

wiadomości wydziałowe

wydział
artystycznyInstytut Sztuk Pięknych

32 GALERIA grafiki Biblioteki Sztuki

Janusz Opaska

ZNAKI, SYMBOLE, EMBLEMATY. WYSTAWA PLAKATÓW TADEUSZA TREPKOWSKIEGO

Wystawa miała trojakie zadanie. Oprócz przypomnienia najważniejszych dzieł Tadeusza Trepkowskiego i ogólnej charakterystyki cech szczególnych jego twórczości, indywidualnego stylu i języka, także pokazanie polityczno – społecznego kontekstu sztuki polskiej lat 40. i 50. XX w.; wpływu polityki i ideologii na koncepcje i plastyczne realizacje.

Tadeusz Trepkowski urodził się w styczniu 1914 roku w Warszawie. Był praktykiem, samoukiem, projektowanie graficzne było jego artystycznym powołaniem a plakat – pasją. Naukę rozpoczęła w latach 1931-33 r. w klasie grafiki stosowanej Szkoły Przemysłu Poligraficznego i kontynuowaną przez kilka miesięcy w Miejskiej Szkole Sztuk Zdobniczych i Malarstwa (z Henrykiem Tomaszewskim) porzucił dynamicznie wkraczając w warszawskie środowisko grafików – projektantów.

Punktem zwrotnym był udział w 1933 r. w konkursie na plakat reklamowy PKO, w którym projekt Trepkowskiego zdobył 2 nagrodę. Powołane wspólnie z Markiem Żuławskim studio *Atelier 33* przygotowuje projekty druków reklamowych, etykiet, plakatów (*Challenge 1934; Mydło z wieżą. Adamczewski; Święto Kolejarza Polskiego. Stanisławów 1934; Palestine line. Constanza-Istanbul-Jaffa...*) Kolejny sukces to 1 nagroda w konkursie na plakat browaru Tychy w 1935 r. Artysta zyskał zawodową renomę i rozpoczął działalność indywidualną. Współpracował z Instytutem Spraw Społecznych tworząc plakaty poświęcone bezpieczeństwu i higienie pracy, został członkiem prestiżowego Koła Artystów Grafików Reklamowych i Instytutu Propagandy Sztuki, wprowadzony przez Tadeusza Gronowskiego. Brał udział w wystawach KAGR i IPS w 1936 i w 1938 r. w warszawskiej „Zachęcie”.

Plakaty Trepkowskiego zyskały także uznanie na Międzynarodowej Wystawie Sztuki i Techniki w Paryżu w 1937 r., gdzie seria prac dla ISS (m.in. *Ostrożnie; Ręka skaleczona nie może pracować; O krok od wypadku*) zdobyła *Grand Prix*. Zaprojektował liczne reklamy firm farmaceutycznych, plakat radia „Philips” oraz, w 1938 r., plakat dla „Pomocy Zimowej”.

Okres okupacji spędził w Warszawie, pracując w składzie opalu. Po opuszczeniu stolicy Tadeusz Trepkowski, w grudniu 1944 r., zgłosił się w Lublinie do Pracowni Plakatu Propagandowego przy Głównym Zarządzie Polityczno-Wychowawczym Wojska Polskiego. Pracownia, służąca przygotowywaniu masowej oprawy propagandowej dla wojska oraz Resortu Informacji i Propagandy PKWN, stała się wkrótce podstawowym obok radia narzędziem propagandy (jako Agencja Propagandy Artystycznej Ministerstwa Informacji i Propagandy; m.in. Henryk Tomaszewski, Jerzy Zaruba, Włodzimierz Zakrzewski, Jan Kulikowski, Karol Baraniecki, Edyta Nacht, Mieczysław Tomkiewicz, Ignacy Witz) przejmujących władzę komunistów a twórczość zatrudnionych w niej grafików sprowadzała się do projektowania plakatów, afiszy

i druków ulotnych na tematy zlecane przez resortowych propagandzistów. Plakaty projektowane przez Trepkowskiego (m.in. *Bronią i pracą; Poborowi do szeregu; Grunwald 1410 – Berlin 1945; Lenino 12 X 43; Jedność robotniczo – chłopska; Wracajcie; Z powrotem w Warszawie; Rząd jedności narodowej; 1939 nie powtórzy się nigdy; Po walce – praca*) były najlepszymi produktami APA. Specyficznym potwierdzeniem ich siły wyrazu i oddziaływania emocjonalnego był wyrok śmierci wydany na Trepkowskiego przez antykomunistyczne podziemie (zapewne w reakcji na plakat *Zgnieciemy szkodników*). W latach 1946-48 był korespondentem prasowym na procesie w Norymberdze.

Po 1945 r. nieuchronność zmian charakteru kultury polskiej dla większości nie ulegała wątpliwości. Jej ekskluzywny charakter i kapitalistyczny mecenat były w nowych



FOTO MAREK LAJKO

realiach nie do utrzymania. Ostre spory toczone przez twórców i krytyków w prasie w latach 1946-48 dotyczyły już wyłącznie środków koniecznych do przeprowadzenia zmian. Ostatecznie zdecydowały o nich komunistyczne władze przejmujące pełną kontrolę nad wszystkimi dziedzinami kultury i różnorodnej aktywności społecznej. Wzorem ZSRR środkiem uczyniono realizm socjalistyczny, wyznaczając jedynie słuszną postawę artysty, formę dzieła i rolę sztuki. Kilkuletnia kampania propagandowa zakończyła się oficjalnym zadekretowaniem u schyłku 1948 r. doktryny socrealizmu w polityce kulturalnej państwa.

Plakat, z racji swej przydatności propagandowej, był szczególnym rodzajem twórczości, docenianym przez władze. W nowych realiach miał być prosty, dosłowny, oczywisty. Aluzyjność, nowatorstwo, kompozycje ze znaków i symboli zostały odrzucone, standardem miał być realizm w formie wspomagany „ideowym zaangażowaniem artysty w przedstawiany temat” i „wspaniałym patosem ukazywanej codziennej walki i pracy”. Dzieła Trepkowskiego nie przystawały do tego wzorca. I stały się natychmiast przedmiotem kilkuletniej krytyki. Uczestniczyli w niej artyści, recenzenci, teoretycy sztuki, urzędnicy instytucji kulturalnych i wydawniczych. Trepkowskiemu najczęściej zarzucano dyskwalifikujący socrealistę „formalizm” i „naturalizm”. W plakacie *Grunwald 1410 – Berlin 1945* „symbolizm utrudniał oddziaływanie na masowego odbiorcę”, *Poborowi do szeregu* i *Bitwa Stalingradzka* to dzieła „elitarnie, niekomunikatywne, obciążone grzechem przedwojennej twórczości reklamowej, dekoracyjne, sięgające do abstrakcji, gdzie forma nie

odpowiada treści”, *1 Maj* [1950] „z jaką treścią polityczną idzie do mas (...), gdzie tu żarliwość, pasja agitatora, który chce porwać masę”, plakat *Kongres Intelktualistów we Wrocławiu* „w którym dowcipem próbowano załatwić wielką, poważną sprawę (...) walki o pokój dla milionów ludzi (...) której żadnym dowcipem nie da się załatwić (...) wskazuje jak zgnębna może być fałszywa metoda”, *Ostatni etap* „wykonany z właściwym Trepkowskiemu elegancją formy, kłóci się z treścią wyrażanych idei (...) przez goździk, wobec morderstw hitlerowskich symbol zbyt blahy”, *Festiwal Sztuk Radzieckich* i *Wszechnica radiowa* to przykłady „gdaj plastyk wpada z jednej skrajności w drugą, z formalizmu w naturalizm (...) w których forma nie jest podporządkowana treści” a *Wojna* „nie mobilizuje do akcji pokojowej, sprowadzając pojęcie wojny do nieistotnego dowcipu, którym nie zawsze można scharakteryzować zjawiska trafne ideologicznie”.

Konsekwencje takich zarzutów bywały drastyczne. Decydowały o artystycznym być albo nie być. O zleceniach i realizacjach, o akceptacji lub ostracyzmie środowisk (organizacja partyjna przy ZPAP w liście do KC PZPR oskarżyła Trepkowskiego o formalizm), instytucji, urzędników. I musieli się z nimi liczyć także twórcy o znaczącej pozycji artystycznej.

W latach 1949-53 wiele projektów Trepkowskiego zostało odrzuconych przez komisje wydawnicze (w tym tak wybitny jak „Nie” wydany w masowym nakładzie dopiero po śmierci artysty). Trepkowski składa samokrytyki, broni się przed zarzutami. W 1951 r. podejmuje pracę w tygodniku „Świat” jako grafik. Plakaty nie trafiają na wystawy, twórcę omijają nagrody i wyróżnienia hojnie rozdawane przez władze. W tym czasie i tej sytuacji powstają dzieła dalekie od właściwej Trepkowskiemu twórczej manieri. Odpowiedzią na zarzuty lekceważenia i niechęci do przedstawiania człowieka — podmiotu i przedmiotu „nowych czasów” — są banalne plachty: *Na straży pokojowego życia narodu; Na straży pokoju i wolności narodu; ZSRR obrońca pokoju, przyjaciel dzieci; Radośnie obchodzimy dziesiąte urodziny* (próbą ucieczki od powszechnych, rysunkowych wyobrażeń było zastosowanie fotomontażu), oraz serie fotogazetek wymierzonych w „amerykański imperializm”. To była cena za twórczą, publiczną obecność i za możliwość publikacji kilkunastu reprezentatywnych plakatów, m.in.: *Warszawa, Pociąg do Marsylii; Wojna; Fundusz stypendiów i burs im. Chopina; Express Moskwa-Ocean Spokojny; Leningradzki Teatr im. A.S. Puszkina*.

Zmiany przynosi II Ogólnopolska Wystawa Plakatu w 1953 r. i powolna erozja socrealizmu. Krytyka słabnie, plakaty Trepkowskiego zdobywają główne nagrody, wracają na wystawy. Pojawia się seria dzieł reprezentujących właściwy projektantowi poziom, m.in.: *1 Maj; II Festiwal Muzyki Polskiej; Le Pêche; Theatre National Populaire; XIV Międzynarodowe Targi Poznańskie; Warszawa; V Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina; Pomyślność Ojczyzny* — z *pracy naszych rąk; Cid*. Końca socrealizmu i „odwilżowego” przełomu nie dane było artyście doczekać. Tadeusz Trepkowski zmarł na atak serca w grudniu 1954 r.

U schyłku lat 30. kształtuje się charakterystyczny styl plakatów Trepkowskiego, w których kolory, użyte przedmioty i wyobrażenia współtworzą zdyscyplinowane, oszczędne kompozycje o przemyślanym wydźwięku emocjonalnym. Sporadycznie operujące statycznym symbolem o jednoznacznym przesłaniu, częściej narracją znaczeń także wiążącą do oczywistych konkluzji i wniosków. Powstaje charakterystyczny sposób kodowania przesłań i treści za pomocą ograniczonego zasobu powiązanych symbolicznymi, alegorycznymi i metaforycznymi znaczeniami przedmiotów, kolorów, motywów i kompozycyjnych rozwiązań konsekwentnie stosowany przez Trepkowskiego w całej twórczości. Ta oryginalna, indywidualna stylizacja dojrzała i osiągnęła poziom mistrzowski w latach 40. W dorobku artysty można wyróżnić dwie, subtelnie zróżnicowane, tendencje kompozycyjne i dwa sposoby kodowania treści i przesłań.

W pierwszej, znakowo-symbolicznej, na płaszczyznach lub w iluzyjnych czy sugerowanych przestrzeniach tworzonych ograniczonymi środkami: chmurki, modelunek

światłocieniowy, błękit lub szarość, kontrast brył i płaszczyzn, elementy perspektywy (bądź jej sugestia plamami światła: *Mistrzostwa Europy w boksie; Teatr Państwowy im. E. Wachtangowa; Le Pêche*), mamy do czynienia z odpowiednikiem teatralnej sceny na której rozgrywa się spektakl. Aktorami są przedmioty, treść spektaklu tworzą dopełnienia i przeciwieństwa wzajemnych związków ich znaczeń. Z określonymi formą, kolorem lub symbolem szczegółami: patosem, stopniem emocjonalności przekazu czy chronologią czasową opowieści (np. *Po walce – praca*, gdzie wojenną przeszłość, symbolizuje płaszczyznowo pokazany karabin w konfrontacji z realistycznym, przestrzennym wyobrażeniem młota i kłosa, symboli teraźniejszych zadań). Przesłanie wzmacnia odwrotność treści hasła do ukazanej kolejności znaczeń przedmiotów w obrazie. A także kontrast kolorów, gdzie przeszłości przypisano chłodny błękit a teraźniejszości wyraziste barwy i realistyczny modelunek — ten sam kod znaczeniowy odnaleźć można kilka lat później w znanych obrazach Andrzeja Wróblewskiego

Repertuar był ograniczony. Te same chmurki odnajdujemy w kolejnych plakatach, wtyczki z reklamy „Philipsa” (1937) pojawiają się w *Wszechnicy radiowej* (1949), gołąb z kłosem z *Nations Unites — Libérté. Prospérité* (1948) w *ZSRR* (1954). Goździki, wzdęte flagi, wstęgi, młot i kielnia, gwiazdy, kłosa zboża to elementy stałe „słownika pojęć” Trepkowskiego. Zwięzłego, precyzyjnego, rzeczowego, pozbawionego ozdóbek i zbędnych dodatków.

Kompozycja kilku dzieł opiera się na nieco innym schemacie. W którym znaki — symbole stają się częścią refleksyjnej metafory. Pogłębionej intelektualnie, operującej niedopowiedzeniami sugestiami, wielowątkowej. Kompozycje operujące linią, sylwetą i płaszczyzną zastąpiła przestrzeń, określony krajobraz z umieszczonym w nim statycznie znakiem (*V Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina*) lub zespołem znaków (*Moje uniwersytety*). Malarskie plakaty nabrały poetyckiej nastrojowości.

Stosunkowo jednorodny był warsztat artystyczny Trepkowskiego. W latach 30. i wczesnych 40. wykorzystując popularną technikę pruszu, aerograf, grafion, szablon, dekoracyjny, kolorystyczny modelunek, jaśniejszą paletę barwną, w późniejszym okresie zastąpione bardziej stonowaną i jednolitą kolorystyką, realistycznym rysunkiem, charakterystycznym, rozedrganym modelunkiem operującym spletanymi, krótkimi kreskami. Monumentalizację ujęć zapewniało kadrowanie od dołu. Hasła, zwięzłe, złożone były z wydłużonych i ściśniętych czcionek o charakterystycznym kroju, bezszeryfowych.

Twórczość Trepkowskiego stanowi istotny rozdział dziejów polskiego plakatu. Kompozycje oparte na układach przedmiotów oraz grze ich symboliki i znaczeń dały podwaliny pod, jakże bujny, rozkwit w latach 50. i 60. tzw. polskiej szkoły plakatu. Z dziełami różnorodnymi formalnie lecz — do pewnego stopnia — jednorodnymi w warstwie intelektualnej. Zostającymi pod powiekami, zapadającymi w pamięć, angażującymi intelekt odbiorcy. Czytelnymi i oczywistymi bądź zagadkowymi i intrygującymi, zmuszającymi do zastanowienia i refleksji.

Jeżeli dzisiaj te „papierowe obrazy” mogą wydawać się banalne, jeśli ich język jest dla nas jasny, metafory czytelne a symbolika znaków oczywista. Jeżeli tego typu kodowanie znaczeń w sztuce, reklamie, mediach nie stanowi zaskoczenia i jest popularnym sposobem przekazu informacji — to nie miała w tym zasługa plakatów Tadeusza Trepkowskiego.

Wiecej: http://www.bu.uz.zgora.pl/bu/pl/o_trepkowski.htm

33

GALERIA grafiki
Biblioteki Sztuki

W piątek 20 października 2006 r. o godz. 11.00 zapraszamy na pokaz grafiki i spotkanie z Teodorem Durskim oraz wykład pt.: „Kaźdej Nocy - Kaźdego Dnia”, który zakończy spotkanie. *Janina Wallis*

....Katedra Sztuki i Kultury Plastycznej



Galerię prowadzą:

Magdalena Gryska

- autorka ok.
10 wystaw indywidualnych;
brała udział w ok.
40 wystawach zbiorowych. Kurator wystaw, w tym m.in., ogólnopolskiej wystawy malarstwa; *Sztuka beże mnie nie ma sensu*, redaktor graficzny pisma Literacko-Kulturalnego Pro Libris, prowadzi Pracownię Malarstwa w Katedrze Sztuki i Kultury Plastycznej (Wydział Artystyczny UZ). Członek ZPAP. Zajmuje się malarstwem, obiektem malarskim i rysunkiem.

Zenon Polus

- autor ok.
15 wystaw indywidualnych;
brał udział w ok.
50 wystawach zbiorowych. Kurator wystaw, prowadzi Pracownię Rysunku i Intermediów w Katedrze Sztuki i Kultury Plastycznej (Wydział Artystyczny UZ). Zajmuje się instalacją, obiektem, rysunkiem.

**Marian Stępak,
KOŁO CZASU,
kwiecień 2006**

W początkowym okresie twórczości wykorzystywałem do swoich kompozycji w przeważającej większości: suknie, bluzki, koszule, podkoszulki i chusty. Zawsze były to całe ubrania, nie komponowałem swoich obrazów z fragmentów odzieży, aby nie tworzyć typowych kolaży czy asamblaży. Wówczas, ponad dwadzieścia lat temu, gdy wybierałem te zniszczone przez człowieka i również przez czas sztuki garderoby miałem świadomość, że wykorzystuję rzeczy gotowe, które napinałem na prostokątne lub kwadratowe ramy. W używanych do swoich prac ubraniach, oprócz ewidentnych znamion destrukcji materii poszukiwałem innych jeszcze cech, które traktowałem jako ciekawe dodatki – były to zazwyczaj ponaszywane łaty, zacerowane dziury, wstawki z innych materiałów (w grochy, paski, kratkę), koronki lub intrygujące guziki. To w dużym stopniu decydowało o wyborach, jakich dokonywałem, bowiem wówczas moimi podstawowymi wartościami estetycznymi były: zużyte tkaniny, plamy brudu i wspomniane wyżej dodatki.

Później w zasięg moich zainteresowań doszły wyeksploatowane z codziennego bytowania: pościele, koce i przede wszystkim obrusy. Po kilkunastu latach moich doświadczeń artystycznych związanych z wykorzystywaniem wątlých pod względem kondycyjnym materii zdecydowałem się na malowanie obrazów na takich właśnie podkładach. Na wystawie zatytułowanej *Obrusy* (1993 r.) pokazałem nie tylko brudne obrusy naciągnięte na ramy, ale i obrazy malowane na poplamionych nakryciach stołów. Początkowo miałem spore wątpliwości, czy robię słusznie ingerując w coś, co wcześniej uważałem za niezaprzeczalne piękno. Dlatego kolor wprowadzałem nieśmiało, pojawiał się on sporadycznie, jako kontrastujące dopełnienie w stosunku do bladych zazwyczaj plam po kawie lub herbacie. Z upływem tygodni kolor zaczął się pojawiać również na pościelach, ręcznikach, wykładzinach podłogowych, ceratach, foliach i brezentach. Po jakimś czasie moje podobrazia zaczęły wypełnić się farbą. Tkaniny, które naciągałem na ramy bywały często słabej kondycji; podziurawione, porozrywane. Podklejałem je, gdy zniszczenie było zbyt wielkie. Na takich podkładach malowałem bez żadnych zabiegów technologicznych, zależało mi na tym, by zachowana została kruchość materii, jej zniszczone oblicze.

W pracach z ostatnich pięciu lat, koloru kładzionego pędzlem nie ma ponownie zbyt dużo, albo brak go całkowicie. W schodkowej *Piramidzie I* wszystkie segmenty obite są kawałkami pościeli we wzory o motywach zwierzęcych. *Piramida II* - ostrosłup na planie kwadratu - odziana została we wzorzyste i jednobarwne tkaniny.

Poszczególne elementy składowe „Kolumny” – smukłej i wysokiej „ubrane są” kawałkami pościeli, zasłon, ściepek i ubrań.

Dwadzieścia i kilkanaście lat temu garderobę zamykałem prostokątami lub kwadratami. Od roku 2003 wycinam dla nich specjalne ramy. Zabiegam o to, by nadać wycinanym formom nie tyle kształty anatomiczne, co autonomiczne. Dzieje się tak szczególnie z fartuchami, spodnicami, spodniami, bluzkami, czapkami, krawatami, majteczkami i skarpetkami. We wszystkich, tych pracach barwa z tubki pojawia się sporadycznie, albo jej w ogóle nie ma. Ostatni cykl prac, z roku ubiegłego i bieżącego, składa się z małych trumienek, w których spoczywają kiczowate lalki i plastikowe żołnierzyki.

Marian Stępak

