraków 1998, opis na wewnętrznej stronie obwoluty.

³⁷ M. Poprzęcka, *Artysta na przełomie epok – Francisco Goya* [w:] *Sztuka świata*, t. 8, s. 19-21.

W epoce klasycyzmu – podobnie jak w renesansie – chętnie sięgano do tematyki antycznej i mitologicznej. Bywało, że stanowiła ona pretekst do przedstawiania scen z moralnym przesłaniem, jednak bogata symbolika, typowa dla malarstwa niderlandzkiego, zaczęła ustępować dążeniu do technicznej doskonałości, wystudiowanej anatomii i jak najwierniejszemu przedstawianiu malowanych motywów. Jest to oczywiście duże uogólnienie, gdyż i w tej epoce powstawały dzieła o głęboko symbolicznej wymowie, jak np. obraz Jacquesa-Louisa Davida *Sabinki*, przedstawiający kobiety sabińskie, które starają się rozdzielić walczących mężów i braci. Obraz, którego pomysł narodził się podczas pobytu Davida w więzieniu, można interpretować jako symboliczne wołanie o pokój³⁸. Innym znanym dziełem tego artysty jest słynna *Śmierć Marata*, który obrazem tym zdaje się mówić o nieodwracalności śmierci, po której nie ma już niczego. Dzieło to uznać można za symboliczne przedstawienie oświeceniowego stosunku do śmierci, znakomicie wyrażające jej grozę i powagę³⁹.

W XVIII wieku wielu artystów dokonało kolejnego zwrotu ku sztuce symbolicznej. Jednym z ciekawszych był William Blake, który w swoich pracach zawarł bardzo osobiste idee Nieba i Piekła, Dobra i Zła czy też Grzechu Pierworodnego i Odkupienia, tworząc przy tym bardzo osobisty język symboli. Źródłem tego symbolizmu można upatrywać w neopłatońskiej koncepcji rzeczywistości oraz wpływie XVIII-wiecznych mistyków. Do najciekawszych prac tego artysty zaliczają się ilustracje do *Księgi Hioba* i *Boskiej komedii* Dantego⁴⁰.

Jeszcze inaczej do kwestii symboliki podchodził Joseph Mallord William Turner. Malował wielkie kompozycje, oparte na motywach biblijnych, mitologicznych bądź historycznych, a także inspirowanych współczesnymi wydarzeniami. Interesowały go odwieczne problemy egzystencjalne: los, przeznaczenie i przemijanie, przy czym jako pretekstu do ich ukazywania używał pejzażu. Słynnym dziełem artysty jest *Ostatnia droga Téméraire'a*, w którym, poprzez zestawienie sylwetki pięknego niegdyś okrętu z obrazem ciągnącego go na zniszczenie czarnego, odrażającego holownika, zawarł metaforę kresu życiowej wędrówki⁴¹ (il. 8).

³⁸ A. Lewicka-Morawska, *Klasycyści w Rzymie i Paryżu na przełomie XVIII i XIX wieku* [w:] *Sztuka świata*, t. 8, s. 31.

³⁹ J. Białostocki, *op. cit.*, s. 588; A. Lewicka-Morawska, *op. cit.*, s. 29.

⁴⁰ M. Poprzęcka, *Malarstwo angielskie od Gainsborough do Turnera* [w:] *Sztuka świata*, t. 8, s. 77.

⁴¹ *Ibidem*, s. 82.



Il. 8. William Turner, *Ostatnia droga Téméraire'a*, 1839

Źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Ostatnia_droga_Temeraire'a

Jakkolwiek długo można by rozwodzić się nad symbolicznymi treściami obrazów przedstawicieli nurtu romantycznego, wspomnieć trzeba niewątpliwie o postaci niemieckiego malarza Caspara Davida Friedrieicha, a także francuskich twórców: Théodore Géricault i Eugène Delacroix. O ile każdy z nich posiadał inny temperament artystyczny, łączyło ich z pewnością jedno: głęboka refleksja nad ludzką egzystencją, potęgą natury i kruchością życia.

Pomimo różnorodnych postaw artystycznych na przestrzeni epok, można zauważyć, że sztuka symboliczna towarzyszyła człowiekowi od zarania dziejów, pełniąc różnorodne funkcje: magiczne, sakralne, poznawcze czy też moralizatorskie. Ewoluuując i zmieniając się w ciągu stuleci, z pełną siłą objawiła się poprzez nurt zwany symbolizmem, powstały we Francji pod koniec XIX w. Nurt ten rozprzestrzenił się później na kraje Europy Zachodniej, docierając również do Rosji i Stanów Zjednoczonych⁴².

Symboliści przeciwstawiali się obiektywizmowi i rzeczowości w sztuce na rzecz idei przedstawiania świata niepoznawalnego zmysłami. Uznali, że to, co istnieje poza światem materialnym jest możliwe do przedstawienia wyłącznie za pomocą symboli. Manifest symbolizmu został ogłoszony w 1886 r. przez Jean'a Moréas'a i głosił koncepcję odbioru dzieła jako rozszyfrowywanie przekazu idei ujętej w artystyczną

⁴² I. Kosowska, *Malarstwo polskiego symbolizmu*, <https://culture.pl/pl/artykul/malarstwo-polskiego-symbolizmu> (dostęp: 12.05.2019).

formę oraz symbolu jako fundamentalnego elementu we wszystkich sztukach⁴³. Za „ojców duchowych” symbolistów uchodzą: Gustave Moreau, Pierre Puvis de Chavannes i Arnold Böcklin, których twórczość można określić jako pomost pomiędzy malarstwem późnoromantycznym, a symbolistami końca wieku⁴⁴. Spośród wielu reprezentantów tego nurtu wymienić należy m.in. Maurice’a Denisa, Pierre’a Bonnard, Edouarda Vuilarda, Carlosa Schwabe, Fernanda Khnopfa, Gustave’a Klimta, Michaiła Wrubla, Maxa Klinger czy Edvarda Muncha, którego prace były zapowiedzią ekspresjonizmu.

Na podatny grunt symbolizm trafił również w Polsce. Do najwybitniejszych jego przedstawicieli należeli m.in. Stanisław Wyspiański, Jacek Malczewski, Witold Wojtkiewicz, Ferdynand Ruszczyc czy Leon Wyczółkowski.

Pomimo różnorodności nurtów w sztuce końca XIX i początku XX w., przewartościowania wcześniejszych sposobów obrazowania oraz pojawienia się odmiennych postaw artystycznych i poglądów na sztukę, symbolika w dziełach malarskich w dalszym ciągu stanowiła dla wielu artystów ważny czynnik wyrażania uczuć i emocji. Świadczą o tym chociażby wymowne obrazy Vincenta van Gogha: *Krzeseło Vincenta z jego fajką* oraz *Fotel Paula Gauguina* (il. 9, 10). Inną ze słynnych jego prac, interpretowaną jako metaforę braku nadziei oraz samotności artysty jest *Pole pszenicy z krukami*.



Il. 9. Vincent van Gogh,
Krzeseło Vincenta z jego fajką, 1888



Il. 10. Vincent van Gogh,
Fotel Paula Gauguina, 1888

Źródło: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Dwa_krzeseła_\(obrazy_Vincenta_van_Gogha\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Dwa_krzeseła_(obrazy_Vincenta_van_Gogha))

⁴³ K. Nowakowska-Sito, *Symboliści* [w:] *Sztuka świata*, t. 8, Warszawa 1994, s. 261.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 265.

Wspomniany w kontekście twórczości van Gogha Paul Gauguin również nie stronił od stosowania głębokiej symboliki w swoich obrazach. Artysta ten, zwłaszcza po osiedleniu się na Tahiti i zetknięciu z miejscową kulturą, odszedł od pewnej powierzchowności impresjonizmu na rzecz formułowania metafizycznych, nurtujących go problemów natury egzystencjalnej, czemu dał wyraz w monumentalnej, nasyconej osobliwą symboliką pracy *Skąd przychodzimy, kim jesteśmy, dokąd idziemy?*⁴⁵ (il. 11).



Il. 11. Paul Gauguin, *Skąd przychodzimy, kim jesteśmy, dokąd idziemy?*, 1897-1898

Źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Skąd_przyszliśmy%3F_Kim_jesteśmy%3F_Dokąd_idziemy%3F

Niezwykle silnym oddziaływaniem emocjonalnym cechowały się prace ekspresjonistów, którzy za główny cel postawili sobie wyrażanie uczuć, często nacechowanych lękiem i grozą. Jedną z takich prac jest plakat Oskara Kokoschki do własnej sztuki teatralnej *Morderca, nadzieja kobiet* (il. 12). Wykorzystanie motywu *Piety* już samo w sobie stanowi ważny symbol, związany z cierpieniem i śmiercią, a dramatyzm ujęcia, prostota formy oraz interesujące liternictwo dodatkowo potęguje mroczny nastrój pracy⁴⁶.

⁴⁵ J. Białostocki, *op. cit.*, s. 664.

⁴⁶ M. Długosz, *Symboliczne wcielenia Oskara Kokoschki – Tristan*, „Roczniki humanistyczne”, t. LXI, z. 4, 2013, s. 192-193.



Il. 12. Oskar Kokoschka, *Morderca, nadzieja kobiet*, 1907

Źródło: <https://mocnakultura.blogspot.com/2015/02/art-kalendarz-22-lutego-zdegenerowany.html>

Symboliczne treści i odniesienia pojawiały się również w dziełach artystów awangardowych, niezwykle zdawałoby się odległych od stosowania tego rodzaju środków wyrazu. Przykładem może być propagandowy plakat wybitnego przedstawiciela konstruktywizmu i suprematyzmu, El Lissitzky'ego, pt. *Czerwonym klinem bij Białych*, w którym ideowe treści przedstawione zostały za pomocą prostych figur geometrycznych, a także symbolicznemu znaczeniu kolorów: biały oznacza zwolenników dawnego porządku, a czerwony – bolszewików (il. 13). Typowe dla suprematyzmu składniki dzieła malarskiego stały się w tej pracy istotnymi elementami przekazu⁴⁷.

⁴⁷ A. Kamczycki, „Czerwonym klinem bij Białych”: Żydowskie inspiracje El Lissitzky'ego, „Studia Europaea Gnesnensia” 4, 2011, s. 192.



Il. 13. El Lissitzky, *Czerwonym klinem bij Białych*, 1919

Źródło: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Lissitzky-El-Czerwonym-klinem-uderz-w-bialych-plakat-propagandowy-1919;2582508.html#prettyPhoto>

Mówiąc o suprematyzmie nie sposób pominąć słynnego dzieła Kazimierza Malewicza *Czarny kwadrat na białym tle*. Dzieło to stanowi skrajnie odmienne niż dotychczas podejście do symbolu, wykraczające poza klasyczne rozumienie jego funkcji. Jak trafnie charakteryzuje twórczość Malewicza prof. Janusz Krupinski: „Naturze jego obrazów bliższa byłaby raczej pierwotna kategoria symbolu (pozasemiotyczna, obca semiotyce, nieodpowiadająca semiotycznemu rozumieniu symbolu jako znaku konwencjonalnie, arbitralnie, umownie dobranego dla oznaczenia czegoś). Symbolu jako uobecnienia tego, co symbolizowane, jako miejsca naszego otwarcia się ku niemu i jego obecności dla nas. W skrajnym wypadku uobecnienia tylko jako myśli o... nieobecnym tu”⁴⁸. Warto nadmienić, że w czasach współczesnych artyście obraz ten w szyderczych komentarzach krytyków stał się symbolem pustki, „ucieleśnieniem niczego”⁴⁹.

Sztuka XX wieku, pomimo nowatorskiego spojrzenia na estetykę, funkcję dzieła sztuki a także jego formę, nie odrzuciła symbolu ani znaku jako środków przekazu treści. Pełna antywojennej wymowy *Guernica* Pabla Picassa, intrygująca symbolika prac Marca Chagalla czy obrazy surrealistów, dowodzą, że symbolika w sztuce stanowiła i stanowi istotny dla wielu artystów środek wyrazu. Bywa, że artyści jako

⁴⁸ J. Krupinski, *Malewicz: czarne światło*, „Wiadomości ASP”, nr 66, Kraków 2014, s. 8-9.

⁴⁹ Ryszard Różanowski, „Pustynia doznań bezprzedmiotowych” – nowy realizm malarski Kazimierza Malewicza – ekskurs (a)historyczny, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu”, t. 18, 2014, s. 98, za:

Ł. A. Żadowa, *Poszukiwania i eksperymenty. Z dziejów sztuki rosyjskiej i radzieckiej lat 1910–1930*, Warszawa 1982, s. 43.

symboli używali prostych, pojedynczych znaków, jak choćby słynny gołębek pokoju Picassa czy też bardziej współczesny *Lexicon* Lexa Drewińskiego, wystawiony przez Centre Georges Pompidou jako obiekt zapowiadający XXI wiek⁵⁰ (il.14).



Il. 14. Lex Drewinki, *Lexicon* (fragment), 2000

Źródło: <http://iammrdesign.pl/lex-lex-drewinski/>

Symbolika zawarta w przedstawieniach, wieloznaczność, aluzja czy też posługiwanie się skojarzeniami, zostało na przełomie XIX i XX wieku zaadoptowane na użytek nowej naówczas dziedziny sztuki, jaką był plakat. Konieczność skrótowego przekazu myśli, jak również wywołania u odbiorcy określonych emocji, wrażeń czy też reakcji spowodowała, że symbol stał się jednym z jej głównych środków wyrazu, co odczuwalne było zwłaszcza w plakacie polskim. Ogromne znaczenie zaczął jednocześnie odgrywać znak, często sylwetowy, o uproszczonej formie, pozwalający na szybsze i bardziej bezpośrednie oddziaływanie na odbiorcę.

⁵⁰ M. Raszkievicz, *Lex is more. Lex Drewinski*, <http://iammrdesign.pl/lex-lex-drewinski/> (dostęp: 12.05.2019).

2. Symbole i znaki w polskich plakatach artystycznych jako źródła moich inspiracji

Chociaż plakat artystyczny rozwijał się na całym świecie, to bezpośrednim źródłem moich osobistych inspiracji był głównie plakat tzw. „szkoły polskiej”, z osobliwym, metaforycznym podejściem do prezentowanych zagadnień, pełen jawnej i ukrytej symboliki, często bardzo poetycki.

Historia plakatu polskiego sięga końca XIX wieku. Wówczas to powstały plakaty wystawowe tworzone przez znanych artystów: Teodora Axentowicza, Stanisława Wyspiańskiego, Wojciecha Weissa i innych. W latach późniejszych, zwłaszcza w okresie dwudziestolecia międzywojennego, dyscyplina ta zaczęła się prężnie rozwijać, kierując się jednocześnie w stronę reklamy. W większości prac dominowało obrazowe, ilustracyjne podejście do tematu, lecz już wówczas pojawiały się plakaty operujące symboliką i metaforą, w których poszczególne formy zestawione z sobą nabierały nowego znaczenia i niosły znacznie szersze przesłanie, niż tylko i wyłącznie informacja o produkcie. Jednym z takich plakatów, uznany zresztą za jeden z najlepszych plakatów reklamowych w swoim czasie był *Radion sam pierze* wybitnego twórcy Tadeusza Gronowskiego (il.15).

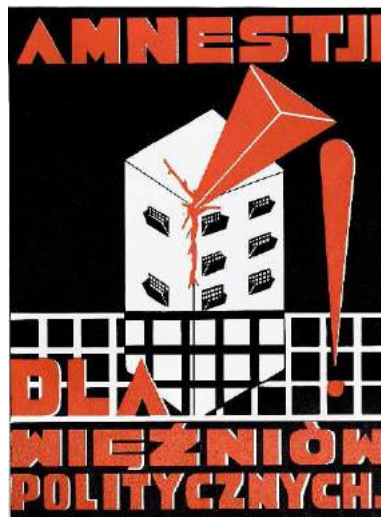


Il. 15. Tadeusz Gronowski, *Radion sam pierze*, 1926.

Źródło: K. Dydo, *Mistrzowie polskiej sztuki plakatu*, Bielsko-Biała, 1995.

Siłę proszku do prania wyraził autor poprzez sylwetowe ujęcie czarnego kota, który wskakuje do wiadra pełnego spienionej wody, po czym wyskakuje z niej biały. Synteza form i kształtów, filmowe nieomal ujęcie przypominające zatrzymaną w kadrze scenę, dynamika przedstawienia przy jednoczesnym ograniczeniu ilości barw,

sprowadzonych do kilku płaskich plam, skrót myślowy oraz trafne hasło spowodowało, że plakat ten można uznać za kwintesencję tej dziedziny sztuki. Środki wyrazu, jakimi posłużył się Gronowski, stały się wkrótce standardem w projektowaniu nowoczesnego plakatu – dyscypliny, którą artyści polscy po wojnie wynieśli do światowego poziomu. Praca Gronowskiego, co należy podkreślić, była reprodukowana w encyklopedii Brockhousa w 1933 r. pośród prac najwybitniejszych artystów o światowej sławie, m.in. Cassandre’a, Loupota czy Klingera⁵¹. Poza plakatem Gronowskiego, na uwagę zasługuje również plakat Mieczysława Szczuki *Amnestia dla więźniów politycznych*, na którym autor przedstawił budynek więzienia rozbijanego przez czerwony klin, symbolizujący za pomocą koloru nową doktrynę polityczną, jaką był komunizm (il. 16). W nieco innym duchu utrzymany był reklamowy plakat autorstwa znanego duetu projektanckiego: Jana Levitta i Jerzego Hima *Posilek dla auta – oleje Galkar*, w którym zestawione razem samochodowe części (m.in. tłumik) oraz zestaw do oliwienia podzespołów zostały ułożone w postać kelnera niosącego tacę z „posiłkiem”. W ten sposób pospolite przedmioty nabrały nowego znaczenia, stworzyły właściwą autorom, nie pozbawioną specyficznej dozy humoru, narrację (il. 17).



Il. 16. Mieczysław Szczuka,
Amnestia dla więźniów politycznych, 1926

Źródło: K. Dydo, *Mistrzowie polskiej sztuki plakatu*,
Bielsko-Biała, 1995.



Il. 17. Jan Levitt, Jerzy Him,
Posilek dla auta – oleje Galkar, 1934

Źródło: K. Dydo, *Mistrzowie polskiej sztuki plakatu*,
Bielsko-Biała, 1995.

Polskie plakaty powojenne, możliwe, że za sprawą pojawienia się nowej tematyki, wniosły do rozwoju tej dyscypliny różne od dotychczasowych rozwiązania

⁵¹ A. Szablowska, *Tadeusz Gronowski – twórca polskiego plakatu reklamowego* [w:] *Pierwsze półwiecze polskiego plakatu 1900-1950*, red. Piotr Rudziński, Lublin 2009, s. 137-138.

zarówno w odniesieniu do formy, jak i metod przekazu. Plakat reklamowy w obliczu nowego systemu gospodarczego przestał niemalże funkcjonować, rozwinął się natomiast plakat propagandowy oraz filmowy.

Jednym z najwybitniejszych twórców plakatu tego okresu był Tadeusz Trepkowski – ceniony i nagradzany jeszcze przed wybuchem wojny. Na szeroką skalę wprowadził do plakatu uproszczenie i syntezę formy, jednocześnie dbając o symboliczną wymowę prac. W jego plakatach antywojennych i antyfaszystowskich symbolami stawały się hełmy, karabiny czy sylwetki bomb. Artysta realizował się również w plakatach filmowych, jak choćby do filmu *Ostatni etap* (il. 18). Nie ma tutaj kadru czy sceny z filmu, zamiast tego głównym motywem pracy jest złamany kwiat – symbol wieloznaczny, kojarzący się z końcem życia i piękna. Dzięki użytej metaforze plakat stał się o wiele bardziej wymowny niż w przypadku użycia np. fotografii obozu w Auschwitz. Plakaty Trepkowskiego były pozbawione dosłowności na rzecz wspomnianych metafor i porównań, i stały się w dużej mierze krokiem milowym dla artystycznego plakatu w Polsce, którego pełny rozkwit nastąpił w latach późniejszych.



Il. 18. Tadeusz Trepkowski, *Ostatni etap*, 1979.

Źródło: www.cinemaposter.com.

Pełne symbolicznej wymowy były polityczne plakaty z wczesnego okresu PRL, jak np. *Partia* Włodzimierza Zakrzewskiego (il. 19). Utrzymany w konwencji socrealizmu plakat przedstawia młodego mężczyznę dumnie i pewnie trzymającego koło sterowe. Postać jest symbolem rządzącej wówczas partii socjalistycznej –

przewodniej siły narodu, jak głosiła władza. Jednocześnie z przekazu plakatu wynika, że to właśnie w rękach ludzi pracy skupia się rządzenie krajem.



Il. 19. Włodzimierz Zakrzewski, *Partia*, 1955.

Źródło: K. Dydo, *Mistrzowie polskiej sztuki plakatu*, Bielsko-Biała, 1995.

Chociaż plakat jako dyscyplina sztuki był w Polsce z powodzeniem uprawiany już od zakończenia II wojny, to faktyczny jego rozwój nastąpił w drugiej połowie lat 50. Objawiło się to zwłaszcza w dziedzinie plakatu filmowego, który był wolny od nacisków politycznych i propagandowych treści, w związku z czym artyści mogli dać swobodny upust wyobraźni i emocji⁵². Duży wpływ na artystyczną jakość powstających wówczas plakatów miała również klasa samych filmów, tworzonych przez wybitnych reżyserów: Wajdę, Munka, Polańskiego, Kawalerowicza, Kutza, Kieślowskiego i innych. Ich twórczość dostarczała plakacistom wewnętrznej inspiracji, zarówno tematycznej, jak i emocjonalnej czy duchowej. Poetyka filmów, ich konstrukcja czy sposób myślenia obrazem przekładał się niemal bezpośrednio na klimat, aurę powstających plakatów oraz właściwe skojarzenia, uzyskiwane dzięki odpowiedniemu użyciu barw, skojarzeniom znaków czy odpowiednio dobranemu liternictwu⁵³. Ogromną rolę w kreowaniu ówczesnej sztuki plakatu w Polsce miał, poza Trepkowskim, Henryk Tomaszewski, uznawany za najbardziej znaczącą indywidualność całego powojennego półwiecza. Poprzez nowatorskie podejście do plakatu, stosowanie skrótów myślowych i precyzyjnych układów kompozycyjnych,

⁵² Folga-Januszewska D., *Ach plakat filmowy*, Olszanica 2013, s. 64.

⁵³ *Ibidem*, s. 72.

w których każdy element odgrywał ściśle określoną rolę, stworzył podwaliny zjawiska określanego później jako „polska szkoła plakatu”⁵⁴.

Wykształcona już po wojnie młoda generacja twórców przetransponowała na grunt plakatu polskiego doświadczenia malarskie. Jednymi z pierwszych, którzy tego dokonali byli Jan Lenica i Wojciech Fangor. Działali fakturą, mocną plamą barwną przy jednoczesnej swobodzie w kształtowaniu artystycznej wizji. Zdeterminowali tym samym kierunek rozwoju plakatu polskiego na wiele kolejnych lat. Plakaty w tym okresie niosły głębokie treści humanistyczne, były pełne osobistych refleksji i jednocześnie artystycznej witalności. To wówczas narodził się termin „polska szkoła plakatu”, do której zaliczają się, prócz wspomnianych już Tadeusza Trepkowskiego i Henryka Tomaszewskiego, również m.in.: Józef Mroszczak, Wojciech Fangor, Julian Pałka, Waldemar Świerzy czy Jan Młodożeniec.

W okresie tym uproszczona symbolika, charakterystyczna dla pierwszych lat powojennych, ustępować zaczęła miejsca obrazom o złożonej metaforycznej treści. Na uwagę zasługują tu zwłaszcza prace Jana Lenicy, proponującego sztukę drapieżną, bez uśmiechu i subtelnych emocji. Jego przeciwieństwem był Tomaszewski, prezentujący dadaistyczny humor przy pomocy spontanicznego, żywego i lekkiego malarskiego gestu. Nieporadny, infantylny, mogłoby się zdawać, rysunek, odzwierciedlał tęsknotę za szczerością odnajdywaną w plastycznej wyobraźni dziecka. Julian Pałka z kolei już od najwcześniejszych lat określił się jako odkrywczy indywidualista, unikający przetartych dróg. Prace jego charakteryzowała logika obrazu, celowość użytych środków, oszczędnie dozowana ekspresja i śmiałe wykorzystanie zdobyczy nowoczesnego malarstwa. Bliski sensualizmowi i wrażeniowym tendencjom w sztuce był Waldemar Świerzy, natomiast wpływ malarstwa *informel* zauważalny jest w twórczości Romana Cieślewicza, choć sukces przyniosły mu prace powstałe pod wpływem abstrakcji ekspresjonistycznej. Artysta ten dość wcześnie zainteresował się także techniką *collage’u* i fotografii. Styl monumentalnej ekspresji wniósł do środowiska warszawskiego Tadeusz Jodłowski, który w latach późniejszych w większym stopniu poświęcił się grafice reklamowej. Nieco na uboczu od sztuki wymienionych plakacistów pozostawała twórczość Jana Młodożeńca, najbardziej chyba malarskiego i najmniej liczącego się z wymogami ulicznej percepcji, który w miejsce lakonicznego skrótu wprowadzał zbudowaną z wielu elementów bogatą i barwną kompozycję. Zupełnie odrębną pozycję

⁵⁴ Z. Schubert, *Wstęp* [w:] *Mistrzowie polskiej sztuki plakatu*, red. Krzysztof Dydo, Halina Buffi, Bielsko-Biała 1995, s. 16.

w tym gronie zajmował Wojciech Zamecznik. Z wykształcenia będący architektem, miał predyspozycje do ścisłego, matematycznego wręcz myślenia, stąd plakaty swoje rozwiązywał jak zadanie konstrukcyjne, kierując się zasadą porządku, klarowności, precyzji i ekonomii⁵⁵.

Na początku lat 60. doszła w Polsce do głosu trzecia powojenna generacja plakacistów. Artyści ci byli profesjonalnie i solidnie przygotowani do uprawiania swej profesji, posiadali umiejętność syntetycznego myślenia i mieli ambicje do samookreślenia się w stosunku do zastanej tradycji i autorytetów. Dzięki licznym konkursom i kampaniom zwrócili na siebie uwagę krytyki i wydawnictw. Do czynnej działalności włączali się kolejno: Franciszek Starowieyski, Maciej Urbaniec, Zenon Januszewski, Stanisław Zagórski, Maciej Hibner, Rostaw Szajbo, młodszy od nich: Leszek Hołdanowicz, Oniegin Dąbrowski i wielu innych. W Katowicach działali: Tadeusz Grabowski, Marek Mosiński i Tomasz Jura, w Krakowie Janusz Bruchnalski, w Gdańsku Jerzy Krechowicz, a w Poznaniu Kazimierz Sławiński, Tadeusz Piskorski i Antoni Rzyski. Popularność plakatu była w tym czasie w dalszym ciągu bardzo duża, a krąg zamawiających plakaty poszerzył się o opery, operetki, filharmonie, cyrki, które – obdarzwszy artystów zaufaniem – przyczyniły się swoim mecenatem do narodzin zupełnie nieznanej odmiany plakatu rozrywkowego. Plakaty zamawiały także instytucje turystyczne, sportowe, przedsiębiorstwa handlowe i producenci towarów. Zwiększył się udział plakatu reklamującego polskie wyroby eksportowe, a związki zawodowe opiekowały się wydawaniem plakatów dotyczących kwestii bezpieczeństwa i higieny pracy. Plakat polski stał się wówczas poszukiwanym na światowych rynkach przedmiotem kolekcjonerstwa, co jest świadectwem wysokiego poziomu tej dziedziny sztuki w Polsce lat 60. Linie poszukiwań i eksperymentów grafików wyznaczały dwa główne wektory – emocjonalny, który ukształtował typ plakatu malarsko-poetyckiego oraz intelektualny, powstały na styku malarstwa optycznego i dociekań teorii komunikacji wizualnej. W latach 60. szersze zastosowanie w grafice plakatowej znalazła także fotografia, głównie za sprawą wspomnianego już Wojciecha Zamecznika. Z braku możliwości druku fotografii kolorowej czy czarno-białej tonalnej, negatyw z konieczności traktowano jako surogat do obróbki. Niedostatek stał się w tym przypadku motorem ekspansji artystycznej i – paradoksalnie – przyniósł bogactwo

⁵⁵ S. Bojko, *Polski plakat współczesny*, Warszawa 1972, s. 23- 27; M. Rymar, *Polska i japońska sztuka plakatu*, praca magisterska pod kier. prof. dr. hab. Jerzego Malinowskiego, Wydział Sztuk Pięknych, Toruń 2001, s. 20-21.

inwencji twórczej. Na uwagę zasługują tu prace Gustawa Majewskiego, w których istotną rolę odgrywają złudzenia ruchu⁵⁶. Na lata 60. przypada także fascynacja polskich plakacistów pop-artem.

W Polsce u progu lat 70. do głosu doszło kolejne pokolenie plakacistów. Na uwagę zasługują choćby Zdzisław Kluska i Benedykt Kubista ze Śląska, Bogusław Balicki, Stanisław Łabędzki, Paweł Udorowiecki z Łodzi, Jan Jaromir Aleksion, Tadeusz Ciałowicz, Michał Jędrzejewski i Wiesław Zajączkowski z Wrocławia czy Jerzy Bąk, Rafał Jesionowicz i Jerzy Schmidt z Poznania. Świadomość, postawa artystyczna i wyobrażenia młodych twórców formowały się w odmiennych już warunkach społecznych i kulturowych – była to pierwsza generacja, która nie знаła wojny, niedostatku, nie pamiętała pierwszych lat odbudowy, w związku z czym jej stosunek do wszelkiej tradycji i dziedzictwa sztuki polskiej pozbawiony był pokory. Inspirowali się modnymi w świecie zabiegami formalnymi (ostre łamanie krawędzi, cięcie płaszczyzn w duchu Art Déco z lat 20., użycie koloru jako środka informacji, przeskalowanie detalu czy zamiłowanie do pisma odręcznego i kaligrafii). Niedostatek materiałów, podobnie jak w latach poprzednich, kierował wyobraźnię i pomysłowość artystów w stronę malarstwa i grafiki warsztatowej. Twórczość plakatu tego okresu posiadała wiele zrównoważenia wewnętrznego, a nawet pewien racjonalizm rozwiązań, nie zmieniła się jednak dynamika pomysłów ani ich podaż. Część młodych grafików, m.in. Paweł Udorowiecki, Mieczysław Wasilewski, Wojciech Freudenreich, wybrała jednak, zapoczątkowaną przez Leszka Hołdanowicza, formułę plastyki oszczędnej. Druga grupa młodych – m.in. Jan Jaromir Aleksion, Jan Sawka, Eugeniusz Get-Stankiewicz czy Jerzy Czerniawski, połączyła malarską swadę z wpływami pop-artu i skłonnością do bystrej obserwacji społecznej i politycznej strony życia.⁵⁷

W latach następnych do głosu doszli kolejni znakomici plakaciści, wśród nich Roman Kalarus z Katowic czy warszawscy kreatorzy nurtu teratologicznego (podejmującego temat makabry, kreacji monstrów i wszystkiego, co dziwne i odbiegające od powszechnie przyjętych norm): Stasys Eidrigevicius, Wiktor Sadowski, Wiesław Wałkuski, zupełnie odmienni od ascetycznych propozycji Mieczysława Wasilewskiego czy Lecha Majewskiego. Oblicze plakatu polskiego zmieniało się stale – malownicze obrazy ustępowały często miejsca projektowi

⁵⁶ S. Bojko, *op. cit.*, s. 31- 37.

⁵⁷ D. Wróblewska, *Polska grafika współczesna*, Warszawa 1983, s. 21, M. Rymar, *op. cit.* s. 23

graficznemu, opartemu na foto i typografii. Zamknęła się jednocześnie pewna epoka w plakacie polskim.⁵⁸

Kolejne lata przyniosły szereg trudności, piętrzących się przed plakatem polskim, z końcem lat 80. osłabił państwowy mecenat, przy jednoczesnej fali komercjalizacji, zalewającej nasz kraj potokiem zamerykanizowanej produkcji, mającej niewiele wspólnego z plakatem w dotychczasowym rozumieniu tego słowa. Mimo to artyści tworzą nadal i choć ambitny i twórczy plakat sporadycznie gości na ulicach polskich miast, to wystawy i konkursy w dalszym ciągu potwierdzają wysoki poziom tej sztuki w Polsce.

Spośród artystów, których prace, operujące symbolem, znakiem i skrótem myślowym, dostarczały i dostarczają mi szczególnych inspiracji, są niewątpliwie plakaty Trepkowskiego i Tomaszewskiego. Interesującym, niezwykle nowatorskim zastosowaniem znaku wsławił się Tomaszewski w plakacie do wystawy rzeźb Henry'ego Moore'a (il. 20). Koślawe, jakby wycięte z papieru, litery oraz niesprecyzowana forma rzeźbiarska w centrum kompozycji, przypominająca odcisk zaciśniętej dłoni w glinie, niemal natychmiast przywodzą na myśl styl rzeźbiarza i symbolicznie oddają charakter jego rzeźb, chociaż kształtem nie odnoszą się bezpośrednio do jego konkretnych prac. Innym przykładem ciekawego użycia znaku jest plakat *Love*, (il. 21). do wystawy własnych prac w Amsterdamie, który za pomocą samego literactwa wywołuje niemal erotyczne skojarzenia. Znak u Tomaszewskiego, podkreślony pozornie niedbałymi pociągnięciami pędzla, niesie ponadto ogromny ładunek emocji, buduje wyczuwalne napięcie.



Il. 20. Henryk Tomaszewski, *Moore*, 1959.

Źródło: K. Dydo, *Mistrzowie polskiej sztuki plakatu*, Bielsko-Biała, 1995.



Il. 21. Henryk Tomaszewski, *Love*, 1991

Źródło: K. Dydo, *Mistrzowie polskiej sztuki plakatu*, Bielsko-Biała, 1995.

⁵⁸ K. Dydo, *100 lat polskiej szkoły plakatu*, Kraków 1993, s. 9.

Skoro mowa o kompozycji typograficznej, równie ciekawym, chociaż bardziej dosłownym podejściem kierował się Maciej Urbaniec w plakacie teatralnym do sztuki *Wesele*. Ułożony ze sznura napis „Wesele” zdaje się nawiązywać do słynnego zdania, wypowiedzianego w sztuce przez Chochola: „Miałeś chanie Złoty Róg, miałeś chanie czapkę z piór... Czapkę wicher niesie, róg hula po lesie. Ostał ci się ino sznur” (il. 22). Na podobnej zasadzie, w sensie utożsamienia znaków pisma z treścią, jaką obrazują, skomponował Władysław Pluta swój plakat *Chleb. Każdy kłos się liczy*, w którym każda litera jest jednocześnie kłosem zboża (il. 23).



Il. 22. Maciej Urbaniec, *Wesele*, 1974

Źródło: K. Dydo, *Mistrzowie polskiej sztuki plakatu*, Bielsko-Biała, 1995.



Il. 23. Władysław Pluta, *Chleb – każdy kłos się liczy*, 1981

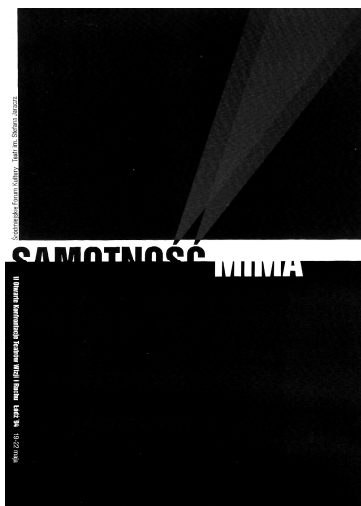
Źródło: K. Dydo, *Mistrzowie polskiej sztuki plakatu*, Bielsko-Biała, 1995.

Władysław Pluta prezentuje w swoich plakatach ciekawe podejście do typografii. W jego przypadku litera często bywa jedynym składnikiem kompozycji, jak np. w plakacie do sztuki *Obiad rodzinny*. Litery pełnią tutaj funkcję informacyjną, lecz jednocześnie zostały potraktowane jak zbiór abstrakcyjnych form, układających się jako całość w talerz, na którym znajduje się danie (il. 24). Jeszcze inaczej komponował swoje typograficzne plakaty Tadeusz Piechura. *Samotność mima* jest doskonałym przykładem oddania teatralnego nastroju, pełnego tajemniczości, przywodzącego na myśl scenerię typową dla pantomimy (il. 25).



Il. 24. Władysław Pluta, *Obiad rodzinny*, 1995

Źródło: K. Dydo, *Mistrzowie polskiej sztuki plakatu*, Bielsko-Biała, 1995.



Il. 25. Tadeusz Piechura, *Samotność mima*, 1994

Źródło: K. Dydo, *Mistrzowie polskiej sztuki plakatu*, Bielsko-Biała, 1995.

Równie ciekawe są liternicze plakaty Mieczysława Wasilewskiego, jak np. filmowy plakat *Most na rzece Kwai*, w którym litery układają się w podpory przęsła mostu, a ich postrzępione u dołu falujące sylwetki dają wrażenie odbicia w wodzie (il. 26). Prócz plakatów typograficznych Wasilewski tworzył również oszczędne w formie plakaty operujące innymi znakami, m.in. do filmu *Nietykalni*, gdzie w prosty sposób tytułową „nietykalność” przedstawił za pomocą sylwetki mężczyzny widzianej z profilu, której silnie postrzępiony kontur układa się w kolce tak ostre, że nie sposób się do niej zbliżyć (il. 27).



Il. 26. Mieczysław Wasilewski, *Most na rzece Kwai*, 1988

Źródło: K. Dydo, *Mistrzowie polskiej sztuki plakatu*, Bielsko-Biała, 1995.



Il. 27. Mieczysław Wasilewski, *Nietykalni*, 1988

Źródło: K. Dydo, *Mistrzowie polskiej sztuki plakatu*, Bielsko-Biała, 1995.

Wspomniany wcześniej Władysław Pluta również posiada w swoim dorobku plakaty opracowane za pomocą innych niż litera znaków graficznych, np. wystawowy plakat *Rysunek rzeźbiarzy* (il. 28). Prosty zabieg formalny, jakim było ukazanie zwykłej, zamazanych ruchami nakreślonej linii rzucającej cień, pozwoliło mu na świetne ukazanie „przestrzenności” linii, funkcjonującej tu niby swobodnie lewitujący pełnowymiarowy obiekt, co zapewne miało oddać jej „rzeźbiarski” charakter. Równie skrótowym myśleniem wykazał się w plakacie wystawowym *Rzeźba roku*, w którym jedynym motywem jest rzeźbiarskie dłuto z rozgrzaną do czerwoności końcówką ostrza, zdającą się sugerować intensywność pracy autorów konkursowych rzeźb (il. 29).



Il. 28. Władysław Pluta, *Rysunek rzeźbiarzy*, 1987

Źródło: K. Dydo, *Mistrzowie polskiej sztuki plakatu*, Bielsko-Biała, 1995.



Il. 29. Władysław Pluta, *Rzeźba roku*, 1984

Źródło: K. Dydo, *Mistrzowie polskiej sztuki plakatu*, Bielsko-Biała, 1995.

Spośród artystów wyróżniających się bardziej malarskim podejściem do plakatu, niewątpliwą inspiracją dla mnie stanowią plakaty Jana Lenicy. Jednym z nich jest *Casanova*, przedstawiający kroczącą postać, która w miejscu głowy posiada coś na kształt męskiego członka, a może odsłoniętych pośladków i jest tutaj dość oczywistym symbolem związanym z seksem i odnoszącym się do „talentów” słynnego kochanka. Dodatkowo w miejscu krocza widnieje głowa koguta, który w starożytnej Grecji, jak również w polskiej kulturze, był symbolem męskiej witalności i płodności⁵⁹. Dumnie wypięta pierś postaci, w połączeniu ze wspomnianą symboliką, nie pozostawia żadnych

⁵⁹ P. Idziak, *Kurek na wieży – zwiastun końca świata*, http://www.debol1.linuxpl.info/blog/wp-content/uploads/2014/03/Kurek_na_wiezy_zwiastun_konca_swiata.pdf (dostęp: 12.05.2019).

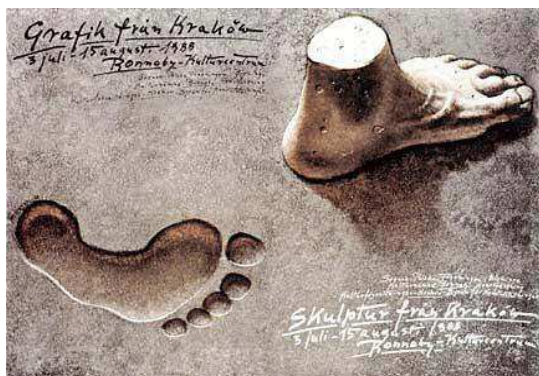
wątpliwości co do właściwej interpretacji dzieła i niezwykle trafnie charakteryzuje bohatera filmu Felliniego (il. 30) .



Il. 30. Jan Lenica, *Casanova*, 1981

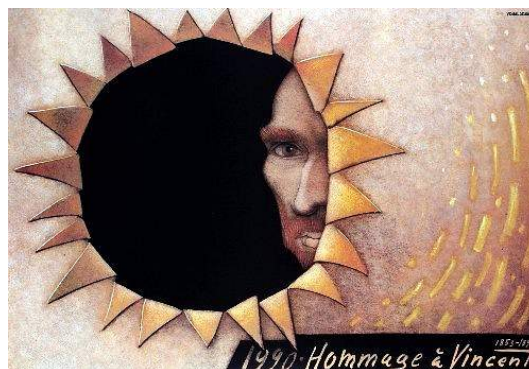
Źródło: K. Dydo, *Mistrzowie polskiej sztuki plakatu*, Bielsko-Biała, 1995.

Innym twórcą, którego pełne metafory plakaty są mi szczególnie bliskie, jest Mieczysław Górowski. Jedną z jego prac jest wystawowy plakat *Grafika i rzeźba z Krakowa*, w którym autor niezwykle trafnie użył form symbolizujących jedną i drugą dziedzinę sztuki (il. 31). Na plakacie widnieje odcisk stopy (symbol grafiki, która z natury kojarzona jest z odbitką) oraz stopy, ujętej na kształt fragmentu antycznego posągu (symbol rzeźby, formy przestrzennej). Zarówno odcisk jak i rzeźba stopy są tak ułożone, że wydają się pochodzić od jednej postaci, stawiającej kroki, co można traktować jako symbol bliskości dyscyplin sztuki, bądź też integralności krakowskiego środowiska artystycznego. Inną ciekawą pracą Górowskiego jest plakat upamiętniający 100. rocznicę śmierci Vincenta van Gogha (il. 32). Praca przedstawia twarz artysty częściowo wyglądającą z czeluści otworu, jakby z innego świata, osamotnioną, co podkreślone jest przez czarne tło. Jednocześnie otwór ten powstał poprzez rozerwanie powierzchni obrazu, a jego postrzępione brzegi układają się w formę słonecznika – jednego z najbardziej znanych motywów kojarzonych z van Goghem. Plakat, prócz tego, że w skrótowy sposób przedstawia mistrza i jego dzieło, zdaje się być nośnikiem starożytnej maksymy *Ars longa, vita brevis*, a jego przekaz jest wielowymiarowy i skłania do głębszej refleksji.



Il. 31. Mieczysław Górowski,
Grafika i rzeźba z Krakowa, 1988

Źródło: K. Dydo, *Mistrzowie polskiej sztuki plakatu*, Bielsko-Biała, 1995.



Il. 32. Mieczysław Górowski,
Hommage à Vincent, 1990

Źródło: K. Dydo, *Mistrzowie polskiej sztuki plakatu*, Bielsko-Biała, 1995.

Równie malarski w swoich pracach jest Wiesław Wałkuski. Niezwykłe wrażenie robią jego surrealistyczne kompozycje, malowane z niezwykłą pieczołowitością i dbałością o szczegół. Specyficzny nastrój i symbolika przekazu, choć nie zawsze w pełni jednoznaczna, jest zauważalna po choćby pobieżnym zetknięciu się z jego pracami. Artysta do wyrażania treści z reguły używa motywu twarzy, gdyż – jak twierdzi – ludzka twarz najpełniej wyraża wszelkie emocje⁶⁰. Twarz złożona z kamiennych gładów jest głównym motywem plakatu teatralnego *Juliusz Cezar* (il. 33).



Il. 33. Wiesław Wałkuski, *Juliusz Cezar*, 1994

Źródło: K. Dydo, *Mistrzowie polskiej sztuki plakatu*, Bielsko-Biała, 1995.

Zwiędły wieniec laurowy na skroniach może sugerować, że jest to twarz władcy, a rozsypujące się kamienie mogą odnosić się zarówno do kresu panowania Juliusza Cezara, jak i pewnego kresu wartości, a może po prostu do odejścia w niebyt

⁶⁰ Źródło: osobista rozmowa z artystą, Galeria 011, SKPT *Od Nowa*, Toruń, 2000 r.

dotychczasowego porządku państwowego... Wieloznaczne i wielopłaszczyznowe plakaty Wałkuskiego dają szerokie pole do interpretacji i trudno tutaj jednoznacznie definiować ich symboliczne przesłanie, podobnie jak prace innego znanego twórcy: Rafała Olbińskiego, którego surrealistyczne kompozycje mają wręcz ilustracyjny, baśniowy charakter. W kontekście plakatów o lirycznej, poetyckiej formie, opartych na tradycyjnym warsztacie malarskim, wspomnieć również należy o rzeszowskim plakacisie Wiesławie Grzegorczyku. Nastrojowość, osobliwa symbolika i charakterystyczny warsztat, wywodzący się z tradycji malarskiej i sztuki dawnych mistrzów wywołują niezwykle wrażenie obcowania z dziełami pochodzącymi jak gdyby z innej epoki⁶¹.

Z kręgu polskiego plakatu, wyrosłego w większości na gruncie tradycji grafiki warsztatowej i malarstwa, wyróżniają się prace Leszka Drzewińskiego (Lex Drewinski), tworzącego obecnie w Niemczech. Drewinski zasłynął uproszczonymi, płaszczyznowymi kompozycjami graficznymi, stosowaniem symboli i znaków prezentowanych za pomocą sylwetowego ujęcia oraz niezwykle precyzyjnego komunikatu, niejednokrotnie uzyskiwanego bez użycia liternictwa, co w plakacie nie jest zjawiskiem częstym. Jednolite plamy czystych barw, jakie stosuje w swoich pracach oraz precyzja kształtów są jednymi z elementów wyróżniających jego prace (il. 34).



Il. 34. Lex Drewinski, *Hunger*, 1999

Źródło: <https://www.facebook.com/LexDrewinski/photos>

⁶¹ A. Bosak, *Plakaty arcydzieła. Profesor Wiesław Grzegorczyk i jego światy doskonałe*, https://www.biznesistyl.pl/ludzie/sylwetki/7176_.html (dostęp: 12.05.2019)

3. Symbole i znaki w wybranych plakatach mojego autorstwa

Odkąd artystyczny plakat stał się główną formą mojej twórczej wypowiedzi, zasadniczymi elementami w używanych w warstwie przekazu były uproszczone na ogół formy – znaki – zestawiane w sposób, który nadawał im nowego znaczenia oraz sprawiał, że ich wymowa stawała się wielowymiarowa, dająca możliwość różnorodnej interpretacji. Czasami uciekam się do zastosowania symboli powszechnie znanych, które w określonym kontekście lub po odpowiedniej modyfikacji stają się formami budującymi nową narrację i nabierają nowego znaczenia. Przykładem takiego działania jest m.in. plakat *Make positive energy!* (*Zrób pozytywną energię!*) z 2006 r., w którym promienie znanego symbolu promieniowania radioaktywnego zostały „zawinięte” w narożnikach, tworząc model dziecięcego wiatraczka (il. 35). W ten sposób powstał nowy przekaz, odzwierciedlający ideę zaprzestania korzystania z energii atomowej na rzecz energii odnawialnej, w tym przypadku wiatrowej, co dodatkowo zostało podkreślone tekstem: *Wind – alternative energy source* (*Wiatr – alternatywne źródło energii*).



Il. 35. Mirosław Rymar, *Make positive energy!*, 2008

Plakatem, który odnosi się do zagrożeń współczesnego świata jest także *The City* (*Miasto*), w którym ciemne sylwetki budynków oraz czarne plamy unoszące się nad nimi układają się w kształt ludzkiej czaszki (il. 36). Niebo w odcieniach żółci, brązów i czerwieni ma za zadanie dopełnić niepokojącego nastroju pracy, mającej

wielowarstwowy, niejednoznaczny przekaz. Można interpretować go zarówno przez pryzmat zagrożeń ekologicznych, jak również innych niebezpieczeństw czyhających na mieszkańców wielkich miast. Miasto we współczesnym świecie uosabia różnorodne zagrożenia: społeczne konflikty, przestępczość, zanieczyszczenie powietrza, zatłoczenie i brak przestrzeni, nieustanny pośpiech i szereg innych czynników, mających negatywny wpływ na człowieka. Ludzie żyjący w miastach, poruszający się w nieustannym pędzie, odizolowani najczęściej od przyrody i natury, z czasem przestają dbać o otaczający ich świat, a także zauważać szkodliwy wpływ otoczenia, w jakim egzystują. Czaszka, której forma na plakacie wynika z układu miejskiej zabudowy, to odwieczny symbol śmierci, pełniący w tym przypadku rolę ostrzegawczą i będącą autorskim komentarzem ogólnie do współczesnego szybkiego rozwoju cywilizacyjnego, który z założenia ma służyć człowiekowi, a który często sprowadza na ludzi wszelkiego rodzaju katastrofy i tragedie.



Il. 36. Mirosław Rymar, *The City*, 2017

Innym plakatem o złożonej symbolice, tym razem o ściśle ekologicznym przesłaniu, jest *Pandora's box* (*Puszka Pandory*) (il. 37). Praca ta przedstawia kulę ziemską z widocznymi kontynentami, upchniętą i sprasowaną w puszcze. Jest to aluzja do współczesnego konsumpcjonizmu, nieekologicznej postawy oraz pewnego „zamknięcia się” na niebezpieczeństwa, jakie czyhają na ludzkość żyjącą w swoim świecie, zamkniętą na trzeźwą ocenę zagrożeń. Piktogramy na puszcze, będące symbolami różnorodnych niebezpieczeństw, informują o możliwych konsekwencjach, jakie poniesie ludzkość za sprawą własnego postępowania.



Il. 37. Mirosław Rymar, *Pandora's Box*, 2012

Love (Miłość) jest plakatem powstałym z okazji dnia św. Walentego, obchodzonego 14 lutego jako święto zakochanych. Jego tematyka została zainspirowana słynną pracą Henryka Tomaszewskiego, lecz w przeciwieństwie do niej raczej nie emanuje erotyzmem, lecz stanowi metaforę uczucia, które można porównać do rodzaju zniewolenia. Litera „O” układa się tutaj w kształt serca, symbolizującego miłość. Serce to jest jednocześnie sidłami, w które wpadają zakochani, zgodnie z popularnym określeniem „usidlić kogoś”. Jakkolwiek wydźwięk plakatu jest raczej humorystyczny, to jednak ostre zęby sideł stanowią sugestię, że miłość prócz blasków posiada również cienie. Purpurowa barwa liter również została użyta celowo, jako kojarząca się z miłością, również tą cielesną (il. 38).



Il. 38. Mirosław Rymar, *Love*, 2008

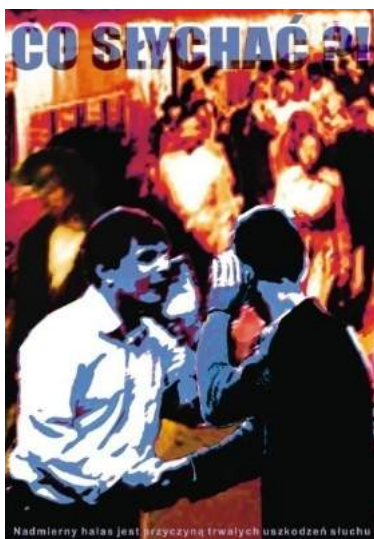
Jakkolwiek w plakatach *Make positive energy!* czy *Love* operowałem symbolami powszechnie znanymi, utrwalonymi w kulturze i mediach, to równie często stosuję własne zestawienia form, kształtów czy liter, czyli znaków, w sposób umożliwiający z jednej strony właściwy przekaz zasadniczej treści, z drugiej z kolei – dający możliwość własnej interpretacji, niosący dodatkowe informacje. Moje prace posiadają często wielowarstwową wymowę, „drugie dno”, a użyte w nich znaki mogą symbolizować kilka rzeczy jednocześnie. Taki przekaz ma np. plakat *Poland. Since 1989* (il. 39). Na jednym drzewcu powiewają dwie flagi – amerykańska i polska. Ogólny przekaz plakatu bywa odczytywany pozytywnie, że Polska po roku 1989 stała się krajem ważnym, bliskim USA, że dołączyliśmy do grona państw demokratycznych. Warto zauważyć jednak, że polska flaga jest w istocie fragmentem flagi amerykańskiej, jej oderwaną częścią, co stanowi aluzję do postępującej „amerykanizacji” społeczeństwa czy też bezkrytycznego naśladownictwa zachodnich wzorców. Dodatkowo flaga Polski powiewa dokładnie tak, jak dumnie górujący nad nią sztandar amerykański, co z kolei jest sugestią często nadmiernej – moim zdaniem – politycznej uległości. W plakacie tym starałem się zawrzeć maksimum treści, dotyczących blasków i cieni demokratycznych przemian w Polsce, jakie nastąpiły po okresie socjalizmu. Powyższe plakaty są przykładami prac z zakresu chętnie podejmowanej przeze mnie problematyki społecznej i politycznej.



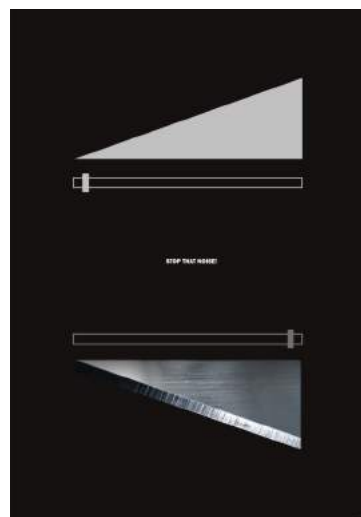
Il. 39. Mirosław Rymar, *Poland since 1989*, 2008

Plakaty pod hasłem *Stop hałasowi* powstały jako odpowiedź na hasło konkursu organizowanego przez Centralny Instytut Ochrony Pracy. W pierwszym, przedstawiającym spotkanie dwóch osób, jako symbol hałasu wykorzystany został gest

dłoni uformowanej w tubę. Symboliczna jest także gra kolorów i form w tle – rozmyte formy w odcieniach czerwieni mają potęgować wrażenie ruchu, hałasu i jednocześnie chaosu. Napis „Co słyszać?!” będący tradycyjnym polskim powitaniem, w tym przypadku ma również podwójną wymowę, gdyż w kontekście towarzyszącej mu sceny staje się jednocześnie pytaniem retorycznym skierowanym do odbiorcy (il. 40). W innym plakacie na ten sam temat popularny znak natężenia głośności, umieszczany na potencjometrach odbiorników, przy ściszonej dźwięku wygląda zwyczajnie, lecz po jego przesunięciu „odwraca się” o 180 stopni, stając się ostrzem gilotyny, użytym tutaj jako symbol niebezpieczeństwa, okaleczenia, słowem – czegoś groźnego, budzącego lęk (il. 41).

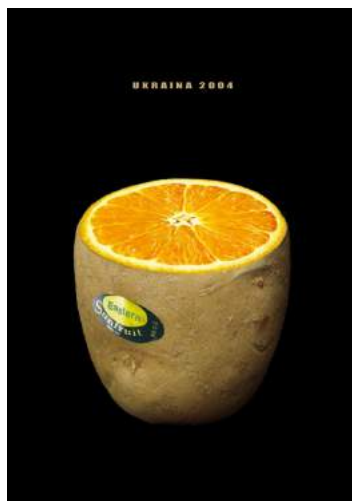


Il. 40. Mirosław Rymar, *Co słyszać?!*, 2005



Il. 41. Mirosław Rymar, *Stop that noise!*, 2005

Plakat *Ukraina 2004* jest skrótowym ujęciem tego, co Ukrainie i światu przyniosła tzw. pomarańczowa rewolucja. Plakat przedstawia przekrojony ziemniak, który w środku jest pełen miększu soczystej pomarańczy. Motyw ziemniaka symbolizuje moje dotychczasowe postrzeganie Ukrainy – kraju jawiącego się jako niezbyt atrakcyjny, brzydki, szary – jak przedstawiony kartofel – który nagle ujawnił światu swój potencjał, prawdziwe wnętrze – pełne witalności, energii, chęci działania. To atrakcyjne, nieznane, „smakowite” oblicze, symbolizuje z kolei pomarańcza, jednocześnie nawiązując do barw rewolucji, której uczestnicy nosili charakterystyczne pomarańczowe chusty (il. 42).



Il. 42. Mirosław Rymar, *Ukraina 2004*, 2005

Problematyka społeczna i polityczna od dawna stanowi dla mnie niewyczerpane źródło tematów prac, skłaniając do osobistego komentarza zarówno bieżących i przeszłych wydarzeń, jak i bardziej psychologicznego spojrzenia na człowieka, zwrócenia uwagi na szereg ludzkich cech, zalet, przywar czy postaw moralnych. Często pretekstem do ich ukazywania bywają dla mnie plakaty teatralne i filmowe, które – jakkolwiek odnoszą się do treści dzieł reżyserów – są dla mnie próbą indywidualnego wnikięcia w psychikę bohaterów oraz w przesłanie jakie towarzyszy spektaklowi bądź filmowi.

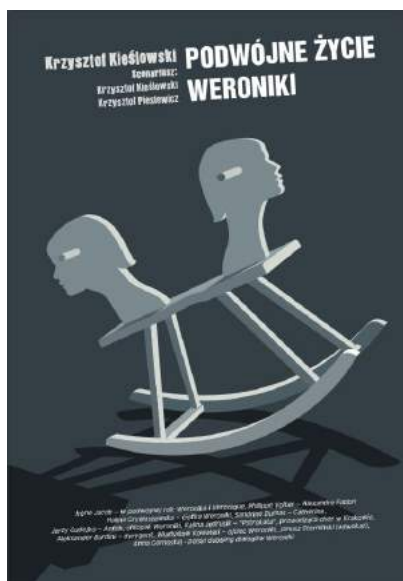
Problematykę podwójnej moralności, kołtuństwa, obłudy i życia „na pokaz” poruszyłem m.in. w plakacie inspirowanym sztuką Gabrieli Zapolskiej *Moralność pani Dulskiej* (il. 43). Plakat przedstawia dwie nogi tej samej kobiety, przy czym na jednej widnieje gustowny pantofelek na szpilce, na drugiej z kolei stary, rozczłapany kapeć nałożony na grubą skarpetę. Jest to prosta aluzja do fałszu i dwulicowości oraz typowej drobnomieszczańskiej kołtuńskiej postawy moralnej, która – pomimo upływu przeszło 100 lat od napisania sztuki przez Zapolską, pozostaje niestety w dalszym ciągu aktualna.



Il. 43. Mirosław Rymar, *Moralność pani Dulskiej*, 2012.

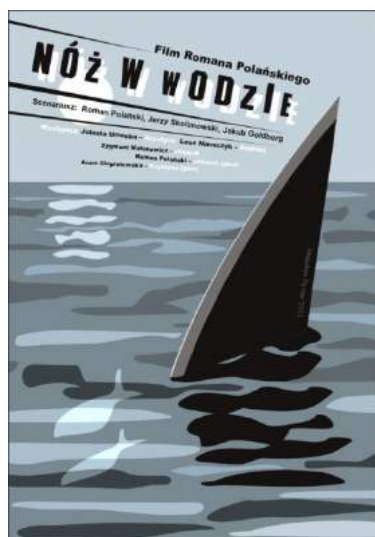
Plakaty filmowe, o których wspomniałem wyżej, są w moim przypadku wyłącznie dziełami autorskimi, niekomercyjnymi i stanowią osobistą refleksję na temat odczuć, jakie towarzyszyły mi po obejrzeniu filmów, a także własnej interpretacji tekstów zawartych w scenariuszu.

Podobnie jak w plakatach politycznych i społecznych, również tutaj wielowarstwowość przekazu osiągnąta jest przy użyciu znaków i symboli. Co ważne, w plakatach tych często nie wykorzystywałem motywów występujących w filmie, tworząc własną, osobistą metaforę za pomocą indywidualnie dobranych i zestawionych form czy też przedmiotów, które w ten sposób nabierają nowego znaczenia, stanowiąc komentarz do treści filmu. W taki sposób skomponowany został plakat do filmu Krzysztofa Kieślowskiego *Podwójne życie Weroniki* (il. 44). Przedstawia on zabawkę przypominającą dziecięcego konika na biegunach. Koń ten posiada dwie kobiece głowy po obu stronach tułowia. Symbolika tego motywu odnosi się skrótowo do filmowego scenariusza, a ściślej mówiąc – do życia głównych bohaterek. Wydarzenia, jakie spotykały dwie nie znające się kobiety, miały z sobą ścisły związek przyczynowo-skutkowy. Bohaterki, które w gruncie rzeczy nic o sobie nie wiedziały, są symbolizowane przez odwrócone od siebie twarze. Połączenie ich wspólnym korpusem jest istotą ich specyficznego związku, a kołysanie się na biegunach odpowiada wzajemnemu wpływowi, jaki nieświadomie na siebie wywierały.



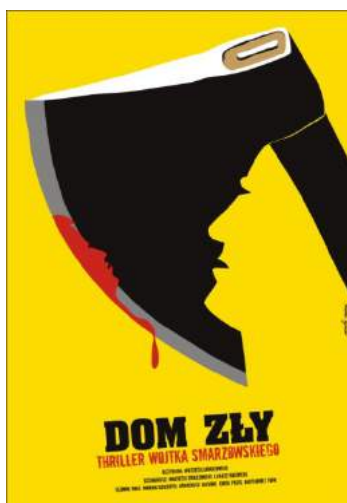
Il. 44. Mirosław Rymar, *Podwójne życie Weroniki*, 2012

Plakat do filmu *Nóż w wodzie* Romana Polańskiego powstał pod wpływem fascynacji tym znanym obrazem, a zwłaszcza interesującego spojrzenia reżysera na relacje międzyludzkie. Praca przedstawia w dosłowny sposób nóż, którego ostrze wystaje z wody, przy czym jego kształt przywodzi na myśl płetwę rekina – symbol niebezpieczeństwa i zagrożenia. Pomiędzy falami wody dostrzec można sylwetki dwóch rybek, zdających się uciekać przed napastnikiem. Wymowa plakatu nie jest jednoznaczna, podobnie jak samego filmu. „Rekinem” może być tutaj zarówno zabrany na pokład jachtu autostopowicz, jak i zamożny dziennikarz, człowiek o wysokiej pozycji społecznej i zawodowej. Podobnie para rybek – można ją traktować jako symboliczne przedstawienie związku dwójki bohaterów: Andrzeja i Krystyny, których spokój zamierza zakłócić „rekin”, czyli autostopowicz Zygmunt, a może być ona symbolem flirtu Krystyny i Zygmunta, a rekin w tym przypadku uosabia zdradzonego męża. Oprócz samej symboliki, jakiej użyłem w tej pracy, starałem się również oddać nastrój tego filmu, którego akcja toczy się na jachcie w piękny słoneczny dzień. Zastosowałem tutaj środki wyrazu zaczerpnięte m.in. z doświadczeń op-artu, widoczne zwłaszcza w układzie fal, w których odbijają się promienie słońca i cień noża. Dzięki organicznym formom użytych elementów powierzchnia wody sprawia wrażenie rozedrganej, roziskrzanej blaskiem tafli wody. Efekt ten podkreśliłem dzięki ustawieniu kompozycji „pod światło”, a także zastosowaniu niejednolitej, dynamicznej typografii (il. 45).



Il. 45. Mirosław Rymar, *Nóż w wodzie*, 2012

Innym z polskich filmów, który zainspirował mnie do wykonania autorskiego plakatu, był *Dom zły* Wojciecha Smarzowskiego (il. 46). Jako motyw przewodni wykorzystałem często pojawiający się w jego filmach rekwizyt, jakim jest siekiera. W filmie tym siekiera była jednocześnie narzędziem zbrodni. Na plakacie ostrze siekiery zawiera w swoim kształcie profil twarzy mężczyzny, podobnie jak ściekająca po nim krew. Jest to umowne wyrażenie efektu konfliktu, jaki nastąpił pomiędzy bohaterami scenariusza, a także jego późniejszych efektów. Twarz jest wpisana w siekierę, która wyznacza jej kształt, tak jak zbrodnia odciska swoje piętno na człowieku. Syntetyczna, graficzna forma, skośna kompozycja oraz kontrasty prostych barw: żółci i czerwieni wraz z mocnym akcentem czerni mają na celu spotęgowanie wrażenia gwałtownych emocji, gniewu i agresji, jakimi przesycony jest film.



Il. 46. Mirosław Rymar, *Dom zły*, 2012

Symbolikę odnoszącą się bezpośrednio do filmowego rekwizytu zastosowałem również w plakacie do filmu Jane Campion *Fortepian* (il. 47). Klawiatura z odciętym jednym klawiszem odnosi się w metaforyczny sposób do dwóch scen z filmu. W pierwszej mąż głównej bohaterki Ady w przypiływie szału wywołanego zazdrością odcina jej palec, w innej bohaterka wyjmuje jeden z klawiszy instrumentu, aby przesłać go swojemu kochankowi Bainsowi. Gest ten jest wysoce wymowny, gdyż sugeruje, że życie bez ukochanego traci sens, podobnie jak instrument bez klawiszy. Sam film ma ogólnie głęboką wymowę symboliczną, obfitującą w refleksje na temat sensu życia, ludzkich słabości, seksualności, potrzeby zdefiniowania własnych pragnień, definicji moralności i wiele innych. Obraz odciętego klawisza na plakacie jest skrótową próbą symbolicznego ujęcia efektów skrajnych ludzkich uczuć: gniewu, miłości i namiętności. Zawężona tonacja kolorystyczna plakatu ma z kolei podkreślić niezwykle liryczny nastrój, jaki pomimo drastycznych scen towarzyszy podczas oglądania filmu.



Il. 47. Mirosław Rymar, *Fortepian*, 2012

Miłość i namiętność, przy czym raczej ta cielesna, znalazła również swoje odbicie w plakacie *Casanova* (il. 48). Motyw klucza, otwierającego wszystkie kłódki, wskazuje na ogromny potencjał i niezwykle możliwości słynnego kochanka, budząc jednocześnie skojarzenie z męskim przyrodzeniem, same kłódki z kolei symbolizują po prostu kobiety, niby niedostępne, a jednak możliwe do „otwarcia” przy użyciu odpowiedniego „klucza”. Nieprzypadkowy w plakacie jest kolor – dominujący tutaj róż ma za zadanie podkreślić erotyczny podtekst całej prezentowanej sceny.

redigieren: *Federico Fellini, unverändert: Federico Fellini, Übersetzen: Lutz Preuss*
in mit: *Klausener, Casanova, Donald, Aufbruch*

Casanova

1. Auflage 1999, 2. Auflage 2000, 3. Auflage 2001, 4. Auflage 2002, 5. Auflage 2003, 6. Auflage 2004, 7. Auflage 2005, 8. Auflage 2006, 9. Auflage 2007, 10. Auflage 2008, 11. Auflage 2009, 12. Auflage 2010, 13. Auflage 2011, 14. Auflage 2012, 15. Auflage 2013, 16. Auflage 2014, 17. Auflage 2015, 18. Auflage 2016, 19. Auflage 2017, 20. Auflage 2018, 21. Auflage 2019, 22. Auflage 2020, 23. Auflage 2021, 24. Auflage 2022, 25. Auflage 2023, 26. Auflage 2024, 27. Auflage 2025, 28. Auflage 2026, 29. Auflage 2027, 30. Auflage 2028, 31. Auflage 2029, 32. Auflage 2030, 33. Auflage 2031, 34. Auflage 2032, 35. Auflage 2033, 36. Auflage 2034, 37. Auflage 2035, 38. Auflage 2036, 39. Auflage 2037, 40. Auflage 2038, 41. Auflage 2039, 42. Auflage 2040, 43. Auflage 2041, 44. Auflage 2042, 45. Auflage 2043, 46. Auflage 2044, 47. Auflage 2045, 48. Auflage 2046, 49. Auflage 2047, 50. Auflage 2048, 51. Auflage 2049, 52. Auflage 2050, 53. Auflage 2051, 54. Auflage 2052, 55. Auflage 2053, 56. Auflage 2054, 57. Auflage 2055, 58. Auflage 2056, 59. Auflage 2057, 60. Auflage 2058, 61. Auflage 2059, 62. Auflage 2060, 63. Auflage 2061, 64. Auflage 2062, 65. Auflage 2063, 66. Auflage 2064, 67. Auflage 2065, 68. Auflage 2066, 69. Auflage 2067, 70. Auflage 2068, 71. Auflage 2069, 72. Auflage 2070, 73. Auflage 2071, 74. Auflage 2072, 75. Auflage 2073, 76. Auflage 2074, 77. Auflage 2075, 78. Auflage 2076, 79. Auflage 2077, 80. Auflage 2078, 81. Auflage 2079, 82. Auflage 2080, 83. Auflage 2081, 84. Auflage 2082, 85. Auflage 2083, 86. Auflage 2084, 87. Auflage 2085, 88. Auflage 2086, 89. Auflage 2087, 90. Auflage 2088, 91. Auflage 2089, 92. Auflage 2090, 93. Auflage 2091, 94. Auflage 2092, 95. Auflage 2093, 96. Auflage 2094, 97. Auflage 2095, 98. Auflage 2096, 99. Auflage 2097, 100. Auflage 2098, 101. Auflage 2099, 102. Auflage 2100, 103. Auflage 2101, 104. Auflage 2102, 105. Auflage 2103, 106. Auflage 2104, 107. Auflage 2105, 108. Auflage 2106, 109. Auflage 2107, 110. Auflage 2108, 111. Auflage 2109, 112. Auflage 2110, 113. Auflage 2111, 114. Auflage 2112, 115. Auflage 2113, 116. Auflage 2114, 117. Auflage 2115, 118. Auflage 2116, 119. Auflage 2117, 120. Auflage 2118, 121. Auflage 2119, 122. Auflage 2120, 123. Auflage 2121, 124. Auflage 2122, 125. Auflage 2123, 126. Auflage 2124, 127. Auflage 2125, 128. Auflage 2126, 129. Auflage 2127, 130. Auflage 2128, 131. Auflage 2129, 132. Auflage 2130, 133. Auflage 2131, 134. Auflage 2132, 135. Auflage 2133, 136. Auflage 2134, 137. Auflage 2135, 138. Auflage 2136, 139. Auflage 2137, 140. Auflage 2138, 141. Auflage 2139, 142. Auflage 2140, 143. Auflage 2141, 144. Auflage 2142, 145. Auflage 2143, 146. Auflage 2144, 147. Auflage 2145, 148. Auflage 2146, 149. Auflage 2147, 150. Auflage 2148, 151. Auflage 2149, 152. Auflage 2150, 153. Auflage 2151, 154. Auflage 2152, 155. Auflage 2153, 156. Auflage 2154, 157. Auflage 2155, 158. Auflage 2156, 159. Auflage 2157, 160. Auflage 2158, 161. Auflage 2159, 162. Auflage 2160, 163. Auflage 2161, 164. Auflage 2162, 165. Auflage 2163, 166. Auflage 2164, 167. Auflage 2165, 168. Auflage 2166, 169. Auflage 2167, 170. Auflage 2168, 171. Auflage 2169, 172. Auflage 2170, 173. Auflage 2171, 174. Auflage 2172, 175. Auflage 2173, 176. Auflage 2174, 177. Auflage 2175, 178. Auflage 2179, 179. Auflage 2180, 180. Auflage 2181, 181. Auflage 2182, 182. Auflage 2183, 183. Auflage 2184, 184. Auflage 2185, 185. Auflage 2186, 186. Auflage 2187, 187. Auflage 2188, 188. Auflage 2189, 189. Auflage 2190, 190. Auflage 2191, 191. Auflage 2192, 192. Auflage 2193, 193. Auflage 2194, 194. Auflage 2195, 195. Auflage 2196, 196. Auflage 2197, 197. Auflage 2198, 198. Auflage 2199, 200. Auflage 2200, 201. Auflage 2201, 202. Auflage 2202, 203. Auflage 2203, 204. Auflage 2204, 205. Auflage 2205, 206. Auflage 2206, 207. Auflage 2207, 208. Auflage 2208, 209. Auflage 2209, 220. Auflage 2210, 221. Auflage 2211, 222. Auflage 2212, 223. Auflage 2213, 224. Auflage 2214, 225. Auflage 2215, 226. Auflage 2216, 227. Auflage 2217, 228. Auflage 2218, 229. Auflage 2220, 230. Auflage 2221, 222. Auflage 2222, 223. Auflage 2223, 224. Auflage 2224, 225. Auflage 2225, 226. Auflage 2226, 227. Auflage 2227, 228. Auflage 2228, 229. Auflage 2230, 231. Auflage 2231, 232. Auflage 2232, 233. Auflage 2233, 234. Auflage 2234, 235. Auflage 2235, 236. Auflage 2237, 238. Auflage 2239, 240. Auflage 2240, 241. Auflage 2242, 243. Auflage 2244, 245. Auflage 2246, 247. Auflage 2248, 249. Auflage 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460,

50

posługiwali się znani dyktatorzy, bywały w swym populizmie i częstym braku racjonalnych przesłanek po prostu śmieszne, choć niestety tragiczne w skutkach. Plakat ten jest zarówno komentarzem samego filmu, jak również wszelkich doktryn politycznych, które w imię szlachetnych celów prowadzą do zniewolenia społeczeństw, intelektualnego i kulturowego spustoszenia, a często również do śmierci niewinnych ludzi.



Il. 50. Mirosław Rymar, *Dyktator*, 2012

Poetycka metafora, jakkolwiek stanowi dla mnie istotny środek wypowiedzi artystycznej, nie występuje we wszystkich pracach. Przykładem plakatów, w którym oparłem się wyłącznie na dążeniu do wykorzystania znaku w minimalistycznej formie, jest cykl plakatów prezentujących postaci komiksowo-filmowych superbohaterów: Batmana, Supermana i Spidermana (il. 51-53). Odnoszą się one wyłącznie do zewnętrznych, charakterystycznych cech wyglądu postaci. Uproszczone, zgeometryzowane formy, opracowane za pomocą zestawienia dwóch plam barwnych, przedstawiają kolejno: zarys głowy Batmana z charakterystycznymi uszami, loczek Supermana i oczy Spidermana. Nie zawierają znaczenia symbolicznego, są raczej rodzajem portretu opartego o analizę cech zewnętrznych. Wracając do kwestii znaku warto zauważyć, że na każdym plakacie widnieje dodatkowo alternatywny, zaprojektowany przeze mnie znak logo danej postaci. Barwy użyte w poszczególnych plakatach nawiązują do barw strojów portretowanych bohaterów.



Il. 51. Mirosław Rymar,
Batman, 2012



Il. 52. Mirosław Rymar,
Superman, 2012



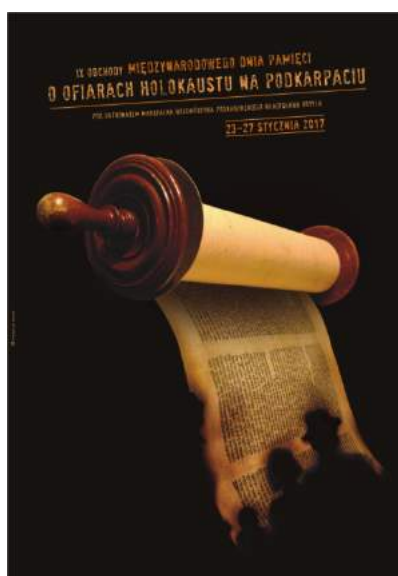
Il. 53. Mirosław Rymar,
Spiderman, 2012

Odrębną grupę tematyczną moich prac tworzą plakaty poświęcone wydarzeniom kulturalnym. Chociaż ich funkcja tradycyjnie kojarzona jest z informowaniem o konkretnej imprezie, to charakterystyczną cechą jest w tym przypadku odsuniecie tej funkcji na nieco dalszy plan, na rzecz autorskiej wizji i graficznego ujęcia problemu. Jednym z takich plakatów jest typograficzna kompozycja *Jazz* (il. 54). Dynamiczna, ukośna kompozycja, pochyłe litery oraz kontrastujące, w większości ciepłe, barwy mają za zadanie oddać charakter muzyki, która – zwłaszcza we współczesnym wydaniu – często wymyka się zasadom klasycznej kompozycji i regułom muzycznym. Pozorny chaos kompozycji jest odpowiedzią na typową dla gatunku swobodę i częstą improwizację.



Il. 54. Mirosław Rymar, *XVI Warsztaty Jazzowe Brzozów 2007*, 2007

Odmiernym, zarówno w formie jak i symbolice, jest plakat *IX. Obchodów Międzynarodowego Dnia Pamięci o Ofiarach Holokaustu* (il. 55). Głównym motywem jest zwój Tory, przerwany i nadpalony, jako symbol żydowskiej religii, kultury i tradycji, ocalałej z wojennej pożogi. Strawiony ogniem fragment jest jednocześnie zarysem ludzkich sylwetek – kobiety, mężczyzny i dziecka, co z kolei odzwierciedla fakt, że ofiarami wojennych zbrodni byli przede wszystkim niewinni ludzie. Sylwetki te, anonimowe, bez twarzy, są symbolicznym wspomnieniem o tych, którzy zostali bestialsko zamordowani, a którzy dzisiaj pozostają nieznani i często zapomniani. W plakacie tym zastosowałem – co nie jest często stosowanym przeze mnie zabiegiem – technikę fotomontażu, uznając, że w tym przypadku realizm fotografii w większym stopniu i bardziej dosadnie pozwoli oddać tragizm przywoływanych wydarzeń, i urzeczywistnić je odbiorcy.



Il. 55. Mirosław Rymar,

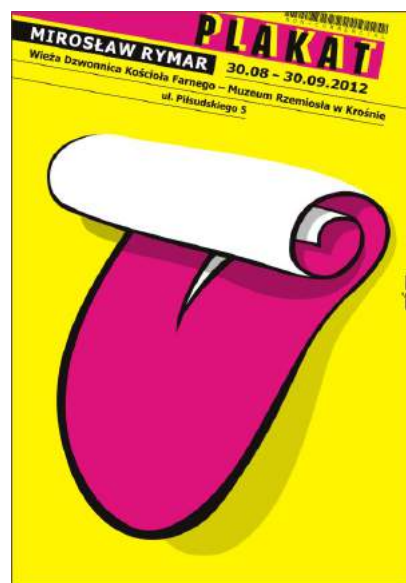
IX Obchody Międzynarodowego Dnia Pamięci o Ofiarach Holokaustu na Podkarpaciu, 2017

Pewną odrębną grupę prac stanowią moje autorskie plakaty do własnych wystaw. Poza ich oczywistą rolą informacyjną, traktuję je przede wszystkim jako rodzaj autoportretu, prezentacji samego siebie i uzewnętrznienia emocji, jakie towarzyszyły mi w danym czasie. Plakat do wystawy moich plakatów w Keszthely (Węgry) z 2008 r. przedstawia spadające kolorowe plakaty – bomby. Jest to żartobliwy komentarz do ilości i różnorodności formalnej i tematycznej prac, którymi zamierzałem „zbombardować” to uroczne węgierskie miasteczko (il. 56).

Na plakacie z 2012 r. do indywidualnej wystawy w rodzinnym Krośnie widnieje rozwijający się plakat, który przekształca się w wystawiony język. Z jednej strony jest to nawiązanie do popularnego określenia „język plakatu”, pod którym kryje się ogół pewnych cech charakterystycznych dla tej dziedziny sztuki. Z drugiej – język ten jest wyrazem osobistej przekory, niezgody na skrajną komercjalizację, jakiej uległ plakat na przestrzeni lat. Powstały w ten sposób znak informuje jednocześnie, że na wystawie prezentowane będą prace niekoniecznie zgodne z zasadami współczesnej reklamy, wręcz przeciwnie – stanowiące artystyczną alternatywę wobec nich (il. 57).



Il. 56. Mirosław Rymar, *Posters*, 2008



Il. 57. Mirosław Rymar, *Plakat*, 2012

4. Opis projektów

Plakaty, które stanowią praktyczną część mojej rozprawy, są kontynuacją i rozwinięciem moich dotychczasowych zainteresowań zarówno od strony tematycznej, jak i roli symbolu i znaku w formułowaniu przekazu ideowego.

W skład prezentowanych prac wchodzi 24 plakaty, w tym dwa cykle: *Welcome to...* (8 prac) oraz *Art* (4 prace). W zestawie znajdują się również plakaty, które co prawda dotyczą tego samego tematu, lecz nie powstawały z zamiarem utworzenia cyklu i stanowią z założenia odrębne realizacje. Są to plakaty poświęcone *XI Międzynarodowemu Biennale Tkaniny Lnianej „Z krosna do Krosna”* (3 prace) oraz osobistej kreacji autorskiej, stanowiącej refleksję na temat własnej twórczości (4 prace). Pozostałe plakaty są również niezależnymi od siebie realizacjami, inspirowanymi filmem (*Sami swoi*), ekologią (*NIE!*), sztuką (*Katarzyna Kobro*) oraz kwestiami kulturowymi i społecznymi (*Antykwariat „Hetta” Zbigniewa Oprządką*).

Problematyka społeczna i polityczna, dotycząca zwłaszcza zagrożeń współczesnego świata, od lat stanowi przedmiot moich artystycznych zainteresowań i wypowiedzi. Jednym z palących obecnie problemów jest terroryzm, przybierający różne formy – od działań lokalnych ugrupowań po międzynarodowe siatki przestępcze. Temat ten został przeze mnie poruszony w cyklu plakatów *Welcome to...*, które prezentują to niepokojące zjawisko poprzez symboliczne ukazanie krajów, gdzie dochodzi bądź dochodziło do zamachów, jak również metod działania sprawców.

Problematykę dotyczącą zagadnień ekologicznych poruszyłem w plakacie *NIE!*, będącym parafrazą słynnego dzieła Tadeusza Trepcowskiego, natomiast w filmowym plakacie *Sami swoi* pod pretekstem tematyki filmowej starałem się przedstawić relacje społeczne we współczesnej Polsce.

Plakat *Kobro* powstał z myślą o uhonorowaniu Katarzyny Kobro – jednej z najwybitniejszych rzeźbiarek okresu dwudziestolecia międzywojennego. Kompozycja plakatu jest wynikiem analizy twórczości artystki, jej postawy twórczej oraz prac, a raczej ich fotografii i współczesnych kopii. Główną inspirację stanowiły formy przestrzenne (nr 4, 5, 6,) z przełomu lat 20. i 30. wykonane z płaskich elementów stalowych i pomalowane w barwy podstawowe oraz biel, czerń i szarość. Poprzez odpowiednią deformację i zastosowanie perspektywy zbieżnej, stworzyłem typograficzną kompozycję, przypominającą przestrzenne rzeźby Kobro.

Nieco podobna idea przyświecała mi podczas tworzenia pracy *Hetta – antykwariat, księgarnia, galeria*, której celem jest uhonorowanie oraz zaprezentowanie odbiorcy postaci Zbigniewa Oprządką – znanego krośnieńskiego antykwariusza.

Plakaty z cyklu *Art* mają na celu humorystyczne, żartobliwe ujęcie w plakatowym skrócie charakterystycznych cech sztuki danego kraju, przy jednoczesnym odwołaniu się do innych elementów jego tradycji, np. historycznych, kulinarnych etc. Cykl ten stanowił dla mnie pewną odskocznnię od poważnych tematów poruszonych przeze mnie w plakatach na temat terroryzmu. Jest ich przeciwstawieniem, mającym na celu zwrócenie uwagi, że pomimo wielu zagrożeń, piękno świata, piękno sztuki, tradycji i kultury poszczególnych krajów jest ich wielką wartością, na którą warto zwrócić uwagę. W miejsce moralizatorskich treści zaproponowałem w nim inne spojrzenie na otaczający świat – z humorem, dowcipem, z przymrużeniem oka. Poszczególne prace mają charakter lekkiego graficznego rebusa i bazują na pozytywnych emocjach, jakich często doświadczam podczas zetknięcia się ze sztuką i kulturą zarówno tą rodzimą, jak i wywodzącą się z innych krajów.

Podobny cel i wymowę jak prace z cyklu *Art* ma plakat *¡Que viva Mexico!* (*Niech żyje Meksyk!*). Jest on swego rodzaju dowcipem, bazującym na powszechnych, stereotypowych wręcz skojarzeniach. Tytuł plakatu (*Niech żyje Meksyk!*) jak również impuls do jego powstania jest wynikiem mojej osobistej fascynacji niezwykle bogatą kulturą tego kraju, ciekawą kuchnią oraz interesującą, choć burzliwą historią. Ognista papryka stanowi tutaj zarówno odniesienie kulinarne, jak również w symboliczny sposób odwołuje się do słynnego „ognistego” temperamentu Meksykanów, gorącego klimatu oraz burzliwych dziejów państwa – od imperium Azteków poczynając, poprzez awanturnicze historie z czasów podboju Dzikiego Zachodu, na rewolucji meksykańskiej skończywszy.

Trzy plakaty nt. *XI Międzynarodowe Biennale Artystycznej Tkaniny Lnianej „Z krosna do Krosna”*, mające w zamierzeniu promowanie znanej krośnieńskiej imprezy, powstały jako alternatywa względem oficjalnych materiałów reklamowych. Pierwszy z nich to typograficzna kompozycja, przedstawiająca rzymską liczbę XI, co odpowiada najbliższej edycji Biennale. Litery ułożone są z cienkich linii, lekko się zawijających i – w znaku „X” – przecinających się wzajemnie. Rozwiązanie to nawiązuje do wyglądu przędzy napiętej na krośnie tkackim, symbolizując tym samym i odwołując się do dawnej krośnieńskiej tradycji.

Dwa następne plakaty przedstawiają kolejno: belę różnobarwnych tkanin, rozwijającą się u dołu oraz falującą, pasiastą barwną tkaninę. W obu tych pracach w motyw tkaniny wpleciony został zarys charakterystycznej dla Krosna architektury: w pierwszym jest to panorama Rynku, w drugim – fragment sylwety dzwonnicy farnej. Takie zestawienie form podyktowane zostało zamiarem podkreślenia związków tradycji tkackiej z miastem Krosnem, wskazanie na integralność krośnieńskiej tożsamości z tą dziedziną rzemiosła, a obecnie sztuki.

Cztery plakaty spośród zaprezentowanych przeze mnie prac, stanowią autorefleksję na temat własnej twórczości. Plakaty te są w pewnym sensie próbą podsumowania mojej artystycznej działalności, ukazaną w różnych aspektach. Plakat przedstawiający mózg oraz plakat z maszynką do mielenia mięsa w humorystyczny sposób odnosi się do procesu powstawania plakatu – procesu myślowego, niekiedy chaotycznego, w konsekwencji prowadzącego do powstania dzieła. Praca przedstawiająca plakaty w formie wręczanego bukietu oraz plakat z aktem stanowią z kolei podsumowanie aktu twórczego, jego efekt i oddziaływanie.

W swoich plakatach używam często tradycyjnych rozwiązań formalnych, jest to sztuka przedstawiająca, ilustracyjna, gdyż zależy mi na czytelności przekazu, aby zachować to, co jest istotną cechą plakatu – szybkość i skuteczność informacji.

W porównaniu ze starszymi pracami, obecne plakaty cechuje w większości przypadków większe uproszczenie formalne, sylwetowość przedstawień, brak światłocienia oraz redukcja barw, ograniczonych niekiedy zaledwie do dwóch lub trzech w jednej pracy. Dzięki zastosowaniu takich zabiegów, a także poprzez kontrastowość zestawianych z sobą płaszczyzn barwnych, starałem się wzmocnić siłę przekazu moich plakatów. Ograniczenie detalu, zastosowane zwłaszcza w cyklu *Welcome to...* ma na celu skupienie uwagi odbiorcy na tym, co istotne w sferze symbolicznej i ideowej.

Kompozycja poszczególnych plakatów bywa raz dynamiczna, raz statyczna, często zamknięta, centralna. Wynika to założeń związanych z charakterem i wymową poszczególnych prac, jak również zamiarem wywołania różnych odczuć u odbiorcy: pełnego grozy statycznego napięcia, niepokoju, smutku, czy też – dla odmiany – radości, uśmiechu bądź też zadumy i refleksji.

Plakaty wykonane zostały przy użyciu technik komputerowych, głównie przy pomocy oprogramowania do tworzenia i edycji grafiki wektorowej. Technika ta

pozwoili mi na uzyskanie zamierzonej precyzji kształtów, a także na swobodne operowanie płaszczyznami barwnymi oraz formami graficznymi.

Prace zostały wydrukowane techniką druku cyfrowego na papierze, w typowym dla plakatu formacie B1 (100x70 cm).

Zakończenie

Przedstawianie w sztuce treści za pomocą symboli ma wielowiekową tradycję. Znaki, symbole, a także przekaz, jaki towarzyszył ujęciom poprzez przypisanie im konkretnych znaczeń, czy też zestawienie ich w odpowiednim kontekście, często stanowiły w sztuce poszczególnych epok ważny składnik dzieła.

Charakter użycia przeze mnie znaków w moich pracach wynika w dużej mierze z charakteru i założeń samej dziedziny, jaką jest plakat. Uproszczenie form w celu osiągnięcia jak najbardziej czytelnego znaku, jest jedną z charakterystycznych jego cech, zwłaszcza w czasach współczesnych, gdzie szybki, trafny komunikat jest warunkiem zaistnienia pracy pośród zgiełku wszelkich bodźców, którymi jesteśmy na co dzień atakowani.

Plakaty, które wykonuję, opieram na takich właśnie założeniach formalnych, przy czym forma ta stała się dla mnie metodą artystycznej wypowiedzi, niekoniecznie pełniącej funkcje informacyjne czy reklamowe, a stanowiącej raczej źródło własnych refleksji i emocji, oraz potrzeby podzielenia się nimi z odbiorcą.

Formalna synteza znaków przyczynia się w moich plakatach do tego, że większą rolę zaczyna odgrywać w nich jednolita, mocno nasycona plama barwna, a jednocześnie precyzyjnie określony kształt przedmiotów, stanowiących elementy kompozycji. Znaki, których używam w swoich plakatach wywodzą się zarówno z powszechnie stosowanych piktogramów, jak również z form przedmiotów codziennego użytku, zestawionych z sobą w celu uzyskania konkretnego przekazu. Poprzez uproszczenie form tworzę niekiedy własne odpowiedniki piktogramów, będące na ogół syntetycznym obrazem przedmiotu i wykorzystywane jako elementy kompozycji. Znaki, które posiadają utrwalone na przestrzeni wieków, czy też w danej kulturze, sens znaczeniowy, symboliczny, np. serce, flaga narodowa, znaki logo, często poddawane są przeze mnie deformacji, próbie ujęcia ich z innej perspektywy, tak, aby utworzyły inny kształt. Przykładem takiego działania jest m.in. jeden ze starszych plakatów – *Love*, w którym sidła są widziane pod takim kątem, aby tworzyły znak serca. W innym plakacie – *The City* – zarys miejskiej architektury układa się w formę czaszki ludzkiej. Podobną metodę, po części inspirowaną surrealistycznymi kompozycjami Salvadora Dali, zastosowałem, komponując plakat *Welcome to Italy*, w którym formy arkad to jednocześnie karabinowe naboje. W tym przypadku znaki

powstały poprzez dodatkowe zastosowanie optycznej iluzji. W zależności od tego, na którym elemencie pracy skupiamy wzrok, widzimy inne motywy, które zestawione razem składają się na przekaz pracy.

Dużą rolę na rzecz symbolicznego przekazu treści w moich plakatach mają plastyczne zabiegi dążące do skojarzenia znaków i ich kształtów. Taką z kolei metodę zastosowałem m.in. w plakacie *Sami swoi*, w którym kształt garnków został ujęty w formy przywodzące na myśl fizyczne cechy bohaterów. Podobne zabiegi formalne zostały przeze mnie zastosowane również w plakacie *Polish Art, Greek Art*, czy w autorskich plakatach wystawowych. W tych ostatnich posłużyłem się również analogią, np. język plakatu – to plakat w formie języka, zwoje plakatów – to zwoje mózgowie, a maszynka do mielenia mięsa – symboliczny mózg autora, który „miele” motywy i pomysły w celu nadania im formy plakatu.

Istotnym czynnikiem w moich plakatach jest wzajemny kontekst znaków. O symbolicznej wymowie decyduje sposób zestawienia ich form, a co za tym idzie – relacje semantyczne, jakie powstają między nimi, zarówno te, które mają wymowę jednoznaczną, jak i te oparte na wieloznaczności. W tym aspekcie treść plakatów tworzą znaki, które istniejące osobno nie mają na ogół żadnego znaczenia symbolicznego, lecz poprzez odpowiednie zestawienie, budują wielowątkową często narrację. Jest to forma użycia znaków wywodząca się w gruncie rzeczy jeszcze z tradycji malarstwa niderlandzkiego, a kontynuowana w ciągu wieków i przyswojona również przez część polskich plakacistów.

Plakat to nie tylko forma, lecz w moim przypadku również barwa. Nie zawsze, ale często, używam barw mających znaczenie symboliczne. Podobnie jak w przypadku znaków, symbolika ta jest uwarunkowana zarówno tradycjami historycznymi czy społecznymi, jak również poprzez kontekst, w jakim została użyta w danej pracy. Czasami jest to odniesienie bezpośrednie, jak np. w plakacie *Sami swoi* w którym barwy nawiązują do polskiej flagi, czy też w cyklu *Welcome to...*, w którym czerń nawiązuje do stroju islamskich terrorystów, a oranż jest powszechnie stosowany jako kolor ostrzegawczy. Kiedy indziej barwy, z pozoru nieobarczone symboliką, służą mi do wyrażania pewnych idei, np. wielobarwne zwoje papierów przedstawione w plakatach autopromocyjnych symbolicznie odzwierciedlają różnorodność form i treści w moich plakatach, podobnie jak paleta – pizza w plakacie *Italian art*.

Barwy w moich plakatach – stanowiące na ogół wyraziste, mocne plamy, kontrastująco zestawione – wynikają z pierwotnych założeń sztuki plakatu, do których

świadomie nawiązuję. Nawet jeśli nie niosą z sobą zasadniczych treści symbolicznych, ideowych, to pełnią ważną rolę, gdyż za ich pomocą buduję nastrój w moich pracach. Barwy z jednej strony mają zwracać uwagę i przyciągać wzrok, z drugiej – wywoływać różnorodne emocje. Ich celem jest czasami gwałtowne emocjonalne pobudzenie odbiorcy, czasami przeciwnie – wyciszenie, przyciągnięcie nastrojem, aurą tajemniczości.

Literatura

Artykuły i opracowania

1. Ambrose G., Harris P., *Typografia*, Warszawa 2008.
2. Białostocki J., *Sztuka cenniejsza niż złoto*, Warszawa 2001.
3. Bociek B., *Naturalne i nadprzyrodzone znaczenie symboliki światła w malarstwie okresu baroku*, „Studia Elbląskie” t. 12, Elbląg 2011, s. 409-424.
4. Bojko S. *Polski plakat współczesny*, Warszawa 1972.
5. Borowski A., *Cesare Ripa czyli muzeum wyobraźni* [w:] *Cesare Ripa, Ikonologia*, Kraków 1998, s. V-XIII.
6. De Palol P., *Wczesnochrześcijańska sztuka Zachodu* [w:] *Sztuka świata*, t. 3, Warszawa 1993, s. 7-46.
7. Długosz M., *Symboliczne wcielenia Oskara Kokoschki – Tristan*, „Roczniki humanistyczne”, t. LXI, z. 4, 2013, s. 159-203.
8. Dydo K., *100 lat polskiej szkoły plakatu*, Kraków 1993.
9. Dydo K., *Mistrzowie polskiej sztuki plakatu*, Bielsko-Biała 1995.
10. Folga-Januszewska D., *Ach plakat filmowy*, Olszanica 2013.
11. Heiden an der R., *Albrecht Dürer* [w:] *Sztuka świata*, t. 6, Warszawa 1991, s. 289-309.
12. Hollingsworth M., *Sztuka w dziejach człowieka*, Wrocław 1992.
13. Jurek K., *Znaczenie symboliczne i funkcje koloru w kulturze*, „Kultura – Media – Teologia”, 2011, nr 6, s. 68-80.
14. Kamczycki A., „Czerwonym klinem bij Białych”. Żydowskie inspiracje El Lissitzky’ego, „Studia Europaea Gnesnensia” 4/2011, s. 189-202.
15. Kościńska J., *Symbolika oka w starożytnej Mezopotamii* [w:] *Antropologia Religii*, t. 3, Warszawa 2003, s. 21-52.
16. Krupinski J., *Malewicz: czarne światło*, „Wiadomości ASP”, nr 66, Kraków 2014, s. 8-17.
17. Lewicka-Morawska A., *Klasycyści w Rzymie i Paryżu na przełomie XVIII i XIX wieku*, [w:] *Sztuka świata*, t. 8, Warszawa 1994, s. 23-39.
18. Ł. A. Żadowa, *Poszukiwania i eksperymenty. Z dziejów sztuki rosyjskiej i radzieckiej lat 1910–1930*, Warszawa 1982.

19. M. Rymar, *Polska i japońska sztuka plakatu*, praca magisterska pod kier. prof. dr. hab. Jerzego Malinowskiego, Wydział Sztuk Pięknych UMK, Toruń 2001.
20. Nowakowska-Sito K., *Symboliści* [w:] *Sztuka świata*, t. 8, Warszawa 1994, s. 261-295.
21. Pijoan J., *Rafael Santi* (uzupełnienia: Trzeciak P.) [w:] *Sztuka świata*, t. 6, Warszawa 1991, s. 65-79.
22. Poprzęcka M., *Artysta na przełomie epok – Francisco Goya*, [w:] *Sztuka świata*, t. 8, Warszawa 1994, s. 13-21.
23. Poprzęcka M., *Malarstwo angielskie od Gainsborough do Turnera* [w:] *Sztuka świata*, t. 8, Warszawa 1994, s. 67-85.
24. Różanowski R., „*Pustynia doznań bezprzedmiotowych*” – nowy realizm malarstwa Kazimierza Malewicza – ekskurs (a)historyczny „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu”, t. 18, 2014, s. 96-110.
25. Schubert Z., *Wstęp* [w:] *Mistrzowie polskiej sztuki plakatu*, red. Krzysztof Dydo, Halina Buffi, Bielsko-Biała 1995, s. 11-22.
26. Skubiszewski P., *Znaki w dziełach sztuki*, [w:] *Wstęp do historii sztuki*, t. 1: *Przedmiot - metodologia – zawód*, red. P. Skubiszewski, Warszawa 1973, s. 351-383.
27. Szablowska A., *Tadeusz Gronowski – twórca polskiego plakatu reklamowego* [w:] *Pierwsze półwiecze polskiego plakatu 1900-1950*, red. Piotr Rudziński, Lublin 2009, s. 127-147.
28. Trzeciak P., *Hieronim Bosh* [w:] *Sztuka świata*, t. 5, Warszawa 1992, s. 353-369.
29. Trzeciak P., *Pieter Breughel Starszy* [w:] *Sztuka świata*, t. 6, Warszawa 1992, s. 259-267.
30. Véghe J., *Malarstwo niderlandzkie XV wieku*, Warszawa 1979.
31. Wróblewska D., *Polska grafika współczesna*, Warszawa 1983.
32. Ziemia A., *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380-1500*. t. 2: *Niderlandzkie malarstwo tablicowe 1430-1500*, Warszawa 2011.

Publikacje internetowe

33. Bastek G., *Błąd w interpretacji sztuki*,
<https://www.dwutygodnik.com/artykul/2172-blad-w-interpretacji-sztuki.html>
(dostęp: 12.05.2019).
34. Bosak A., *Plakaty arcydzieła. Profesor Wiesław Grzegorzczak i jego światy doskonałe*, https://www.biznesistyl.pl/ludzie/sylwetki/7176_.html (dostęp: 12.05.2019).
35. Idziak P., *Kurek na wieży – zwiastun końca świata*,
http://www.debol1.linuxpl.info/blog/wp-content/uploads/2014/03/Kurek_na_wiezy_zwiastun_konca_swiaata.pdf
(dostęp: 12.05.2019).
36. Kosowska I., *Malarstwo polskiego symbolizmu*,
<https://culture.pl/pl/artykul/malarstwo-polskiego-symbolizmu>
(dostęp: 12.05.2019).
37. Krolak A., *Symbole w sztuce starożytnego Egiptu*,
<https://artfolie.wordpress.com/2009/02/13/symbole-w-sztuce-starozytnego-egiptu/amp/> (dostęp: 12.05.2019).
38. Krolak A., *Sztuka wczesnochrześcijańska*,
<https://artfolie.wordpress.com/2009/03/15/notatki-sztuka-wczesnochrzescijanska/amp/> (dostęp: 12.05.2019).
39. *Od znaku hanby do symbolu Zbawienia. Jak krzyż stał się znakiem chrześcijaństwa?* – wywiad Sebastiana Adamkiewicza z prof. Sławomirem Bralewskim, <https://www.wprost.pl/kraj/10051200/od-znaku-hanby-do-symbolu-zbawienia-jak-krzyz-stal-sie-znakiem-chrzescijanstwa.html>
(dostęp: 12.05.2019).
40. *Rafael Santi*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Rafael_Santi (dostęp: 12.05.2019)
41. Raszkievicz M., *Lex is more. Lex Drewinski*, <http://iammrdesign.pl/lex-lex-drewinski/> (dostęp: 12.05.2019).
42. *Szkoła Ateńska*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Szkoła_Ateńska
(dostęp: 12.05.2019).

Internetowe źródła ilustracji

43. <http://historyczno-sztucznie.blogspot.com/2014/02/64-rafael-santi.html>
(dostęp: 12.05.2019.)
44. <https://encyklopedia.pwn.pl> (dostęp: 12.05.2019).
45. www.cinemaposter.com (dostęp: 12.05.2019).
46. <https://www.facebook.com/LexDrewinski/photos> (dostęp: 12.05.2019).
47. <https://pl.wikipedia.org> (dostęp: 12.05.2019).

Dokumentacja prac zrealizowanych w ramach przewodu doktorskiego

Cykl Welcome to...

1. *Welcome to France*, druk cyfrowy, papier, 100 x 70 cm, 2019.
2. *Welcome to Italy*, druk cyfrowy, papier, 100 x 70 cm, 2019.
3. *Welcome to Usa*, druk cyfrowy, papier, 100 x 70 cm, 2019.
4. *Welcome to Germany*, druk cyfrowy, papier, 100 x 70 cm, 2019.
5. *Welcome to Spain*, druk cyfrowy, papier, 100 x 70 cm, 2019.
6. *Welcome to Russia*, druk cyfrowy, papier, 100 x 70 cm, 2019.
7. *Welcome to England*, druk cyfrowy, papier, 100 x 70 cm, 2019.
8. *Welcome to Siria*, druk cyfrowy, papier, 100 x 70 cm, 2019.

Cykl Art

9. *Polish Art*, druk cyfrowy, papier, 100 x 70 cm, 2019.
10. *Italian Art*, druk cyfrowy, papier, 100 x 70 cm, 2019.
11. *Greek Art*, druk cyfrowy, papier, 100 x 70 cm, 2019.
12. *Chinese Art*, druk cyfrowy, papier, 100 x 70 cm, 2019.

Pozostałe prace

13. *¡Que viva Mexico!*, druk cyfrowy, papier, 100 x 70 cm, 2018.
14. *NIE!*, druk cyfrowy, papier, 100 x 70 cm, 2018.
15. *Sami swoi*, druk cyfrowy, papier, 100 x 70 cm, 2017.
16. *XI Międzynarodowe Biennale Tkaniny Lnianej „Z krosna do Krosna” (I)*, druk cyfrowy, papier, 100 x 70 cm, 2018.
17. *XI Międzynarodowe Biennale Tkaniny Lnianej „Z krosna do Krosna” (II)*, druk cyfrowy, papier, 100 x 70 cm, 2018.
18. *XI Międzynarodowe Biennale Tkaniny Lnianej „Z krosna do Krosna” (III)*, druk cyfrowy, papier, 100 x 70 cm, 2018.
19. *Antykwariat HETTA Zbigniewa Oprządk*, druk cyfrowy, papier, 100 x 70 cm, 2017.
20. *Katarzyna Kobro*, druk cyfrowy, papier, 100 x 70 cm, 2019.
21. *Mirosław Rymar – Plakaty (I)*, 2017, druk cyfrowy, papier, 100 x 70 cm, 2018.
22. *Mirosław Rymar – Plakaty (II)*, 2018, druk cyfrowy, papier, 100 x 70 cm, 2018.
23. *Mirosław Rymar – Plakaty (III)*, druk cyfrowy, papier, 100 x 70 cm, 2019.
24. *Mirosław Rymar – Plakaty (IV)*, druk cyfrowy, papier, 100 x 70 cm, 2019.



WELCOME TO FRANCE
druk cyfrowy, papier, 100 x 70 cm, 2019



WELCOME TO ITALY
druk cyfrowy, papier, 100 x 70 cm, 2019



WELCOME TO USA
druk cyfrowy, papier, 100 x 70 cm, 2019



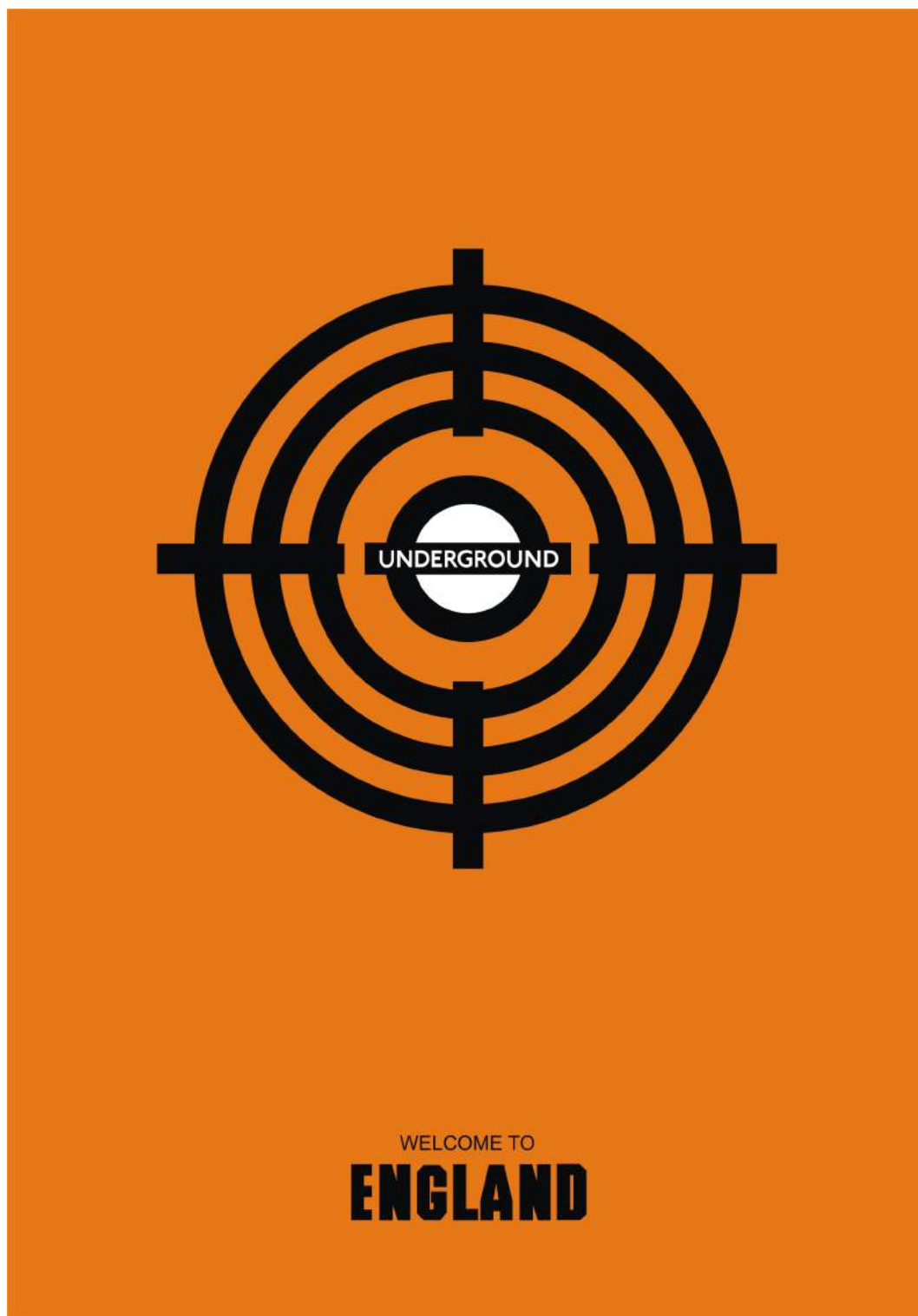
WELCOME TO GERMANY
druk cyfrowy, papier, 100 x 70 cm, 2019



WELCOME TO SPAIN
druk cyfrowy, papier, 100 x 70 cm, 2019



WELCOME TO RUSSIA
druk cyfrowy, papier, 100 x 70 cm, 2019

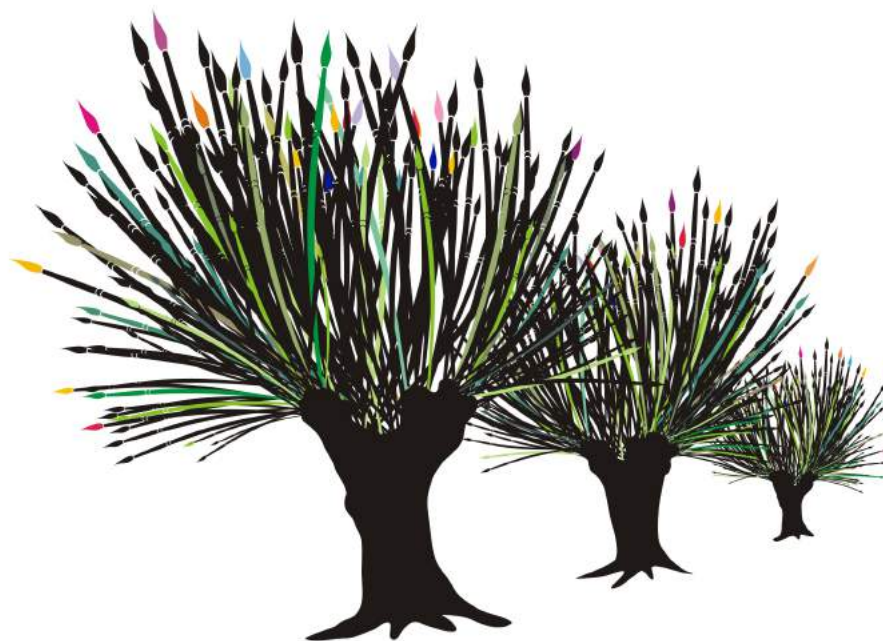


WELCOME TO ENGLAND
druk cyfrowy, papier, 100 x 70 cm, 2019



WELCOME TO SIRIA

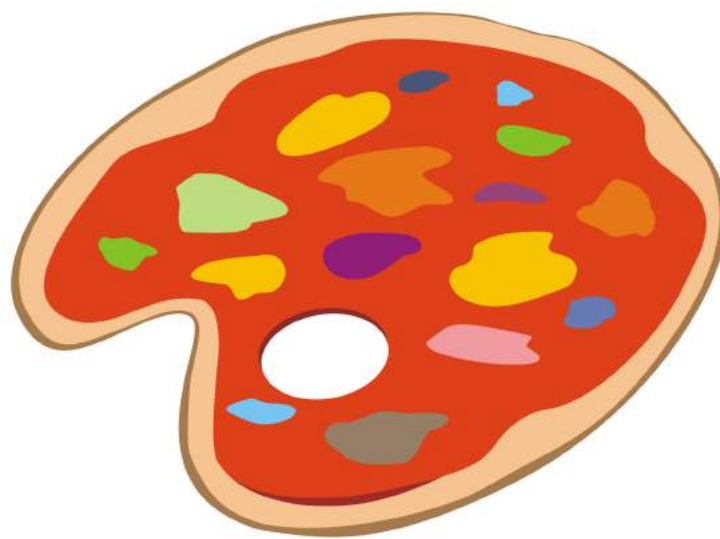
druk cyfrowy, papier, 100 x 70 cm, 2019



POLISH ART

POLISH ART

druk cyfrowy, papier, 100 x 70 cm, 2019



ITALIAN ART

ITALIAN ART

druk cyfrowy, papier, 100 x 70 cm, 2019



GREEK ART

GREEK ART

druk cyfrowy, papier, 100 x 70 cm, 2019

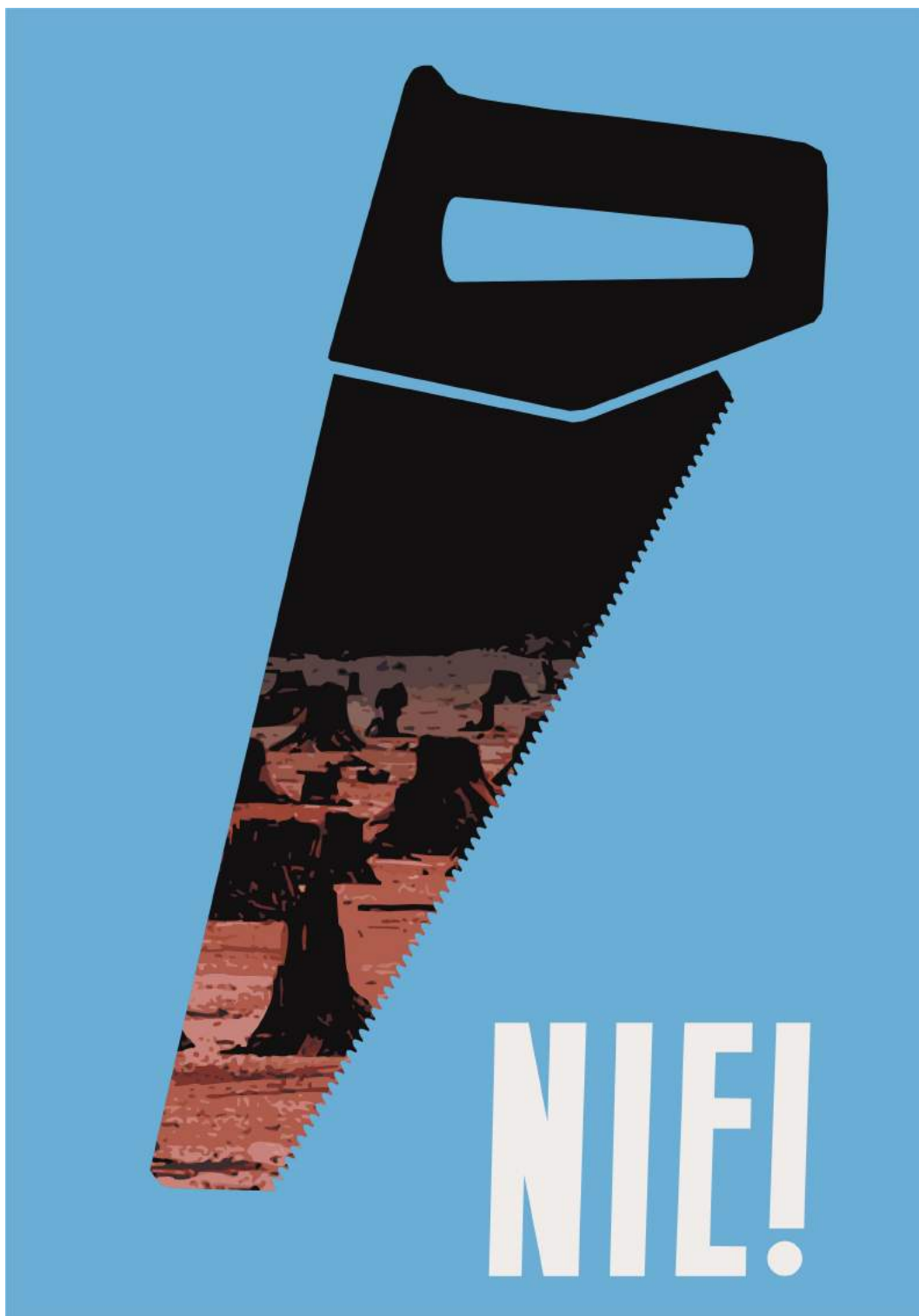


CHINESE ART

CHINESE ART
druk cyfrowy, papier, 100 x 70 cm, 2019



¡QUE VIVA MEXICO!
druk cyfrowy, papier, 100 x 70 cm, 2018



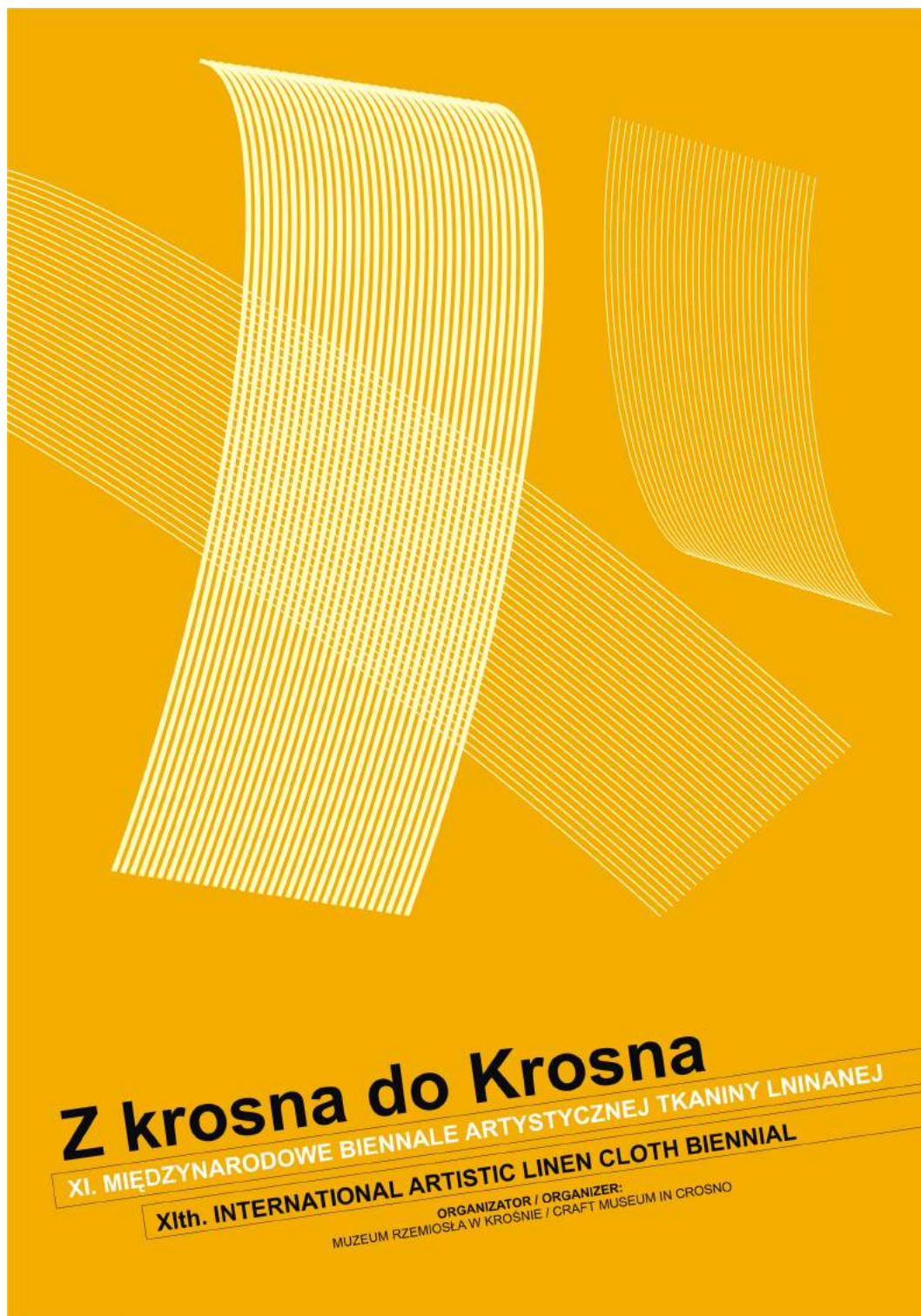
NIE!
druk cyfrowy, papier, 100 x 70 cm, 2018

SAMI SWOI

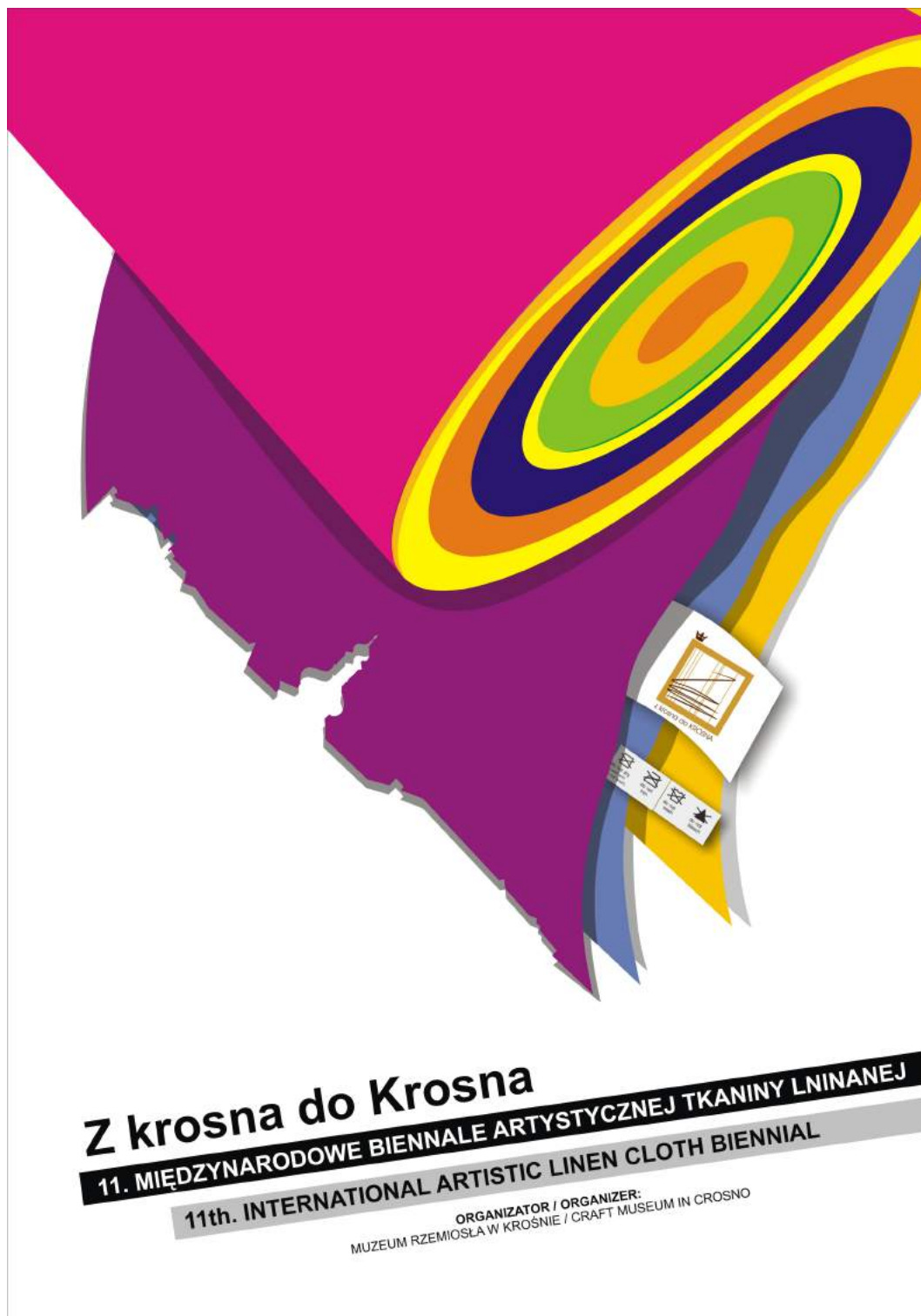


SAMI SWOI

druk cyfrowy, papier, 100 x 70 cm, 2017



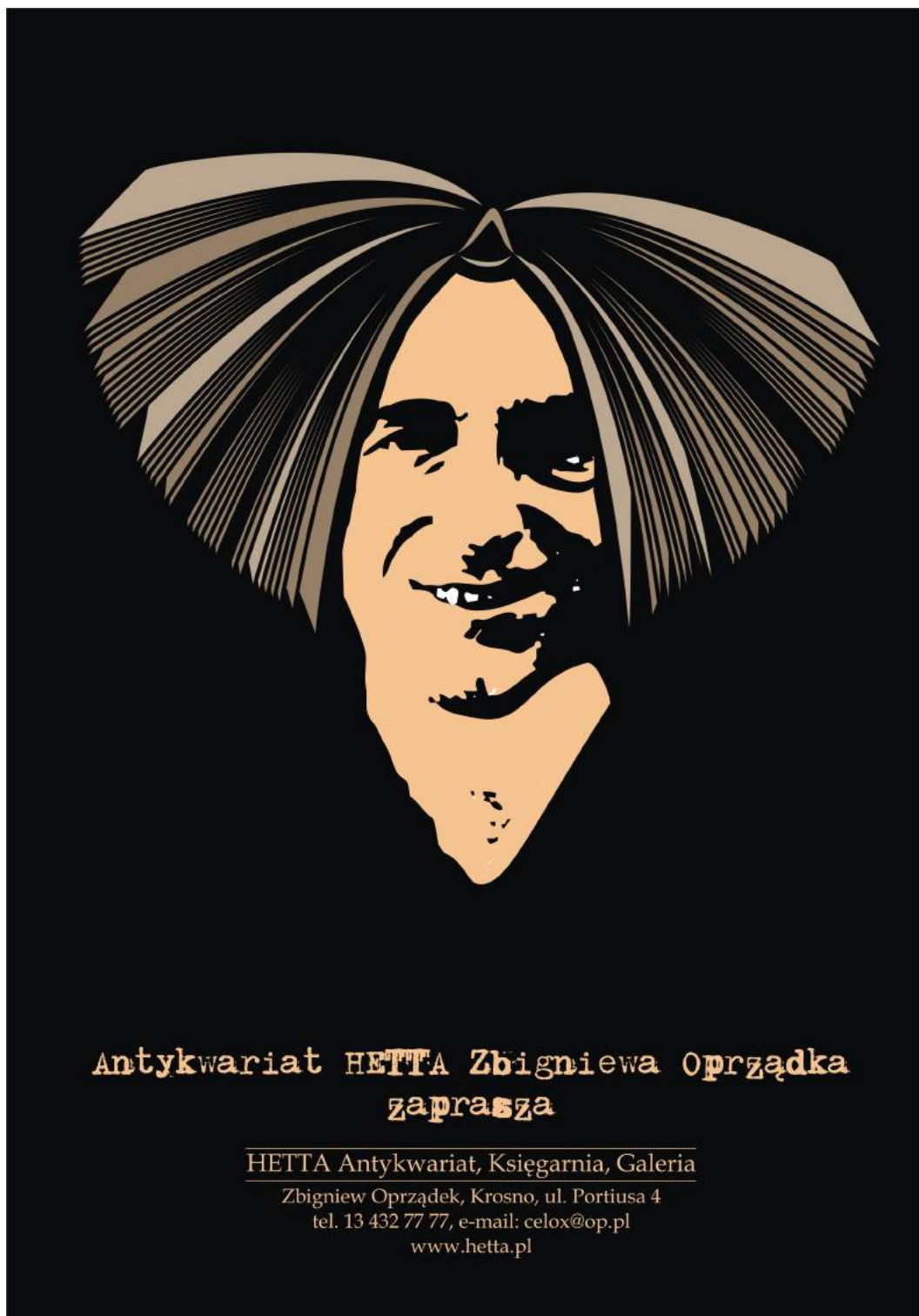
XI MIĘDZYNARODOWE BIENNALE TKANINY LNIANEJ „Z krosna do Krosna” (I)
druk cyfrowy, papier, 100 x 70 cm, 2018



XI MIĘDZYNARODOWE BIENNALE TKANINY LNIANEJ „Z krosna do Krosna” (II)
druk cyfrowy, papier, 100 x 70 cm, 2018

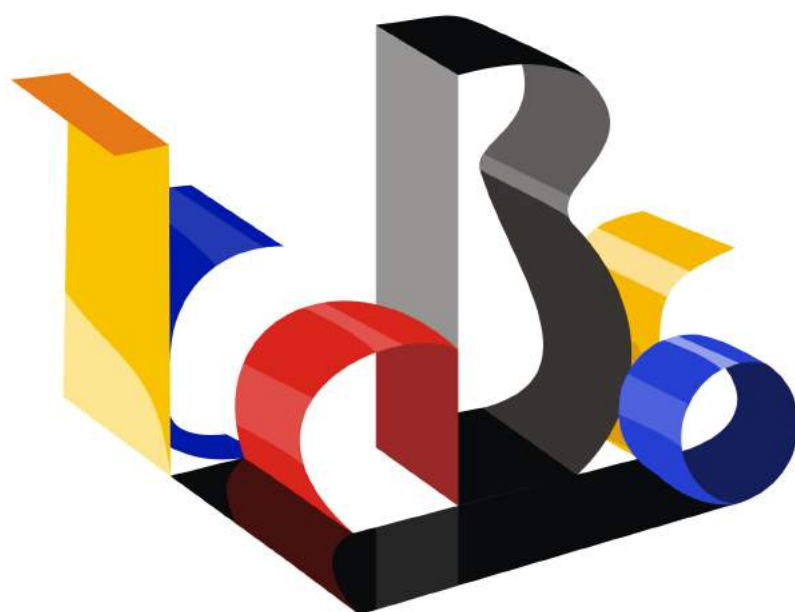


XI MIĘDZYNARODOWE BIENNALE TKANINY LNIANEJ „Z krosna do Krosna” (III)
druk cyfrowy, papier, 100 x 70 cm, 2018



ANTYKWARIAT *HETTA* ZBIGNIEWA OPRZĄDKA

druk cyfrowy, papier, 100 x 70 cm, 2017

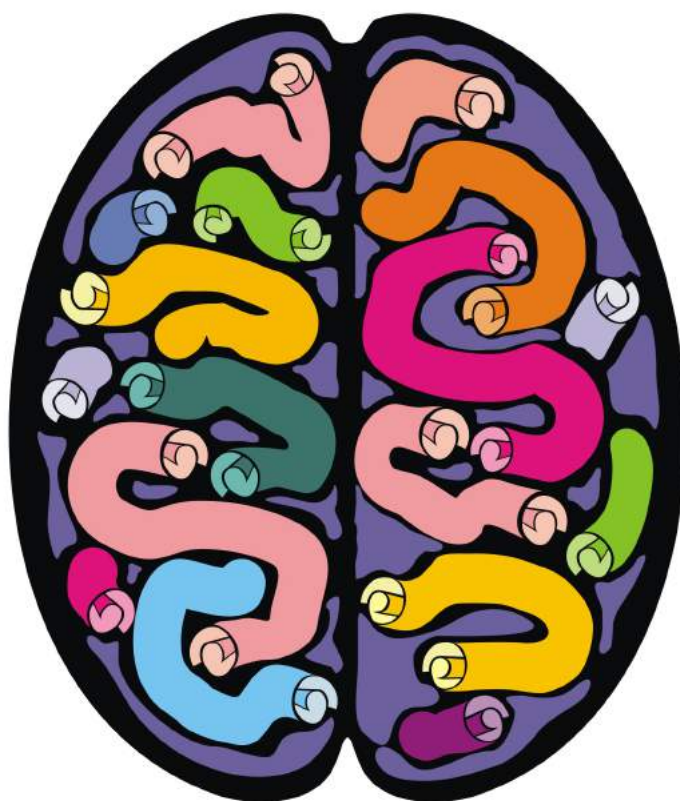


KATARZYNA KOBRO
26 I 1898 - 21 II 1951

KATARZYNA KOBRO
druk cyfrowy, papier, 100 x 70 cm, 2019



MIROŚLAW RYMAR – PLAKATY (I)
druk cyfrowy, papier, 100 x 70 cm, 2018



MIROSŁAW RYMAR
PLAKATY

MIROSŁAW RYMAR – PLAKATY (II)
druk cyfrowy, papier, 100 x 70 cm, 2018



MIROŚLAW RYMAR – PLAKATY (III)
druk cyfrowy, papier, 100 x 70 cm, 2019



MIROSŁAW RYMAR – PLAKATY (IV)
druk cyfrowy, papier, 100 x 70 cm, 2019

Mirosław Rymar

SYMBOL I ZNAK W MOICH PLAKATACH

STRESZCZENIE

SYMBOL AND SIGN IN MY POSTERS

RÉSUMÉ

SYMBOL I ZNAK W MOICH PLAKATACH

STRESZCZENIE

Słowa kluczowe: symbol, znak, alegoria, sztuka plakatu,

Problematyka związana z chęcią wyrażania uczuć i emocji, przedstawiania rzeczy i stanów niewidzialnych, lecz odczuwalnych, nurtowała twórców już od najdawniejszych czasów. W każdej epoce artyści używali określonego zestawu znaków i symboli, aby móc przekazać odbiorcy pełnię treści nie zawsze możliwej do uchwycenia jako byt materialny. Były to symbole lub znaki powszechnie używane, uniwersalne, stosowane przez ogół społeczeństwa do wzajemnej komunikacji, jak np. symbole religijne, lub też indywidualnie tworzone przez artystów na użytek danego dzieła. Niejednokrotnie artyści tworzyli swój własny „język”, rodzaj kodu, za pomocą którego definiowali w swoich dziełach to, co nieuchwytnie, co trudno jest wyrazić za pomocą samego tylko wizerunku postaci czy przedmiotu.

Z pojęciami znaku i symbolu wiąże się również pojęcie alegorii, której bodaj najbardziej powszechną odmianą jest personifikacja, czyli uosobienie. Jest to rodzaj obrazowania, który poza faktem samego zilustrowania tematu, posiada również sens umowny, przenośny. Alegoria stanowi w pewnym sensie uszczegółowienie różnych, nieraz dość odległych od siebie znaczeń symboli, przez co ich wieloznaczny często charakter staje się jednoznacznie czytelny dla odbiorcy.

Mówiąc o alegorii należy zwrócić uwagę, że jej poszczególne elementy, czyli zarówno ten przedstawiający, jak i ten, którego znaczenie jest ukryte, mają swoje odpowiedniki w rzeczywistości. W przypadku alegorii ważnym składnikiem przedstawienia są również dodatkowe znaki, tzw. atrybuty, w które jest wyposażona postać główna.

Znak jest obrazem przedmiotu, elementem rzeczywistości ważnym nie tyle przez wzgląd na własne cechy, ile na relacje względem innych przedmiotów. W sztuce europejskiej wyróżnić można cztery rodzaje znaków: znaki pisma, czyli litery, cyfry, ideogramy oraz znaki muzyczne – nuty.

W starożytności symboli i znaków używano w odniesieniu do postaci bóstw oraz dla wyrażenia pozycji i roli społecznej władców, kapłanów czy uczonych. Za ich pomocą oznaczano także stany i zjawiska pozaempiryczne, mające związek z religią, np. egipski Ankh – symbol życia wiecznego, sztuczna broda – symbol majestatu władzy, czy skarabeusz – symbol stwórcy bóstw.

Znaki i symbole od zawsze stanowiły nierozzerwalny element sztuki chrześcijańskiej. Do najpowszechniej stosowanych znaków-symboli należały: ryba, orant, paw, pasterz niosący owcę, okręt, światło świecy, wąż, jabłko oraz krzyż. Powszechnie wykorzystywano również przedstawienie winnej latorośli i zbiorów winogron, czy też znaki A i Ω.

W epoce renesansu i baroku, zarówno symbol jak i alegoria w sposób ścisły odnosiły się do świata rzeczywistego, tworząc z nim głęboką więź. Chętnie używano symboli w celu przekazywania dodatkowych treści, przy czym oprócz symboliki typowo religijnej na szeroką skalę stosowano również motywy świeckie, w tym mitologiczne.

W epoce klasycyzmu również sięgano do tematyki antycznej i mitologicznej. Bywało, że stanowiła ona pretekst do przedstawiania scen z moralnym przesłaniem, jednak bogata symbolika, typowa np. dla malarstwa niderlandzkiego, zaczęła ustępować dążeniu do technicznej doskonałości, wystudiowanej anatomii i jak najwierniejszemu przedstawianiu malowanych motywów.

W XVIII wieku wielu artystów dokonało kolejnego zwrotu ku sztuce symbolicznej. Jednym z ciekawszych był William Blake, który w swoich pracach zawarł bardzo osobiste idee Nieba i Piekła, Dobra i Zła czy też Grzechu Pierworodnego. Symboliści przeciwstawiali się obiektywizmowi i rzeczowości w sztuce na rzecz idei przedstawiania świata niepoznawalnego zmysłami. Manifest symbolizmu został ogłoszony w 1886 r. przez Jean'a Moréas'a. Za „ojców duchowych” symbolistów uchodzą: Gustave Moreau, Pierre Puvis de Chavannes i Arnold Böcklin. Spośród wielu reprezentantów tego nurtu wymienić należy m.in. Maurice'a Denisa, Pierre'a Bonnard, Edouarda Vuilarda, Carlosa Schwabe, Fernanda Khnopfa, Gustave'a Klimta, Michaiła Wrubla, Maxa Klingerę czy Edvarda Muncha, którego prace były zapowiedzią ekspresjonizmu.

Na podatny grunt symbolizm trafił również w Polsce. Do najwybitniejszych jego przedstawicieli należeli m.in. Stanisław Wyspiański, Jacek Malczewski, Witold Wojtkiewicz, Ferdynand Ruszczyc czy Leon Wyczółkowski.

Pełne symbolicznej wymowy były prace Vincenta van Hogha czy Paula Gauguina. Niezwykle silnym oddziaływaniem emocjonalnym cechowały się prace ekspresjonistów, którzy za główny cel postawili sobie wyrażanie uczuć, często nacechowanych lękiem i grozą.

Symboliczne treści i odniesienia pojawiały się również w dziełach artystów awangardowych, niezwykle zdawałoby się odległych od stosowania tego rodzaju środków wyrazu. Przykładem może być plakat El Lissitzky'ego *Czerwonym klinem bij Białych*, w którym ideowe treści przedstawione zostały za pomocą prostych figur geometrycznych, a także symbolicznemu znaczeniu kolorów).

Sztuka XX wieku nie odrzuciła symbolu ani znaku jako środków przekazu treści. *Guernica* Pabla Picassa, intrygująca symbolika prac Marca Chagalla czy obrazy surrealistów, dowodzą, że symbolika w sztuce stanowiła i stanowi istotny dla wielu artystów środek wyrazu. Artyści często jako symboli używali prostych, pojedynczych znaków, jak choćby słynny gołębek pokoju Picassa czy też bardziej współczesny *Lexicon* Lexa Drewińskiego.

Chociaż plakat artystyczny rozwijał się na całym świecie, to bezpośrednim źródłem moich osobistych inspiracji był głównie plakat tzw. „szkoły polskiej”, pełen jawnej i ukrytej symboliki, często bardzo poetycki, metaforyczny.

Historia plakatu polskiego sięga końca XIX wieku. Wówczas to powstały plakaty wystawowe tworzone przez znanych artystów: Teodora Axentowicza, Stanisława Wyspiańskiego, Wojciecha Weissę i innych. W okresie dwudziestolecia międzywojennego, dyscyplina ta zaczęła się prężnie rozwijać, kierując się jednocześnie w stronę reklamy. Już wówczas pojawiały się plakaty operujące symboliką i metaforą, niosąc znacznie szersze przesłanie, niż tylko i wyłącznie informowanie o produkcie, np. słynny plakat *Radion sam pierze* Tadeusza Gronowskiego.

Pełne symbolicznej wymowy były polityczne plakaty propagandowe z wczesnego okresu PRL, jak *Partia* Włodzimierza Zakrzewskiego. Faktyczny rozwój plakatu w Polsce nastąpił w drugiej połowie lat 50., zwłaszcza w dziedzinie plakatu filmowego. Duży wpływ na artystyczną jakość prac miała klasa samych filmów, tworzonych przez wybitnych reżyserów: Wajdę, Munka, Polańskiego, Kawalerowicza, Kutza, Kieślowskiego i innych.

Wykształcona już po wojnie młoda generacja twórców przetransponowała na grunt plakatu polskiego doświadczenia malarskie. Do prekursorów tego nurtu należą m.in. Jan Lenica i Wojciech Fangor. Plakaty w tym okresie niosły głębokie treści humanistyczne, były pełne osobistych refleksji i artystycznej witalności. To wówczas narodził się termin „polska szkoła plakatu”, do której zaliczają się m.in. Tadeusz Trepkowski, Henryk Tomaszewski, Józef Mroszczak, Wojciech Fangor, Julian Pałka, Waldemar Świerzy czy Jan Młodożeniec. W okresie tym uproszczona symbolika, charakterystyczna dla pierwszych lat powojennych, ustępować zaczęła obrazom o złożonej metaforycznej treści.

Na początku lat 60. doszła w Polsce do głosu trzecia powojenna generacja plakacistów, profesjonalnie przygotowanych do uprawiania swej profesji. Do czynnej działalności włączali się kolejno: Franciszek Starowieyski, Maciej Urbaniec, Zenon Januszewski, Stanisław Zagórski, Maciej Hibner, Rosław Szajbo, młodszy od nich: Leszek Hołdanowicz, Oniegin Dąbrowski i wielu innych. W Katowicach działali: Tadeusz Grabowski, Marek Mosiński i Tomasz Jura, w Krakowie Janusz Bruchnalski, w Gdańsku Jerzy Krechowicz, a w Poznaniu Kazimierz Sławiński, Tadeusz Piskorski i Antoni Rżyski.

Odkąd artystyczny plakat stał się główną formą mojej twórczej wypowiedzi, zasadniczymi elementami w używanych w warstwie przekazu były uproszczone na ogół formy – znaki – zestawiane w sposób, który nadawał im nowego znaczenia oraz sprawiał, że ich wymowa stawała się wielowymiarowa, dająca możliwość różnorodnej interpretacji.

Moje prace są niemal wyłącznie dziełami autorskimi, niekomercyjnymi i stanowią osobistą refleksję na szereg tematów, czy to społeczno-politycznych, czy też filmowych bądź kulturalnych. Indywidualnie dobrane i zestawione formy przedmiotów sprawiają, że przedstawiane na nich motywy nabierają nowego znaczenia. Często stosuję powszechnie znane symbole, które w odpowiednim ujęciu stają się nośnikami innych treści, niż te, które zwykło im się przypisywać. Poetycka metafora, jakkolwiek stanowi dla mnie istotny środek wypowiedzi artystycznej, nie występuje we wszystkich pracach. Przykładem plakatów, w których oparłem się wyłącznie na dążeniu do wykorzystania znaku w minimalistycznej formie, jest cykl prezentujący superbohaterów: Batmana, Supermana i Spidermana.

Prace, które stanowią praktyczną część mojej rozprawy, są kontynuacją i rozwinięciem moich dotychczasowych zainteresowań zarówno od strony tematycznej, jak i roli symbolu i znaku w formułowaniu przekazu ideowego.

W skład prezentowanych prac wchodzi 24 plakaty, w tym dwa cykle: *Welcome to...* (8 prac) oraz *Art* (4 prace). W zestawie znajdują się również plakaty, które co prawda dotyczą tego samego tematu, lecz nie powstawały z zamiarem utworzenia cyklu i stanowią z założenia odrębne realizacje. Są to plakaty poświęcone *XI. Międzynarodowemu Biennale Tkaniny Lnianej „Z krosna do Krosna”* (3 prace) oraz osobistej kreacji autorskiej, stanowiącej refleksję na temat własnej twórczości (4 prace). Pozostałe plakaty są również niezależnymi od siebie realizacjami, inspirowanymi filmem (*Sami swoi*), ekologią (*NIE!*), sztuką (*Katarzyna Kobro*) oraz kwestiami kulturowymi i społecznymi (*Antykwariat „Hetta” Zbigniewa Oprządk*).

Charakter użycia przeze mnie symboli i znaków w moich pracach wynika w dużej mierze z charakteru i założeń samej dziedziny, jaką jest plakat. Uproszczenie form w celu osiągnięcia jak najbardziej czytelного przekazu, jest jedną z charakterystycznych jego cech, zwłaszcza w czasach współczesnych, gdzie szybki, trafny komunikat jest warunkiem zaistnienia pracy pośród zgiełku wszelkich bodźców, którymi jesteśmy na co dzień atakowani.

Plakaty, które wykonuję, opieram na takich właśnie założeniach formalnych, przy czym forma ta stała się dla mnie metodą artystycznej wypowiedzi, niekoniecznie pełniącej funkcje informacyjne czy reklamowe, a stanowiącej raczej źródło własnych refleksji i emocji oraz potrzeby podzielenia się nimi z odbiorcą.

SYMBOL AND SIGN IN MY POSTERS

RÉSUMÉ

Key words: symbol, sign, allegory, poster art

The issues related to the desire to express feelings and emotions, to present things and invisible but perceptible states, have been bothering artists since the earliest times. In each era, artists used a specific set of signs and symbols to convey a full content not always possible to express as a material being. They were symbols or signs commonly used, universal, used by the general public for communication, such as religious symbols, or individually created by artists for the use of a given work. Artists have often created their own "language", a kind of code, with which they defined what is elusive in their works, notions difficult to express by the image or the object itself.

The concepts of sign and symbol are also related to the notion of allegory, with its most common variation - personification. It is a kind of imaging which, apart from presenting the subject itself, also has a conventional, figurative meaning. Allegory in a sense elaborates on different, sometimes quite distant meanings of symbols, so that their ambiguous character often becomes clearly legible to the recipient.

Speaking of allegory, it should be noted that its both elements, i.e. the one depicting it and the one whose meaning is hidden, have their equivalents in reality. In the case of allegories, important elements of the presentation are also additional signs, the so-called attributes, in which the main character is equipped.

A sign is an image of an object, an element of reality important not so much because of its own characteristics but for relations with other objects. Four types of characters can be distinguished in the European art: written signs, i.e. letters, numbers, ideograms and musical signs - notes.

In the ancient times, symbols and signs were used to refer to the deities and to express the position and social role of rulers, priests and scholars. They were also used to denote states and non-empirical phenomena related to religion, e.g. the Egyptian Ankh - the symbol of eternal life, an artificial beard - the symbol of the majesty of power, or a scarab - the symbol of the creator of the deities.

Signs and symbols have always been an inseparable element of Christian art. The most commonly used characters/symbols were: fish, *orant*, peacock, shepherd carrying a sheep, a ship, a candle light, a snake, an apple and a cross. The representations of vine and grape harvest, or the signs A and Ω were also widely used.

In the Renaissance and Baroque eras, both a symbol and allegory were closely related to the real world, creating a deep bond with it. Symbols were eagerly used to provide additional content; at the same time, in addition to the typically religious symbolism, secular motives including mythological ones, were also widely used.

In the era of classicism, ancient and mythological subjects were also used. They were often a pretext to present scenes with a moral message, but the rich symbolism, typical for example of Dutch painting, began to give way to the pursuit of technical perfection, studied anatomy and the most faithful depiction of painted motifs.

In the 18th century, many artists made another turn towards the symbolic art. One of the most interesting ones was William Blake, who in his works included very personal ideas of Heaven and Hell, Good and Evil or the Original Sin. Symbolists opposed the objectivity and reality in art in favour of presenting the world unknowable

by the senses. The Manifesto of Symbolism was proclaimed in 1886 by Jean Moréas. The "spiritual fathers" of the symbolists are: Gustave Moreau, Pierre Puvis de Chavannes and Arnold Böcklin. Among many representatives of this artistic trend one should mention, among others, Maurice Denis, Pierre Bonnard, Edouard Vuillard, Carlos Schwabe, Fernand Khnopf, Gustave Klimt, Mikhail Wrubl, Max Klinger and Edvard Munch, whose work was the foretaste of expressionism.

Symbolism also found its way on the fertile ground in Poland. The most prominent representatives would include Stanisław Wyspiański, Jacek Malczewski, Witold Wojtkiewicz, Ferdynand Ruszczyc and Leon Wyczółkowski.

The works of Vincent van Gogh and Paul Gauguin were full of symbolic eloquence. The works of expressionists were characterized by extremely strong emotional impact. They perceived expressing feelings, often characterized by fear and terror, as their main goal.

The symbolic contents and references also appeared in the works of avant-garde artists, who seemed to be extremely distant from the use of such means of expression. An example may be El Lissitzky's poster "Beat the White with a red wedge", in which the ideological content is represented by simple geometrical figures as well as the symbolic meaning of colours.

20th-century art did not reject the symbol or sign as the medium of the message. Pablo Picasso's *Guernica*, the intriguing symbolism of Marc Chagall's works and images of surrealists prove that symbolism in art was and is an important means of expression for many artists. Artists often used simple symbols as signs, just like the famous Picasso's peace dove or the more contemporary Lex Drewinski's "Lexicon".

Although the artistic poster has been developing all over the world, the main source of my personal inspiration was the so-called "Polish school" poster, full of overt and hidden symbolism, often very poetic and metaphorical.

The history of the Polish poster dates back to the end of the 19th century. At that time, exhibition posters were created by well-known artists: Teodor Axentowicz, Stanisław Wyspiański, Wojciech Weiss and others. During the interwar period, this discipline began to thrive, at the same time heading towards advertising. Even then, there were posters operating with symbolism and metaphor, carrying a much broader message than just informing about the product, e.g. the famous poster "Radion washes itself" by Tadeusz Gronowski.

The political propaganda posters from the early period of the People's Republic of Poland, like "The Party" by Włodzimierz Zakrzewski, were full of symbolic message. The actual development of the poster in Poland took place in the second half of the 1950s, especially in the field of the film poster. The value of the films themselves created by outstanding directors: Wajda, Munk, Polański, Kawalerowicz, Kutz, Kieślowski and others, had a great impact on the artistic quality of the works.

The young generation of creators educated after the war transposed the Polish painting experience onto the poster. The precursors of this trend include Jan Lenica and Wojciech Fangor. Posters carried deep humanistic content during this period, they were full of personal reflections and artistic vitality. It was then that the term "Polish poster school" was born, represented by Tadeusz Trepcowski, Henryk Tomaszewski, Józef Mrończak, Wojciech Fangor, Julian Pałka, Waldemar Świerzy and Jan Młodożeniec. In this period, simplified symbolism, characteristic of the first post-war years, gave way to images of complex metaphorical content.

At the beginning of the 1960s, the third post-war generation of poster artists, professionally prepared for their profession, came to the fore. Artists such as Franciszek Starowieyski, Maciej Urbaniec, Zenon Januszewski, Stanisław Zagórski, Maciej

Hibner, and Rosław Szajbo as well as younger artists, e.g. Leszek Hołdanowicz, Onegin Dąbrowski and many others, took active part in the artistic activities. The following creatives were active in Katowice: Tadeusz Grabowski, Marek Mosiński and Tomasz Jura, in Krakow Janusz Bruchnalski, in Gdańsk Jerzy Krechowicz, and in Poznań Kazimierz Sławiński, Tadeusz Piskorski and Antoni Rzycki.

Ever since the artistic poster has become the main form of my creative expression, the basic elements used in the message were simplified forms - signs - combined in a way that gave them a new meaning and made them multidimensional, giving the possibility of various interpretations.

My works are almost exclusively proprietary and non-commercial and are a personal reflection on a range of topics, whether social, political or relating to film or culture. Individually selected and combined forms of objects make the motifs presented on them take on a new meaning. I often use commonly known symbols, which in a proper matching become the carrier of other content than usually attributed to. Although poetic metaphor is an important means of artistic expression for me, it does not appear in all works. An example of posters in which I solely relied on the sign in a minimalist form is a series presenting superheroes: Batman, Superman and Spiderman.

The works that constitute a practical part of my dissertation continue and develop my current interest both in the subject and the role of the symbol and sign in the formulation of the ideological message.

The works presented comprise of 24 posters, including two series: "Welcome to ..."

(8 works) and "Art" (4 works). The set also includes posters that share the topic but were not made with the intention of creating a series and are, by definition, separate creations. These are posters devoted to the 11th International Linen Cloth Biennale "Z krosna do Krosna" (3 works) and personal creations reflecting on my own work (4 works). The other posters are also independent creations, inspired by the film ("Sami swoi"), ecology (NIE!), Art (Katarzyna Kobro) and cultural and social issues (Zbigniew Oprządek's second-hand bookshop "Hetta").

The use of symbols and signs in my works is largely due to the nature and objectives of the artistic field of a poster. The simplification of forms in order to achieve the most readable message is one of its characteristic features, especially in modern times, where a fast, accurate message is a prerequisite for the existence of a work of art amid the hustle and bustle of all the stimuli we are attacked by on a daily basis.

I base my posters on the above formal assumptions. The form itself has become a method of artistic expression in my work, not necessarily fulfilling informational or advertising functions, but rather being a source of my own reflections and emotions and the need to share them with the recipient.