

## Plakaty

ze zbiorów Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

Kolekcja plakatów Eugeniusza Geta Stankiewicza, zgromadzona w Muzeum Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, dokumentuje ponad czterdzieści lat działalności projektowej artysty. Najstarszy w zbiorze plakat pochodzi z 1967 r. W czasie, gdy powstawał, Get Stankiewicz był jeszcze studentem wrocławskiej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych, w której, pod okiem prof. Stanisława Dawskiego, rozwijał swoje umiejętności w zakresie grafiki warsztatowej oraz uczył się projektowania graficznego u adiunkta Macieja Urbańca.

Po latach artysta wspominać będzie znaczenie, jakie dla jego późniejszej twórczości miało zetknięcie się z Maciejem Urbańcem. Jednak równie istotne, jak spotkanie z tak wyjątkową osobowością, były kontakty z innymi młodymi ludźmi skupionymi wokół wrocławskiego środowiska studenckiego. Szczególnie ważna dla Geta Stankiewicza okazała się znajomość z Janem Jaromirem Aleksionem, Janem Sawką i Jerzym Czerniawskim, z którymi tworzył nieformalną grupę towarzysko-artystyczną, nazwaną, po słynnej wystawie w Muzeum Plakatu w Wilanowie z 1976 r., „Wrocławską Czwórką”. Ich twórczość, oparta na formach przedstawiających i operująca metaforą, kształtowała się w wyraźnej opozycji wobec panującej w sztuce współczesnej abstrakcji, a przede wszystkim konceptualizmowi, mającemu we Wrocławiu tak wielu zwolenników. Szczególna atmosfera artystyczna miasta miała także swój niemały wpływ na Geta Stankiewicza. W latach 60. i 70. XX w. Wrocław był miejscem wielu awangardowych działań. Odbywały się tu imprezy o ogólnopolskim znaczeniu: Jazz nad Odrą, Wrocławskie Spotkania Teatrów Jednego Aktora, Festiwal Polskich Sztuk Współczesnych, działały studenckie teatry „Gest” i „Kalambur”. Dla nich projektował młody Get Stankiewicz, odkrywając powoli język obrazowej metafory i kształtując swój niepowtarzalny styl.

Wspomniany na wstępie plakat z 1967 r. zrealizowany został dla spektaklu „Momento de verdad. Ryciny erotyczne” według Federico Garcii Lorki, wystawianego przez Państwowy Teatr Lalek we Wrocławiu w Klubie ZMS Piwnica Świdnicka. Jego forma w niczym nie przypomina tej, którą kojarzy się z Getem Stankiewiczem. Plakat jest jedynie ilustratorską próbą stworzenia syntetycznego, wizualnego odpowiednika dla treści utworu literackiego. Atakuje ikoną purpurowego serca dramatycznie rozerwanego namiętym uczuciem. Ekspresję zawartą w pikturalnej formie podkreśla typografia w formie odręcznego pisma, tak charakterystyczna dla późniejszego stylu artysty. Można ją uznać za odwołanie do osobistych zapisków autora erotyków lub listów kierowanych przez niego do adresatki jego uczuć, chociaż nie należy wykluczać także warsztatowego uzasadnienia jej zastosowania.

Ten sam rodzaj obrazowej narracji, jaki artysta wykorzystał w plakacie do „Rycin erotycznych”, znaleźć można także w kolejnej realizacji dla Klubu ZMS Piwnica Świdnicka. W 1968 r. Teatr Jednego Aktora wystawił na jego scenie „Obronę Sokratesa” według Platona. Tym razem treść dzieła zilustrowana została z uwzględnieniem interpretacyjnej niejednoznaczności. Pomnikowy cokół, z którego zsuwa się głowa filozofa, można też uznać za ołtarz idei, na którym została złożona. Posępność przesłania potęguje apla czarnego tła; uzupełnia je gest skierowanego ku ziemi kciuka, jaki pojawił się w lewym górnym narożniku plakatu.

Efektem dalszej ewolucji formy obrazowania, zmierzającej w tym okresie twórczości Geta Stankiewicza raczej ku syntetyzowaniu przekazu, jest plakat do przedstawienia „Kto zabił don Kichota” wystawianego w sezonie

1968/70 na Małej Scenie Wrocławskiego Teatru Lalek. W jego górnej części artysta nakreślił, kilkoma zdecydowanymi gestami, głowę martwego bohatera sztuki. Jednak, mimo swego dramatyzmu, to nie ona skupia uwagę widza, ale wstęga czerwonej krwi, wyciekającej z podciętego gardła. Kompozycję plakatu porządkuje rytm horyzontalnych pasów: wyrysowanych za pomocą linii oraz wyznaczonych przez dukt kolejnych wersów tekstu. Zastosowana w nim typografia przypomina ręczną wycinankę. Podobne rozwiązanie typograficzne i kompozycyjne odnaleźć można w plakacie „Jazz nad Odrą” z 1970 r. W górnej sferze artysta zamieścił w nim cztery sekwencje żartobliwej historii humanoida zmagającego się z problemem użycia czerwonego balonika. Plama czerwieni, w którą balonik zamienia się w ostatnim kadrze, pełni podobną rolę jak w plakacie do historii don Kichota - skupia uwagę widza, by stopniowo przenieść ją na informację zatartą w dolnej części plakatu.

Na początku lat 70. XX w. Eugeniusz Stankiewicz na moment ulega fascynacji Stylem Międzynarodowym (zwanym także Szwajcarskim Stylem Typograficznym). Kierując się jego rygorystycznym porządkiem, opartym na organizującej wszystko siatce, artysta rezygnuje z anegdoty na rzecz czystego, graficznego przekazu. Zanika indywidualizm twórcy, a jego miejsce zajmuje obiektywizm form geometrycznych.

Przykładem tego typu realizacji jest plakat reklamujący wystawę „Styl zakopiański w architekturze”, prezentowaną w 1971 r. w Muzeum Architektury we Wrocławiu. Niebieska apla pokrywająca całą powierzchnię plakatu stanowi tło dla tekstu zapisanego w jednoliniowej, bezszeryfowej czcionce, zamieszczonego wzdłuż jego górnej krawędzi. Przestrzeń pod tekstem wypełnia niemal abstrakcyjna geometryczna konstrukcja - zarys szczytu góralskiej chałupy. Zatem nie tylko rygorystyczna organizacja przestrzeni, ale też określona „nawigacja” poprzez informację zawartą w plakacie - od tekstu po interpretację formy ilustracyjnej - pozwala uznać tę realizację za przykład popularnej na zachodzie Europy od lat pięćdziesiątych XX w. szkoły.

Artysta odwoła się do jej reguł, na szczęście, zaledwie kilka razy. Jeszcze w tym samym roku w plakacie „5 Festiwalu Kultury Studentów Polski Ludowej” powtórzy rodzaj użytej czcionki oraz schemat kompozycyjny. W 1972 r. w realizacji dla „IX Dni Muzyki Organowej i Klawesynowej” zastosuje monochromatyczne, wertykalne pasy, których końce zawijają się melodyjnie, przypominając może swą formą piszczałki organów, ale przede wszystkim wizualizując polifoniczność muzyki organowej.

Paradoksalnie, w tym samym czasie w twórczości plakatu Geta Stankiewicza pobrzmiewa radośnie „niefrasobliwy” styl, którego dalekich źródeł można by szukać w twórczości środowiska San Francisco lat 60/70. XX w. czy w sztuce pop-artu. Działający w ich obrębie artyści z kontestatorskim zacięciem łamali wszelkie zasady tworzenia plakatu, zrywając niejednokrotnie z potrzebą jasności, czy wręcz rezygnując z czytelności przekazu na rzecz formalnej i kolorystycznej ekspresji, chętnie korzystając z narracyjności i stylistyki komiksu. Oczywiście ich wpływ na twórczość artystów Bloku Wschodniego siłą rzeczy musiał być ograniczony, jednak niekiedy przykłady takich graficznych działań „przebiegały” przez granicę, chociażby za pośrednictwem okładek płyt, plakatów i czasopism muzycznych. Niewątpliwie spośród twórców środowiska wrocławskiego najbardziej do tej stylistyki zbliżył się Jan Sawka. U Geta Stankiewicza można ją odnaleźć w plakacie z 1971 r. zaprojektowanym do przedstawienia „Chajler (znaleziony w lesie pod Radomiem)” wystawianego przez wrocławski Studencki Teatr „Kalambur”. Pobrzmiewa w nim echo owej formalnej kontestacji, chociaż ideowo skierowana jest ona przeciw polskiej społeczno-politycznej rzeczywistości.

Barwną i radosną ekspresję, nieprzystającą do szarzyzny otoczenia, w którym żył artysta, odnaleźć można także w serii plakatów reklamujących usługi „Almatury” - biura wyspecjalizowanego w obsłudze ruchu turystycznego środowiska akademickiego. Dominujące w nich kontrastowe zestawianie barw oraz psychodeliczny rytm powtarzających się pasów koloru znów wydaje się być bliski współczesnej sztuce Zachodu. Oczywiście tej

stylistyki nie można było użyć przy realizacji innych, państwowych zamówień. Do nich należały tak zwane „plakaty społeczne”, których celem była popularyzacja haseł związanych z socjalistyczną gospodarką i systemem wartości. W latach 70. XX wieku zrealizował ich Get Stankiewicz kilka. I chociaż nie można ich uznać za wybitne pod względem artystycznym, co zapewne nie było w tym przypadku ambicją ich twórcy, warto poświęcić im uwagę. Dla tej grupy plakatów charakterystyczne jest niemal zupełne przejście do malarskiego obrazowania, co niewątpliwie wiązało się z potrzebą dostosowania przekazu do poziomu artystycznej wrażliwości ich odbiorców. Przykładem może być plakat z 1973 r., który podrywa do walki o jeszcze większą wydajność nie tylko wypisanym w czerni i bieli hasłem: „Szybciej i więcej miedzi dla kraju”, ale także poprzez determinację wypisaną na twarzy górnika i jego zaangażowanie w wykonywaną pracę.

Optymizmem, czy wręcz heroizmem, tchnie twarz przodownika pracy utrwalona na plakacie „3 Ogólnopolskiego Konkursu Dobrej Roboty na Rok 1973”. Artysta zapożyczył ją z monety znajdującej się współcześnie w obiegu, zachowując „surowość” techniki, w jakiej została zreprodukowana w metalu. Powiększony do plakatowego formatu i ujęty w graficzną ramę portret nabrał monumentalnego wyrazu. Jednoznacznej interpretacji wymyka się natomiast plakat z pouczającym hasłem „Nie oczekuj premii za niedbalstwo”, ponad którym widnieje dłoń - otwarta ku górze i zwrócona w stronę widza aż ośmioma palcami. Śmiało można uznać ją za nie dość zamaskowaną ironię skierowaną w system i jego nawoływanie o „więcej i szybciej” - wbrew naturze i zdrowemu rozsądkowi.

Malarska forma, która pojawiła się w dwóch z trzech przedstawionych powyżej tematycznych plakatach Geta Stankiewicza, bardziej twórcze zastosowanie znajdzie w jego realizacjach dla wydarzeń kulturalnych, między innymi do „Spisku sześciu” z 1975 r. oraz w 1981 r. w mrocznym plakacie do „Donkichoterii”. Artysta wyzyskuje w nich realizm przedstawienia, czyniąc z niego antytezę dla zawartości symbolicznej plakatu. Jednak do tej metody obrazowania Get nie będzie już raczej powracał, oddając pola takim jej mistrzom jak Jan Jaromir Aleksion czy Jerzy Czerniawski.

Analizując rozwój twórczości projektowej Geta Stankiewicza, należałoby cofnąć się w tym momencie do roku 1972 r., w którym artysta ukończył studia. Na dyplomie zaprezentował pracę graficzną, będącą ilustracją do XIX-wiecznego poematu „Kochankowie z Toledo” Yilliersa de L'Isle-Adam. Jej poruszająca forma stała się inspiracją dla Krzysztofa Jasińskiego, autora scenariusza do sztuki „Exodus”, wystawianej przez krakowski Teatr STU<sup>[1]</sup>. Plakat towarzyszący tej sztuce, zaprojektowany przez Geta, wydaje się zaskakujący na tle jego dotychczasowej twórczości. Punktem wyjścia do jego projektu są dwie czarno-białe fotografie nagich, leżących z rozpostartymi rękami postaci. Jedna z nich przedstawia mężczyznę, druga - kobietę. Fotografie zostały wydrukowane na dwóch stronach dziesięciu kwadratowych arkuszy, tworzących po złożeniu krzyż łaciński - symbolizujący pasję miłości dwójki bohaterów.

Po czarno-białą fotografię Get Stankiewicz sięgnie jeszcze kilkakrotnie. „Zabarwi” ją jednak charakterystycznym dla siebie humorem, który często objawiać się będzie w jego twórczości - czy to jako rysunkowy żart z erotycznym podtekstem, czy mocno nakreślona satyra z krytyką polityczną w tle.

Podobne rozwiązanie formalne artysta zastosował w plakacie do sztuki „Perykles władca Tyru”, wystawianej przez Teatr Nowy w Warszawie. Tym razem autor pojawia się w swoim dziele w portrecie statecznego mężczyzny w garniturze, którego szyję zdobi sznur czerwonych koralików. Aż trudno uwierzyć, że w 1985 r. tak bezpośrednia wymowa polityczna plakatu mogła umknąć uwadze cenzury.

To zresztą niejeden przykład gry, jaką artysta toczy na ulicach polskich miast z socjalistycznym reżimem. Na plakacie z 1981 r., zrealizowanym dla teatru STU, widnieje, ujęte w tondo, portretowe przedstawienie artysty z

wielką, czerwoną marchewką doczepioną w miejsce nosa. To tytułowy „Ubu Król”, bohater sztuki Alfreda Jarryego - pozbawiony skrupułów satrapa, który swą karierę rozpoczął od zdobywania popularności poprzez schlebianie szumowinom i zabieganie o względy ludzi wpływowych w państwie, by ostatecznie stanąć na czele krwawego przewrotu dokonanego pod hasłami walki o wolność i demokrację, który zagwarantował mu władzę, a tym samym możliwość bogacenia się. „Doprawienie nosa”, czerwonego nosa, w dodatku z marchewki, która nieodmiennie kojarzy się z kijem, oplata ten pozornie żartobliwy portret siecią całkiem poważnych znaczeń.

Marchewka pojawia się ponownie w plakacie do „Boccaccia”, wystawianego w 1983 r. przez Państwową Operę we Wrocławiu. Tym razem wyrasta z krocza maszerującego radośnie mężczyzny, w którym ponownie w plakacie z 1974 r. do spektaklu „Mistrz Pinkerton & Company” Teatru STU, zrealizowanego na podstawie twórczości Nölla, artysta uzupełnia XIX-wieczną fotografię zdawkowym rysunkiem, odkrywając w ten sposób prawdziwe intencje ukazanych na niej ludzi, skrywane pod kostiumem wiktoriańskiej etykiety. Zdjęcie własnej twarzy Get Stankiewicz wykorzystuje do zwizualizowania mrocznego przesłania sztuki Bertolta Brechta „Opera za trzy grosze”, wystawianej w 1977 r. przez Wrocławski Teatr Lalek. Ten pełen dysonansów plakat stylistyką przypomina trochę twórczość Franciszka Starowieyskiego, lubującego się w podobnej, turpistycznej tematyce. Jednak Get Stankiewicz, balansując na granicy realizmu i fantazji, tworzy formę bardziej niepokojącą. Zdjęcie, stanowiące główny element kompozycji, wydaje się być zwykłym zdjęciem legitymacyjnym. Jednak to tylko pozory - mężczyzna z plakatu hipnotyzuje widza bezpośrednim, głębokim spojrzeniem. Uśmiech czerwonych ust, którym zwodzi z daleka, z bliska okazuje się być rzędem szyderczo wyszczerzonych, trupich zębów. Szczególnego rodzaju hieratyczność całego przedstawienia przełamana została przez częściowe zastosowanie w plakacie odręcznego liternictwa. Spośród wypisanych w ten sposób treści na pierwszy plan wysuwa się, dominujący skalą, podpis artysty - umieszczony, jak w legitymacji, u dołu fotografii. Dlaczego się tu znalazł? Być może, by rozwiązać wszelkie wątpliwości co do tego, kto widnieje na plakacie i kto jest jego autorem. Jednak - twarz, imię i nazwisko oraz charakter, który dałoby się odczytać z próbki pisma, naznaczają plakat obecnością realnego człowieka. Bohater Brechta, któremu Get Stankiewicz „wynajmuje” swoją twarz, pojawia się wśród nam współczesnych. rozpoznać można sportretowanego przez siebie artystę. Na prawo od postaci Get Stankiewicz umieścił czerwony trójkąt z zapisem: „fig. 13/XII”. To oczywiście odwołanie do „politycznej figury”, jaką rząd zaprezentował swojemu narodowi 13 grudnia 1981 r.

W 1988 r. powstał plakat do Bufet-Opery Jana Kantego Pawлуskiewicza „Kur zapiał 2”, wystawianej przez Teatr STU, na którym widnieje postać nagiego mężczyzny z wyrastającą spod pachy potężną, czerwoną marchewką. To zaskakujące, także w kontekście treści dzieła scenicznego wyobrażenie, jest wizualizacją związku frazeologicznego „członek z ramienia”, powszechnego w partyjnej „nowomowie”<sup>[2]</sup>.

Polityczny podtekst, obecny we wspomnianych wcześniej plakatach, był jednym z przejawów właściwej sztuce Geta Stankiewicza „kontekstowości”. Sam artysta wielokrotnie powtarzał, że nie jest uniwersalny, jak malarze kwiatów, a jego prace nie znaczą bez kontekstu: społecznego, politycznego, historycznego<sup>[3]</sup>. Pozostanie on immanentnym składnikiem jego prac także wtedy, gdy jedynym motywem pojawiającym się na plakatach stanie się przetwarzany na wiele sposobów „łeb” artysty.

Wspomniany wcześniej plakat do „Opery za trzy grosze” otwiera ważny rozdział w twórczości plakatowej Geta Stankiewicza. Złożą się na niego realizacje, w których postać twórcy stanie się wyłącznym medium obrazowania. Zanim jednak owa sublimacja się dokona, do głosu dojdzie styl będący bezpośrednim odwołaniem do uprawianej przez artystę grafiki warsztatowej. Od niej zresztą zaczynał, w technice linorytu wykonywał swoje pierwsze, studenckie plakaty i z niej zapożyczył precyzję linii, pojawiających się w jego plakatach od połowy lat

siedemdziesiątych XX w. jako gęsta siatka czarnych kresek budujących formę. Pierwsze z plakatów powstałych w tej stylistyce są „ciche” w swej monochromatyczności, kolejne rozbrzmiewać będą kolorem. Nigdy jednak nie będzie on konkurencją dla rysunku.

W 1977 r. powstaje plakat do Wystawy Poplenerowej „Zgrupowanie Artystyczne Twardogóra 77”. Widnieje na nim przedstawienie fantastycznego zoomorfa, z którego ciała, pokrytego futrem i łuskami, wyrastają ni to szpony, ni kostne wyrostki. Niby znajome, a jednak odmienne od wszystkiego, co istnieje realnie, stworzenie to przykuwa uwagę, skłania do podjęcia próby zidentyfikowania „cytatów”, które złożyły się na jego ciało. Podobnej intelektualnej próbie Get Stankiewicz poddawać będzie odbiorcę jeszcze wielokrotnie, pozwalając mu podążać za swą myślą - stroniącą od dosłowności i jednoznaczności. Ucieczka od nich zaznaczona została także poprzez ograniczenie roli tekstu, który pojawia się na omawianym plakacie. Jest on zredukowany do roli ozdobnika, którego jakości wizualne podnosi użycie, jako tła, złota płatkowego. Wszystkie te formalne zabiegi powodują, że omawiany plakat wyzbywa się przypisanych gatunkowi cech wielkonakładowej reprodukcji. Wizualnie działa raczej jak unikatowa grafika warsztatowa, przeznaczona do indywidualnej kontemplacji w kameralnym wnętrzu, a nie realizacja, która miałaby sprostać konkurencji obrazów atakujących odbiorcę w przestrzeni miasta.

Jednak kreska Geta Stankiewicza potrafi skutecznie walczyć o uwagę. Emanuje energią, która najpierw przyciąga wzrok widza, by za chwilę porwać go w szalony bieg po zawłóściach swego duktu, przez zachwyt i zdziwienie wywołane finezją precyzyjnie wyrysowanych detali. Tej kresce Jacek Szelegajd zarzuca „...nadmierną samolubność albo lepiej - «wsobność» [...]. Ona chce wszystko wokół siebie wchłonąć, zagarnąć do... i niczego nie oddaje płaszczyźnie; wspaniale wyodrębnia, odcina i odgranicza, lecz nie oddaje własnej energii tłu, nie wchodzi w intymny z nim związek”<sup>[4]</sup>. Ta szczególna właściwość Getowej kreski potęguje doświadczenie surrealizmu, jaki staje się udziałem widza patrzącego na jego plakaty. Wiedząc, że formy, które ogląda: głowy opierzonych humanoidów z plakatów do „Króla Edypa”, IV, V i VI „Opolskich Konfrontacji Teatralnych” powstających w latach 1977-1979 czy „III Przeglądu Piosenki Aktorskiej” z 1980 r. lub ludzka larwa zapętlona w swym ciele jak wąż Ouroburos, powołana do życia na plakacie z 1979 r. do „Tragikomedii o Kalikście i Melibei”, nie należą do realnego świata, wierzy w ich istnienie przekonany przez siłę „racjonalnej” kreski. Arkusze kolejnych plakatów stają się kartami fantastycznego bestiariusza, w którym artysta zdaje relację z peregrynacji w głąb krainy własnej imaginacji.

Lata 80. XX w. okazały się dla Geta Stankiewicza bardzo ważne. To wtedy daje się zauroczyć miedziorytowi. Odnajduje w nim szlachetność dawnego rzemiosła, ale przede wszystkim przestrzeń emocjonalną, która pozwoli mu oderwać się od ponurej rzeczywistości współczesnej Polski. Mirosław Ratajczak zauważa, że dla artysty była to technika, w której owa „chora i chaotyczna rzeczywistość znalazła swój kontrapunkt. Ciężar historii znalazł przeciwwagę w kruchości, delikatności i klarowności wyrazu; tamte poczucie tymczasowości zakotwiczone zostało w niezmierzonym, cierpliwym czasie kultury, bieda i bylejakość dnia codziennego zyskała szatę wykwintną, dostojną, gorączkowość idei i zdarzeń uzupełniona została chłodnym, stoickim dystansem”<sup>[5]</sup>. Krytyk zauważa także, że wraz z pojawieniem się w twórczości Geta Stankiewicza miedziorytu następuje zmiana jej aksjologii. Kontekst społeczny, historyczny i polityczny staje się mniej eksponowany, „...rośnie natomiast zainteresowanie sobą konkretnym, ale i sobą, w którym mieszka Każdy, jednostka poddana swojemu losowi, wrzucona w rzeczywistość stworzenia, zderzająca się z fizyką i metafizyką świata”<sup>[6]</sup>. I tak dochodzimy do najbardziej frapującego rozdziału w twórczości projektowej artysty. Naznaczony jest on stałą obecnością twórcy w swoim dziele. Ale nie wyłącznie tą, objawiającą się w sferze intelektualnej, poprzez dyskurs z odbiorcą rozszyfrowującym wątki i ukryte przesłanie, ale obecność „fizyczną”. „Mordy” i „łby” - multiplikowane,

przetwarzane, darte i sklejane (jak praktykuje się w „oszmiańskiej szkole passe-partout”, której twórcą był Get Stankiewicz) autoportrety od połowy lat 80. XX w. monopolizują twórczość projektową Geta Stankiewicza. Stają się motywem, który badacze jego twórczości będą bezskutecznie próbowali zinterpretować. Sam artysta podsuwać im będzie kolejne wyjaśnienia, co oczywiście nie ułatwi im pracy. Tu znowu daje znać o sobie skłonność Geta Stankiewicza do ironii, humoru, który, jak zauważa Ratajczak, „...nada je tej twórczości niemal terapeutyczny charakter”<sup>[7]</sup>.

„Dlaczego zrobiło się takie zamieszanie z tą moją głową? [zastanawia się artysta] Dlaczego o to wszyscy pytają? Że własną głowę pokazuję? To banał i nie ma co tego rozważać. Chyba że nagle okazałoby się, że należy być skromnym i nie pokazywać siebie, bo wtedy jest się pyszałkowatym facetem i narcyzem, a na dodatek grubasem. No, jestem grubasem, pyszałkiem i narcyzem, ale to nie są przecież jedyne powody, że tak się męczę nad swoim wizerunkiem”<sup>[8]</sup>. A może uwierzyć w inne wyjaśnienie? „Nikt mi nigdy nie proponował pozowania do moich prac. Ja też nikomu nie proponowałem, jestem wstydlivy, więc rysuję siebie, a że mam skłonności do przerysowywania i karykatury, wychodzi coś takiego”<sup>[9]</sup>. Zaraz jednak mówi zupełnie poważnie: „Wybierając głowę, wpisałem się [...] w cały szereg stereotypów. Spójrz na gazety, telewizję, kino, w ogóle na sztukę - ... [głowa] jest wszędzie, [...] głowa to sygnał, znak, po prostu stempel człowieka”<sup>[10]</sup>.

I innym razem, bardziej filozoficznie: „Popatrz, co się dzieje, wciąż chcemy czegoś nowego i zostawiamy za sobą tak wiele, zostawiamy niepoznanych ludzi, nieprzeczytane książki, nieprzemyślane sprawy, ciągle naprzód i naprzód. Może taka jest natura świata, ale chcę się zatrzymać”<sup>[11]</sup>. „Nie interesują mnie nowe prace, ale nowe układy. Gdy przeglądam moje stare plakaty, grafiki, rysunki, spostrzegam, że tyle rzeczy zostawiłem w pogoni za tym, co nowe, ciągle nowe. Już od paru lat używam właściwie tej samej twarzy, zmieniam drobiazgi. Może właśnie tak ma być, mam się powtarzać”<sup>[12]</sup>. W końcu dodaje ironicznie: „To nie ja wymyśliłem oryginalność, nie mnie jest ona potrzebna. Musiałem się jednak jakoś z tym ułożyć. Chciałbym być najbanalniejszy, taki cały z konwencji, ale to niemożliwe, nie ma takiego stwora. Dążąc do banału, muszę więc być oryginalny, bo dążenie do oryginalności jest banalne”<sup>[13]</sup>.

Trudno jednak nie uznać oryginalności artysty. Nie tylko w tym radykalnym zawężeniu możliwości obrazowania do jednej tylko „gęby” czy „łba”. To także wyjątkowy przypadek, gdy artysta realizujący zamówienia komercyjne tak wiele opowiedział o samym sobie.

- 1]. Por.: wywiad udzielony przez artystę A. Saraczyńskiej dla „Gazety Wyborczej” z 23.03.2002 r.
- 2]. Por.: K. Kucharski, „Portret Gecia jakoś uczciwy chyba”, „Polska - Gazeta Wrocławska”, 15 kwietnia 2011, s. 20
- 3]. „O mordzie na łbie” [katalog wystawy], wstęp: M. Ratajczak, Galeria Sztuki Współczesnej „Zachęta”, 1996, s. 17
- 4]. J. Szelegiej, „Superłeb w Warszawie. Kilka grubych kresiek na marginesie wystawy Eugeniusza Geta Stankiewicza „O mordzie. Na łbie” w Galerii Sztuki Współczesnej „Zachęta”, w: „Odra”, 1997, nr 2, s. 104
- 5]. Miedzioryty Eugeniusza Geta Stankiewicza w Muzeum Okręgowym w Legnicy [katalog wystawy], wstęp: M. Ratajczak, Legnica 1993, s. 4
- 6]. Ibidem
- 7]. „O mordzie na łbie”, [katalog wystawy] wstęp: M. Ratajczak, Galeria Sztuki Współczesnej „Zachęta”, 1996, s. 16
- 8]. Z wywiadu przeprowadzonego z artystą - M. Ratajczak, „Odkrywanie rzeczy oczywistych jest czymś wspaniałym”, „Format” nr 20/21, 1995 s. 36
- 9]. Z wywiadu zamieszczonego w artykule: K. Kucharski, „Mój kawałek Geta”, w: „Gazeta Robotnicza”, 21.10.1994, nr 42, s. 2-3
- 10]. Z wywiadu przeprowadzonego z artystą - M. Ratajczak, „Odkrywanie rzeczy oczywistych jest czymś wspaniałym”, „Format” nr 20/21, 1995 s. 36
- 11]. Ibidem
- 12]. Z wywiadu przeprowadzonego przez W. Wierchowską w dniu 22.11. 1999, zamieszczonego w: „Eugeniusz Get Stankiewicz. Korowody” [katalog wystawy] Stołeczne Biuro Wystaw Artystycznych, Galeria Krytyków „Pokaz”, Warszawa 1999, s. 3

13]. Z wywiadu przeprowadzonego z artystą - M. Ratajczak, „Odkrywanie rzeczy oczywistych jest czymś wspaniałym”, „Format” nr 20/21, 1995 s. 37

**WYSTAWA / EXHIBITION:**

Eugeniusz GET Stankiewicz. Plakaty ze zbiorów Muzeum ASP im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu 18.10-10.11.2012 Wrocław, ul. Traugutta 19/21

**TEKST/ TEXT:**

**Dorota Miłkowska**

**PROJEKT KATALOGU / DESIGN:**

**Krzysztof Pachurka**

**REPRODUKCJA PLAKATÓW / POSTERS REPRODUCTION:**

**Tomasz Pietrek**

**TŁUMACZENIE / TRANSLATION:**

**Małgorzata Rybak**

**KALENDARIUM / CALENDAR:**

**Marta Drobińska**

**KOREKTA TEKSTU POLSKIEGO / PROOF-READING:**

**Cezary Żyromski**

**W KATALOGU WYKORZYSTANO FRAGMENTY PLAKATÓW:**

okładka - „Dziady”, 1987, 97 x 67,3 cm

strona tytułowa - „Dom Bernardy Alba”, 1987

strona 2 - „Sennik polski”, 1970, 76 x 63,1 cm

strona 3 - „I Międzynarodowy Konkurs Jazzowy”, 1981

**ISBN: 978-83-60520-79-6**