Paintings That Stepped Out of the Frame

Wilhelm Sasnal’s Paintings in *The Assistant*

*



Anka Sasnal and Wilhelm Sasnal „The Assistant” (2025), film

still, photo by Marek Gardulski, courtesy of the artist.
Joanna Sokołowska-Gwizdka

The paintings were created for a film. They were meant to hang on the walls of an elegant villa, accompany the characters, and help shape the atmosphere of the story. Yet before Anka and Wilhelm Sasnal's film *The Assistant* reached cinemas, the canvases painted by Wilhelm had already found their way into the Stedelijk Museum in Amsterdam. What was intended as part of a film set became the subject of an artistic story of its own.

These paintings echo the work of the great masters of the European avant-garde — Henri Matisse, Pablo Picasso, and Georges Braque. Sasnal, however, does not simply copy their works. Instead, he enters into a dialogue with them, drawing on recognizable motifs and giving them new meanings.

Masters of the Avant-Garde in the Toblers' Villa

The Assistant, inspired by Robert Walser's 1908 novel, takes us, among other places, into the elegant villa of the inventor Carl Tobler. Inside, among the furniture and everyday objects, hang paintings that are sure to catch the eye of anyone familiar with the history of modern art.

Familiar shapes, colors, and compositions emerge, as though Matisse, Picasso, and Braque had been invited into the Toblers'

home. Yet none of these canvases was painted by their hands. All were created by Wilhelm Sasnal, who moves freely among the artistic inspirations of these great masters.



Wilhelm Sasnal
Untitled (after Henri Matisse’s “The Green Stripe”), 2023,
Oil on canvas, wooden frame, 72.5 × 52.5 cm,
Photo by Marek Gardulski, courtesy of the artist.

Particularly striking is a 2023 portrait inspired by Henri Matisse’s famous *Portrait of Madame Matisse. The Green Stripe* (1905). In the original painting, Matisse portrayed his wife, Amélie, dividing her face with a bold green stripe. The intense, almost clashing colors made the portrait one of the most recognizable works of Fauvism.

More than a century later, Wilhelm Sasnal revisits this composition. The familiar face appears in a new context, in a different time and a different story. In one scene, the portrait hangs on the wall behind the characters as they converse. It remains silent, yet it is difficult to escape the impression that it, too, is taking part in the scene. After all, it carries a history of its own, one that reaches far beyond the events unfolding on screen.



Wilhelm Sasnal
Untitled (after Georges Braque’s “Still Life”), 2023,
Oil on canvas, wooden frame, 202.5 × 142.5 cm,
Photo by Marek Gardulski, courtesy of the artist.

The same is true of a still life inspired by the work of Georges Braque. Fragmented forms, geometric divisions, and overlapping perspectives bring a sense of unease to the villa’s interior, reflecting the Cubist way of seeing the world. The painting

hangs above Mrs. Tobler's bed. As Sasnal explained in an interview with *Apollo Magazine*, the Cubist fragmentation of reality was intended to mirror the disintegration of the Tobler family's seemingly orderly world. Beneath an outward appearance of stability and harmony lie deep internal fractures.



Wilhelm Sasnal
Untitled (after Pablo Picasso's "The Absinthe Drinker"), 2023,
Oil on canvas, wooden frame, 110 × 80 cm,
Photo by Marek Gardulski, courtesy of the artist.

Among the paintings created for the film is also Sasnal's interpretation of Pablo Picasso's *The Absinthe Drinker*. In a conversation with Adam Szymczyk, Wilhelm Sasnal recalled that, in choosing the colors for this canvas, he sought to convey Mrs.

Tobler’s loneliness. The painting is therefore more than a reference to art history. It also becomes a subtle commentary on the character’s emotional state.

An Encounter Between Eras

Why Matisse, Picasso, and Braque?

Robert Walser’s novel was published in 1908, at a time when European art was undergoing one of its most profound transformations. Just a year earlier, Picasso had painted *Les Demoiselles d’Avignon*, heralding a radically new way of seeing and representing reality. Matisse was experimenting with color, while Braque was breaking objects down into geometric forms. Painting was freeing itself from the obligation to faithfully reproduce the visible world.

Wilhelm Sasnal evokes the spirit of this artistic upheaval without attempting to reconstruct the period with museum-like precision. Here, the past meets the present, and the boundaries of time become surprisingly fluid.

Alongside references to the early twentieth-century avant-garde, motifs from entirely different decades appear. In one scene, Joseph Marti hangs a painting by Sasnal in his room, inspired by the cover of a 1984 album by the British band The Smiths. The film also makes room for a copy of a 1924 sculpture by

Katarzyna Kobro, created by Sasnal himself.



Anka Sasnal i Wilhelm Sasnal „Człowiek do wszystkiego”, 2025 – kadr z filmu.
Joseph Marti wiesza w swoim pokoju obraz W. Sasnala inspirowany okładką albumu brytyjskiego zespołu The Smiths z 1984 r., fot. Marek Gardulski, dzięki uprzejmości artysty.
The result is a space where different eras and artistic styles mingle freely, much like memories that do not always follow a chronological order.

The paintings also reveal something about the villa’s owner. Carl Tobler is an ambitious man, confident in his abilities and eager to be seen as an inventor and a man of the modern age. The art he surrounds himself with may reflect his taste, but also his aspirations and desire for social recognition.

The interior of the house thus becomes a kind of portrait of its owner. What hangs on the walls speaks not only of Tobler's artistic preferences, but also of the image he wishes to project.



Anka Sasnal and Wilhelm Sasnal, „The Assistant" (2025), film still. Photo by Marek Gardulski, courtesy of the artist.

Paintings That Step Out of the Frame

The story of these canvases, however, does not end on the film set.

In 2024, while *The Assistant* was still in production, the Stedelijk Museum in Amsterdam presented an exhibition titled *Wilhelm Sasnal: Painting as Prop*. It was curated by Adam Szymczyk, a Polish art critic known, among other things, for serving as the artistic director of documenta 14 in Kassel and Athens.

The exhibition, on view from March 30 to September 1, 2024, featured 25 paintings, including canvases created for the film as well as other works by Sasnal exploring recurring themes of art history, photography, and memory. The exhibition had already been planned while the film was in production, giving the paintings an opportunity from the outset to exist in both cinematic and museum settings.

The exhibition's title itself suggested a certain paradox. Does a painting created as a film prop remain merely a prop? Is its meaning defined by the setting for which it was made?

In a film, paintings are part of a larger whole. The camera may linger on them for a moment or pass them by as it follows the characters. In a museum, the relationship is reversed. The paintings themselves take center stage, and viewers can devote as much time to them as they wish.

Yet the story of these paintings did not end with the final clap of the clapperboard. Wilhelm Sasnal returned to some of the canvases, reworking their compositions, enriching their painted surfaces, and moving further away from their original inspirations. In an interview with *Apollo Magazine*, he acknowledged that the paintings had initially been created rather quickly, primarily as film props. Only later did he feel the need to give them greater depth and independence as works of

art.

And so their second life began. Created for the camera, they were now free from its gaze. In the museum, they no longer had to accompany the characters or serve the film’s narrative. They could speak in a language of their own — the language of painting.



Anka Sasnal and Wilhelm Sasnal, „The Assistant” (2025), film still. Photo by Marek Gardulski, courtesy of the artist.

Between Painting and Cinema

Wilhelm Sasnal is both a painter and a filmmaker, although he is reluctant to treat these two aspects of his work as a single artistic practice. In interviews, he emphasizes the differences between them. For him, cinema is primarily about storytelling unfolding over time, shaped by movement, events, and

relationships between people. Painting follows a different set of rules.

And yet, in *The Assistant*, these two worlds come together in a particularly compelling way.

The paintings are more than mere decorations. They bring their own histories and meanings into the film. At times they remain almost unnoticed; at others, they catch the viewer's eye with a familiar motif or an unexpected combination of colors. Together, they create a second, subtle layer of storytelling.

One can follow the story of Joseph Marti without recognizing a single artistic reference. But a closer look reveals another story unfolding behind the characters — the story of art itself, continually returning, taking on new meanings, and finding its place in new contexts.

In Anka and Wilhelm Sasnal's film, painting moves beyond the boundaries of its frame to become part of cinema. It then leaves the screen and returns to the gallery, carrying with it the experience of another story.

For a painting, even one created for a film, need not remain in its shadow.

Sources:

1. Stedelijk Museum, Amsterdam — *Wilhelm Sasnal: Painting as Prop*, exhibition, March 30 – September 1, 2024.
2. Conversation between Wilhelm Sasnal and Adam Szymczyk, Stedelijk Museum, 2024.
3. “The Set Pieces of Wilhelm Sasnal,” *Apollo Magazine*, March 21, 2025.
4. Art Basel — materials on Wilhelm Sasnal’s paintings and his exhibition at the Stedelijk Museum.
5. Robert Walser, *Der Gehülfe* (*The Assistant*), 1908.

Obrazy, które wyszły z kadru

Malarstwo Wilhelma Sasnala w filmie „Człowiek do wszystkiego”

*



Anka Sasnal i Wilhelm Sasnal „Człowiek do wszystkiego”, 2025 – kadr z filmu, fot. Marek Gardulski, dzięki uprzejmości artysty

Joanna Sokołowska-Gwizdka

Obrazy powstawały z myślą o filmie. Miały zawisnąć na ścianach eleganckiej willi, towarzyszyć bohaterom, współtworzyć atmosferę opowieści. Zanim jednak film Anki i Wilhelma Sasnalów „Człowiek do wszystkiego” trafił do kin, płótna namalowane przez Wilhelma znalazły się w amsterdamskim Stedelijk Museum. To, co miało być częścią scenografii, stało się przedmiotem osobnej artystycznej opowieści.

W tych obrazach pobrzmiewają echa wielkich mistrzów

europejskiej awangardy — Henriego Matisse’a, Pabla Picassa i Georges’a Braque’a. Sasnal nie ogranicza się jednak do kopiowania ich dzieł. Podejmuje z nimi dialog, sięgając po rozpoznawalne motywy i nadając im nowe znaczenia.

Mistrzowie awangardy w willi Toblerów

Film „Człowiek do wszystkiego”, inspirowany powieścią Roberta Walsera z 1908 roku, przenosi nas między innymi do eleganckiej willi wynalazcy Carla Toblera. W jej wnętrzach, pośród mebli i przedmiotów codziennego użytku, wiszą obrazy, które przyciągną uwagę widza znającego historię nowoczesnego malarstwa.

Można tu odnaleźć znajome kształty, kolory i kompozycje. Jakby Matisse, Picasso i Braque zostali zaproszeni do domu Toblerów. A jednak żadne z tych płócien nie wyszło spod ich pędzla. Wszystkie namalował Wilhelm Sasnal, swobodnie poruszając się po świecie malarskich inspiracji.



Wilhelm Sasnal
Bez tytułu (według „Zielonej kreski” Henri Matisse’a), 2023
olej na płótnie, drewniana rama, 72,5 x 52,5 cm
fot. Marek Gardulski, dzięki uprzejmości artysty

Szczególną uwagę zwraca portret z 2023 roku, nawiązujący do słynnego „Portretu pani Matisse. Zielona kreska” z 1905 roku. Henri Matisse przedstawił w nim swoją żonę Amélie, przecinając jej twarz wyrazistą zieloną smugą. Intensywne, niemal zderzające się ze sobą barwy sprawiły, że portret stał się jednym z najbardziej rozpoznawalnych dzieł fowizmu.

Ponad sto lat później Wilhelm Sasnal powraca do tej kompozycji. Znajoma twarz pojawia się w nowym kontekście, w innym czasie i w innej opowieści. W jednej ze scen filmu portret wisi na

ścianie za rozmawiającymi bohaterami. Milczy, lecz trudno oprzeć się wrażeniu, że również uczestniczy w tej scenie. Ma przecież własną historię, znacznie starszą od filmowych wydarzeń.



Wilhelm Sasnal
Bez tytułu (według „Martwej natury" Georgesa Braque'a), 2023, olej na płótnie, drewniana rama, 202,5 x 142,5 cm,
fot. Marek Gardulski, dzięki uprzejmości artysty

Podobnie jest z martwą naturą inspirowaną twórczością Georges'a Braque'a. Rozbite formy, geometryczne podziały i przenikające się perspektywy wnoszą do wnętrza willi niepokój właściwy kubistycznemu spojrzeniu na świat. Obraz wisi nad łóżkiem pani Tobler. Jak wyjaśniał Sasnal w rozmowie z „Apollo Magazine", kubistyczne rozbicie rzeczywistości miało odzwierciedlać rozpad pozornie uporządkowanego świata rodziny Toblerów. To, co z zewnątrz wydaje się stabilne i

harmonijne, kryje wewnętrzne pęknięcia.



Wilhelm Sasnal
Bez tytułu (według „Pijącej absynt” Pabla Picassa), 2023,
olej na płótnie, drewniana rama, 110 x 80 cm,
fot. Marek Gardulski, dzięki uprzejmości artysty
Wśród obrazów powstałych do filmu znalazła się również interpretacja „Pijącej absynt” Pabla Picassa. W rozmowie z Adamem Szymczykiem Wilhelm Sasnal wspominał, że dobierając kolorystykę tego płótna, starał się oddać samotność pani Tobler. Obraz nie jest więc jedynie cytatem z historii sztuki. Staje się także dyskretnym komentarzem do psychologicznej sytuacji bohaterki.

Spotkanie epok

Dlaczego właśnie Matisse, Picasso i Braque?

Powieść Roberta Walsera ukazała się w 1908 roku, w chwili, gdy europejska sztuka przeżywała jeden ze swoich największych przełomów. Rok wcześniej Picasso namalował „Panny z Awinionu", zapowiadając narodziny nowego sposobu widzenia i przedstawiania rzeczywistości. Matisse eksperymentował z kolorem, Braque rozbijał przedmioty na geometryczne formy. Malarstwo uwalniało się od obowiązku wiernego naśladowania świata.

Wilhelm Sasnal przywołuje atmosferę tego artystycznego fermentu, nie próbując jednak odtwarzać epoki z muzealną dokładnością. Przeszłość spotyka się tu ze współczesnością, a granice czasu okazują się zaskakująco płynne.

Obok odniesień do awangardy początku XX wieku pojawiają się motywy należące do zupełnie innych dziesięcioleci. W jednej ze scen Joseph Marti wiesza w swoim pokoju obraz Sasnala inspirowany okładką albumu brytyjskiego zespołu The Smiths z 1984 roku. W filmowym świecie znalazło się także miejsce dla wykonanej przez artystę kopii rzeźby Katarzyny Kobro z 1924 roku.



Anka Sasnal i Wilhelm Sasnal „Człowiek do wszystkiego”, 2025 – kadr z filmu.

Joseph Marti wiesza w swoim pokoju obraz W. Sasnala inspirowany okładką albumu brytyjskiego zespołu The Smiths z 1984 r., fot. Marek Gardulski, dzięki uprzejmości artysty.

Powstaje w ten sposób przestrzeń, w której epoki i style przenikają się swobodnie, jak w pamięci, która nie zawsze przestrzega chronologii.

Obrazy mówią również coś o właścicielu willi. Carl Tobler jest człowiekiem ambitnym, przekonanym o własnych możliwościach, pragnącym uchodzić za wynalazcę i człowieka nowoczesnego. Sztuka, którą się otacza, może być świadectwem jego gustu, ale także aspiracji i potrzeby społecznego uznania.

Wnętrze domu staje się więc rodzajem portretu jego mieszkańca.

To, co wisi na ścianach, opowiada nie tylko o upodobaniach Toblera, lecz również o tym, za kogo chciałby uchodzić.



Anka Sasnal i Wilhelm Sasnal „Człowiek do wszystkiego”, 2025 – kadr z filmu, fot. Marek Gardulski, dzięki uprzejmości artysty

Obrazy wychodzą z kadru

Historia tych płócien nie kończy się jednak na filmowym planie.

W 2024 roku, gdy „Człowiek do wszystkiego” pozostawał jeszcze w realizacji, amsterdamskie Stedelijk Museum zaprosiło publiczność na wystawę „Wilhelm Sasnal: Painting as Prop” — „Malarstwo jako rekwizyt”. Jej kuratorem był Adam Szymczyk, polski krytyk sztuki, znany między innymi jako dyrektor artystyczny documenta 14 w Kassel i Atenach.

Wystawa, prezentowana od 30 marca do 1 września 2024 roku, obejmowała 25 obrazów, wśród nich płótna stworzone do filmu, a także inne prace Sasnala, w których powracają historia sztuki, fotografia i pamięć. Projekt wystawy był planowany już podczas pracy nad filmem. Obrazy miały więc od początku szansę zaistnieć zarówno w przestrzeni filmowej, jak i muzealnej.

Sam tytuł wystawy zawierał pewien paradoks. Czy obraz, który powstał jako filmowy rekwizyt, pozostaje tylko rekwizytem? Czy jego znaczenie wyznacza miejsce, dla którego został namalowany?

W filmie obrazy są częścią większej całości. Kamera może zatrzymać się na nich na chwilę albo przesunąć obok, podążając za bohaterami. W muzeum sytuacja się odwraca. To one stają się bohaterami, a widz może poświęcić im tyle czasu, ile zechce.

Historia tych obrazów nie skończyła się wraz z ostatnim klapsem na planie filmowym. Wilhelm Sasnal powrócił do niektórych płócien, poprawiając ich kompozycję, wzmacniając materię malarską, oddalając się od pierwowzorów. W rozmowie z „Apollo Magazine” przyznał, że obrazy powstawały początkowo w pośpiechu, przede wszystkim jako filmowe rekwizyty. Dopiero później poczuł potrzebę nadania im większej głębi i niezależności.

Tak zaczęło się ich drugie życie. Stworzone dla kamery, uwolniły się od jej spojrzenia. W muzealnej przestrzeni nie musiały już towarzyszyć bohaterom ani podporządkowywać się filmowej narracji. Mogły przemawiać własnym językiem — językiem malarstwa.



Anka Sasnal i Wilhelm Sasnal „Człowiek do wszystkiego”, 2025 – kadr z filmu, fot. Marek Gardulski, dzięki uprzejmości artysty

Między malarstwem a kinem

Wilhelm Sasnal jest zarówno malarzem, jak i reżyserem, choć sam niechętnie łączy te dwie dziedziny swojej twórczości w jedną. W wywiadach podkreśla ich odmienność. Film to dla niego przede wszystkim opowieść rozwijająca się w czasie, zbudowana z ruchu, wydarzeń i relacji między ludźmi. Malarstwo rządzi się innymi prawami.

A jednak w „Człowieku do wszystkiego” te dwa światy spotykają się w sposób szczególny.

Obrazy nie są jedynie ozdobą wnętrz. Wnoszą do filmu własną historię i znaczenia. Czasem pozostają niemal niezauważone, czasem przyciągają wzrok znajomym motywem lub niespodziewanym zestawieniem barw. Tworzą drugą, dyskretną warstwę opowieści.

Można oglądać losy Josepha Martiego, nie rozpoznając żadnego z malarskich odniesień. Można jednak spojrzeć uważniej i odkryć, że za plecami bohaterów toczy się jeszcze jedna historia — historia sztuki, która nieustannie powraca, zmienia znaczenia i odnajduje się w nowych okolicznościach.

W filmie Anki i Wilhelma Sasnalów malarstwo przekracza granice własnej ramy, by stać się częścią kina. Potem opuszcza ekran i wraca do galerii, już z doświadczeniem innej opowieści.

Bo obraz, nawet namalowany dla filmu, nie musi pozostać w jego cieniu.

Źródła:

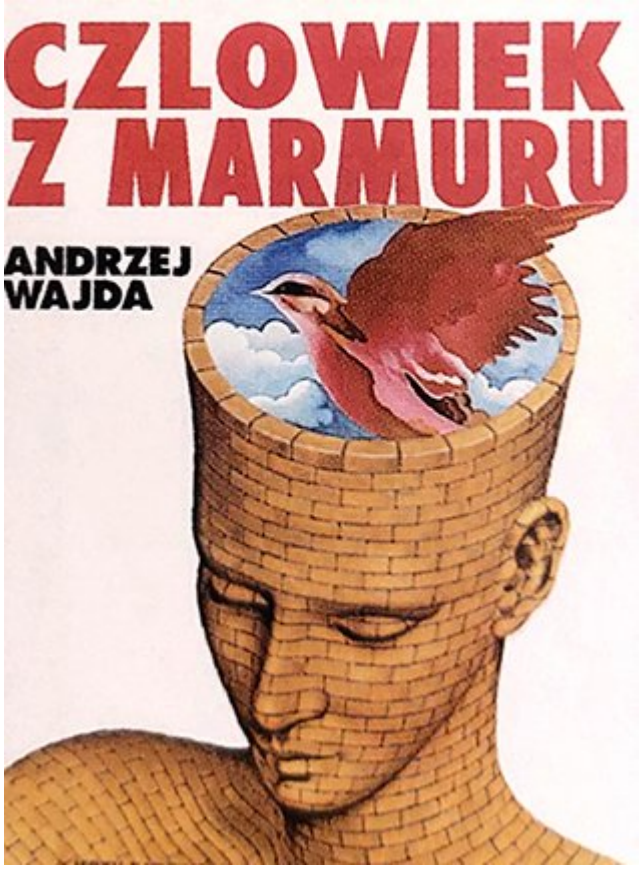
1. Stedelijk Museum, Amsterdam — „Wilhelm Sasnal: Painting as Prop”, wystawa, 30 marca – 1 września 2024.
2. Rozmowa Wilhelma Sasnala z Adamem Szymczykiem, Stedelijk Museum, 2024.
3. „The Set Pieces of Wilhelm Sasnal”, *Apollo Magazine*, 21 marca 2025.
4. Art Basel — materiały dotyczące malarstwa Wilhelma Sasnala i wystawy w Stedelijk Museum.
5. Robert Walser, „Der Gehülfe” („Pomocnik”), 1908.

A Censored Work. The Extraordinary Story Behind the

Poster for Andrzej Wajda’s Film „Man of Marble”.

Joanna Sokołowska-Gwizdka

One of the Italian posters for Andrzej Wajda’s *Man of Marble* conceals a story far larger than the history of the film itself. It begins with a painting by Franco Scepi depicting a man whose head is built like a brick wall, from which a dove emerges together with the hammer and sickle. Then the symbols of communism disappear. Nearly twenty years later, in a handwritten letter to the artist, Andrzej Wajda would write: “I persuaded you at the time to change the concept and censored the work.” And the image, born in the 1970s, would begin an entirely new life as *Man of Peace* — a symbol associated with Mikhail Gorbachev and Nobel Peace Prize laureates.



Franco Scepi, poster design for Andrzej Wajda's ***Man of Marble****, 1978. In this version, the hammer and sickle have disappeared, while the bird emerging from the open brick-built head remains. Photo courtesy of Franco Scepi.*

When I approached the Italian artist **Franco Scepi** to ask permission to display his poster for *Man of Marble* in an exhibition being prepared for the Austin Polish Film Festival, I expected a brief answer: yes or no.

Permission came. But with it, I received something I had not expected at all.

Franco Scepi sent photographs, documentation tracing the successive incarnations of his work, and a copy of a handwritten

letter from Andrzej Wajda. He wrote that he wanted to share a story he considered very important and one that, in his view, is not widely known in Poland. He had created the poster at Andrzej Wajda's request in 1978.

The most remarkable item, however, was a one-page letter dated March 12, 1996, handwritten by Andrzej Wajda to Franco Scepi. It begins with the words: **"Dear Friend."**

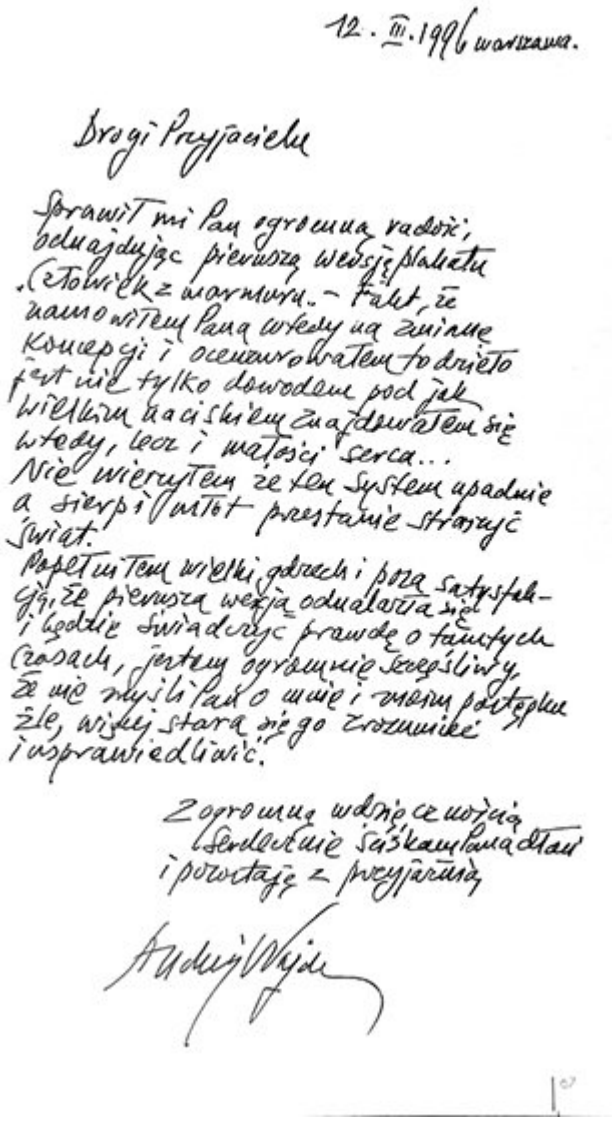
Andrzej Wajda writes that he was immensely pleased that the first version of the poster for *Man of Marble* had been rediscovered. Then comes a sentence one would hardly expect: **"At the time, I persuaded you to change the concept and censored the work."**

The director does not shift responsibility onto some anonymous "censorship." He writes in the first person. He adds that his decision was evidence not only of the pressure he was under at the time, but also — as he himself puts it — of his "smallness of heart." He admits that he did not believe the communist system would ever collapse or that the hammer and sickle would cease to "haunt the world."

It is an extraordinary testimony. Not because it reveals the existence of censorship in communist Poland — we know that all too well. What is extraordinary is that, nearly twenty years later,

one of Poland’s most distinguished film directors returned to a single decision concerning a poster and described his own conduct without constructing an exculpatory narrative around it.

There is something profoundly human in this letter: the memory of fear, an awareness of compromise, and relief that the original version of the work survived.



12. III. 1996 Warszawa.

Drogi Przyjacielu

Sprawił mi Pan ogromną radość, odnajdując pierwszą wersję plakatu „Człowiek z marmuru". – Fakt, że namówiłem Pana wtedy na zmianę koncepcji i ocenzurowałem to dzieło jest nie tylko dowodem pod jak wielkim naciskiem znajdowałem się wtedy, lecz i małości serca... Nie wierzyłem że ten system upadnie a sierp i młot przestanie straszyć świat.
Popełniłem wielki grzech i poza satysfakcją, że pierwsza wersja odnalazła się i będzie świadczyć prawdę o tamtych czasach, jestem ogromnie szczęśliwy, że nie myśli Pan o mnie i moim postępku źle, więcej stara się go zrozumieć i usprawiedliwić.

Z ogromną wdzięcznością serdecznie ściskam Pana dłoń i pozostaję z przyjaźnią

Andrzej Wajda

Handwritten letter from Andrzej Wajda to Franco Scepi, Warsaw, March 12, 1996. In it, the director revisits the history of

*the first version of the poster for **Man of Marble** and writes about his decision to alter the concept of the work. Photo courtesy of Franco Scepi.*

A Head Made of Brick

Franco Scepi's first painting is unsettling. A human head rises from the ground, built like a wall of bricks. The skull is open. Inside it, against a background of sky, are the **hammer and sickle**, intertwined with the movement of a white bird.

Franco Scepi recalls that the painting was created in 1977 and that its inspiration was connected with Kraków and the then Archbishop of Kraków, Karol Wojtyła. Today, a monumental version of the work is housed at Museo MAGI '900.

In 1978, the artist created a design based on the same motif. A year later, he returned to it when preparing the Italian poster for Andrzej Wajda's *Man of Marble*. But something had changed. **The hammer and sickle had disappeared.**

On the *L'uomo di marmo* poster, the man built of bricks remains. His head is still open to the sky, but now only the bird emerges from within. **The hammer and sickle are gone.**

If we had only the two images, one might wonder whether this was an aesthetic decision, a change in composition, or an

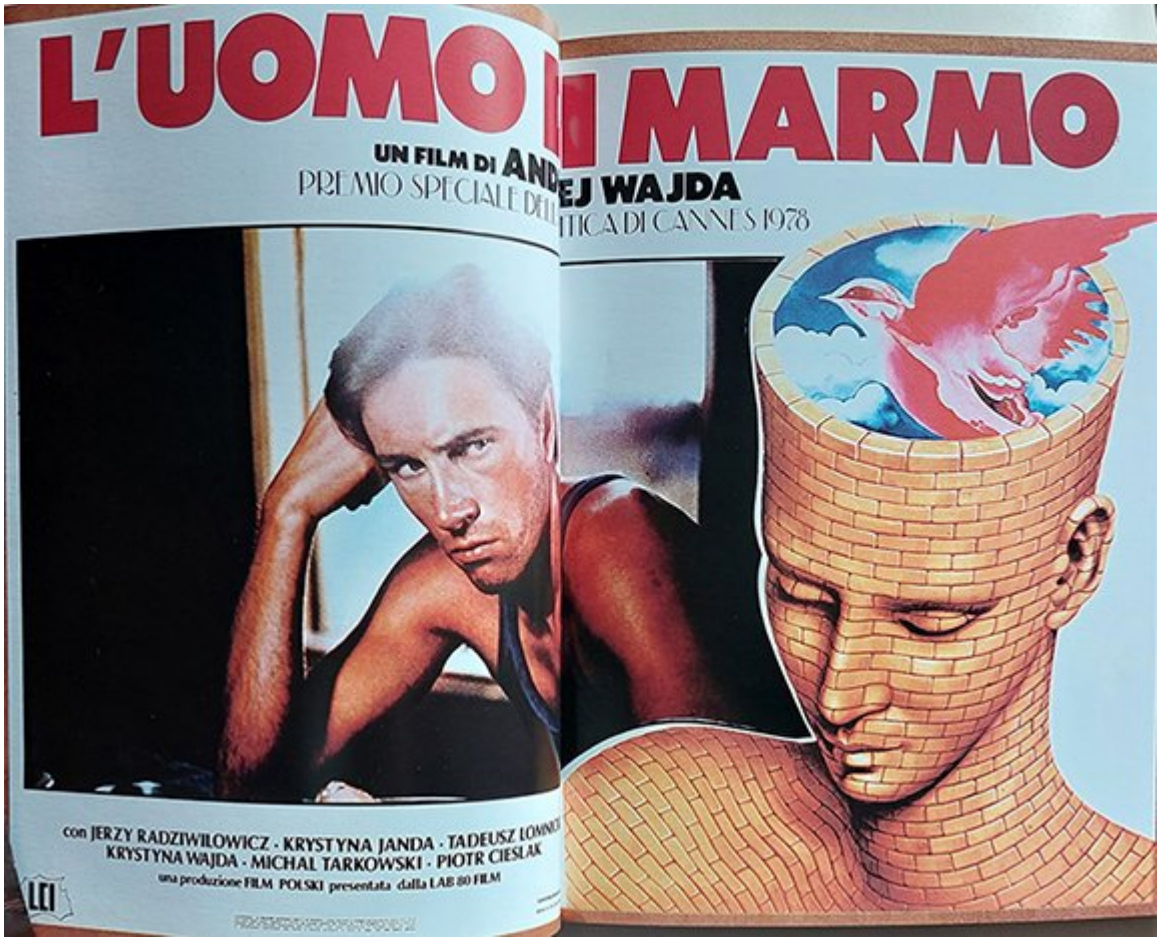
intervention by the Italian distributor. The 1996 letter removes that uncertainty. It was Andrzej Wajda who asked Franco Scepi to change the concept. And years later, Wajda himself described that intervention as censorship.

There is an extraordinary paradox in this story, because *Man of Marble* is itself one of the most important Polish films about the manipulation of truth by the communist system.

Aleksander Ścibor-Rylski's screenplay had been written many years earlier, but for a long time it could not be produced because of censorship. The film follows Agnieszka, a young film-school student who tries to reconstruct the fate of Mateusz Birkut — a model worker created by Stalinist propaganda and later erased from official memory.

A film about uncovering the truth beneath a propagandistic image therefore received a poster from which the director himself — under pressure from the political system — persuaded the artist to remove the system's most direct symbol.

It would be hard to imagine a more ironic commentary on the realities of communist Poland.



Franco Scepi, Italian poster for Andrzej Wajda's ***L'Uomo di Marmo (Man of Marble)****, 1979. The poster notes the critics' award presented to the film at the Cannes Film Festival in 1978. Photo courtesy of Franco Scepi.*

Birkut Built of Bricks

Franco Scepi's poster is also an exceptionally apt interpretation of the film. Mateusz Birkut is a bricklayer. Propaganda constructs him almost literally out of bricks: production records, newsreels, speeches, and a carefully staged image of the "new man." In Franco Scepi's work, the man **himself becomes a wall**.

There is no conventional portrait of the actor. The face no longer belongs only to Birkut. It is more universal, almost anonymous. The wall encloses the man, yet it is precisely in his head that a space opens through which one can escape. The dove flying upward can be read as freedom, thought, truth — something that cannot be completely walled in.

The first version, however, was more overtly political. The bird was not merely escaping confinement: it was carrying the hammer and sickle away with it.

In 1978, *Man of Marble* was shown at the Cannes Film Festival and received the FIPRESCI Prize, awarded unanimously by the International Federation of Film Critics. Franco Scepi’s Italian poster belongs to this period.

The film began its international life. As it would turn out, Franco Scepi’s image did as well.



Franco Scepi, original version of ***L'Uomo della Pace (Man of Peace)****, 1977. From the open brick-built head emerge a dove and the hammer and sickle. Photo courtesy of Franco Scepi.*

The First Version Returns

In 1996, the first, unused version of the work was rediscovered. For Andrzej Wajda, it must have been an encounter with his own past. In his letter to Franco Scepi, he writes that he is pleased not only that the painting has been found, but also that it will be able to **"bear witness to the truth about those times."**

The words that follow are even more moving. Andrzej Wajda thanks the artist for not judging his conduct at the time solely as an act of cowardice, but for trying to understand it. The letter

ends warmly — with gratitude, a handshake, and an assurance of friendship.

At this point, the history of the poster ceases to be a simple story of “artist versus censor.” Andrzej Wajda himself was operating within the system: negotiating, yielding, and trying to get his films made. *Man of Marble*, after all, was a film he had waited many years to bring to the screen.

His letter reveals a mechanism far subtler than an official’s red stamp: **self-censorship born of an awareness of the boundaries whose violation could have jeopardized the entire undertaking**. It also reveals the psychological cost of such decisions, still remembered twenty years later.



Presentation of Franco Scepi's ***Man of Peace*** *statuette to Lech Wałęsa, 2001. Miniature versions of the work were presented to Nobel Peace Prize laureates and to individuals particularly engaged in efforts for peace. Photo courtesy of Franco Scepi.*

From *Man of Marble* to *Man of Peace*

The story could have ended there, but it did not. The motif of the man with a wall-like head reappeared in Franco Scepi's work under the name **L'Uomo della Pace – Man of Peace**.

In the 1990s, the work became associated with initiatives led by Mikhail Gorbachev and the World Summit of Nobel Peace Laureates. In 1999, the image was signed in Rome by Nobel Peace Prize laureates, including **Mikhail Gorbachev, Lech**

Wałęsa, the 14th Dalai Lama, Rigoberta Menchú, José Ramos-Horta, Jody Williams, Adolfo Pérez Esquivel, and Betty Williams, as well as representatives of organizations that had received the Nobel Peace Prize.

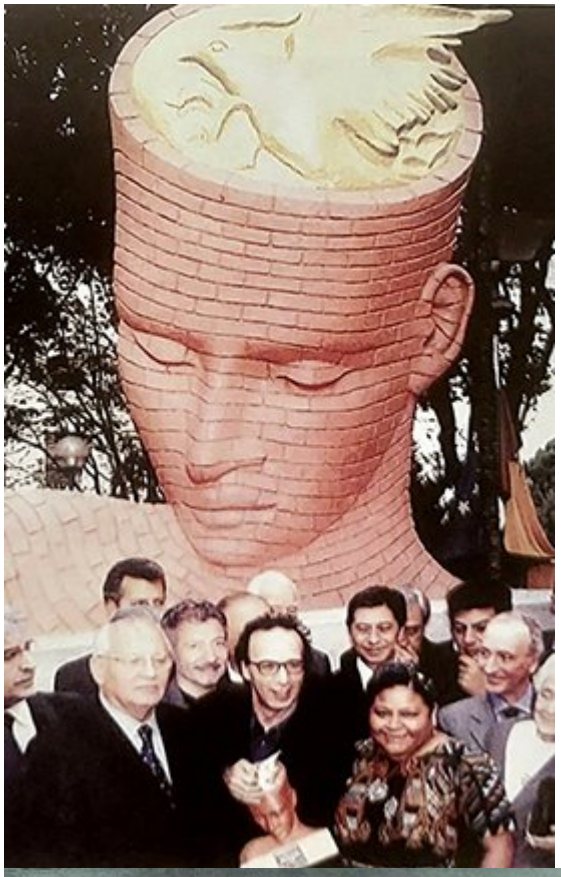
The signatures of these laureates appear beneath the work. Representatives of organizations awarded the Nobel Peace Prize also signed it, including the United Nations, Amnesty International, UNHCR, UNICEF, the International Labour Organization, and Médecins Sans Frontières.

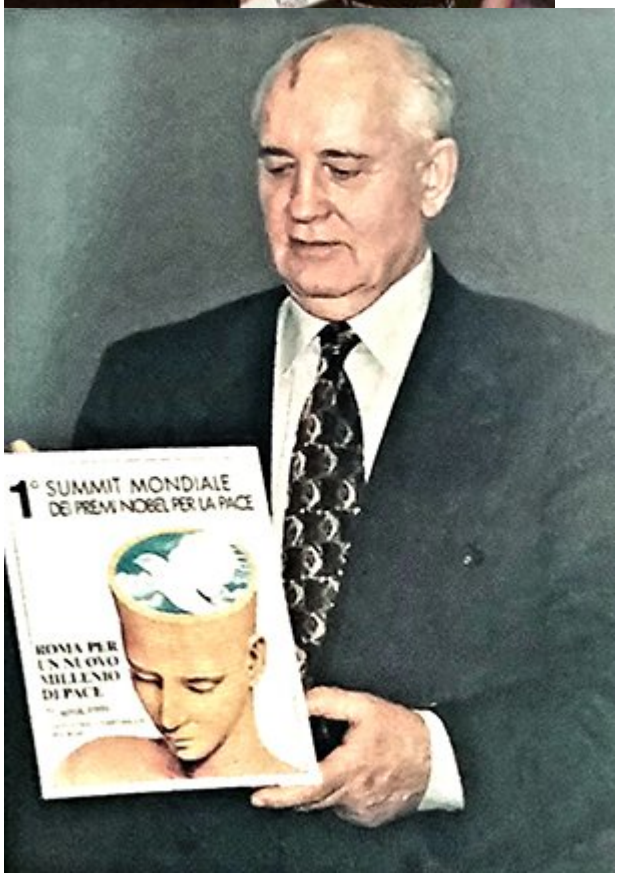
The symbol whose communist meaning had been softened on the film poster in the 1970s thus returned, after the collapse of that system, in an entirely new context.

Monumental versions of *Man of Peace* were created. One of them is housed at Museo MAGI ’900 in Pieve di Cento, where a separate section of the collection is devoted to the work. Its history leads from the 1977 painting, through the poster for Andrzej Wajda’s film, to a symbol of peace associated with Mikhail Gorbachev.

According to Franco Scepi, this transformation is precisely what gives the work its particular significance: an image inspired by the experience of communism and by the dream of transcending political walls came, many years later, to function among people

who had taken part in the peaceful ending of the Cold War.





*

Monumental version of Franco Scepi's L'Uomo della Pace (Man of Peace) during an event associated with the World Summit of Nobel Peace Laureates, Rome, 2002. Photo courtesy of Franco Scepi.

Mikhail Gorbachev with material devoted to the World Summit of Nobel Peace Laureates, featuring the motif of Franco Scepi's L'Uomo della Pace (Man of Peace), 2004. Photo courtesy of Franco Scepi.

The Letter Matters Most

One can admire the later monuments. One can trace the signatures of Nobel laureates. One can tell the story of Gorbachev, Wojtyła, Andrzej Wajda, and the extraordinary journey of a single image through the final decades of the twentieth century. For me, however, the most valuable document remains a single sheet of paper: Andrzej Wajda's letter. It contains something far rarer than political declarations: **an artist's acknowledgment of his own compromise**.

Andrzej Wajda does not write from the perspective of someone who knew from the beginning that communism was bound to collapse. On the contrary. He admits that at the time he did not believe it would. That sentence changes the perspective.

It is easy to look back at the past knowing how it ended. It is far more difficult to remember what the future looked like to someone living within a system that seemed permanent.

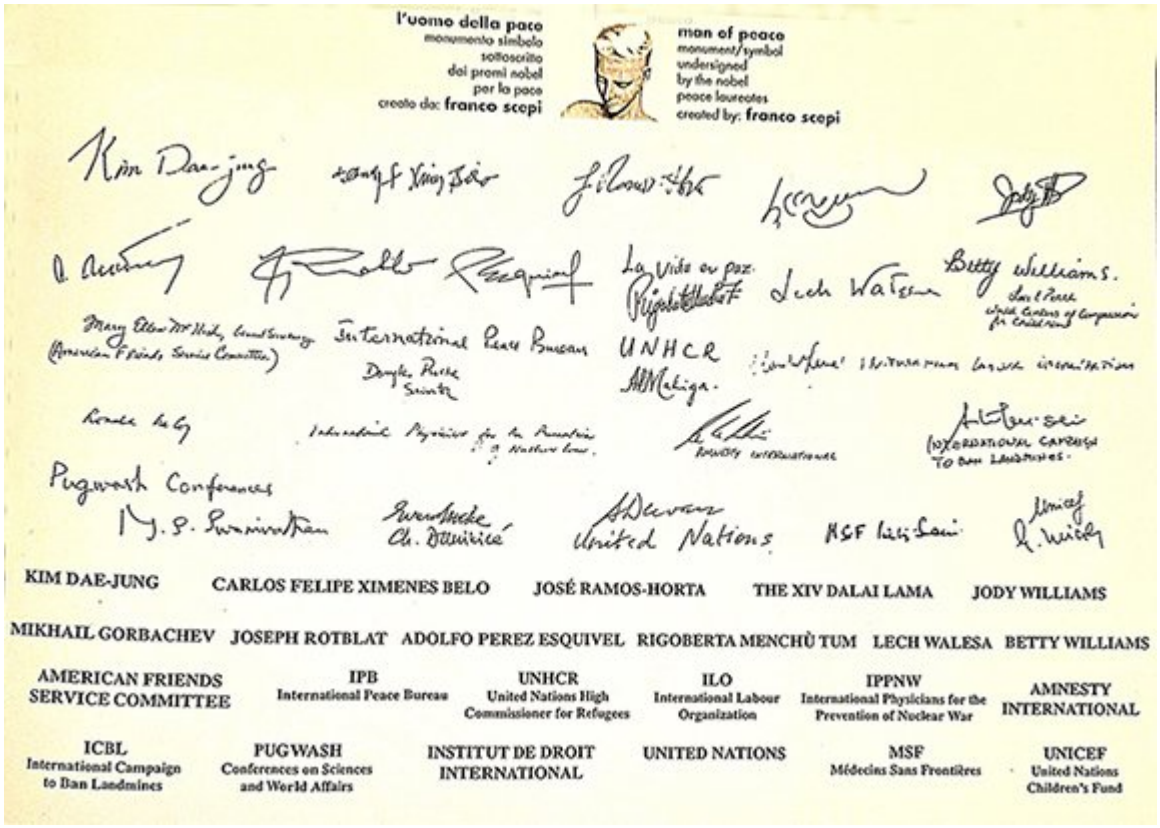
In 1978, the hammer and sickle disappear from the poster.

In 1989, the Berlin Wall falls.

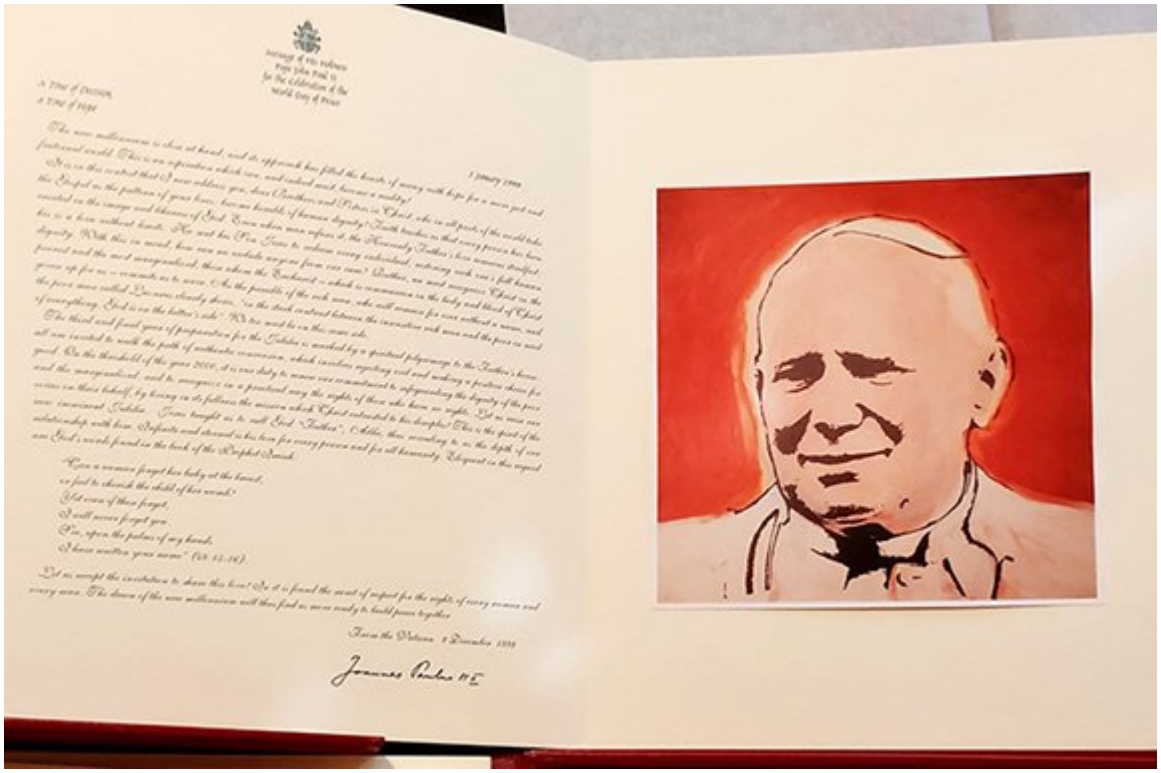
In 1996, Andrzej Wajda looks at the rediscovered original image and writes to Franco Scepi that he had never imagined the system would truly pass away. And the image of the man built of bricks lives on.

That is perhaps the most beautiful paradox of this story: **the version that once could not be shown ultimately survived as a witness to its time.** Exactly as Andrzej Wajda had hoped.

*



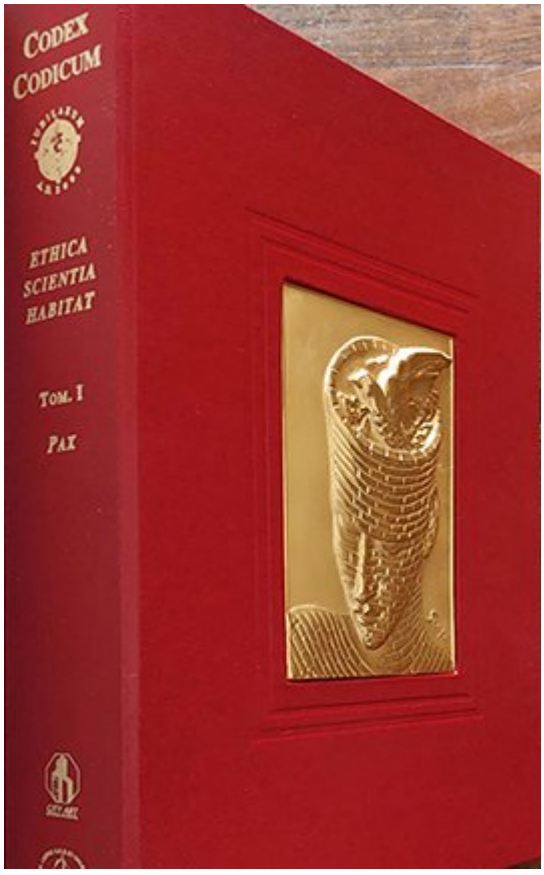
Card bearing the signatures of Nobel Peace Prize laureates and representatives of organizations honored with the prize beneath the symbol of Franco Scepi's ***L'Uomo della Pace (Man of Peace)****, Rome, 1999. The signatures include, among others, Mikhail Gorbachev, Lech Wałęsa, the 14th Dalai Lama, Rigoberta Menchú, José Ramos-Horta, Jody Williams, and Betty Williams. Photo courtesy of Franco Scepi.*



Message of Pope John Paul II for the 32nd World Day of Peace, January 1, 1999, featuring a portrait of the Pope. The document is entitled ***"Respect for Human Rights: The Secret of True Peace."*** *Photo courtesy of Franco Scepi.*



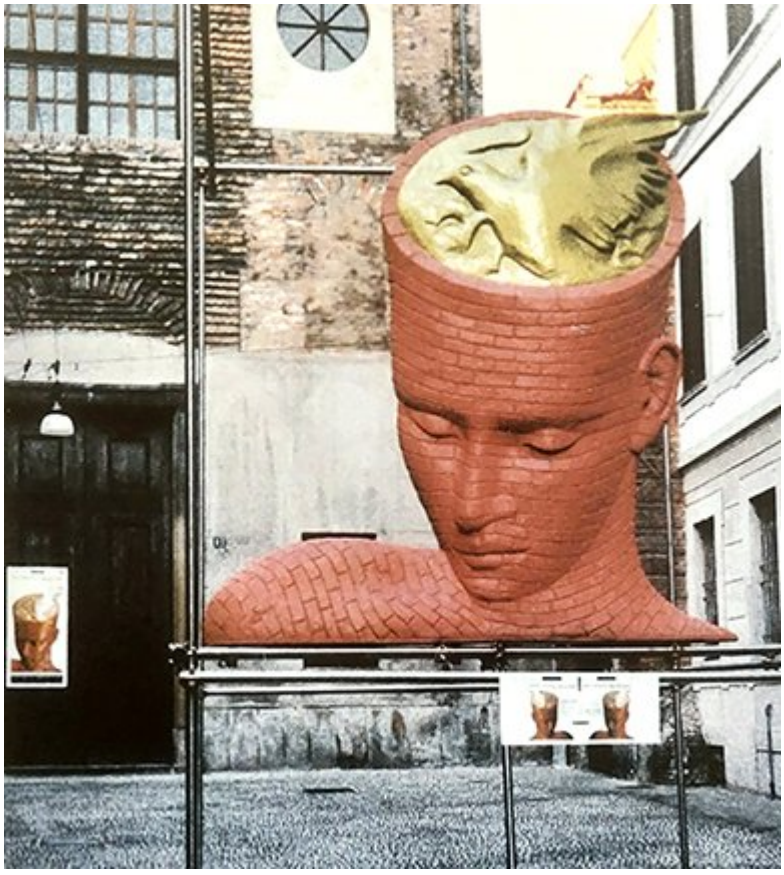
"La luce oltre il muro" ("The Light Beyond the Wall") — material devoted to the history of Franco Scepi's ***L'Uomo per la Pace (Man of Peace)*** *and its connections with Karol Wojtyła, the end of the Cold War, and Nobel Peace Prize laureates, 2026. Photo courtesy of Franco Scepi.*



Codex Codicum. Ethica Scientia Habita, Vol. I: Pax, 1999. The cover features the motif of Franco Scepi's ***L'Uomo della Pace (Man of Peace)****. Photo courtesy of Franco Scepi.*



*Franco Scepi, **L'Uomo della Pace (Man of Peace)**, monumental double-sided version of the sculpture installed in front of the Abbey of San Colombano in Bobbio, 2017. The work was unveiled with the participation of Nobel Peace Prize laureate David Trimble. Photo courtesy of Franco Scepi.*



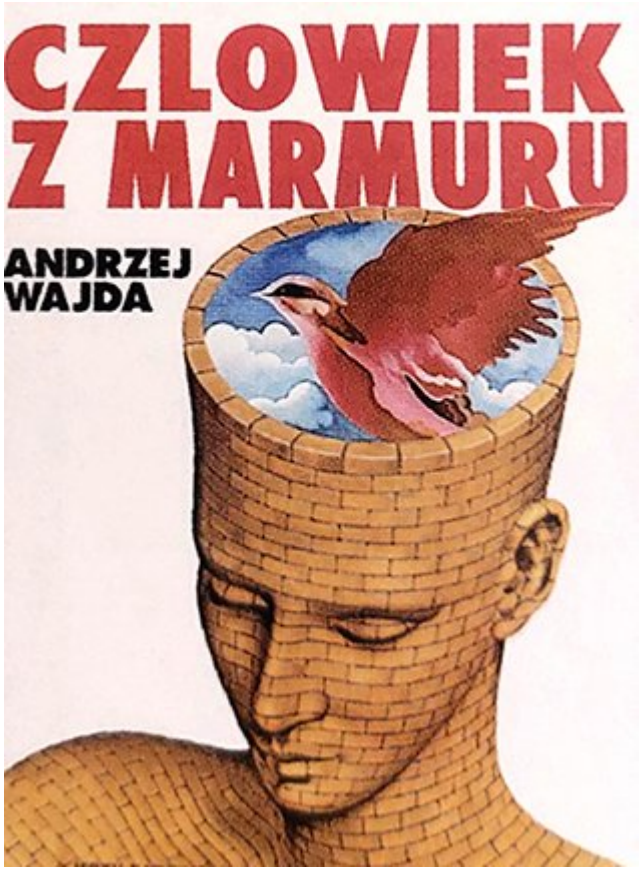
Monumental version of Franco Scepi's ***L'Uomo della Pace (Man of Peace)****, 2003. The motif, originating in the 1977 painting and in the poster for Andrzej Wajda's* ***Man of Marble****, later took on an independent life as a symbol of peace. Photo courtesy of Franco Scepi.*

Ocenzurowane dzieło.

Niezwykła historia plakatu do filmu Andrzeja Wajdy.

Joanna Sokołowska-Gwizdka

Jeden z włoskich plakatów do „Człowieka z marmuru” Andrzeja Wajdy kryje historię znacznie większą niż dzieje filmu. Zaczyna się od obrazu Franco Scepiego przedstawiającego człowieka o głowie zbudowanej z ceglanego muru, z której wydostaje się gołąb wraz z sierpem i młotem. Potem symbole komunizmu znikają. Prawie dwadzieścia lat później Andrzej Wajda w odręcznym liście do artysty napisze: „namówiłem Pana wtedy na zmianę koncepcji i ocenzurowałem to dzieło”. A obraz, który narodził się w latach siedemdziesiątych, rozpocznie zupełnie nowe życie jako „Man of Peace” – symbol związany z Michaiłem Gorbaczowem i laureatami Pokojowej Nagrody Nobla.



Franco Scepi, projekt plakatu do filmu ***„Człowiek z marmuru”*** *Andrzeja Wajdy, 1978. W wersji plakatu sierp i młot zniknęły, pozostał natomiast ptak wydostający się z otwartej głowy-muru, fot. dzięki uprzejmości Franco Scepiego.*

Kiedy zwróciłam się do włoskiego artysty **Franco Scepiego** z prośbą o zgodę na pokazanie jego plakatu do *Człowieka z marmuru* na wystawę przygotowywaną przez Austin Polish Film Festival, spodziewałam się krótkiej odpowiedzi: tak albo nie.

Zgoda przyszła. Ale razem z nią otrzymałam coś, czego się zupełnie nie spodziewałam.

Franco Scepi przesłał fotografie, dokumentację kolejnych

wcieleń swojej pracy i kopię odręcznego listu Andrzeja Wajdy. Napisał, że chce przekazać historię, którą uważa za bardzo ważną i która, jak sądzi, nie jest w Polsce powszechnie znana. Sam plakat stworzył na prośbę Andrzeja Wajdy w 1978 roku.

Najbardziej niezwykły okazał się jednak jednostronicowy list, datowany na 12 marca 1996 roku, napisany ręcznie przez Andrzeja Wajdę do Franco Scepiego. Zaczyna się słowami: **„Drogi Przyjacielu”**.

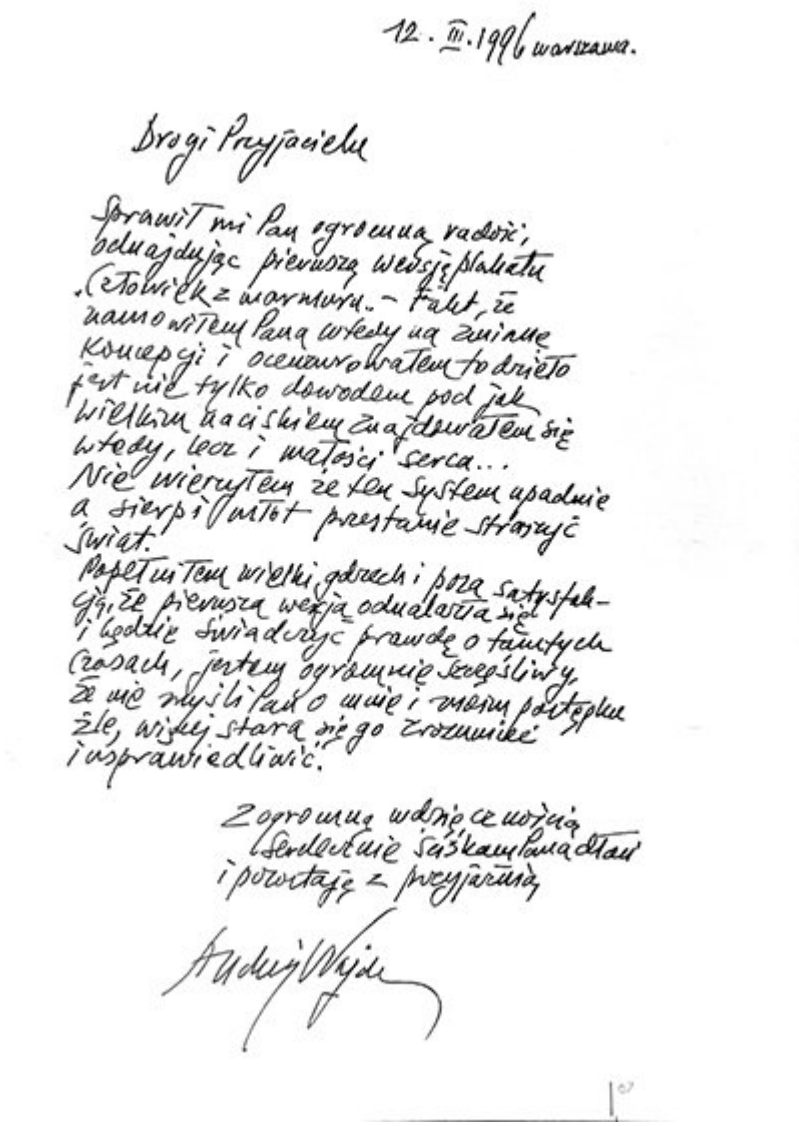
Andrzej Wajda pisze, że ogromną radość sprawiło mu odnalezienie pierwszej wersji plakatu do *Człowieka z marmuru*. Po czym pada zdanie, którego trudno się spodziewać: **„namówiłem Pana wtedy na zmianę koncepcji i ocenzurowałem to dzieło”.**

Reżyser nie zrzuca odpowiedzialności na anonimową „cenzurę”. Pisze w pierwszej osobie. Dodaje, że jego decyzja świadczy nie tylko o nacisku, pod jakim się wówczas znajdował, ale także – jak sam to określa – o „małości serca”. Przyznaje, że nie wierzył, iż system komunistyczny kiedyś upadnie i że sierp i młot przestaną „straszyć świat”.

To niezwykłe świadectwo. Nie dlatego, że odkrywa istnienie cenzury w PRL – to wiemy doskonale. Niezwykłe jest to, że jeden z najwybitniejszych polskich reżyserów po niemal dwudziestu

latach wraca do pojedynczej decyzji dotyczącej plakatu i opisuje własne zachowanie bez usprawiedliwiającej legendy.

Jest w tym liście coś bardzo ludzkiego: pamięć lęku, świadomość kompromisu i ulga, że pierwotna wersja pracy ocalała.



12. III. 1996 Warszawa.

Drogi Przyjacielu

Sprawił mi Pan ogromną radość, odnajdując pierwszą wersję plakatu „Człowiek z marmuru". – Fakt, że namówiłem Pana wtedy na zmianę koncepcji i ocenzurowałem to dzieło jest nie tylko dowodem pod jak wielkim naciskiem znajdowałem się wtedy, lecz i małości serca... Nie wierzyłem że ten system upadnie a sierp i młot przestanie straszyć świat.
Popełniłem wielki grzech i poza satysfakcją, że pierwsza wersja odnalazła się i będzie świadczyć prawdę o tamtych czasach, jestem ogromnie szczęśliwy, że nie myśli Pan o mnie i moim postępku źle, więcej stara się go zrozumieć i usprawiedliwić.

Z ogromną wdzięcznością serdecznie ściskam Pana dłoń i pozostaję z przyjaźnią

Andrzej Wajda

Odręczny list Andrzeja Wajdy do Franco Scepiego, Warszawa, 12 marca 1996. Reżyser wraca w nim do historii pierwszej wersji plakatu do **„Człowieka z marmuru"** i pisze o swojej decyzji zmiany koncepcji dzieła, fot. dzięki uprzejmości Franco Scepiego

Głowa z muru

Pierwszy obraz Franco Scepiego jest niepokojący. Z ziemi wyrasta ludzka głowa zbudowana jak mur z cegieł. Czaszka jest otwarta. W jej wnętrzu, na tle nieba, znajdują się **sierp i młot**, oplecione ruchem białego ptaka.

Franco Scepi przypomina, że obraz powstał w 1977 roku, a jego inspiracja wiązała się z Krakowem i ówczesnym arcybiskupem krakowskim Karolem Wojtyłą. Dziś monumentalna realizacja tej pracy znajduje się w Museo MAGI ’900.

W 1978 roku artysta stworzył projekt oparty na tym samym motywie. Rok później wykorzystał go, przygotowując włoski plakat do filmu Andrzeja Wajdy *Człowiek z marmuru*. Tyle że coś się zmieniło. **Zniknęły sierp i młot.**

Na plakacie *L’uomo di marmo* pozostaje człowiek zbudowany z cegieł. Głowa nadal jest otwarta ku niebu, ale z jej wnętrza wydostaje się już tylko ptak. **Nie ma sierpa i młota.**

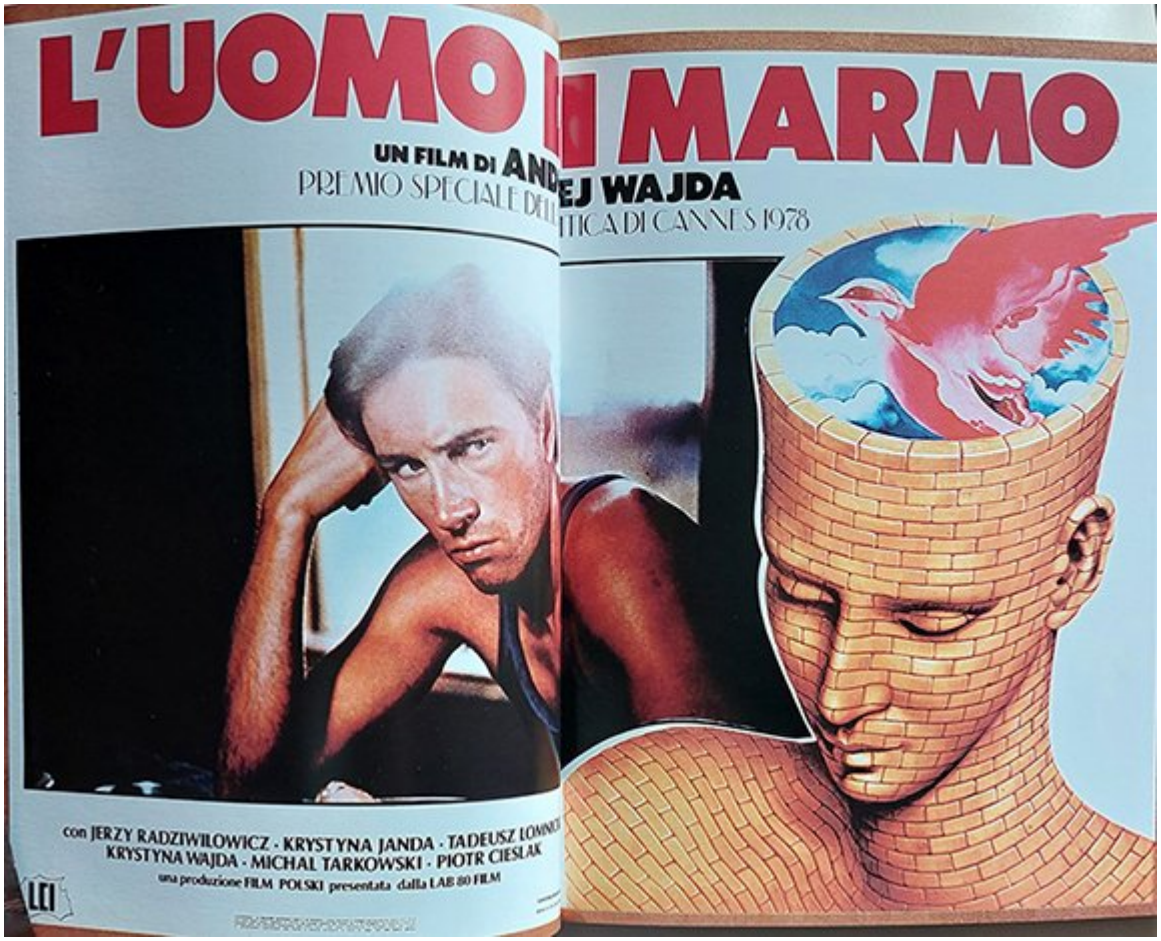
Gdybyśmy mieli jedynie oba obrazy, można byłoby zastanawiać się, czy była to decyzja estetyczna, zmiana kompozycji albo zabieg włoskiego dystrybutora. List z 1996 roku usuwa tę niepewność. To Andrzej Wajda poprosił Franco Scepiego o zmianę koncepcji. I sam po latach nazwał tę ingerencję cenzurą.

W tej historii tkwi niezwykły paradoks, ponieważ właśnie *Człowiek z marmuru* jest jednym z najważniejszych polskich filmów o manipulacji prawdą przez system komunistyczny.

Scenariusz Aleksandra Ścibora-Rylskiego powstał wiele lat wcześniej, ale przez długi czas ze względów cenzuralnych nie mógł zostać zrealizowany. Film opowiada o młodej studentce szkoły filmowej Agnieszce, która próbuje odtworzyć los Mateusza Birkuta – wykreowanego przez stalinowską propagandę przodownika pracy, a następnie usuniętego z oficjalnej pamięci.

Film o wydobywaniu prawdy spod propagandowego obrazu otrzymał więc plakat, z którego sam reżyser – znajdujący się pod presją politycznego systemu – nakłonił artystę do usunięcia najbardziej bezpośredni znak tego systemu.

Trudno wymyślić bardziej przewrotny komentarz do rzeczywistości PRL.



Franco Scepi, włoski plakat do filmu Andrzeja Wajdy **L'Uomo di Marmo („Człowiek z marmuru")**, 1979. Na plakacie widnieje informacja o nagrodzie krytyków przyznanej filmowi na Festiwalu w Cannes w 1978 roku, fot. dzięki uprzejmości Franco Scepiego

Birkut zbudowany z cegieł

Plakat Franco Scepiego jest przy tym niezwykle trafną interpretacją filmu. Mateusz Birkut jest murarzem. Propaganda tworzy go niemal dosłownie z cegieł: z wyników produkcyjnych, kronik filmowych, przemówień i starannie wyreżyserowanego wizerunku „nowego człowieka". U Franco Scepiego człowiek

sam staje się murem.

Nie ma zwykłego portretu aktora. Twarz nie należy już tylko do Birkuta. Jest bardziej uniwersalna, niemal anonimowa. Mur zamyka człowieka, ale właśnie w jego głowie otwiera się przestrzeń, przez którą można się wydostać. Gołąb lecący ku górze można odczytać jako wolność, myśl, prawdę – coś, czego nie udaje się całkowicie zamurować.

Pierwsza wersja była jednak bardziej polityczna. Ptak nie tylko uciekał z zamknięcia: zabierał ze sobą sierp i młot.

W 1978 roku *Człowiek z marmuru* znalazł się w programie festiwalu w Cannes i otrzymał jednogłośnie przyznaną Nagrodę Międzynarodowej Federacji Krytyków Filmowych FIPRESCI. Właśnie z tego okresu pochodzi włoska wersja plakatu Franco Scepiego.

Film rozpoczął międzynarodowe życie. Obraz Franco Scepiego – jak się miało okazać – również.



Franco Scepi, pierwotna wersja obrazu **L'Uomo della Pace (Człowiek Pokoju)**, 1977. Z otwartej głowy-muru wydostają się gołąb oraz sierp i młot, fot. dzięki uprzejmości Franco Scepiego

Pierwsza wersja wraca

W 1996 roku pierwsza, niewykorzystana wersja dzieła została odnaleziona. Dla Andrzeja Wajdy musiało to być spotkanie z własną przeszłością. W liście do Franco Scepiego pisze, że cieszy go nie tylko odnalezienie obrazu, ale fakt, że będzie on mógł **„świadczyć prawdę o tamtych czasach"**.

Jeszcze bardziej poruszające są następne słowa. Andrzej Wajda dziękuje artyście za to, że po latach nie ocenia jego ówczesnego

zachowania wyłącznie jako aktu tchórzostwa, lecz próbuje je zrozumieć. List kończy się serdecznie – wdzięcznością, uściskiem dłoni i zapewnieniem o przyjaźni.

W tym momencie historia plakatu przestaje być opowieścią o prostym konflikcie „artysta kontra cenzor”. Andrzej Wajda sam znajdował się wewnątrz systemu, negocjował, ustępował, próbował doprowadzić swoje filmy do realizacji. *Człowiek z marmuru* był przecież filmem, na którego powstanie czekał wiele lat.

Jego list pokazuje mechanizm znacznie subtelniejszy niż czerwona pieczątka urzędnika: **autocenzurę wynikającą ze świadomości granic, których przekroczenie mogło zagrozić całemu przedsięwzięciu**. A także cenę psychologiczną takich decyzji, pamiętaną dwadzieścia lat później.



Wręczenie statuetki **Man of Peace** Franco Scepiego Lechowi Wałęsie, 2001. Miniaturowe realizacje dzieła były przekazywane laureatom Pokojowej Nagrody Nobla oraz osobom szczególnie zaangażowanym w działania na rzecz pokoju, fot. dzięki uprzejmości Franco Scepiego

Od „Człowieka z marmuru" do „Człowieka Pokoju"

Na tym historia mogłaby się zakończyć, ale się nie kończy. Motyw człowieka z głową-murem powraca w twórczości Franco Scepiego pod nazwą **L'Uomo della Pace – Man of Peace**.

W latach dziewięćdziesiątych dzieło zostało związane z inicjatywami Michaiła Gorbaczowa oraz World Summit of Nobel

Peace Laureates. W 1999 roku obraz podpisali w Rzymie laureaci Pokojowej Nagrody Nobla, wśród nich **Michaił Gorbaczow, Lech Wałęsa, XIV Dalajlama, Rigoberta Menchú, José Ramos-Horta, Jody Williams, Adolfo Pérez Esquivel i Betty Williams**.

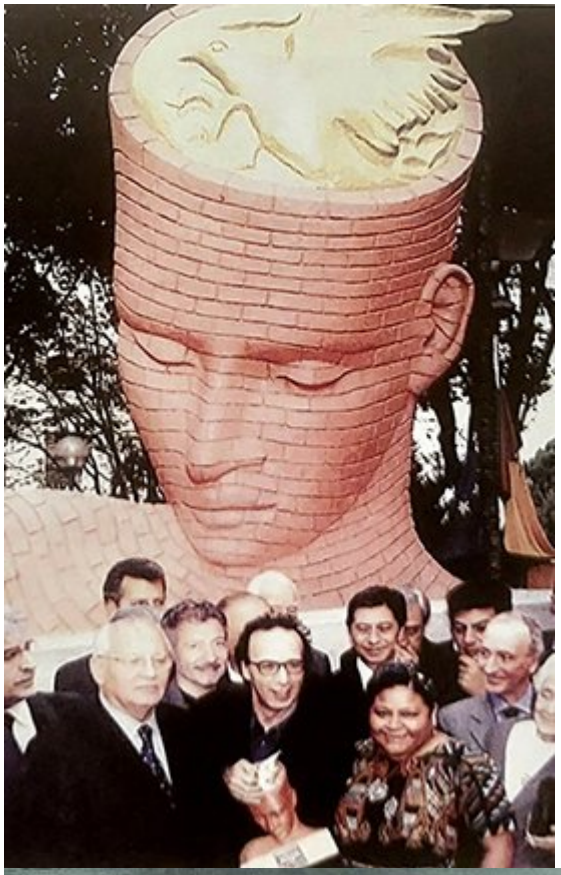
Pod dziełem widnieją podpisy tych laureatów. Podpisy złożyli również przedstawiciele organizacji uhonorowanych Pokojową Nagrodą Nobla, takich jak ONZ, Amnesty International, UNHCR, UNICEF, International Labour Organization czy Médecins Sans Frontières.

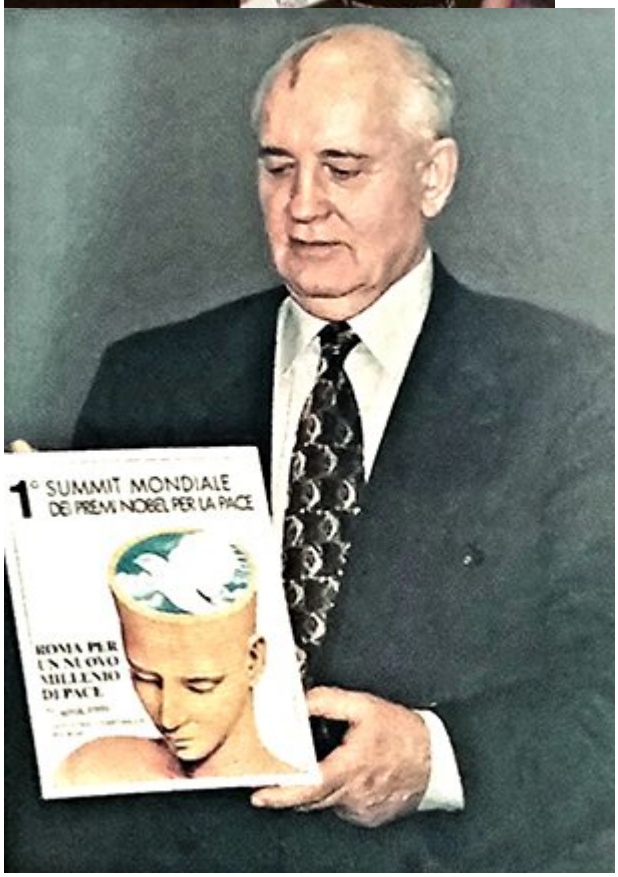
Symbol, którego komunistyczny sens został w latach siedemdziesiątych złagodzony na filmowym plakacie, po upadku tego systemu wraca więc w zupełnie nowym kontekście.

Powstają monumentalne realizacje *Man of Peace*. Jedna z nich znajduje się w Museo MAGI ’900 w Pieve di Cento, gdzie dziełu poświęcono osobną część kolekcji. Jego historia prowadzi od obrazu z 1977 roku przez plakat Andrzeja Wajdy do symbolu pokoju związanego z Michaiłem Gorbaczowem.

Według Franco Scepiego właśnie ta przemiana ma szczególne znaczenie: obraz inspirowany doświadczeniem komunizmu i marzeniem o przekroczeniu politycznych murów zaczął funkcjonować wiele lat później w środowisku ludzi, którzy

uczestniczyli w pokojowym zakończeniu zimnej wojny.





*

*Monumentalna realizacja **L’Uomo della Pace (Man of Peace)** Franco Scepiego podczas wydarzenia związanego z World Summit of Nobel Peace Laureates, Rzym, 2002, fot. dzięki uprzejmości Franco Scepiego.*

*Michaił Gorbaczow z materiałem poświęconym World Summit of Nobel Peace Laureates, wykorzystującym motyw **L’Uomo della Pace (Man of Peace)** Franco Scepiego, 2004, fot. dzięki uprzejmości Franco Scepiego.*

Najważniejszy jest jednak list

Można podziwiać późniejsze monumenty. Można śledzić podpisy noblistów. Można opowiadać o Gorbaczowie, Wojtyle, Andrzeju Wajdzie i niezwykłej wędrówce jednego obrazu przez ostatnie dekady XX wieku. Dla mnie najcenniejszym dokumentem pozostaje jednak jedna kartka papieru. List Andrzeja Wajdy. Zawiera on bowiem rzecz znacznie rzadszą niż polityczne deklaracje: **przyznanie się artysty do własnego kompromisu**.

Andrzej Wajda nie pisze z perspektywy człowieka, który od początku wiedział, że komunizm musi upaść. Przeciwnie. Przyznaje, że wówczas w to nie wierzył. To zdanie zmienia perspektywę.

Łatwo patrzeć na przeszłość, wiedząc, jaki był jej finał. Znacznie trudniej przypomnieć sobie, jak wyglądała przyszłość dla człowieka żyjącego wewnątrz systemu, który sprawiał wrażenie trwałego.

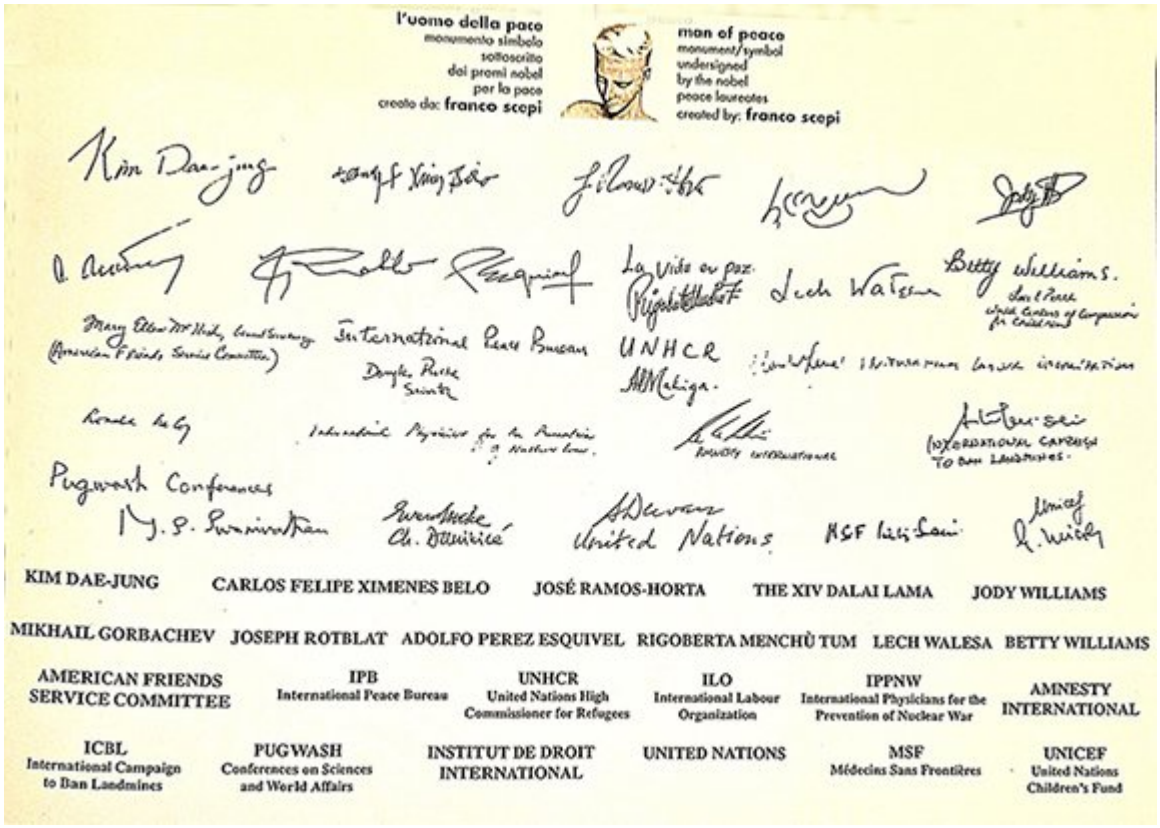
W 1978 roku z plakatu znika sierp i młot.

W 1989 roku upada mur berliński.

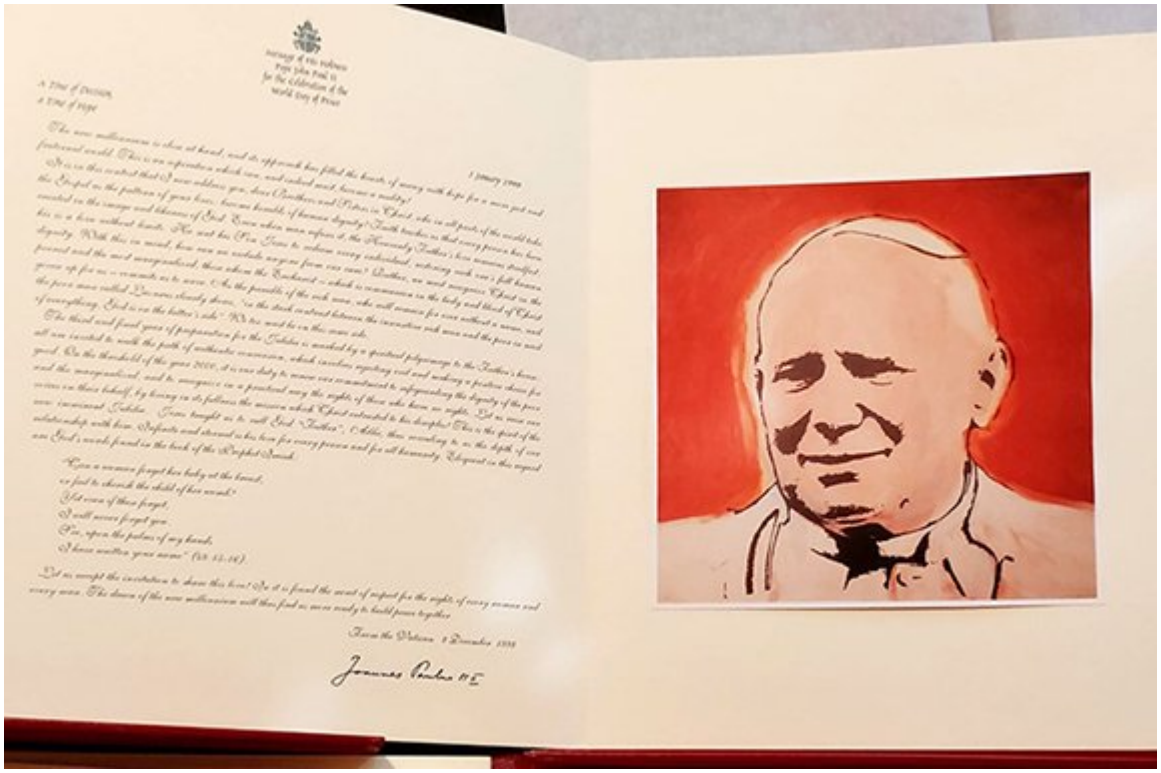
W 1996 roku Andrzej Wajda ogląda odnaleziony pierwotny obraz i pisze do Franco Scepiego, że nie przypuszczał, iż system naprawdę przeminie. A obraz człowieka zbudowanego z muru żyje dalej.

To chyba najpiękniejszy paradoks tej historii: **wersja, której kiedyś nie można było pokazać, ostatecznie ocalała jako świadek tamtego czasu.** Dokładnie tak, jak chciał Andrzej Wajda.

*



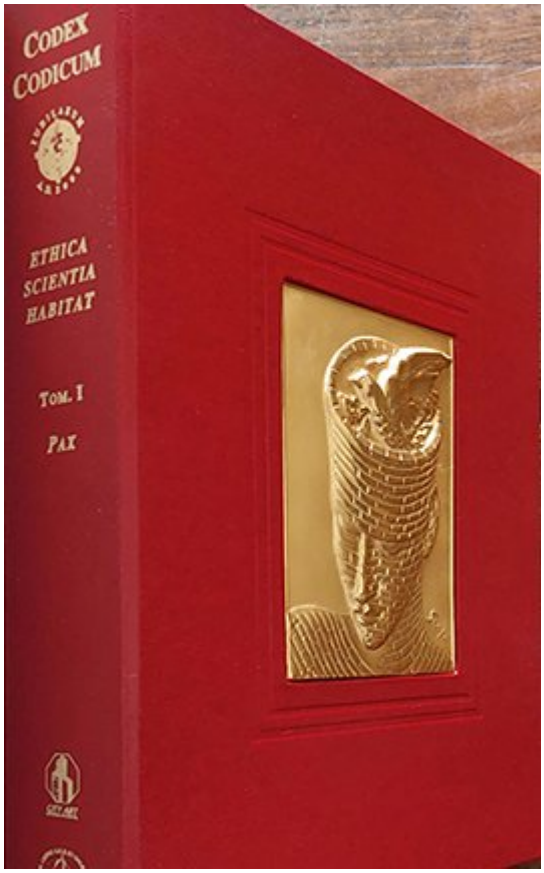
Karta z podpisami laureatów Pokojowej Nagrody Nobla i przedstawicieli organizacji uhonorowanych tą nagrodą pod symbolem **L'Uomo della Pace (Man of Peace)** Franco Scepiego, Rzym, 1999. Wśród podpisów znajdują się m.in. Michaił Gorbaczow, Lech Wałęsa, XIV Dalajlama, Rigoberta Menchú, José Ramos-Horta, Jody Williams i Betty Williams, fot. dzięki uprzejmości Franco Scepiego



Przesłanie Jana Pawła II na XXXII Światowy Dzień Pokoju, 1 stycznia 1999 roku, z portretem papieża. Dokument nosi tytuł **„Respect for Human Rights: The Secret of True Peace”** („Poszanowanie praw człowieka: tajemnica prawdziwego pokoju”), fot. dzięki uprzejmości Franco Scepiego



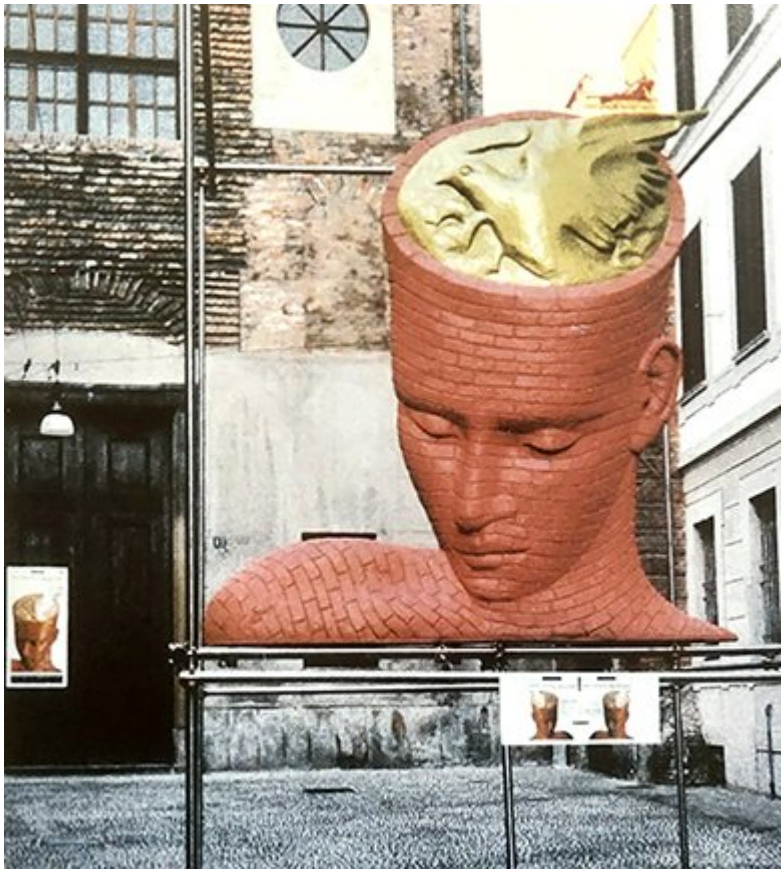
„La luce oltre il muro” („Światło poza murem”) — materiał poświęcony historii **L’Uomo per la Pace (Man of Peace)** Franco Scepiego i jego związkom z Karolem Wojtyłą, końcem zimnej wojny oraz laureatami Pokojowej Nagrody Nobla, 2026 r., fot. dzięki uprzejmości Franco Scepiego



Codex Codicum. Ethica Scientia Habita, t. I: Pax, 1999. Na okładce wykorzystano motyw **L'Uomo della Pace (Man of Peace)** Franco Scepiego, fot. dzięki uprzejmości Franco Scepiego.



Franco Scepi, **L’Uomo della Pace (Man of Peace)**, monumentalna, dwustronna wersja rzeźby ustawiona przed opactwem San Colombano w Bobbio, 2017. Dzieło zostało odsłonięte z udziałem laureata Pokojowej Nagrody Nobla Davida Trimble’a. Fot. dzięki uprzejmości Franco Scepiego



Monumentalna wersja **L’Uomo della Pace (Man of Peace)** Franco Scepiego, 2003. Motyw wywodzący się z obrazu z 1977 roku i plakatu do **„Człowieka z marmuru”** Andrzeja Wajdy zyskał później samodzielne życie jako symbol pokoju, fot. dzięki uprzejmości Franco Scepiego

---

Żegnamy autora

„Culture Avenue” – Adama Fialę (1940-2026) – polskiego artystę w Australii

8 sierpnia 2026, w Perth w Australii odszedł Adam Fiala – malarz, rysownik, grafik, pisarz, poeta i artysta emigracyjny. Wyrazy współczucia dla żony Anny i syna Andrzeja.

*



Adam Fiala, akwarela

Urodził się 30 października 1940 roku w Lublinie, w Halloween. W Polsce nikt o tym święcie wtedy nie wiedział. Adam cieszył się więc, że jego urodziny nie przypadły 1 listopada w Święto Zmarłych lub w Dzień Zaduszny dnia następnego. Jednak Halloween wywarło wpływ na każdą dziedzinę jego twórczości – pisarstwo, sztukę i muzykę.

W dzieciństwie rysował i malował głównie lokomotywy parowe, którymi był zafascynowany. Lokomotywa kojarzyła mu się z potężnym zwierzęciem, obdarzonym niewyobrażalną energią. On sam się do dziś czuje, jak taka pełna energii lokomotywa. Miał przerwy w uprawianiu trzech rodzajów twórczości, ale na przekór właśnie te przerwy wydatnie pomogły w jego dalszym rozwoju.

Skończył prawo i dobrze sobie radził jako radca prawny w terenowych jednostkach w Spółdzielni Samopomoc Chłopska. Unikał prac ambitniejszych, np. w międzynarodowym handlu, w którym brała udział Polska, żyjąca w tzw. rozwiniętym socjalizmie, który potem zaczął się zwijać.

Jego pierwsza emigracja to wyjazd do Warszawy. Malował wtedy głównie fantazyjne architektury, które sprzedawał na Zachód właśnie za pośrednictwem Desy – Biura Handlu Zagranicznego.

Stan wojenny w Polsce przeciął jego życie na pół. Druga połowa też okazała się interesująca, bo zaprowadziła go do Australii…

Nazwiska, które go w sztuce szczególnie fascynowały to Nikifor, Van Gogh i Picasso. Tak jak ten ostatni, potrafi namalować i narysować wszystko, od obrazów z fantazji, przez kompozycje abstrakcyjne, do portretów i pejzaży, które lubił ze względu na przyrodę australijską. Wypracował sobie własny styl w trzech dziedzinach twórczości.

Współpracował z Wydawnictwem „Miniatura”, miesięcznikiem internetowym „Polska Canada” oraz internetowym magazynem kulturalnym „Culture Avenue”.

Skomponował około 300-tu piosenek.

Oto jedna z nich. I tak go zapamiętajmy:

*

Materiały o Adamie Fiali na „Culture Avenue” – wirtualne wystawy prac, wywiady, teksty literackie:

> Adam Fiala. Artysta niepokorny.

> Moje Australijskie Noce i Dnie

> Adam na Księżycu. O polskiej przeszłości i literaturze z perspektywy australijskiej.

> Cień Wielkiej Góry

Jazz romantyczny

Nauczyciel muzyki

Adam Fiala. Turpizm australijski.

Adam Fiala – wiersze i rysunki

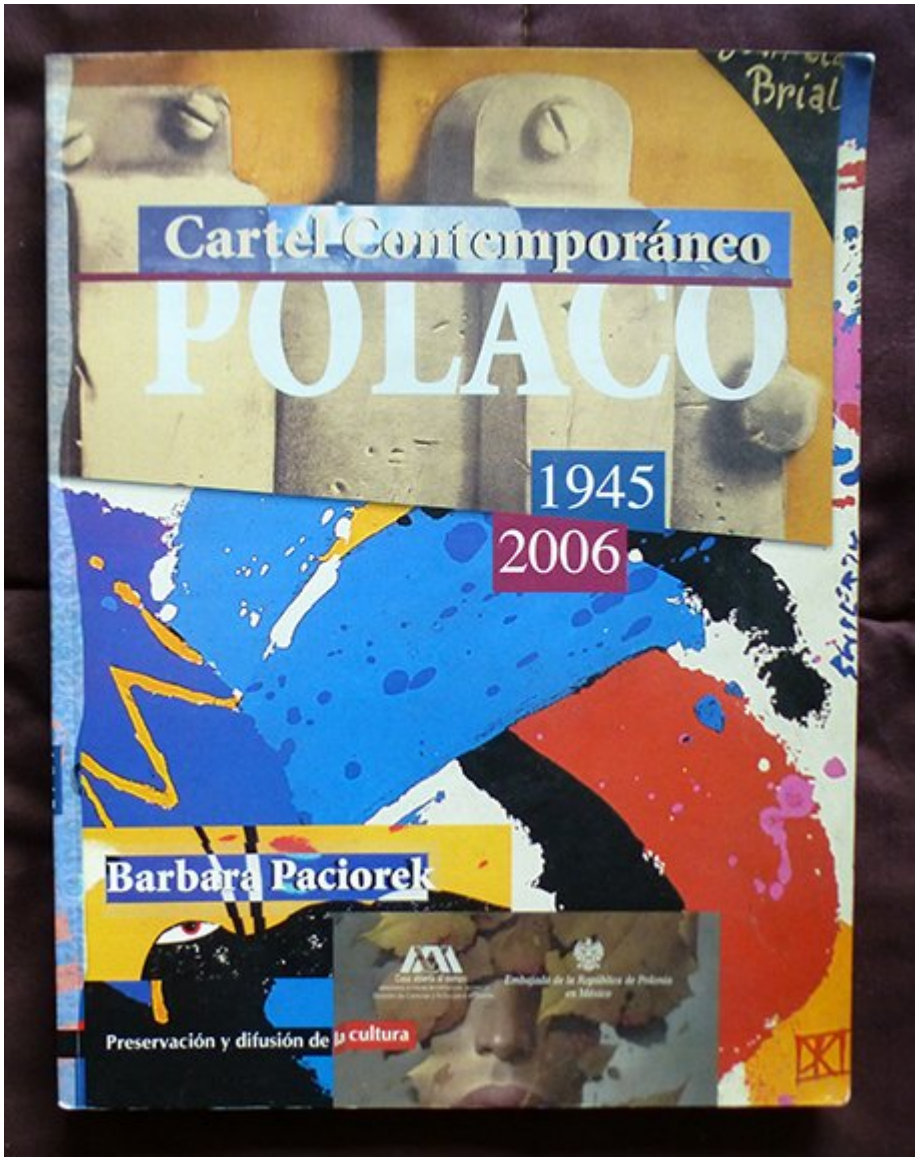
Australijskie noce i dni Adama Fiali

Prace Adama Fiali na Festiwalu Sztuki Naiwnej w Katowicach

> Wystawa prac Adama Fiali w Domu Polonii w Krakowie

> Polscy artyści z Australii – Anna, Adam i Andrzej Fiala

Album „Cartel Contemporáneo Polaco” Barbary Paciorek



Okładka albumu
Andrzej Żurek *(Kanada)*

Na początku 2009 r. w stolicy Meksyku na wystawie meksykańskich artystów w Poliforum Siqueiros oglądałem, między innymi, plakaty Barbary Paciorek. Zaintrygowany polskim nazwiskiem artystki i jej pracami znalazłem numer jej telefonu i zadzwoniłem do niej. Okazało się, że przyjechała z mężem, Zbigniewem Paletą, znakomitym skrzypkiem (w latach 1970. akompaniował, porywająco, Ewie Demarczyk),

absolwentem krakowskiej Akademii Muzycznej, i dwiema małymi córkami do stolicy Meksyku w 1980 r. Życie tej rodziny w Meksyku to historia dużego sukcesu, sukcesu zawodowego i artystycznego rodziców i córek, w różnych dziedzinach. Pani Barbara, absolwentka krakowskiej ASP, po opanowaniu hiszpańskiego zaczęła uczyć rysunku i grafiki użytkowej w stołecznym Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco. Kiedy się spotkaliśmy, dała mi dwa egzemplarze swojego dzieła, albumu *Cartel Contemporáneo Polaco 1945 – 2006* (Współczesny polski plakat), wydanego w 2006 r. pod auspicjami jej uczelni i Ambasady RP w Meksyku.

Barbara Paciorek-Paleta zmarła przedwcześnie, w 2011 r. Ganię się za to, że nie zająłem się wystarczająco energicznie popularyzacją owocu jej kilkuletniej pracy, wspomnianego wyżej albumu, w Kanadzie. Wprawdzie wysłałem zaraz po powrocie z Meksyku jeden egzemplarz znajomemu artyście, rodakowi, znanemu malarzowi, rysownikowi i plakaciście, który mieszkał w Toronto, z prośbą, aby się z nim zapoznał, a następnie pokazywał go znajomym artystom i swoim studentom (był wykładowcą w jednej z artystycznych uczelni), ale drugi egzemplarz po kilku miesiącach pokazywania go znajomym wsunąłem między albumy i książki i tam utknął. Teraz wyślę go do Montrealu, do Polskiego Instytutu Naukowego w Kanadzie lub do podobnej, działającej w Kanadzie instytucji, aby mogła z niego korzystać jak największa liczba osób. (W USA album Barbary Paciorek ma już kilka

instytucji). Nadal jest aktualny.



Strona albumu z plakatami Stasysa Eidrigevičiusa



Strona albumu z plakatami Henryka Tomaszewskiego

*

Album *Cartel Contemporáneo Polaco* ma 174 strony; reprodukcje plakatów zajmują 119 stron. Poprzedzają je następujące teksty:

Barbara Paciorek *De la autora* (Od autorki)

Agnieszka Dydo *Historia del cartel polaco. Del afiche al cartel artístico* (Historia polskiego plakatu. Od afisza do artystycznego plakatu)

Krzysztof Dydo *El cartel polaco. Perla de la cultura polaca* (Polski plakat. Perła polskiej kultury)

Piotr Kunce *Sobre cartel* (O plakacie)

Xavier Bermúdez *Xalapa.Tierra de Wiktor Górka* (Xalapa. Kraina Wiktora Górki)



Strona albumu z plakatami Piotra Kunce



Strona albumu z plakatami Mieczysława Wasilewskiego

*

Plakaty zaprezentowane są w albumie w czterech

częściach:

Mirada (Rzut okiem albo Krótki przegląd). Prawie dwieście miniaturowych reprodukcji plakatów z okresu od 1899 r. do 2002 r. – poczynając od plakatu Stanisława Wyspiańskiego z 1899 r. do dramatu „Wnętrze” Maurice’a Maeterlincka.

Plakat współczesny:

Grandes Maestros (Wielcy Mistrzowie): Franciszek Starowieyski, Jan Lenica, Jan Młodożeniec, Roman Cieślewicz, Waldemar Świerzy, Wiktor Górka, Henryk Tomaszewski

Generación media (Średnie pokolenie): Mirosław Adamczyk, Jerzy Czerniawski, Leszek Żebrowski, Mieczysław Górowski, Piotr Kunce, Mieczysław Wasilewski, Stasys Eidrigevičius, Wiesław Grzegorczyk, Wiesław Rosocha, Wiktor Sadowski, Lech Majewski, Roman Kalarus, Wiesław Walkuski, Władysław Pluta

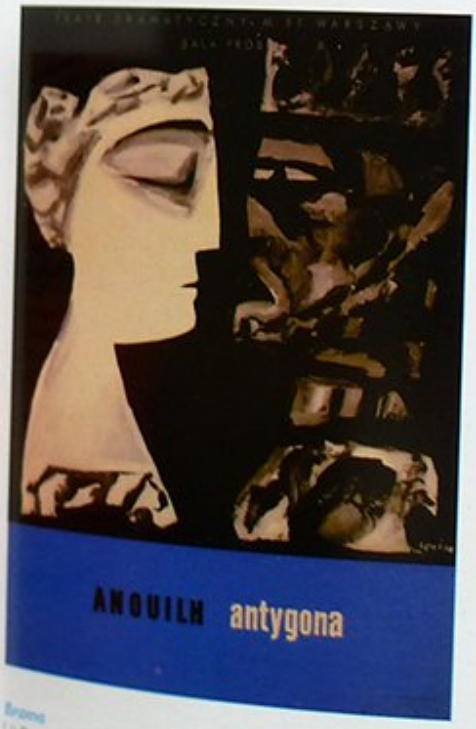
Jóvenes cartelistas (Młodzi plakaciści): Jakub Stępień, Górska y Skakun, Kuba Sowiński, Małgorzata Gurowska, Michał Książek, Monika Starowicz, Sebastian Kubica

W ostaniej części albumu są biogramy zaprezentowanych w nim artystów oraz bibliografia.









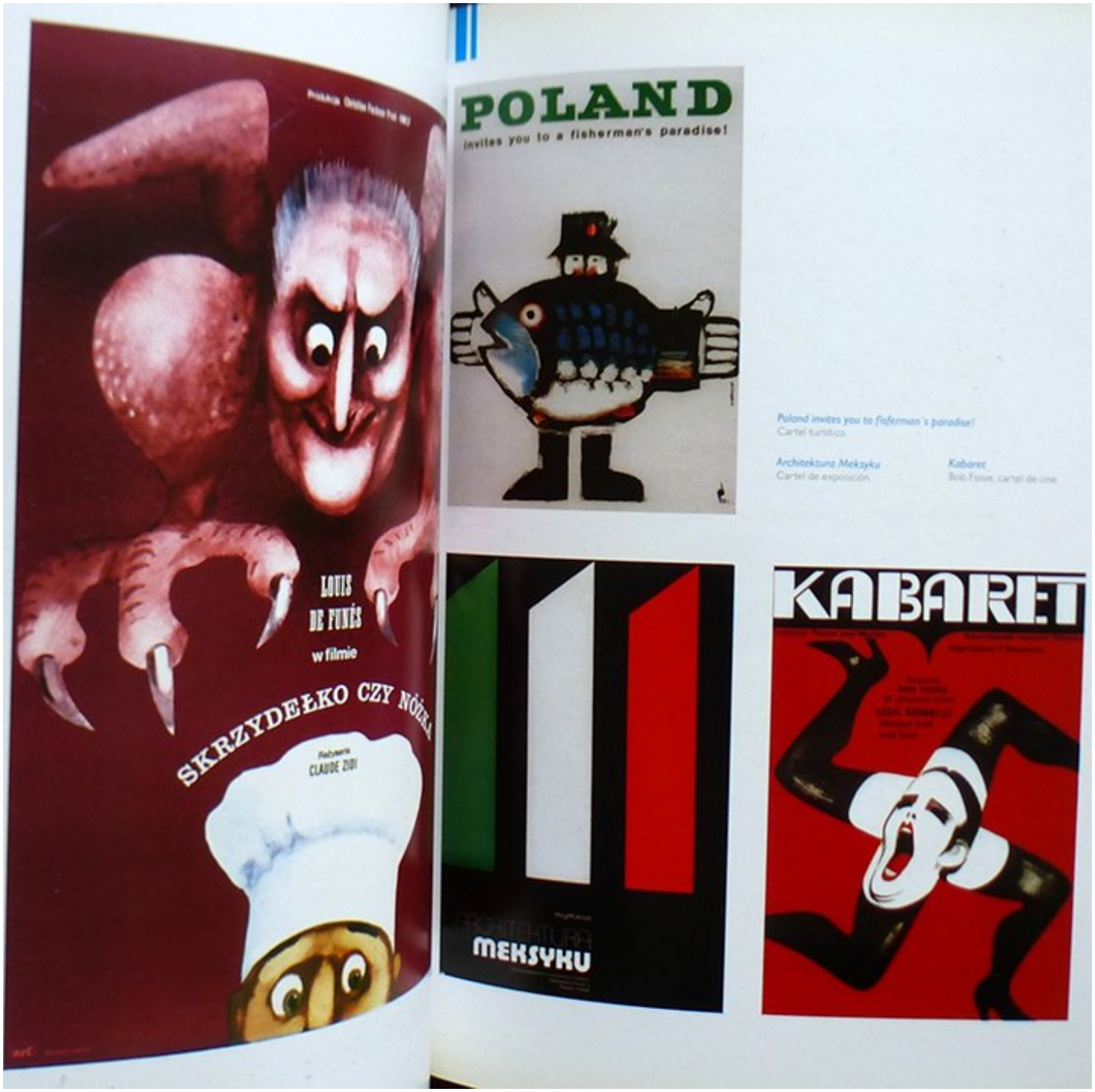


Brama
Lu Pan, cartel de cine

Anouilh (Antygona)
Sobiakes, cartel de teatro

Casanova
Fellini, cartel de cine

Strona albumu z plakatami Jana Lenicy



Strona albumu z plakatami Wiktora Górki

*

Polski plakat jest od dawna słynny, polskie plakaty są bardzo

często prezentowane w krajach na kilku kontynentach, polscy plakaciści są lauretami rozlicznych nagród, napisano o nich setki artykułów, w różnych językach, reprodukcje ich prac są w kilkuset katalogach wystaw grafiki użytkowej oraz w wielu albumach poświęconych polskiemu plakatowi, ale w Ameryce Północnej *Cartel Contemporáneo Polaco* był, i chyba do dzisiaj jest, jedynym albumem prezentującym całą gamę tematyczną współczesnego polskiego plakatu, do początku XXI wieku, z kinem i teatrem na czele. W 1999 r. Autry Museum of Western Heritage w Los Angeles wydało razem z oficyną The University of Washington Press z Seattle piękny album poświęcony polskiemu plakatowi, ale tylko z jednej dziedziny i na jeden temat, a mianowicie *Western amerykański: Polish Poster Art and the Western;* ten album wydano w związku ze zorganizowaną wtedy w tymże muzeum wystawą polskich plakatów do amerykańskich westernów z okresu od lat 1940. do 1970.



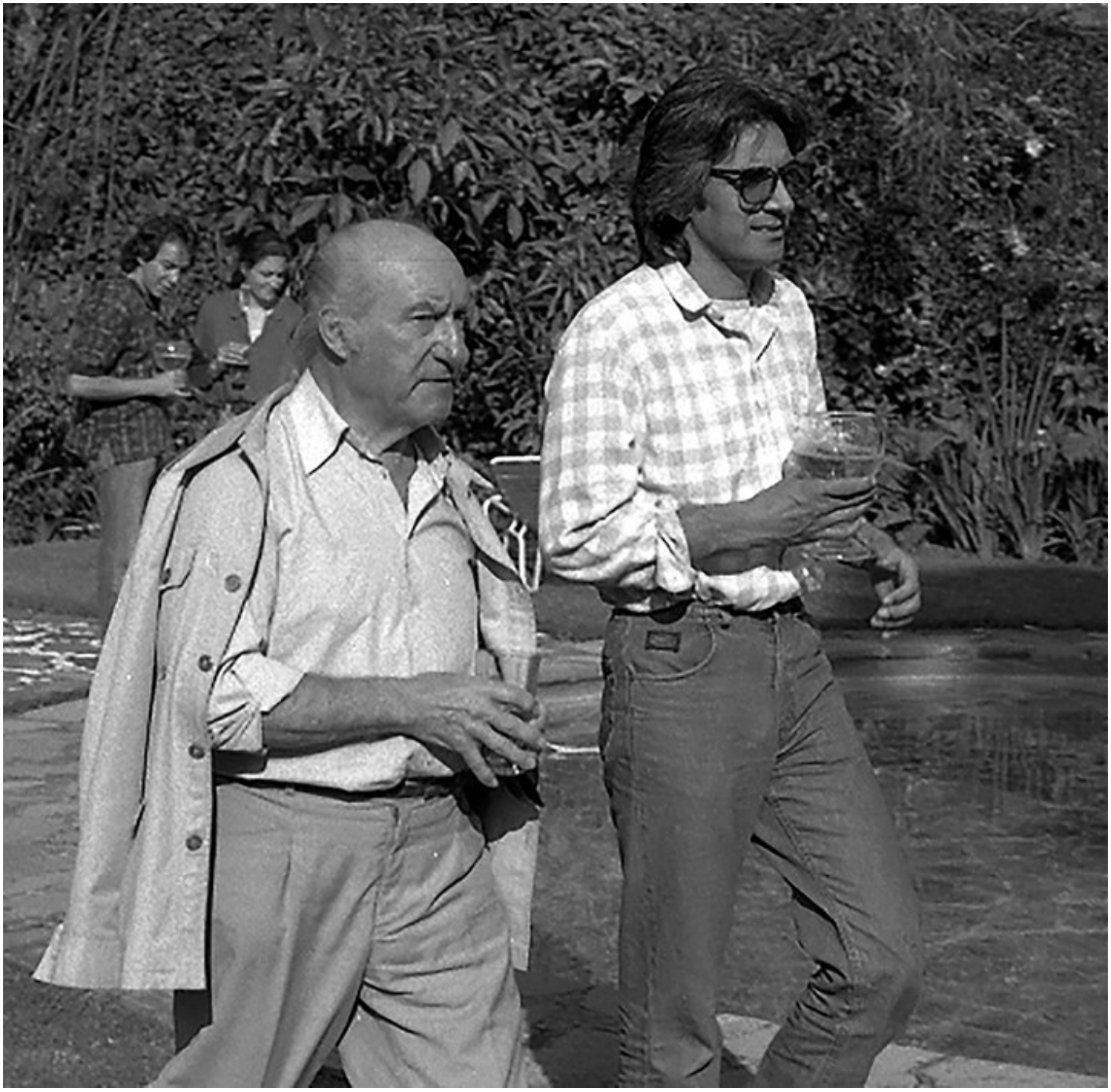
Strona albumu z plakatami Jerzego Czerniawskiego



Strona albumu z plakatami Mieczysława Górowskiego

*

Album *Cartel Contemporáneo Polaco* powstał nie tylko dlatego, że jego autorka urodziła się i skończyła studia artystyczne w Polsce, a w Meksyku zdobyła znaczącą pozycję w dziedzinie grafiki użytkowej. Polski plakat stał się znany w Meksyku już na przełomie lat 1950. i 1960. – wtedy zaczęto mówić na świecie o polskiej szkole plakatu, a do Meksyku docierały plakaty Waldemara Świerzego, Jana Lenicy, Waleriana Borowczyka i Romana Cieślewicza, artystów zaliczanych do tej szkoły, zapowiadające w Polsce filmy wielkich meksykańskich reżyserów ze Złotej Epoki kina meksykańskiego (1936 – 1959): Emilio „Indio" Fernandeza, Roberto Galvadónai Benito Alzavakiego – i przyczynił się do spopularyzowania plakatu artystycznego w tym kraju. Instytucjonalnym potwierdzeniem rosnącej popularności plakatu w Meksyku były wprowadzane na uczelniach meksykańskich zajęcia z projektowania plakatu oraz rozpoczęte w 1990 r. międzynarodowe biennale plakatu: *Bienal Internacional del Cartel en México* – BICM; BICM jest jednym z najstarszych biennale plakatu na świecie i pierwszym w Amerykach. A w 2002 r. powstało Museo Mexicano del Diseño – MUMEDI, czyli Muzeum Wzornictwa, w którym poczesne miejsce zajmuje plakat.



Wiktor Górka i Xavier Bermúdez w Tepoztlán w stanie Morelos w Meksyku, listopad 1990 r., z arch. BICM, fot. Leonardo Crociani, zdjęcie udostępnił Xavier Bermúdez



Xavier Bermúdez z polskimi przyjaciółmi w mieszkaniu Piotra Kunce w Krakowie, przed 2011 rokiem, od lewej: Krzysztof Dydo, profesorowie grafiki, artyści graficy Władysław Pluta, Mieczysław Górowski, Xavier Bermúdez i Piotr Kunce, zdjęciem udostępnił Krzysztof Dydo

Szczególny wpływ na spopularyzowanie i rozwój plakatu artystycznego w Meksyku miał Wiktor Górka (1922 – 2004), również zaliczany do polskiej szkoły plakatu, który na początku lat 1970. został zaproszony do Meksyku, aby uczyć grafiki użytkowej. (Górka cieszył się już wtedy światową sławą w dziedzinie plakatu artystycznego). Uczył, z wielkim

powodzeniem, rysunku i projektowania plakatu w kilku prestiżowych uczelniach tego kraju, najdłużej w Universidad Veracruzana w Xalapie, przez, łącznie, siedem lat, do końca lat 1990. W 2002 r. podczas siódmego *Bienal Internacional del Cartel en México* został odznaczony prestiżowym Medalem José Guadalupe Posady, legendarnego meksykańskiego rysownika, ilustratora i grafika (1852 – 1913), za wkład w rozwój grafiki użytkowej w Meksyku. Wcześniej, w 1990 r., specjalna wystawa jego plakatów oraz poprowadzony przez niego warsztat graficzny dla wpatrzonych w niego młodych grafików uświetniły pierwsze Międzynarodowe Biennale Plakatu w Meksyku.

Xavier Bermúdez Bañuelos, artysta grafik i muzyk, nauczyciel akademicki, najpierw na Wydziale Grafiki Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, a potem w Katedrze Sztuk Plastycznych Wydziału Artystycznego Universidad Veracruzana w Xalapie, pomysłodawca i, od początku do dzisiaj, dyrektor BICM, w swoim wprowadzeniu do albumu Barbary Paciorek napisał: „Nie można w Meksyku mówić o polskim plakacie bez nawiązań do Wiktora Górki, naszego nauczyciela i przyjaciela, który swoją pracą i obecnością tu zbratał nasze kraje” i że „Wiktorowi Górce zawdzięczamy wykształcenie wielu grafików w Xalapie i w kilku innych miastach Meksyku”. Bermúdez często wspomina Górkę i oddaje mu hołd. Ostatnio w obszernym artykule *La humilde y alegre creatividad silenciosa de Victor Górka (*Pokora i radość cichej twórczości Wiktora Górki lub

może: Umiar i radość w stonowanej twórczości Wiktora Górki), zamieszczonym w ostatnim w 2025 r. numerze kwartalnika *La Palabra y Hombre (*Słowo i Człowiek), pisma Uniwersytetu Veracruzana.



Wiktor Górka ze swoimi studentami na Wydziale Sztuk Plastycznych Uniwersytetu Veracruzana w Xalapie, listopad 1998 r., z arch. BICM, zdjęcie udostępnił Xavier Bermúdez

Cały numer *La Palabra y Hombre* poświęcono niedawnej historii Polski oraz jej kulturze wysokiej i ozdobiono go reprodukcjami plakatów, kolejno, Andrzeja Pągowskiego, Patrycji Longawy, Elżbiety Chojnej, Krzysztofa Wasilewskiego, Ryszarda Kai, Henryka Tomaszewskiego, Kasi Kubackiej, Lecha Majewskiego,

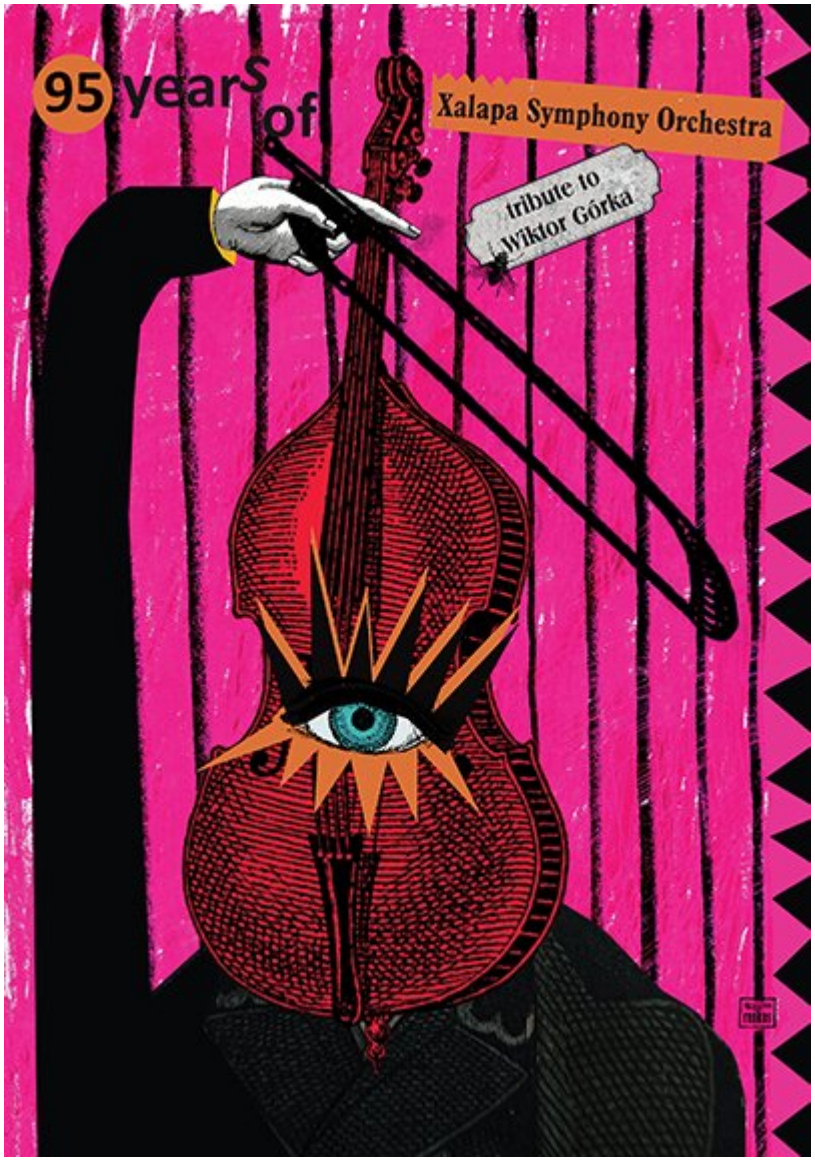
Jana Lenicy, Joanny Tyborowskiej, Tomasza Bogusławskiego, Kai Renkas, Wiktora Górki, Romana Cieślewicza i Mieczysława Górowskiego. Polska nie po raz pierwszy była głównym tematem w pięćdziesięcioletniej historii tego pisma; w połowie lat 1950. Universidad Veracruzana podjął współpracę z polskimi uniwersytetami i instytucjami kulturalnymi w dziedzinie nauk ścisłych i humanistycznych, więc znajduje to często odzwierciedlenie w treści pisma.

Przytoczyłem słowa Xaviera Bermudeza, że „nie można w Meksyku mówić o polskim plakacie bez nawiązań do Wiktora Górki", ale nie można też mówić o polskim plakacie w Meksyku bez nawiązań do niego. Ten czołowy meksykański popularyzator plakatu artystycznego przyjaźni się z wieloma polskimi artystami grafikami i profesorami grafiki użytkowej, bywa w Polsce i dba o to, aby w każdym większym konkursie plakatu w jego kraju, poczynając od prestiżowego BICM, i w każdej większej wystawie plakatu brali udział polscy graficy, ze starszego i młodego pokolenia. Niedawno, w 2024 r., zainicjował wystawę plakatu z okazji obchodów 95. rocznicy powstania Orkiestry Symfonicznej w Xalapie i 80. rocznicy powstania Uniwersytetu Veracruzana i w hołdzie Wiktorowi Górce. Jej organizatorzy – kierowany przez niego BICM oraz Universidad Veracruzana i Ambasada RP w Meksyku – zaprosili do udziału w niej plakacistów z Meksyku i z Polski – czterdziestu z Meksyku i czterdziestu z Polski i każdego zaproszonego artystę poproszono o plakat na temat

wyznaczonego dla niego instrumentu muzycznego – „aby dać świadectwo twórczej współpracy artystów meksykańskich i polskich”.

Z jednego z oficjalnych komunikatów Universidad Veracruzana na temat tej wystawy: *La exhibición de carteles que celebra el 95º aniversario de la Orquesta Sinfónica de Xalapa (OSX) y el 80º aniversario de la Universidad Veracruzana* […] *Esta colección rinde un homenaje In Memoriam al maestro polaco Wiktor Górka y destaca la colaboración creativa entre artistas de México y Polonia.*

Tę wystawę prezentowano w 2025 r. w kilku prestiżowych instytucjach w Xalapie i w kilku innych miastach Meksyku.



Plakat Kai Renkas do wystawy plakatów zorganizowanej z okazji obchodów 95. rocznicy powstania Orkiestry Symfonicznej w Xalapie i 80. rocznicy powstania Uniwersytetu Veracruzana, w hołdzie Wiktorowi Górce, zdjęcie plakatu udostępnione przez autorkę

Obok Wiktora Górki, Xaviera Bermudeza i Barbary Paciorek-Palety na liście najbardziej „winnych” znajomości i powodzenia polskiego plakatu w Meksyku jest Ambasada RP w Meksyku. Album Barbary Paciorek został wydany pod auspicjami polskiej ambasady i z jej finansową pomocą, polska ambasada od dawna

współorganizuje większość wystaw polskiego plakatu, niektóre z nich zainicjowała. Ambasada RP w Meksyku aktywnie promuje wszystkie dziedziny polskiej kultury. Wiem o tym sporo z własnego doświadczenia, z obserwacji zbieranych podczas częstych, od dwudziestu kilku lat, pobytów w Mieście Meksyk i w kilku innych miastach, z rozmów, z prasy, z komunikatów Ambasady, z katalogów wystaw, z programów targów książki i z programów festiwali kulturalnych, z informacji uzyskiwanych w instytucjach kultury i nauki, na przykład w Cineteca Nacional i *w* UNAM, największym uniwersytecie Meksyku, na terenie którego ma siedzibę kilka znaczących instytucji kultury. Polonia w Meksyku jest nieliczna, ale Polski w Meksyku – dzięki Ambasadzie RP, kilku Polakom aktywnie propagującym w Meksyku współczesną polską kulturę oraz meksykańskim instytucjom i miłośnikom polskiej kultury – jest dużo, i to w najlepszym wydaniu.



Strona albumu z plakatami Franciszka Starowiejskiego



Strona albumu z plakatami Romana Cieślewicza

*

We wprowadzeniu do swojego albumu o współczesnym polskim plakacie Barbara Paciorek napisała:„Mogę powiedzieć, że plakaty, które oglądałam na ścianach budynków, na murach i

słupach ogłoszeniowych w Krakowie jako nastolatka, miały decydujący wpływ na moją decyzję podjęcia studiów w Akademii Sztuk Pięknych. Wtedy też zaczęłam kolekcjonować polskie plakaty i pokochałam je na zawsze".

Wielu Polaków zakochiwało się w plakacie w latach 1950. i 1960. – wiem o tym z własnego doświadczenia. W tamtym okresie na ulicznych tablicach i słupach ogłoszeniowych oraz w gablotach ściennych kin i teatrów „zamieszkała" wielka sztuka na papierze, czyli plakat artystyczny. Pełnił funkcję podobną do afisza, ale był dziełem wybitnych artystów grafików, a także malarzy, autorów fenomenu, który nazwano polską szkołą plakatu. Zachęcał przechodnia do obejrzenia filmu, sztuki teatralnej, do pójścia na koncert, na imprezę sportową, do cyrku, anonsował festiwale kulturalne, zwracał się z apelem w różnych sprawach. Ożywił ulice. Zaskakiwał formą, intrygował, był frajdą dla oka i wyzwaniem dla umysłu. Obok swojej podstawowej funkcji wyrabiał lub wyostrzał zmysł estetyczny. Sądzę, że u wielu Polaków wywołał zainteresowanie sztuką i wielu zachęcił do wizyt w muzeach i galeriach artystycznych.

Byłem jednym z wielu licealistów zbierających plakaty. Chodziłem z kolegą do magazynu Centrali Wynajmu Filmów, aby poprosić magazyniera o plakat do wybranego filmu, plakat, którym już wcześniej się zachwycaliśmy. „A weźcie se chłopaki, ale po jednym" – mówił najbardziej przyjazny z magazynierów.

Inni też pozwalali brać „po jednym”, choć po dłuższych prośbach i z zastrzeżeniem, że „to ostatni raz”, „takich cwaniaków jak wy jest więcej i nie będę was więcej wpuszczał” itp. Ale dalej nas wpuszczali i dawali „po jednym”. Kiedy w 1969 r., po ukończeniu studiów, wyjeżdżałem na rok do Londynu, zabrałem, w solidnej tubie, kilkadziesiąt plakatów filmowych i teatralnych Henryka Tomaszewskiego, Jana Lenicy, Waldemara Świerzego, Romana Cieślewicza, Franciszka Starowieyskiego, Wiktora Górki, Jana Młodożeńca, Józefa Mroszczaka i Macieja Urbańca, żeby obdarowywać nimi i zachwycać czekających tam na mnie przyjaciół oraz Anglików, których miałem poznać.

Zachwycali się, niektórzy już wcześniej zetknęli się z polskim plakatem, między innymi w londyńskiej galerii sztuki Mateusza Grabowskiego, zamożnego polskiego farmaceuty, pasjonata malarstwa i grafiki. Bo polski plakat „ruszył w świat” wcześnie, na przełomie lat 1940. i 1950., polscy plakaciści zbierali nagrody na międzynarodowych wystawach grafiki użytkowej, często o nich pisano, nie tylko w fachowych magazynach. W Polsce powstały pierwsze instytucje, które „legalizowały” plakat jako dzieło sztuki: w 1965 r. krajowe Biennale Plakatu w Katowicach, w 1966 r. Międzynarodowe Biennale Plakatu w Warszawie, w 1968 r. Muzeum Plakatu w Wilanowie. A w 1985 r., z pokaźnej kolekcji plakatów Krzysztofa Dydo, krakowskiego pasjonata grafiki użytkowej, powstała Dydo Poster Gallery, która, ciągle rosnąc, popularyzuje plakat artystyczny w kraju i za

granicą w takim stopniu, jak wcześniej wymienione instytucje.



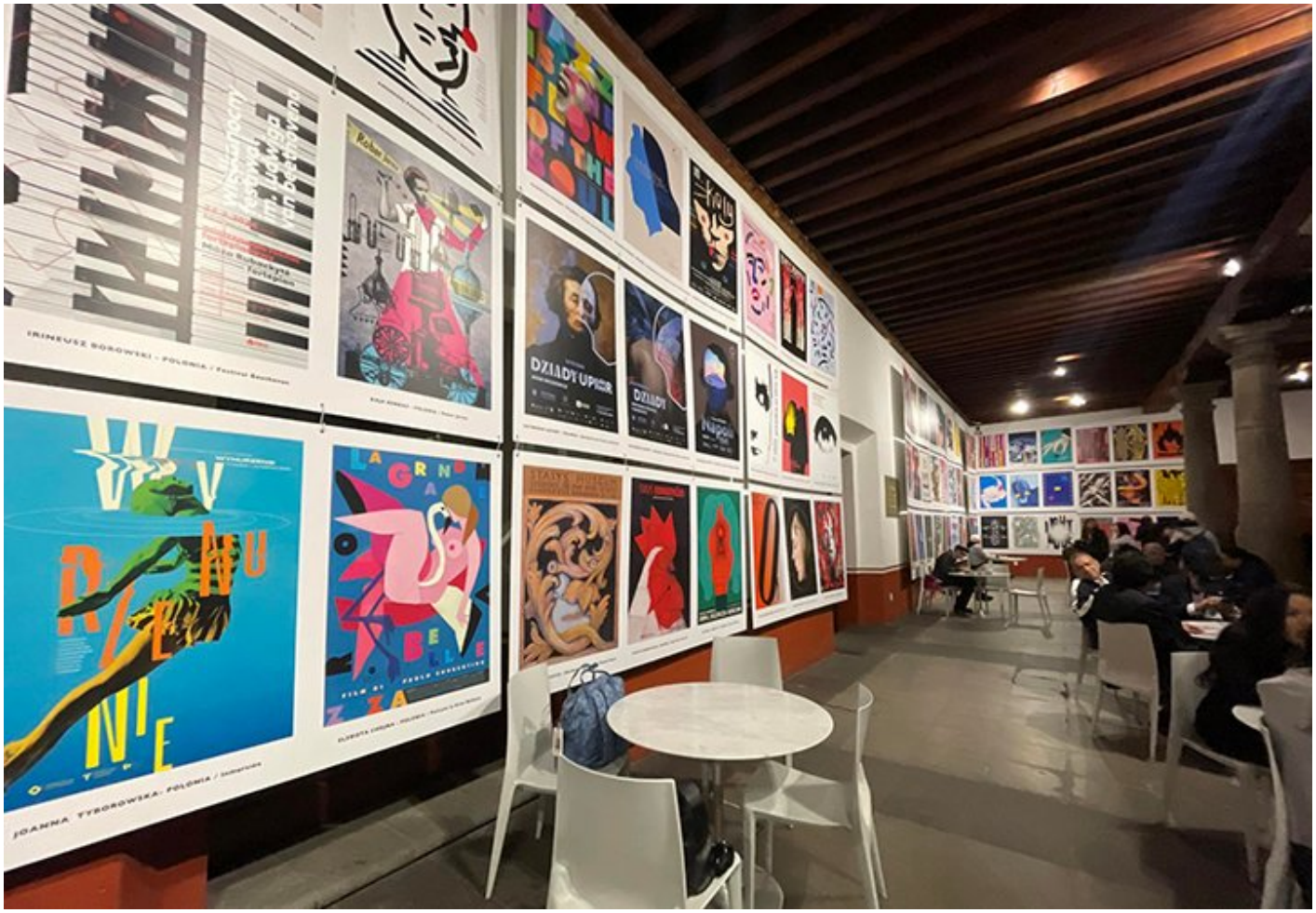
Strona albumu z plakatami Waldemara Świerzego

Wiadomo, że artyści wymienieni przez Barbarę Paciorek w częściach albumu zatytułowanych „Średnie pokolenie” (już nie jest średnie) i „Młodzi plakaciści” (już nie tacy młodzi) zdobyli, niektórzy dalej zdobywają, sławę i laury równe tym, jakie zdobywali Wielcy Mistrzowie. Zdobywają już laury następni

twórcy plakatów, na przykład (według mojego rozeznania): Agnieszka Ziemiszewska, Patrycja Longawa, Karolina Podoska, Jakub Zasada, Joanna Tyborowska, Michał Batory, Agnieszka Węglarska, Elżbieta Chojna, Krzysztof Iwański, Kaja Renkas, Justyna Jędrysek (wydaje mi się, że od jakiegoś czasu w czołówce plakacistów jest najwięcej pań). Moje, amatorskie, oko mówi mi, że są oni kolejnymi następcami grafików i malarzy z polskiej szkoły plakatu: odznaczają się artystycznym kunsztem, spostrzegawczością, fantastycznymi skojarzeniami, kapitalnym poczuciem humoru, umiłowali metaforę, każde z nich ma swój styl, wszystkim udaje się unikać banału. No i z ich prac, tak jak z prac poprzednich pokoleń polskich plakacistów, przebija oczytanie i obszerna ogólna wiedza. To wszystko sprawia, że są one nie tylko piękne, ale równie często jak plakaty ich poprzedników trafiają w sedno sprawy.



Bienal Internacional del Cartel en México, Museo Franz Mayer, Mexico City, 2024 r., fot. Peng Yun



Bienal Internacional del Cartel en México, Museo Franz Mayer, Mexico City, 2024 r., fot. Peng Yun

Uwagi dotyczące albumu Barbary Paciorek oraz artykułu:

– Nie ma w albumie *Cartel Contemporáneo Polaco* pośród Wielkich Mistrzów (zwanych powszechnie artystami polskiej szkoły plakatu) Wojciecha Fangora, Józefa Mroszczaka i Macieja Urbańca, a pośród artystów średniego pokolenia Rafała Olbińskiego, Jana Sawki, Andrzeja Pągowskiego i Ryszarda Kai. Przyczynę pominięcia tych artystów znalazłem w następującym fragmencie wprowadzenia Barbary Paciorek do swojego albumu: „Stworzony przeze mnie album nie ma na celu oceny ani analizy

twórczości polskich plakacistów. Jest raczej dokumentacją osiągnięć czterech pokoleń polskich plakacistów. Choć starałam się być obiektywna w doborze plakatów – a wybór nie był łatwy – niewątpliwie są w nim ślady moich osobistych preferencji".

Ponadto album nie mógł mieć dowolnej ilości stron. Reprodukcje plakatów wybranych Mistrzów są na czterech lub sześciu stronach (od siedmiu do jedenastu plakatów); artystów średniego pokolenia – na czterech stronach (od pięciu do siedmiu plakatów); młodych (wówczas) plakacistów – zwykle na dwóch stronach (cztery lub pięć plakatów). I dodatkowa, ale ważna uwaga: album został starannie i pięknie wydany. Ma rozmiary 23 x 30 cm.

– Napisałem sporo o spopularyzowaniu plakatu w Meksyku i o polskich plakacistach, ale nic nie napisałem o meksykańskich plakacistach. Poproszę p. Xaviera Bermudeza o rozmowę na ten temat. I na temat plakatu artystycznego w innych krajach Ameryki Łacińskiej, w tym roli polskiego plakatu.

Zdjęcia plakatów w albumie pochodzą za zbiorów Dydo Poster Gallery.

*

Zobacz też:

> Polski plakat podbija świat

> Pasjonat

> Plakat jest moim żywiołem

Tam, gdzie

na francuskiej ziemi bije polskie serce

Paryż to nie tylko Wieża Eiffla, katedra Notre-Dame, atrakcyjne muzea i bulwary zachęcające do spacerów. Dla nas, Polaków, ważnym miejscem, którego nie sposób nie odwiedzić, jest ***Biblioteka Polska w Paryżu****, na wyspie świętego Ludwika. Trzy ważne muzea, bogaty zbiór książek, rękopisów i innych pamiątek, oraz wystawy czasowe i imprezy kulturalne, organizowane w powiązaniu z ważnymi rocznicami, to tylko niektóre aspekty działalności Biblioteki.*



Arkadiusz Roszkowski, © Instytut Biblioteka Polska w Paryżu

Z **Arkadiuszem Roszkowskim** – kierownikiem archiwum Biblioteki Polskiej w Paryżu – rozmawia **Jolanta Łada-Zielke**.

Co jest największym atutem Instytutu Biblioteka Polska w Paryżu, dzięki któremu instytucja ta przetrwała różne zawirowania dziejowe?

Instytut Biblioteka Polska w Paryżu powstał dopiero dwa i pół roku temu. Natomiast sama Biblioteka Polska, która – niczym cenna szkatułka – kryje się wewnątrz tej nazwy, liczy prawie 200 lat. Dwa czynniki składają się na jej długowieczność. Pierwszy to zrozumienie, życzliwość i gościnność Francuzów. Zawsze podkreślamy, że jesteśmy na gościnnej ziemi francuskiej, bez której nie byłoby Biblioteki Polskiej, a przynajmniej nie w Paryżu. Drugi to wierność idei jej ojców-założycieli (i matek-założycielek), którzy wyemigrowali do Francji po upadku powstania listopadowego w 1831 roku. Na naszej wystawie stałej, obok aktu ufundowania Biblioteki znajduje się akt detronizacji cara, który uważamy za duchowy, symboliczny kamień węgielny. Nie udało się wywalczyć wolności w powstaniu, ale emigranci przywieźli ze sobą idee niepodległościowe i przechowali je tutaj jako depozyt na przyszłość. Misją Biblioteki Polskiej było od początku gromadzenie, utrzymanie i poszerzanie zbiorów oraz przybliżanie kultury polskiej Francuzom i szerzej: całej Europie.



Fasada Biblioteki Polskiej w Paryżu, fot. Hanna Zaworonko

Wielka Emigracja była pierwszą, ale nie jedyną związaną z Biblioteką Polską?

Kolejne fale emigracji politycznych nastąpiły po powstaniu styczniowym, po II wojnie światowej i, w mniejszym stopniu, po roku 1968. Była też tak zwana „emigracja solidarnościowa”. Polacy przyjeżdżali tu również z powodów ekonomicznych, osiedlali się też tu artyści szukający swobody twórczej w wolnej, republikańskiej Francji. Dziś przybywają tu w ramach

programów stypendialnycn polscy studenci i naukowcy.

Szczególnym miejscem w Bibliotece jest Muzeum Adama Mickiewicza, który zrobił wiele dla Polski nie tylko jako poeta, ale i działacz polityczny.

Nasze Muzeum Adama Mickiewicza, powstałe z inicjatywy jego syna Władysława, to nie tylko pierwsze polskie muzeum literackie, ale i pierwsze tego typu muzeum we Francji. Ciekawe, że w kraju o tak wielkich tradycjach literackich nikt wcześniej nie stworzył podobnego; nawet dom Victora Hugo otwarto kilka miesięcy po powstaniu Muzeum Mickiewicza. Adam Mickiewicz był człowiekiem nie tylko pióra, ale i czynu, o czym świadczy stworzenie przez niego legionu w 1848 roku we Włoszech. Był też profesorem greki i łaciny w Lozannie, zaś w Collège de France został pierwszym profesorem języka i literatury słowiańskiej. Przyjaźnił się z wieloma literatami i intelektualistami francuskimi, jak George Sand i Alphonse de Lamartine.

Czy eskpozycja poświęcona Fryderykowi Chopinowi cieszy się dużym zainteresowaniem?

Salon Chopina, znajduje się na końcu trasy zwiedzania Biblioteki i stanowi cel wizyt wielu gości, zwłaszcza spoza Polski. Jest to jedyna wystawa w całej Francji poświęcona wyłącznie

Chopinowi. Po drodze do niej nasi goście odkrywają inne nasze ekspozycje i w ten sposób wzbogacają swoją wiedzę, nie tylko o kompozytorze. Chopin był jednym z pierwszych członków Towarzystwa Literackiego, które istnieje do dziś pod nazwą Towarzystwo Historyczno-Literackie i do momentu powstania Instytutu Biblioteka Polska w Paryżu, prowadziło i utrzymywało Bibliotekę.



Salon Chopina, fot. Hanna Zaworonko

Niektórzy cudzoziemcy reagują zdziwieniem na informację,

że Chopin był Polakiem. Czy to dotyczy też Francuzów?

Sam fakt, że salon Fryderyka Chopina znajduje się w Bibliotece Polskiej, daje naszym gościom do myślenia. Ale czasem trzeba pokazać im mapę ziem polskich z XIX wieku, a na niej Żelazową Wolę. Prezentujemy też zdjęcia polskich przyjaciół kompozytora z czasów, kiedy żył w ojczyźnie oraz tych, z którymi utrzymywał kontakty na emigracji. Francuzom trzeba uświadomić, że Fryderyk Chopin był wprawdzie artystą o randze światowej, ale w głębi serca pozostał Polakiem. Świadczą o tym jego listy z pobytu w Wielkiej Brytanii, gdzie niekiedy czuł się wyobcowany. Kiedy spotykał tam Francuzów, szczerze się cieszył i tak pisał o nich w liście do rodziny: *Ale ci Anglicy tacy różni od Francuzów, do których jak do swoich przylgnąłem*. To znaczy, że traktował ich nie do końca jak swoich. Ta wypowiedź ucina wszelkie wątpliwości.

Jak funkcjonuje Biblioteka Polska w okresie międzywojennym, kiedy nasz kraj odzyskał niepodległość?

To czas remontów, finansowanych ze strony państwa polskiego, dzięki którym Biblioteka rozkwita, choć pełni przy ambasadzie Polskiej w Hotelu Monaco już tylko funkcję pomocniczą. Ale tutejsze wykłady cieszą się ogromnym zainteresowaniem intelektualistów francuskich. Wygłasza je między innymi generał Louis Faury, który walczył w wojnie polsko-bolszewickiej.

Współpraca wojskowa armii polskiej z francuską ma też przełożenie na nasze dzisiejsze stosunki. Na początku lat dwudziestych odwiedza Bibliotekę Polską marszałek Józef Piłsudski, a oprowadza go sędziwy już Władysław Mickiewicz. Ich spotkanie ma wymiar symboliczny, bo Piłsudski był propagatorem mickiewiczowskich idei romantycznych. We Francji traktowano go z początku nieufnie, bo jego legiony powstawały przy armiach państw centralnych. Francuzi długo nie chcieli uznać rządu polskiego po I wojnie światowej, dopiero Ignacy Paderewski zdołał skonsolidować wszystkie ugrupowania polityczne – w tym rozpoznawalną we Francji endecję – i doprowadził do nawiązania oficjalnych stosunków dyplomatycznych.

W czasie II wojny światowej Niemcy usiłują przywłaszczyć sobie nasze zdobycze intelektualne oraz wybitnych artystów, głównie Chopina, doszukując się w jego życiorysie alzackich korzeni i podkreślając, że jego nauczycielem był Józef Elsner.

Elsner był w dużej mierze spolonizowany. A jeśli chodzi o recepcję Chopina w Niemczech, to Biblioteka Polska w Paryżu ma dużo do powiedzenia. Otóż w 1937 roku odbyła się tu wspaniała wystawa *Fryderyk Chopin, George Sand i ich przyjaciele*. Pokazano na niej dagerotyp, dopiero co odkryty w wydawnictwie Breitkopfa i Härtla w Lipsku, który następnie

został sprzedany Państwu Polskiemu. Wtedy jeszcze stosunki Polski i III Rzeszy były w miarę poprawne. Sam oryginał zaginął w zawierusze wojennej, ale u nas zachowała się jego fotografia, sporządzona w czasie trwania wystawy. Dzięki temu mamy wyobrażenie, jak Chopin wyglądał naprawdę. Kiedy Niemcy przygotowywali się do ataku na Polskę, przysłali tu jednego ze swoich historyków. Miał on w tajemnicy wynotować najcenniejsze zbiory i eksponaty, które można byłoby przypisać dziedzictwu niemieckiemu. Resztę planowano skonfiskować i ewentualnie zniszczyć. Po wkroczeniu do Paryża hitlerowcy od razu zajęli budynek Biblioteki, ale jej pracownicy zdążyli ukryć i przechować większość zbiorów, a po wojnie odzyskali sporą część zagrabionych.



Muzeum Adama Mickiewicza, fot. Hanna Zaworonko



Muzeum Bolesława Biegasa, fot. Hanna Zaworonko

Obok Mickiewicza i Chopina ma u Państwa osobną salę ekspresjonistyczny rzeźbiarz i malarz Bolesław Biegas (1877-1954).

Biegas jest coraz lepiej rozpoznawalny, nie tylko w Polsce, ale i we Francji. Był członkiem Towarzystwa Historyczno-Literackiego i jednym z jego mecenasów. Realizując zapis w jego testamencie, założyliśmy w pierwszych latach powojennych muzeum prezentujące jego zbiory. To był artysta wszechstronny, próbował też komponować i pisał dramaty. Ale największe sukcesy odnosił jako rzeźbiarz i malarz, bo kiedy żył, jego prace sprzedawano drożej niż dzieła Picassa! To jedyny polski artysta, którego dzieła stanowią część stałej ekspozycji w Muzeum d'Orsay. W Polsce można je obejrzeć między innymi w Muzeum Secesji w Płocku. Biegas chciał, aby jego dzieła trafiły na jego ukochane północne Mazowsze, co w Polsce komunistycznej nie

było możliwe. Dopiero wiele lat po śmierci artysty spełniliśmy jego ostatnią wolę, oddając Muzeum w Płocku jako depozyt jego monumentalne, ekspresjonistyczne i symbolistyczne rzeźby. Co kilka lat Biblioteka Polska w Paryżu przedstawia jeden z aspektów życia Biegasa w formie wystawy monograficznej. Przed igrzyskami olimpijskimi był to *Biegas jako taniec*, w stulecie I wojny światowej *Demony wojny,* a w okolicach Roku Chopinowskiego – *Biegas i Muzyka*. Nie każdy wie, że Biegas startował w konkursie rzeźbiarskim na pomnik Chopina. Proszę sobie wyobrazić jego ekspresjonistyczną rzeźbę na miejscu posągu dłuta Wacława Szymanowskiego w Łazienkach! Myślę, że nie do końca pasowałby do tej scenerii, niemniej jednak życie i twórczość Biegasa wpisują się w wydarzenia kulturalne. W tym roku otwieramy wystawę *Biegas i Ukraina*. I nie jest to temat „naciągany", bo jego mecenasi posiadali majątek na Kijowszczyźnie, gdzie artysta spędzał wakacje i inspirował się tamtejszym folklorem. Prezentował też swoje dzieła na kijowskich salonach.

Czy będą też inne wystawy czasowe?

W ramach obchodzonego we Francji jubileuszu dwustulecia fotografii, przygotowaliśmy wystawę roczną, na której można zobaczyć unikatowe, bardzo rzadko eksponowane dagerotypy oraz najstarsze, XIX-wieczne fotografie reprezentujące wielość technik, stylów i tematów. W rocznicę Poznańskiego Czerwca

1956 organizujemy konferencję międzynarodową, w której wezmą też udział badacze z Francji i przedstawią tamte wydarzenia ze swojej perspektywy. W czerwcu prezentujemy wystawę *Maski pośmiertne*, w ramach której dawna, zarzucona dziś tradycja wykonywania i wystawiania masek pośmiernych, stanie się obiektem działań współczesnych artystów. Po wakacjach reaktywujemy wystawę poświęconą „Kulturze" paryskiej, która odbyła się w naszych murach 40 lat temu. Wpisujemy się również w obchody Roku Józefa Czapskiego. Rok 2027 będzie zaś Rokiem Polsko-Francuskim, jako pokłosie podpisania paktu między Polską a Francją w Nancy, który to traktat został bardzo szybko ratyfikowany przez oba kraje. Nancy to też miejsce symboliczne, związane z królem Stanisławem Leszczyńskim. Odtworzymy również po 90 latach wspomnianą już wystawę chopinowską z 1937 roku. Odbędzie się to dokładnie w stulecie pierwszego Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego.

Jakie wyzwania czekają Bibliotekę w najbliższej przyszłości?

Czeka nas remont fasady budynku, na której gdzieniegdzie pojawiają się pęknięcia, omszenia i zacieki. Kolejny krok to digitalizacja naszych zbiorów. Użytkownicy internetu, badacze, naukowcy i historycy zaczynają dziś swoje poszukiwania i zapytania prawie zawsze od kwerendy cyfrowej, ale dla nas to

jeszcze „pieśń przyszłości”. Natomiast bazując na katalogach, żmudnie opracowywanych przez naszych poprzedników i przez nas samych, będziemy mogli ten zamiar zrealizować, choć z pewnym opóźnieniem. W najbliższych miesiącach ruszamy z programem pilotażowym.

Dziękuję za rozmowę.

Zobacz też:

> Polski Rapperswil