



Studia
Filmoznawcze
32
Wrocław 2011

Karol Szymański

TEMAT W POSZUKIWANIU AUTORA*

Nie jest łatwo być miłośnikiem polskiego plakatu filmowego. Można, co prawda, realizować pasję kolekcjonerską — jeśli się nie trafiło na okazyjne źródło archiwaliów — kupując plakaty na Allegro (często mniej znane i po korzystnych cenach) albo w galeriach i wirtualnych sklepach, a nawet — jeśli nas stać — na licytacjach organizowanych przez domy aukcyjne. Ale kolekcjoner — i tu leży problem — jest zdany głównie na własne doświadczenie i intuicję, które trudno podbudować uporządkowaną i szczegółową wiedzą.

Zbieractwu bowiem zdecydowanie brakuje „wsparcia” informacyjno-dokumentacyjnego, dzięki któremu można by ustalać preferencje i hierarchie, pozwalające się odnaleźć w masie niemal 7000 plakatów filmowych wydanych w powojennej, komunistycznej Polsce, i które dawałoby szersze rozpoznanie i ocenę zjawiska „szkoły polskiego plakatu filmowego”. Brakuje aktualnej, różnorodnej literatury tematu zarówno stricte informacyjno-źródłowej, jak i opisowo-syntetyzującej — adekwatnej do skali i rangi zjawiska.

A że było ono czymś istotnym i nieprzemijającym, świadczą o tym coraz większe zainteresowanie, także za granicą, obecność polskich plakatów w galeriach i prywatnych kolekcjach na całym świecie oraz — *last but not least* — rosnące ceny (przykładowo, plakat W. Świerzego do *Nocnego kowboja* sprzedano w 1998 roku na aukcji Sotheby's za 690 dolarów amerykańskich, a w Christie's osiągnął w 2006 roku cenę 960 funtów, czyli około 1810 dolarów). Dzieła polskich artystów są licznie prezentowane w zagranicznych publikacjach dotyczących plakatu filmowego, zarówno w opracowaniach naukowych i krytycznych, jak i popularnych albumach, będących najczęściej zbiorami reprodukcji dobieranych wedle różnorodnych (tematycznych, chronologicznych, geograficznych, gatunko-

* Recenzja książki Doroty Folgi-Januszewskiej *Ach! Plakat filmowy w Polsce*, BoSz, Olszanica 2009.

wych itp.) kryteriów, jak na przykład wydana przez „Taschena” seria opierająca się na zbiorach londyńskiej galerii „Reel Poster”¹. Polskie plakaty filmowe zajmują często w tych wydawnictwach specjalną pozycję, jak na przykład w niedawno opublikowanej przez szwajcarskie „Edition Olms” imponującej monografii *Art of the Modern Movie Poster*².

Natomiast polska bibliografia tematu pozostaje od lat właściwie niezmienna i uboga. Podstawowym wydawnictwem źródłowym jest nadal, wydawany corocznie w latach 1972–1989 przez Filмотекę Narodową, *Katalog polskich plakatów filmowych*. Sporo o naszych plakatach, w tym filmowych, można przeczytać (a przede wszystkim zobaczyć) w różnych książkach monograficznych i okazjonalnych³ (także przygotowanych polskimi siłami, choć wydanych za granicą⁴) oraz w wydawnictwach albumowych lub katalogach prezentujących twórczość konkretnych artystów⁵. Rozproszone i trudno dostępne pozostają ciekawe artykuły w czasopiśmie polskich (na przykład w „Projekcie”, „Kinie”, „Art & Business”) i zagranicznych (na przykład duńskiej „Graphis”, amerykańskim „Print”), pisane między innymi przez Sz. Bojko i J. Waśniewskiego. Książek dotyczących wyłącznie plakatów filmowych w ciągu ostatnich ponad 50 lat wydano u nas dosłownie kilka. Są to, mniej lub bardziej obszerne, katalogi albo albumy reprodukcji z towarzyszącymi im tekstami, z założenia niebędącymi szczegółowym ujęciem tematu (nie znajdziemy więc w nich zmian polskiego plakatu filmowego w czasie, jego różnorodnych kontekstów, spojrzenia nań z nowych, ciekawych perspektyw ani syntetycznych ocen)⁶.

W tej sytuacji każdy kinoman i miłośnik plakatu kinowego z entuzjazmem przyjmuje ukazanie się na rynku pionierskiej monografii *Ach! Plakat filmowy w Polsce*, wydanej w dwóch wersjach językowych (polskiej i angielskiej) przez renomo-

¹ Seria prezentuje plakaty chronologicznie, w tomach obejmujących kolejne dekady XX wieku, grupując je wokół „essential movies”, na przykład *Film Posters of the 60s. The Essential Movies of the Decade. From the Reel Poster Gallery Collection*, red. T. Nourmand, G. Marsh, Köln 2005.

² J. Salavetz, S. Drate, S. Sarowitz, *Art of the Modern Movie Poster. International Postwar Style and Design*, Zürich 2008.

³ Przykładowo: *Muzeum ulicy. Plakat polski w kolekcji Muzeum Plakatu w Wilanowie*, Warszawa 1996; K. Dydo, *Mistrzowie polskiej sztuki plakatu*, Bielsko-Biała 1995; *Plakat polski*, oprac. J. Waśniewski, Warszawa 1972; *Plakat polski 1970–1978*, oprac. Z. Schubert, Warszawa 1979; D. Wróblewska, *Polska grafika współczesna*, Warszawa 1988; P. Rudziński, *Pierwsze półwiecze polskiego plakatu 1900–1950*, Lublin 2009.

⁴ Jak na przykład publikacja — do dziś podstawowa — *Polnische Plakatkunst* (Wien-Düsseldorf 1962), przygotowana na rynek niemiecki przez Józefa Mroszczaka.

⁵ Przykładowo: *Roman Cieślewicz 1930–1996*, Poznań 2006; *Jan Młodożeniec*, red. A. Stroka, Warszawa 2000; *Henryk Tomaszewski — plakaty*, Warszawa 1994; *Franciszek Starowieyski: plakaty. Retrospektywa z kolekcji Piotra Dąbrowskiego i Agnieszki Kulon*, Warszawa 2003.

⁶ *Polski plakat filmowy*, wybrał i oprac. T. Kowalski, wstęp J. Lenica, Warszawa 1957; *Polski plakat filmowy 1947–1967* [katalog wystawy], oprac. Z. Schubert, Poznań 1969; K. Dydo, *Polski plakat filmowy. 100-lecie kina w Polsce 1896–1996*, Kraków 1996.

waną oficynę „BoSz”, specjalizującą się od lat w publikacji ekskluzywnych albumów i książek o sztuce. Kupuje więc imponującą rozmiarami, solidnie i luksusowo wyprodukowaną książkę, kuszącą na pierwszy rzut oka walorami artystycznymi i edytorskimi, spodziewając się — zgodnie z zapowiedzią na okładce — całościowego „zarysu dziejów plakatu filmowego w Polsce”, ambitnie uwzględniającego związki i inspiracje „malarstwem, grafiką i sztuką filmową”, profesjonalnie przygotowanego oraz doskonale udokumentowanego.

Jednakże w rzeczywistości książka okazuje się czymś zupełnie innym.

GDZIE JEST KOREKTOR?

Złudzenie, że mamy do czynienia z publikacją przygotowaną — od strony warsztatowej i edytorskiej — profesjonalnie i solidnie, pryska, gdy czytając, natykamy się raz po raz na niedociągnięcia i błędy. Nie tylko utrudniają one kontakt z tekstem, ale — z racji liczebności — podważają wiarygodność książki jako źródła informacji. Błędy te wskazują na brak rzetelnej korekty merytorycznej, językowej i technicznej (z zachowaniem zasady „podwójnej pary oczu”), a są tym bardziej irytujące, że większości z nich stosunkowo łatwo można było uniknąć, sprawdzając elementarne dane w słownikach, encyklopediach, filmografiach czy nawet internetowych bazach danych.

Mamy więc do czynienia z błędami w nazwiskach:

1) nieprawidłowo zapisanych z powodu:

a) opuszczenia znaków diakrytycznych w imionach (między innymi Émile Cohl — 004⁷, Gèza von Bolvary — 092) i nazwiskach (na przykład Fernández — 288 i 296, de la Patellière — 368 i Téchiné — 429), a czasami niepotrzebnego ich dodania (choćby w imieniu Claude’a Autant-Lara — 287),

b) braku dywizu w imionach i nazwiskach dwuczłonowych lub pseudonimach, jak w odniesieniu do na przykład Jana Nowiny-Przybylskiego (014), Christiana-Jaque’a (104), Henri-Georges’a Clouzota (274, 319 i 323), Claude’a Autant-Lara (287) i Iona Popescu-Gopo (370). Należy zauważyć, że zarówno w pisowni ze znakami diakrytycznymi, jak i z dywizami mamy do czynienia nie z brakiem, lecz z niekonsekwencją, na którą nie zareagowano w korekcie, bo w wielu innych przypadkach (nawet tych samych nazwisk, jak na przykład Fernández w opisie ilustracji 340) pisownia jest prawidłowa,

c) zastosowania pisowni niezgodnej ze współczesnymi zasadami (kiedy na przykład odnotowuje się film „z Lili Ljaną w roli głównej” zamiast „z Lilianą” — 065),

⁷ W dalszej części tekstu (najczęściej w nawiasach) odwołuję się w ten sposób do numeracji ilustracji w książce.

d) braku prawidłowej identyfikacji osoby (na przykład film *Ordynans* został przypisany reżyserowi „Turzańskiemu” — zgodnie z zapisem na reprodukowanych plakatach 033 i 034, podczas gdy chodzi tu o Viktora Tourjansky’ego),

e) zwykłych błędów ortograficznych, na przykład przedimki „De” we włoskich nazwiskach De Santis (112 i 338), De Sica (246, 257, 317 i 395) i De Filippo (275 i 324) są konsekwentnie pisane małymi literami, chociaż w nazwisku Briana De Palmy poprawnie wielką (469).

2) przekreślonych, na przykład Hans Hinrich staje się Ninrichem (087), Otakar Vávra — Otokarem (144), Ewald Guyski — Edwardem (249), Pal’o Bielik — Paolem (256), Trębicki — Trebackim (257), Razumnyj — Rozumnym (251), Żurawlow — Żurawiewem (266), Bennett — Bennetem (325), Frigyes Bán — Friggesem (355), Popescu-Gopo — Popesku Gopo (370), Sabitow — Sabirowem (450), Akira Kurosawa — Akiro (456), a Peter Weir — Petrem (509), Lacombe w jednym miejscu (276) występuje prawidłowo jako Georges, w innym (250) — jako George, autorka plakatów Huskowska raz pojawia się jako Hanna (340), innym razem — Anna (321, 330), z kolei Charles Chaplin w opisach plakatów 530–532 został przywołany familiarnie jako Charlie;

3) podanych niekonsekwentnie:

a) opisom plakatów z założenia towarzyszą pełne imiona i nazwiska zarówno grafików, jak i reżyserów filmów, zdarza się jednak przywołanie tylko inicjałów imion lub zupełne ich pomijanie (049, 050, 257, 258, 266, 327),

b) niektóre z nazwisk są podawane w niepełnych formach, odbiegających od powszechnie (w czołówkach, filmografiach i literaturze) używanych, na przykład Roy Ward Baker staje się „tylko” Royem Bakerem (145), a z nazwiska Georga Klarena znika inicjał „C.” (259),

c) spotykamy, często w bezpośrednim sąsiedztwie, różne formy zapisu imion, przykładowo Victor (025) — Wiktor (tekst na s. 17) Hugo oraz Ken (512) — Kenneth (404) Loach,

d) imiona Maxa Skladanowsky’ego oraz (co rzadsze!) Eadwearda Muybridge’a zostały (na s. 6.) spolszczone na Maksymiliana i Edwarda, z kolei Conrad A. Nervig został Konradem (055), a Boris Baboczkin — Borysem (285), chociaż w innych miejscach książki imiona równie podatne na spolszczenie i w polskiej formie częściej spotykane w literaturze zostały zachowane w brzmieniu oryginalnym,

e) generalnie (i zgodnie z polskim uzusem w tym zakresie) nazwiska rosyjskie są podawane w książce bez *otczestwa*, jednakże sporadycznie, bez uzasadnienia, imię odojcowskie pojawia się w formie inicjału (jak w przypadku Romana Ł., czyli Łazarewicz, Karmena — 103) lub w całości (jak w przypadku Leo Oskarowicza Arnsztama — 292, tu zresztą, jeden jedyny raz w książce, nazwisko zostało zapisane w odwrotnej kolejności jako „Arnsztam Leo Oskarowicz”!).

Ponadto korekcie merytorycznej umknęły istotne, czasami — mówiąc dosadnie — idiotyczne błędy rzeczowe. Na przykład:

1) notka reklamowa na IV stronie okładki, informująca o „prawie 540 plakatów” reprodukowanych w książce, wprowadza w błąd, ponieważ liczba ta dotyczy wszystkich ilustracji, natomiast plakatów doliczyłem się 507;

2) reżyserem filmu *SOS — góra lodowa* (*S.O.S. Iceberg*, plakat 042) jest Tay Garnett, a nie Leni Riefenstahl, grająca w nim główną rolę (Riefenstahl nie reżyserowała nawet zrealizowanej równoległe niemieckiej wersji filmu, *S.O.S. Eisberg*, za którą odpowiadał Arnold Fanck);

3) reżyserem filmu *Panienka z poste restante* (050) jest nie tylko Michał Waszyński, ale także Jan Nowina-Przybylski;

4) film *Eskimo* został przypisany (055) montażyście „Konradowi Nervigowi” (chodzi o Conrada A. Nerviga), a jego reżyserem był W.S. Van Dyke (i, zresztą, taka informacja znajduje się na opisywanym plakacie);

5) reżyserem filmu *Żona i nie żona* jest Emil Chaberski, a nie Jerzy Zarzycki (jak podano w tekście na s. 47);

6) w opisie plakatu do *Ziemi* (137) jako reżyser figuruje niejaki Janusz Trachocki (co jest prawdopodobnie przekruceniem nazwiska głównego wykonawcy — Janusza Strachockiego), w rzeczywistości film reżyserował Jerzy Zarzycki;

7) na s. 87 określono ramy chronologiczne istnienia Zespołu Filmowego „X” na lata 1972–1981, podczas gdy zespół został rozwiązany dopiero w 1983 roku;

8) film radziecki *Pętla Oriona* z 1980 roku (plakat 480), wyreżyserowany przez Wasilija Lewina, przypisano twórcy norweskiemu o nazwisku Ola (prawidłowo powinno być: Ole) Solum, który co prawda zrobił film o takim tytule, ale po pierwsze dopiero w roku 1985, a po drugie nigdy niewyświetlany na polskich ekranach.

Książkę cechuje też wyjątkowa niekonsekwencja co do zakresu i formy informacji podawanych w opisach plakatów. Zgodnie z przyjętym i zadeklarowanym przez autorów schematem powinny one obejmować: (1) imię i nazwisko autora plakatu, (2) polski tytuł filmu (z uwagą „plakat do filmu...”), (3) datę powstania plakatu, (4) imię i nazwisko reżysera (z poprzedzającym skrótem „reż.”), (5) w nawiasie — ewentualnie — datę premiery filmu oraz (6) miejsce pochodzenia reprodukowanego oryginału. Jednakże ostatecznie w opisach:

1) brakuje często — bez wyjaśnienia — którejś z informacji:

a) tytułu polskiego (na przykład w opisie plakatu 012 i odpowiednim tekście na s. 11 autorka — wyjątkowo w całej książce — posługuje się oryginalnym tytułem niemieckim *Die Hölle der Jungfrauen* zamiast polskiego *Przedpiekle*; w opisie plakatu 227 użyto, zamiast polskiego *Człowiek słon*, jedynie tytułu oryginalnego *The Elephant Man*);

b) pełnego tytułu (na przykład *La strada* była wyświetlana w polskich kinach pod podwójnym tytułem *La strada — Na gościńcu*, i tak jest na plakacie 139, z kolei ilustracja 132 nie jest plakatem do filmu *Słon i mrówka*, lecz do zestawu 5 filmów, wśród których znalazł się między innymi także wymieniony);

c) daty powstania plakatu (na przykład 017, choć poniżej — przy plakacie 018, do tego samego filmu *W blasku słońca* — data ta została podana; z kolei dla plakatu 239 podano ogólnie „lata 30.”, choć film — *Dwie Joasie* — miał premierę w 1935 roku);

d) nazwiska reżysera (na przykład Felixa Bascha — 072, Mieczysława Krawicza — 239) lub współreżysera (Leonida Ławrowskiego — 292);

e) dodatkowej informacji, która pozwoliłaby zidentyfikować na przykład plakat 192 „Solidarność (W samo południe)” jako plakat wyborczy, a nie filmowy;

— niektóre z ilustracji są opisane w konwencji innej niż pozostałe podobne:

f) jedynie dla dwóch plakatów (306 i 363) podano daty druku, różne od dat projektu (zapisane zresztą w odmienny sposób: raz jest to: „druk: 1957”, a raz: „1972 druk”);

g) w opisach plakatów 530–532 podano ni stąd, ni zowąd w tytułach filmów nazwisko reżysera i brzmi to na przykład tak: „plakat do filmu *Charlie Chaplin. Dyktator*, reż. Charlie Chaplin”;

h) brakuje jasnego i konsekwentnie stosowanego schematu opisu plakatów innych niż plakaty do filmów (najbardziej oczywiste i spójne wydawałoby się dodawanie adnotacji typu „plakat festiwalu...”, „plakat wystawy...”, „plakat do przeglądu filmów...” itp.), na przykład:

i. plakat „do retrospektywy filmów K. Kieślowskiego” (231) opisany został odmiennie niż plakaty do podobnych imprez (205, 211, 225, 237);

ii. przy ilustracji 302 podano pełny tytuł (*Przegląd filmów R. Claira*) i mniej istotny podtytuł (*13 filmów z lat 1925–1955*) imprezy, a dla innych podobnych wydarzeń ograniczono się w opisie tylko do tytułu głównego (na przykład 520, 522, 535);

iii. przy plakacie 498 podano miejsce i rok ilustrowanego wydarzenia, podczas gdy przy innych tego rodzaju plakatach daty i miejsca imprez i festiwali pominięto;

iv. w opisie ilustracji 524 mamy „plakat do 25. Festiwal ...”, a w umieszczonym poniżej opisie ilustracji 525 mamy „plakat 23. Festiwal...”;

v. w opisie plakatów do imprez (na przykład przeglądów) zagranicznych nazwa polska jest czasami przytaczana razem z oryginalną (210), a nieraz po prostu się na nazwie obcej (508, 537);

vi. ilustracja 454 jest plakatem festiwalowym, a nie plakatem do filmu.

2) w sposób niejasny i niejednolity podawane są daty premiery filmów. Na stronie 2 autorka zaprezentowała założenie, że „data premiery filmu [...] podana jest, jeśli plakat wykonany był znacznie później”, ale po pierwsze nie zdefiniowała, co rozumie przez „znacznie później” (na podstawie opisu na przykład plakatu 086 można dedukować, że chodzi o różnicę co najmniej 3 lat), a po drugie — wątpliwości budzi samo sformułowanie „data premiery”, ponieważ nie wiadomo, czy chodzi o premierę polską czy w kraju pochodzenia filmu (bardziej fortunne byłoby posługiwanie się datą produkcji filmu, ewentualnie uzupełnianą, na przykład w wypadku

polskich „półkowników”, adnotacją o dacie premiery). Tak czy inaczej, obligatoryjne informacje o dacie premiery tam, gdzie ewidentnie powinny się pojawić, raz są, a raz nie; brakuje ich między innymi przy opisach plakatów: 087, 089, 090 (gdzie należało odnotować rok 1938, skoro zrobiono to, na tej samej stronie, dla ilustracji 086, a dotyczy to polskich przedwojennych filmów wyświetlanych w czasie niemieckiej okupacji), 100, 121, 135, 140, 141, 241, 245, 247, 248, 250–252, 261, 270, 279, 283, 285, 289–291, 294, 296, 302, 305, 322, 324, 325, 328, 329, 331, 333, 335, 340, 341, 352, 354, 365, 366, 391, 393, 394, 409, 421, 426, 448 i 530–532;

3) w wielu opisach znalazły się informacje dodatkowe, dotyczące na przykład autorstwa scenariusza, występujących aktorów lub rodzaju filmu. Nieznane są jednak reguły rozstrzygające o wniesieniu tych uzupełnień, bo na pewno nie była to ani ranga nazwisk, ani wyjątkowe znaczenie konkretnych filmów dla dorobku wymienianych twórców. Można podejrzewać, że jedynie przypadek i fantazja zdecydowały o specjalnym wyróżnieniu — jako scenarzysty — na przykład A. Sterna, którego nazwisko znalazło się aż trzykrotnie w opisach plakatów 036, 041 i 077, a wielu innych scenarzystów warty — z różnych powodów — wyróżnienia pominięto. Podobnie irytujące, bo nic niewnoszące do wiedzy o filmach i plakatach, a sugerujące jakiś ich specjalny status, jest odnotowywanie w opisach: nazwisk aktorów (J. Gabina — 040, J. Smosarskiej — 058, L. Zielińskiej — 065) i pisarzy (L. de Vegi — 129, T. Dołęgi-Mostowicza — 035 i 116, M. Rodziewiczówny — 045, F. Dürrenmatta — 418), nagrody przyznanej filmowi za montaż (055) lub rodzaju filmu (w opisie ilustracji 126 podano, że jest to „plakat do filmu dokumentalnego”, podczas gdy przy innych tego rodzaju filmach (103) podobnej adnotacji brakuje);

4) panuje chaos w podawaniu tytułów polskich i obcych:

a) z zasady podawany jest jedynie tytuł polski, jednakże sporadycznie pojawiają się tytuły zagraniczne, przy czym: czasami przywołano zarówno tytuł polski, jak i oryginalny (przy il. 218 jako równorzędne, tj. *Europa. Die Mitte*, a przy il. 220 jako tłumaczenie, tj. *La môme „Niczego nie żałuję”*), nieraz — tylko oryginalny (na przykład 481: *Rosemary's Baby* zamiast polskiego *Dziecko Rosemary*, 390: *Cul-de-sac* zamiast polskiej *Matni*),

b) niekonsekwencja i bałagan panują w opisach zagranicznych lub „eksportowych” plakatów do filmów polskich: czasem (391) na pierwszym miejscu mamy tytuł zagraniczny *Der Schatten*, a dopiero na drugim, w nawiasie, oryginalny polski *Cień* (podobnie dla 474: *The Mother of the Kings* — *Matka Królów* oraz 486 i 488); czasem (442) jedynie francuski *Cauchemars* (brak oryginalnego polskiego: *Zmory*); nieraz z kolei (462) tylko polski *Kobieta w kapeluszu*, chociaż na plakacie wyróżniony jest tytuł angielski *Woman in the Hat* (podobnie 487 i 489).

Na koniec trzeba wypomnieć, że korekta nie wyeliminowała — wyjątkowo licznych jak na tego typu wydawnictwo i jego objętość:

1) literówek (na przykład „strada” w tytule filmu Felliniego pisana dużą literą — 139; błędnie podany tytuł *Eustachy. Projekt* — 230; brak przecinka między ty-

tułem a datą — 510) i błędów ortograficznych (Murzyn pisany małą literą w tytule *Biały Murzyn* — 049);

2) błędów interpunkcyjnych:

a) brak cudzysłowu w tytule filmu *Krążownik „Wareg”* (121), wykrzykników w tytule *Uwaga! zmij!* (450), apostrofu w tytule *Ewangelia wg Harry’ego* (511);

b) brak przecinków w tytułach *Hiroshima, moja miłość* (146), *Rzym, godzina 11* (112) i *Neapol, miasto milionerów* (324);

c) zniekształcających lub utrudniających zrozumienie opisów, na przykład nieprawidłowo postawiona kropka (po rzymskiej cyfrze IV zamiast po nazwie „Ofensiva”, zresztą — nie wiedzieć czemu — wyróżnionej wersalikami) zmienia sens opisu plakatu 221, natomiast w opisach plakatów 311–313, odpowiadających kolejnym trzem seriom filmu pt. *08 15*, średnik użyty zamiast dwukropka utrudnia zrozumienie tytułu filmu i związku między tytułem głównym a tytułami kolejnych serii (zapisano to, na przykład dla części 1. filmu, następująco: *08 15. 1; seria Koszary*, zamiast *08 15. Seria 1: Koszary*);

3) błędów stylistycznych i logicznych, jak na s. 50 („Twórcy plakatu [...] byli spadkobiercami sukcesu rodzimej grafiki [...], potwierdzony [...]” — zamiast prawidłowo: „potwierdzonego”), oraz niedociągnięć sprawiających, że tekst autorski źle się czyta, na przykład na s. 77 i 72 („spojrzenie na plakaty [...] pozwala dostrzec charakterystyczną aurę przenoszoną z filmu na plakat, wrażliwość grafików odnajdujących właściwe dla atmosfery (jakiej? — K.S.) skojarzenia, asocjacje liter, znaków i barw”);

4) błędów i niedoróbek technicznych, dotyczących składu i łamania tekstu, na przykład na s. 27 pozostawiono przeniesienie na początek wiersza końca cytatu z wielokropkiem w nawiasie, cudzysłowem i przypisem — tj. (...)”⁹; na s. 19 pozostawiono na końcu wiersza dywiz łączący daty; w opisie ilustracji 071 miejsce jej pochodzenia powinno być — konsekwentnie, jak choćby przy sąsiedniej il. 070 — złożone w całości zmniejszonym stopniem pisma; data powstania plakatu 166 nie została — jak inne — wyróżniona czcionką półgrubą; opis ilustracji 487 wygląda na „rozsypany”, gdyż nazwisko reżysera i miejsce pochodzenia plakatu zostały, bez powodu i wbrew stosowanej konwencji, przeniesione do nowego wiersza z dużym wcięciem; z kolei w tekście na s. 52 brak ingerencji w światła międzywyrazowe spowodował, że tytuł *Czarny Narcyz*, złożony kursywą, zlewa się z następującym po nim przymikiem „i”, złożonym pismem prostym.

CZY JEST TU REDAKTOR?

Mimo że w kolofonie *Plakatu filmowego w Polsce* figurują i autorka koncepcji oraz opracowania, i konsultantka merytoryczna, i redaktorka z korektorką, to po efekcie edytorskim sądę, że w gronie tym zabrakło po prostu specjalisty, który by meryto-

rycznie przygotował i poprowadził projekt oraz zapewnił mu solidną redakcję. Redaktor prowadzący powinien w imieniu i interesie wydawcy zadbać o to, by książka, przygotowana z tak dużym zaangażowaniem środków i zamierzona jako całościowe a pionierskie ujęcie tematu, otrzymała adekwatne — profesjonalne i rzetelne — opracowanie redakcyjne. Tymczasem *Ach!* brakuje takiego opracowania zarówno od strony merytorycznej, jak i językowej oraz formalnej.

Jeśli chodzi o poprawność merytoryczną, to do wszystkich wyliczonych wcześniej błędów korektorskich, za które w ostatecznej instancji odpowiada redaktor, dodajmy jeszcze jedno zastrzeżenie, dotyczące istotnego zagadnienia datowania reprodukowanych plakatów. Zasady i dane źródłowe, na których autorka i wydawca w tej kwestii się opierają, nie zostały nigdzie wymienione, a podane w opisach daty budzą, niestety, sporo wątpliwości. Być może, podstawowy redakcyjny komentarz u podstaw by je rozwiął, ale bez niego pozostają i podważają generalnie zaufanie do prawidłowości informacji.

Stosunkowo łatwo — ze względu na domyślny przebieg powstawania plakatu — wyjaśnić sobie sytuację, kiedy data plakatu wyprzedza o rok czy nawet dwa (jak w przypadku choćby *Czarnego Narcyza* — 102) datę premiery filmu. Trudno natomiast zrozumieć — bez dodatkowych wyjaśnień odnoszących się do konkretnych projektów i losów filmów (na przykład zatrzymanych przez cenzurę) — sytuację, kiedy datowanie plakatu jest późniejsze niż data wprowadzenia filmu na ekrany. Z takim rozminięciem się w czasie, wynoszącym rok — dwa lata, mamy do czynienia wielokrotnie (na przykład plakat 120 do *Ciemnej rzeki* datowany jest na 1956, a film miał premierę w 1955; plakat 115 do filmu *Jak hartowała się stal*, wprowadzonego na ekrany w 1952, datowany jest na 1954), przytoczmy więc jedynie kilka przykładów różnic drastyczniejszych i tym bardziej domagających się wytłumaczenia:

— plakat do *Torpedowca „Nieugiętego”* (285) datowany jest na 1954, a film miał premierę w 1950 roku;

— plakat do *Burzy nad Hakone* (301), wprowadzonej na ekrany w 1958, datowany jest na rok 1965 (a powinien być 1956–1957?);

— plakat do *Krążownika „Wareg”* (121) datowany jest na 1952, podczas gdy pierwsza premiera filmu odbyła się w 1947 roku, a w 1952 było jego wznowienie na ekranach;

— plakat do *Borysa Godunowa* (363) datowany jest na 1961, a film miał premierę w 1956 roku;

— plakat do *Tajemniczego Buddy* (181), który miał premierę w 1985 roku, datowano na 1982 itp.

Ponadto pojawiają się wątpliwości, wynikające z ewidentnych chyba błędów w datacji, na przykład:

— przy plakacie do *Pojedyńku na szosie* (165) podano rok 1971 (data produkcji filmu), podczas gdy projekt pochodzi najprawdopodobniej, odpowiednio do terminu polskiej premiery, z 1975 roku;

— plakat do filmu *Stan wewnętrzny* (183), którego produkcję zakończono w 1983 roku, datowano na 1982, podczas gdy premiera — tego jednego z wielu „półkowników” stanu wojennego — odbyła się w 1989 i prawdopodobnie wtedy lub rok wcześniej plakat został zaprojektowany;

— podobnie powstanie plakatu do filmu *Był jazz* (449) można odnosić najwcześniej nie do 1981, a do 1982 lub prawdopodobnie 1983–1984, gdyż film wyprodukowany w 1981 powędrował od razu na półkę i miał swoją premierę dopiero w 1984 roku;

— z kolei plakat do *Niedzielnich igraszek* (478) datowano na 1982, podczas gdy powstały w 1983 film miał premierę w styczniu 1988 i projekt powinien być w związku z tym datowany najprawdopodobniej na 1987 rok.

Dodajmy jeszcze jedną uwagę dotyczącą decyzji redakcyjnych wpływających na merytoryczną rzetelność i poprawność edytorską. W publikacji, zawierającej tyle danych filmograficznych, przydałoby się zastosowanie (powszechnie przyjętej w książkach o filmie) zasady podawania — obok polskiego — także oryginalnego tytułu filmu, jeśli różnią się one od siebie, to znaczy jeśli tytuł polski nie jest tłumaczeniem, nawet swobodnym, tytułu obcego (pozwalałoby to prawidłowo identyfikować plakaty do filmów takich, jak między innymi *Wirujący seks*, czyli *Dirty Dancing* — 203, *Zdobycie cię muszę*, czyli *Ein Lied für dich* — 057 lub *Trzy miłości w życiu poety*, czyli *Brüderlein fein* — 091).

Jeśli chodzi natomiast o opracowanie redakcyjne książki *Plakat filmowy w Polsce* w zakresie poprawności językowej, to wypomnijmy jedną zasadniczą usterkę, dotyczącą pisowni nazwisk rosyjskich i chińskich. W książce panuje beztronski chaos i niekonsekwencja w stosowaniu zasad ich latinizacji:

1) duża część nazwisk rosyjskich (a także na przykład zrusycyzowanych gruzińskich) podawana jest w tradycyjnej transkrypcji grażdanki, zgodnej z uchwałami Komitetu Językoznawstwa PAN i stosowanym w piśmiennictwie zwyczajem językowym. Rozpoznajemy więc bez problemu, kim jest Wsiewołod Pudowkin (122), Michaił Kałatozow (282), Iwan Pyriew (143), Michaił Tumaniszwili (184) lub Siergiej Jutkiewicz (295). Dziwimy się natomiast, kiedy natykamy się na Władimira Pietrova zamiast Władimira Pietrowa (127), Ejsymonta zamiast Ejsymonta (121), Szweycera zamiast Szwajcera (142), Nikolaja zamiast Nikołaja (268) albo Władimira i Mstislava zamiast Władimira i Mstisława (263), bo zapisy te nie są zgodne ani z prawidłami transkrypcji, ani transliteracji Polskiej Normy (obowiązującej od 2000 roku), ani uzusu (gdyby zastosować ściśle zasady, to na przykład Виктор Эйсымонт powinien być przywołany jako Viktor Ėjsymont lub Wiktor Ejsymont, a nie Wiktor Eysymont). Bliższe przyjrzenie się tym niespodziewanym wyjątkom w sposobie zapisu nazwisk rosyjskich każe nam podejrzewać, że mamy do czynienia z „autorską” adaptacją (bo nawet nie z prostym przeniesieniem) anglicyzmów, skoro Алексей Маслюков i Мечислава Маевская zostali zapisani (299) nie jako Aleksej Maslûkov i Mečislava Maevskaâ (w translitera-

cji) lub Aleksiej Maslukow i Mieczysława Majewskaja (w transkrypcji), nawet nie jako (w zgodzie ze zdrowym rozsądkiem) Aleksiej Maslukow i Mieczysława Majewska (Polka z urodzenia) — tylko jako Aleksiej Masliukow i Mechisława Majewski (sic!);

2) nazwiska reżyserów chińskich raczej nie należą do powszechnie znanych, co ewentualnie uzasadniałoby odejście od stosowanej w Polsce transkrypcji *pinyin* (jak na przykład dla Czang Kaj-szeka, Sun Jat-sena lub Mao Tse-tunga — pisywanych zgodnie między innymi z brytyjską transkrypcją Wade’a-Gilesa). Dlatego powinny być podawane w książce konsekwentnie — w opisach plakatów należało wymienić Zhang Junxianga zamiast Czan Tsun-Sian (267) i Liu Bana zamiast Lü Pana (271), skoro dalej pojawiają się Zhang Huaxun (181) i Yu Yang (197).

Na koniec zostawiłem zastrzeżenia co do zakresu autorskiego i wydawniczego opracowania koncepcji książki pod względem zastosowanych rozwiązań formalnych i funkcjonalnych. Otóż *Plakatowi filmowemu w Polsce* zdecydowanie brakuje aparatu naukowego i edytorskiego, który z jednej strony ułatwiałby czytelnikowi korzystanie z publikacji, a z drugiej — definiował i uzasadniał podstawowe decyzje autorskie i redakcyjne.

W wydawnictwie tego „kalibru” powinniśmy znaleźć na pewno coś więcej niż szczątkowa „nota redakcyjna” na stronie 2. Autorka i redaktor powinni byli szerzej (we wstępie, przedmowie, komentarzach itp.) wypowiedzieć się na temat między innymi wykorzystanej bazy źródłowej, kryteriów selekcji plakatów i materialnych podstaw ich reprodukcji, reprezentatywności (jakościowej i ilościowej) wybranych do książki dzieł i twórców, wreszcie — zakresu i wiarygodności informacji podawanych w opisach (co, tak jak w odniesieniu na przykład do datacji projektów, wydaje się szczególnie newralgiczne).

Zauważmy ponadto, że w nocie redakcyjnej zamieszczono lakoniczne informacje dotyczące techniki druku plakatów, nigdzie jednak nie znajdziemy danych o ich formatach. Trudno jest w tym zakresie coś dedukować na podstawie rozmiarów obrazków w książce, ponieważ album został zaprojektowany tak, że reprodukcje poddano bardzo różnorodnym skalowaniom.

Właściwie i ciekawie byłoby też dowiedzieć się czegoś więcej o „organizacyjnych” i praktycznych uwarunkowaniach projektowania, produkowania i rozpowszechniania plakatów filmowych, zwłaszcza w Polsce powojennej. Nie tylko interesujące, ale też niezbędne do zrozumienia kontekstu i natury samego zjawiska „polskiej szkoły plakatu” wydają się:

- 1) dane o nakładach i sposobach dystrybucji;
- 2) informacje o — przekładających się na odmienność projektową i produkcyjną — różnych obiegach plakatów (na przykład wykonywanych jedynie na potrzeby eksportowe „Filmu Polskiego” albo projektów ściśle fotograficznych, ewentualnie prostych typograficznych, funkcjonujących „równolegle” lub „zamiast” plakatów graficznych, na przykład w kinach na prowincji itp.);

3) wyjaśnienia dotyczące permanentnych i z czasem (wraz z narastającym kryzysem ekonomicznym) pogłębiających się kłopotów z produkcją (obniżanie parametrów druku, pogarszanie gramatury i jakości używanych papierów itp.), powodujących, że rozżew między ideą grafika i oryginałem a produktem finalnym i reprodukcją był coraz większy — problem ten powinien zostać w książce poruszony zarówno w aspekcie technologicznym (na przykład, na ile reprodukowane, czyli zachowane, oryginały odbiegają od pierwowzorów autorskich), jak i merytorycznym (na przykład, czy omawiane przyziemne problemy wpływały na dziedzinę projektowania i czy można je uznać za jedną z przyczyn schyłku „złotej ery” plakatu polskiego, skoro z coraz większym trudem dawało się reprodukować prace o bogatej fakturze i kolorystyce, subtelnych światłocieniach i plamach malarskich, modelowanych delikatną kreską, a kompozycje oparte na ostro zdefiniowanej płaszczyźnie i sylwecie, poza tym, że były tańsze, przysparzały mniej kłopotów produkcyjnych?).

Najuciążliwszym jednak mankamentem publikacji ze względów praktycznych jest brak indeksów nazwisk i tytułów. Zamieszczony w książce spis ilustracji jest kompletnie niepotrzebny, gdyż „tautologicznie” powtarza, w jednym ciągu, opisy towarzyszące kolejnym reprodukcjom, nie uzupełniając ich zresztą o odnośniki do paginacji. Znalezienie w spisie czegokolwiek jest równie trudne co przekartkowanie całej książki. Jedyne indeksy (z odwołaniami na przykład do numerów ilustracji) mogłyby skutecznie służyć do odnalezienia plakatu konkretnego filmu albo do zestawienia wszystkich reprodukowanych dzieł ulubionego artysty.

W tej sytuacji właściwie nie dziwi, że do książki nie dołączono też, często spotykanych w podobnych publikacjach, not biograficznych ani (co bardziej kuriozalne) bibliografii⁸.

ACH! JEST GRAFIK

Zauważyłem na początku recenzji, że książka *Plakat filmowy w Polsce* — przy pierwszym zetknięciu — przyciąga wyrazistym i ekskluzywnym wyglądem. Zawsze to przyjemnie obcować z czymś pomysłowo zaprojektowanym i ciekawie pod względem artystycznym pomyślanym; zawsze cieszy fizyczny kontakt z publikacją piękną plastycznie i typograficznie, a ponadto porządnie poligraficznie wyprodukowaną. Jednak w miarę czytania i powracania do książki to pierwotnie pozytywne nastawienie do projektu graficznego przechodzi — pojawiają się zaś wątpliwości, najpierw natury czysto estetycznej.

⁸ Przydałaby się ona choćby dla podparcia stwierdzenia autorki (na s. 50), że „przełom w plakacie filmowym”, nazywany „narodzinami »polskiej szkoły plakatu«”, został „opisany w dziesiątkach (wyróżnienie — K.S.) artykułów i książek”, co wydaje się — w świetle uwag z początku niniejszej recenzji — powiedziane mocno na wyrost.

Zdumiewa mnogość wykorzystanych pomysłów plastycznych, natłok zastosowanych środków i efektów. Czegoż bowiem w książce nie mamy? Znajdziemy w niej i różne rodzaje czcionek oraz wyróżnień, i pomysł na zdublowaną paginację (jedną w kolorze czerwonym — na marginesie zewnętrznym, drugą, czarną i bardziej ozdobną — na marginesie grzbietowym), i „nadpobudliwość” w zakresie różnych sposobów łamania tekstów oraz obłamywania ilustracji, i różne sytuowanie w pionie, poziomie opisów reprodukcji oraz przypisów. Mamy także nadruk na przodzie bloku książki, na grzbiecie — coś, co graficznie imituje oprawę bindowaną, na matowej okładce zaś bogactwo pomysłów i rozwiązań technologicznych (miejscowo położony błyszczący lakier i napis „poster” na ustach Marylin Monroe oraz agresywne „Ach!” i rozsypujące się liternictwo). Stoi za tym wszystkim prze-myślana i konsekwentnie zrealizowana „idea artystyczna”⁹, jednakże ambicja, by każda strona książki wyglądała inaczej, ten swoisty *horror vacui*, skutkuje nadmiarem „przymiotników” i przytłaczającym brakiem umiaru.

Zapewne wielu czytelników uzna projekt Justyny Czerniakowskiej i Lecha Majewskiego za wartościowy i ciekawy (co też zapewne znajdzie odzwierciedlenie w wynikach różnych konkursów na najpiękniejsze publikacje roku¹⁰). Można by więc moje zdanie, że ich koncepcja wyglądu książki jest tandetna, uznać za pogląd subiektywny i osobisty, gdybym do ocen estetycznych się ograniczał. Umieszczam je jednak w kontekście bardziej generalnego widzenia funkcji projektowania plastycznego i typograficznego dla produkcji książkowych.

Otóż, autorzy opracowania graficznego publikacji *Plakat filmowy w Polsce* postanowili stworzyć samoistną wartość estetyczną, nie zważając na to, że projekt powinien — jeśli nie odgrywać roli służebnej wobec tekstu i zawartości merytorycznej, to przynajmniej z nimi współgrać, a nie konkurować. A tymczasem wyraziście i niekonwencjonalne pomysły, w połączeniu z ich mnogością, prowadzą do nierozwiązalnych problemów lub błędów technicznych¹¹, ponadto przytłaczają i dezorientują czytelnika, utrudniając mu kontakt z treścią (kiedy na przykład nie może „automatycznie” odnaleźć kolejnej partii tekstu lub odpowiedniego opisu ilustracji, umieszczonych wbrew przyzwyczajeniom i fizjologii czytania, i dekoncentruje się, odrywa od zawartości me-

⁹ Zgodnie z określeniem ze strony redakcyjnej (s. 240).

¹⁰ Już po napisaniu niniejszego tekstu, w grudniu 2009 roku, książka wydawnictwa „BoSz” dostała „Pióro Fredry” — główną nagrodę w konkursie na Najlepszą Książkę Roku podczas 18. Wrocławskich Promocji Dobrych Książek. Publikacja została doceniona — jak uzasadniło jury — za „wy-smakowane edytorsko i wyraziście kompozycyjnie pokazanie jednego z najważniejszych zjawisk współczesnej kultury polskiej”. Natomiast w maju 2010 roku publikację nagrodził Polski Instytut Sztuki Filmowej jako „najciekawszą książkę o tematyce filmowej roku 2009”.

¹¹ Przyjęte rozwiązania typograficzne powodują na przykład, że odstępy między wyrazami w tytule rozdziału na s. 25 są nieestetycznie różne; że przecinek w tytule rozdziału na s. 21 zamienia literę „o” w wierszu poniżej na „ó” (i mamy „psychóanalizę”); że przyimek „W” w tytule na stronie tytułowej wydaje się większy niż sąsiednie litery; że teksty oblamujące ilustracje — jak na przykład na s. 19 — zdają się wcisnięte na siłę i zakłócają równowagę optyczną kolumny itd.

rytorycznej, skupiając uwagę na stronie formalno-graficznej). W rezultacie opracowanie plastyczne wybija się na plan pierwszy, odwraca uwagę, „odkleja się” od książki. Poza wszystkimi wspomnianymi względami funkcjonalno-formalnymi uważam to za nieuczciwe: graficy, biorąc projektowaną przez siebie książkę za pretekst, „sprzedają” samych siebie, popisują się, traktując instrumentalnie opracowywany materiał.

Co więcej, rozminięcie koncepcji plastycznej z zawartością merytoryczną i tematem publikacji nie sprowadza się jedynie do zakłócenia hierarchii ważności i tego, że rozwiązania graficzne wychodzą „przed” książkę. Najbardziej może istotny kłopot z estetyką projektu recenzowanej książki polega na tym, że idea artystyczna i walory zastosowanych rozwiązań plastycznych i typograficznych są kompletnie nieadekwatne do przedmiotu opisu, nie pasują do tego, co stanowi o specyfice polskiej szkoły plakatu filmowego (chyba że za punkt odniesienia przyjelibyśmy lata jego upadku, kiedy — według autorki — „plakatomą rzeczywistość zaczęła [...] toczyć wewnętrzną przypadłość — anarchia sensu”¹²). Cóż bowiem wspólnego z najwybitniejszymi, choć przecież różnorodnymi, polskimi plakatami filmowymi ma — zaprezentowana tak jak na okładce książki — Marilyn Monroe i pięść w ogniu?

AUTOR! AUTOR!

Wspomniałem wcześniej ogólnie, że — z powodu braku odautorskiego (a przynajmniej wydawniczego) komentarza — zdani jesteśmy na własne domysły i dedukcje w zakresie reprezentatywności oraz kryteriów wyboru przedstawianych w książce dzieł i artystów. Na pewno imponującą i trwałą zaletą publikacji jest liczba reprodukowanych (często po raz pierwszy w ten sposób) prac: autorzy uwzględnili około 6% zaprojektowanych po wojnie plakatów filmowych, co czyni *Ach!* drugą — po nieporównywalnie większym katalogu wystawy K. Dydo¹³ — najobszerniejszą albumową prezentacją tego dorobku¹⁴.

Wydawałoby się, że przy takim bogactwie nie powinno być kłopotów z przedstawieniem zarówno najważniejszych (to jest powszechnie rozpoznawalnych, najwyżżej ocenianych, najdroższych, najbardziej przełomowych itp.) „ikon” polskiego plakatu oraz największych twórców, jak i autorskich odkryć, wskazań oraz preferencji (dotyczących na przykład dzieł kiedyś niedocenionych albo, mimo wartości, nieobecnych w obiegu i publikacjach).

I owszem, mają należne sobie miejsce i odpowiedni przegląd dokonań uznani, najwięksi artyści: H. Tomaszewski, T. Trepkowski, J. Lenica i F. Starowieyski, a w nieco mniejszym zakresie: W. Borowczyk, J. Pałka, W. Świerzy, W. Zamecznik,

¹² Na s. 109.

¹³ Zob. przyp. 6.

¹⁴ W wyjątkowo obszernym *The Art of Movie Poster* (zob. przyp. 2) zamieszczono reprodukcje 183 polskich plakatów.

J. Młodożeniec, R. Cieślewicz, A. Klimowski, B. Zelek, W. Fangor, J. Mroszczak, M. Wasilewski, E. Lipiński, A. Huskowska, R. Szałas i J. Czerniawski. Można się zastanawiać, czy część twórców (na przykład W. Górka, A. Krajewski, M. Stachurski, J. Srokowski, S. Zagórski, J. Jaworowski, L. Hołdanowicz czy A. Pagowski), niekiedy bardzo popularnych i płodnych przez wiele lat, została należycie potraktowana prezentacją stosunkowo małej liczby ich dzieł. Jednoznacznie jednak dziwi słaba obecność lub zupełny brak prac takich artystów, jak R. Opalka, M. Freudenreich, M. Raducki, W. Chmielewski, J. Flisak (z prawie 300 plakatów filmowych, stworzonych w ciągu 30 lat kariery, zreprodukowano tylko jeden), L. Baczevska, M. Hibner, J. Erol (tylko dwie reprodukcje na ponad 300 projektów filmowych w ciągu 25 lat), M. Mucha-Ihnatowicz, A. Piwoński i R. Szaybo¹⁵.

Jednocześnie zaskakująca nadreprezentacja dzieł między innymi W. Wałkuskiego, L. Majewskiego (jak mawiał Kisiel: zgadnij, kotku, dlaczego!) lub M. Górowskiego¹⁶ oraz uwzględnienie licznych współczesnych młodych grafików (A. Hukowskiej, A. Nogalskiej, R. Kalarusa, S. Harasymowicz, J. Górskiej itd.) — czasem z projektami, które można uznać za plakaty kinowe jedynie w dość szerokim tego słowa pojmowaniu — stawia kwestie niedowartościowania i przeceniania na ostrzu noża. Rozumiejąc kłopoty, z jakimi muszą sobie poradzić autorzy tego rodzaju publikacji (z wyborem *embarras de richesse* i z zaspokojeniem różnorodnych oczekiwań odbiorczych¹⁷), oraz mając szacunek dla ich decyzji i preferencji, nasuwa się pytanie o zachowanie właściwych proporcji i hierarchii. A kiedy możliwe staje się zakwestionowanie reprezentatywności przedstawianych przez *Plakat filmowy w Polsce* twórców i dzieł, to pojawia się generalna wątpliwość co do tego, czy autorzy uchwycili najistotniejsze cechy zjawiska i prawdziwie je opisali.

Trzeba więc przejść na koniec do drugiego — co najmniej równoważnego, obok reprodukcji plakatów — składnika książki, jakim jest ambitnie zamierzony (bo zarazem jako naukosyntetyczny i popularny) tekst Doroty Folgi-Januszewskiej, i od

¹⁵ Dodatkowe „zakłócenie” w opisywanej tu kwestii wprowadza umieszczenie w książce plakatów stworzonych przez polskich artystów za granicą, na potrzeby tamtejszych zleceniodawców. Ma to jednak znamiona przypadkowości i niekonsekwencji, a że (znowu) nie zostało objaśnione żadnym autorskim lub wydawniczym komentarzem — także niereprezentatywności. Zamieszczono bowiem w książce plakaty J. Lenicy (390–392) i M. Górowskiego (507–508), ale spośród innych grafików, często emigrantów projektujących poza Polską (choćby W. Fangora, R. Cieślewicza, R. Szaybo itd.), uwzględniono jedynie A. Klimowskiego, i to tylko z jedną pracą (il. 454).

¹⁶ W książce zaprezentowano 13 plakatów Wałkuskiego (tj. mniej więcej tyle samo, co W. Zamecznika, Lipińskiego, Cieślewicza i Tomaszewskiego) i 21 plakatów Majewskiego (porównywalnie z liczbą plakatów Lenicy, Starowieyskiego i Młodożeńca); w obu przypadkach — jest to większa reprezentacja (zarówno w liczbach bezwzględnych, jak w proporcji do dorobku) niż na przykład dla Górki, Krajewskiego, Hibnera, Freudenreicha itd.

¹⁷ Wciąż zastrzegając zrozumienie dla autorskich problemów z dokonywaniem wyboru spośród tylu rewelacyjnych dzieł, muszę wyrazić osobisty żal, że nie znalazłem w książce świetnych i słynnych plakatów między innymi do *Rozmowy* (J. Flisaka), *Solaris* (A. Bertranda), *Rudobrodego* (W. Zamecznika), *Planety małp* (E. Lipińskiego), *Zbiega z Alcatraz* (B. Zeleka) itp.

razu stwierdzić, że czyta się go bardzo ciężko. Jest tak zarówno z powodu poniekąd naturalnego (w publikacjach z przewagą ilustracji, także obłamywanych) „fizycznego” dzielenia i rozrzucania tekstu na kolejnych stronach, jak i z powodu wspomnianego braku szlif redaktorskiego i stylistycznego oraz specyficznego projektu typograficznego, niespektującego fizjologii czytania. Ale niestety nie tylko dlatego.

Przedstawiony przez Folgę-Januszewską opis historii polskiego plakatu filmowego jest jak *patchwork* pozszywany z kawałków specjalistycznej dysertacji historyka sztuki i fragmentów „lżejszego kalibru” (ciekawostek, odwołań do popularnych zjawisk kultury itp.). Jego stylistyka to mieszanka wyrafinowanego żargonu naukowego oraz „lekkiego pióra” — z kolokwializmami i intencjonalnie żartobliwymi paradoksami. Trudno się jednak z tym wszystkim obcuje, ponieważ co krok potykamy się o fragmenty niezrozumiałe, bezsensowne bądź niezręczne.

Poza wspomnianymi już ewidentnymi (a niewyeliminowanymi przez redakcję) błędami stylistycznymi i logicznymi zrozumienie tekstu utrudniają niedopowiedzenia lub skróty myślowe. Kiedy na przykład autorka pisze na s. 50: „Charakter edukacji, jaki zaproponowano w latach 1923–1939, kładącej nacisk na wrażliwość artystyczną” — to nie wiemy, o jakim typie edukacji mowa (w szkołach artystycznych?) i skąd cezura roku 1923. Zdarzają się skróty tak zaskakujące i rozmiągające się z rzeczywistością, że trudno je przyjąć za uprawniony chwyt retoryczny, na przykład zdanie wprowadzające w rozdziale na s. 86, a rozstrzygające kategorycznie, że „Rok 1981 (chodziło chyba raczej o 1980! — K.S.) zaczął się właściwie w roku 1976 — *Człowiekiem z marmuru*”. Z kolei, w kontekście omawiania kariery psychoanalizy i jej wpływu na sztukę popularną, na s. 21 autorka pisze, że „Plakat filmowy był jednym z pierwszych dzieci Freuda” (sic!). Sporo poza tym w tekście banałów i ogólników, które tak naprawdę nic nie mówią i niczego nie wyjaśniają, jak na przykład wtarcenie na s. 85 o tym, że „stare prawdy nabierały nowych treści” (i niczego bardziej szczegółowego, ani o tych „prawdach”, ani o „treściach” nie znajdziemy).

Spotykamy również ustępy tak niezręcznie lub niefortunnie sformułowane, że aż mijające się z prawdą. Na przykład na s. 58 (w rozdziale „Obok socrealizmu 1949–1955”) czytamy, że „Polska wersja socrealizmu znajdowała silny odpór w literaturze. Dzięki temu oficjalne teksty [...] były równoważone refleksją Tyrmanda, Miłosza, Gombrowicza”. W rozdziale „Akapit wojenny”, na s. 48, pojawia się natomiast taki oto skrótowy opis historyczny: „Krach próby »normalizacji« kulturowej Polski przez hitlerowców oczywisty był już na przełomie 1942 i 1943 roku. Skończyły się złudzenia wojenne, prezentacje filmowe stały się coraz rzadsze” (wyróżnienia — K.S.).

Czasami styl staje się zbyt wymyślny i passusy, zamierzone jako dowcipne, wychodzą śmieszne: „nadal królowała metafora, ale drapała wyobraźnię już ostrzejszymi pazurami” (s. 80) albo „Freud nadał ukrytym emocjom rangę dyktatu, zaś artyści z węchem psów gończych natychmiast przełożyli psychoanalityczną prowokację na nowy styl obrazowania” (s. 21).

Najfatalniejsze jednak, że mamy w książce zdania, niekiedy całe partie tekstu, napisane nowomową, zawile i niejasne. By uchwycić i zrozumieć ich sens, trzeba je sobie na własny użytek intuicyjnie przetłumaczyć na język polski. Konia z rzędem temu, kto zrozumie, o co chodziło autorce, kiedy pisała: „Film i plakat kształtowały [...] charakter i emocjonalność propagandy społecznej w całej Europie, nadawały wyobrażeniom osobowość »panującego proletariatu«” (s. 17), albo: „wybuchły siły metaforycznego projektowania przerwane wcześniej przez wojnę” (s. 52), albo też: „plakat wraz z filmem budowały scenografię nowej rzeczywistości. Może dlatego miejsca, gdzie wyświetlano filmy, zwano początkowo TEATRAMI ŚWIETLNYMI: film i plakat reżyserowały nowe zdarzenia” (s. 6) itp.

W tekście zadziwiająca jest obecność szczegółowych informacji, całych zdań i ustępów wtrącanych ni z gruszki, ni z pietruszki — niewiele mających wspólnego z tematem i raczej trudnych do usprawiedliwienia chęcią uatrakcyjnienia wywodu. Tego rodzaju „wypełniacze” spotyka się w marnych pracach licencjackich (kiedy autor, by wyrobić „normę objętości”, wkłada do tekstu wszystko, co zebrał przy okazji kwerendy, a chcąc się popisać — wtrąca wszystko, co wie i co mu się jakoś z tematem kojarzy) — nie przystoją jednak poważnym tekstom w edycjach renomowanych wydawnictw. Słabostką (wzbudzającą podejrzenie, że pisano „na liczbę znaków”¹⁸) jest zamieszczanie w tekście — oczywiście niekonsekwentnie — detali filmograficznych (na przykład tytułów oryginalnych: na s. 60 — dla filmu *Dziwczynyna i traktor*, na s. 44 — dla *Serca Tatr*), informacji odległych od toku rozważań albo ogólnikowych, banalnych sformułowań (jak na przykład dopisek o filmie *Powrót* na s. 47 lub zdanie wtrącone na s. 37 — odnoszące się do modnego w latach 30. gatunku science fiction: „Szczególną popularnością cieszyły się filmy według powieści i opowiadań Herberta George’a Wellsa”) oraz powtórzeń (jak na s. 33: „Hryniewiecki i Osiecki — znani projektanci okresu międzywojnia”, a dwa akapity dalej: „znani i cenieni projektanci graficzni, jak Hryniewiecki i Osiecki”). Specyficznym i kuriozalnym merytorycznie przykładem omawianej słabości jest akapit na s. 72, w którym autorka wymienia największych twórców polskiego kina i ich dzieła (z datami powstania). Jednakże dobór tytułów jest całkowicie przypadkowy i niereprezentatywny, nie ma też związku z plakatami reprodukowanymi na następnych stronach książki.

Szczególne dziwaczną skazą tekstu są fragmenty zamieszczone nie wiedzieć czemu. Na przykład na s. 44 znalazł się rozdział „Film i plakat górski”, który — poza tym, że wzbudza wątpliwość zasadniczą co do wyróżnienia zjawiska filmowego „plakatu górskiego” — zawiera zadziwiająco szczegółowe informacje dotyczące Zakopanego i Krynicy, Święta Góra, rosnącej popularności sportów górskich itp.; z kolei prawie cały tekst na s. 32 dotyczy miejscowości lotniskowych i repertuaru

¹⁸ Choć mogło też chodzić o dopisywanie drobnych fragmentów, by — dzięki ich dodaniu — tekst można było lepiej złożyć i złączyć w kolumnie (lub akapicie).

ich kin. Zbija też z pantaląku niespodziewana (bo to chyba jedyna w książce reprodukcja dzieła artysty zagranicznego) obecność plakatu Andy Warhola na s. 77 — zamieszczonego jako ilustracja zjawiska „plakatowości” sztuki II połowy XX wieku.

Dotychczasowa litania błędów i zarzutów pozwala zakwestionować edytorską i merytoryczną wartość *Plakatu filmowego w Polsce*. Pointą niech jednak będzie zanegowanie sensu publikacji na płaszczyźnie zupełnie podstawowej, dotyczącej kwintesencji tekstu Doroty Folgi-Januszeńskiej. Otóż paradoks polega na tym, że ta (prekursorska, w założeniu całościowa, a na pewno wyjątkowo obszerna pod względem tekstu i materiału ilustracyjnego) książka ślizga się po powierzchni opisywanego fenomenu. Nie chwyta istoty zjawiska „polskiej szkoły plakatu (filmowego)” ani nie wyjaśnia, na czym polegała odmienność, siła, jednolitość — przy równoczesnej różnorodności estetycznej — projektów tworzonych przez polskich grafików. Niczego specjalnego nie dowiemy się o krajowej i zagranicznej recepcji polskich plakatów kinowych (choćby o zdobywanych przez nie nagrodach). Nie dowiemy się, czy plakat miał w Polsce cechy tylko sobie właściwe, odróżniające go od innych obiektów grafiki (także grafiki ulicznej), oraz czy plakat filmowy miał specyfikę wyróżniającą go spośród innych projektów plakatowych. Bardzo też brakuje porównania polskiego języka plastycznego i strategii artystycznych w zakresie projektowania plakatów filmowych z dokonaniem i doświadczeniami światowymi.

Autorka stwierdza (na s. 40), że odrębna szkoła polskiego plakatu ma swe początki w polskim plakacie filmowym — o „wielu twarzach” — sprzed roku 1939, kiedy to wykształcił się „alfabet metod” i ujawniła swoboda twórczej wypowiedzi. Jednakże we wcześniejszych partiach tekstu — poza stosunkowo szczegółowymi omówieniami związków projektowania graficznego z nurtami sztuki i filozofii, z różnymi dziedzinami obrazowania — żadnego syntetyzującego opisu specyfiki polskich plakatów kinowych przed II wojną światową nie znajdziemy. W konsekwencji, zawieszony w próżni wydaje się obwieszczony na s. 50 „przełom w plakacie filmowym” w II połowie lat czterdziestych XX wieku, utożsamiony zresztą z narodzinami „polskiej szkoły plakatu” i genetycznie osadzony w dokonaniach „polskiej szkoły graficznej lat 30.”. Niejasny pozostaje więc kontekst „przełomu” i „narodzin”, jak też wzajemne relacje między „polską szkołą plakatu” a plakatem filmowym w szczególności.

Dosyć kuriozalne i obnażające bezradność autorki jest to, że mniej więcej połowę tekstu rozdziału pt. „Narodziny polskiej szkoły plakatu filmowego” (a więc jednego z kluczowych) stanowi bardzo długi cytat ze wstępu, jaki napisał J. Lenica do katalogu wydanego w 1957 roku¹⁹, obejmujący niemal całość tego tekstu i pozostawiony bez jakiegokolwiek komentarza²⁰. W dalszej części tego rozdziału i w następnym („Obok socrealizmu 1949–1955”) autorka zamieściła między innymi uwagi

¹⁹ Zob. poz. 1 w przyp. 6.

²⁰ Dotyczącego choćby opisywanych przez Lenicę procesów „uspołecznienia przemysłu i reklamy”.

dotyczące języka polskich plakatów oraz ich związków z ukształtowanymi w XIX wieku kodem i symboliką polskiej sztuki.

Rozdział „Plakat uwolniony”, dotyczący II połowy lat pięćdziesiątych oraz lat sześćdziesiątych, to praktycznie tylko dwa akapity na stronie 64! Kolejne partie tekstu przynoszą już opis zmian w projektowaniu w latach siedemdziesiątych, a potem prezentację przemian plakatu filmowego (na przykład w zakresie znaków i ikonografii), począwszy od lat osiemdziesiątych aż do współczesności. Zdumiewającą osobliwością książki jest więc to, że najwięcej miejsca i stosunkowo najbardziej różnorodne opisy poświęcono okresowi do 1944 roku oraz trzem ostatnim dekadom XX wieku (kiedy — uważa się — polski plakat stopniowo upada) i początkowi XXI wieku. Okres uzyskania autonomii, artystycznej rangi i żywej percepcji, okres najbujniejszego rozwoju w latach czterdziestych–sześćdziesiątych, okres bo-
 omu polskiego plakatu filmowego — został przez autorkę potraktowany najbardziej zdawkowo. Fenomen „polskiej szkoły plakatu” nie znalazł w książce adekwatnie pogłębionego odzwierciedlenia. W publikacji *Plakat filmowy w Polsce* właściwie jest tyle co nic o „złotej erze polskiego plakatu filmowego”!

Jeśli na koniec dodamy, że tytuł publikacji jest w swym istotnym znaczeniu mylący (bo książka — to subtelna, ale podstawowa różnica — powinna się raczej nazywać *Polski plakat filmowy*), to pozostanie nam jedynie zaakceptować zawarte w tytule *Ach*. Tyle tylko, że z zupełnie inną konotacją emocjonalną.

THE THEME IN SEARCHING FOR THE AUTHOR

Summary

The history of film poster in Poland — one of the most interesting phenomena in Polish art of the second half of the twentieth century, so far has not been properly documented and described. The reviewed book approaches to fill this gap and be the first comprehensive “outline of the history of film posters in Poland.”

More than 500 color posters reproductions are valuable part of the book (although the selection criteria raise concerns). Unfortunately, the vast number of factual errors and the lack of scientific apparatus, disqualifies the book as a source of reliable information.

The paradox of this book is that the most glorious period of the reviewed subject — decades between the 1940s and 1960s, has been treated casually, unlike other, not so developed periods.

The author does not explain what was the specificity and strength of the Polish “school” of the film poster. There is no information regarding the reception of posters (e.g. international awards) and the comparison between Polish art of that time and the global tendencies.

Translated by Joanna Nadolna