

STGU

niepodległa

POLSKA
STULECIE ODZYSKANIA
NIEPODLEGŁOŚCI

Dofinansowano ze środków Programu Wieloletniego
NIEPODLEGŁA na lata 2017–2022
w ramach Programu Dotacyjnego „Niepodległa”

Sto Lat!

Rozmowy przeprowadzili:

Leszek Bielski

Mateusz Machalski

Filip Tofil

Stanisław Wiczorek

Rozmawiali:

Jan Bokiewicz

Henryk Chyliński

Wojciech Freudenreich

Andrzej Heidrich

Lech Majewski

Piotr Młodożeniec

Rosław Szaybo

Karol Śliwka

Jerzy Treutler

Andrzej Tomaszewski

Mieczysław Wasilewski

Stanisław Wiczorek

Redakcja

Sonia Jaszczyńska

Elżbieta Stachyra

Współpraca redakcyjna

CAŁA JASKRAWOŚĆ

www.calajaskrawosc.pl

Korekta

Elżbieta Stachyra

Projekt layoutu

Mateusz Machalski

Anna Wieluńska

Projekt okładki

Mateusz Machalski

Ilustracja na podstawie grafiki

Stanisława Wieczorka *Pejzaż Polski*

Skład i przygotowanie do druku

Marta Lachowska

Ilustracje

Igor Kubik

Druk

Drukarnia Piotra Włodarskiego

Papier

Pergraphica 120

Nakład

1200 szt.

Złożono rodziną krojów pisma

Crimson & Wieczorek Script

ISBN

978-83-924181-1-5

Wydawca

Stowarzyszenie Twórców Grafiki Użytkowej

ul. Foksal 11

00-372 Warszawa

www.stgu.pl

STGU

Spis treści

9	Wstęp
15	Jan Bokiewicz
35	Henryk Chyliński
53	Wojciech Freudenreich
65	Andrzej Heidrich
79	Lech Majewski
93	Piotr Młodożeniec
111	Karol Śliwka
121	Rosław Szaybo
141	Andrzej Tomaszewski
159	Jerzy Treutler
173	Mieczysław Wasilewski
191	Stanisław Wieczorek

Wstęp

Stowarzyszenie Twórców Grafiki Użytkowej

Sto lat niepodległości państwa polskiego to dobry moment na podsumowanie. Mając to na uwadze, STGU pragnie przedstawić powojenną historię polskiego projektowania graficznego, oddając głos jej twórcom. Do rozmowy zaprosiliśmy dwunastu wybitnych projektantów graficznych związanych z warszawską Akademią Sztuk Pięknych. Każdy z wywiadów stanowi oddzielną opowieść, w której wybrzmiewa wyjątkowa osobowość artysty, zaś wszystkie razem składają się na obraz polskiego projektowania graficznego w XX wieku. Zestawienie ze sobą sylwetek twórców ujawnia łączące ich podobieństwa i różnice. Wszyscy wywodzili się z podobnego środowiska oraz tworzyli w tym samym miejscu i czasie. Oprócz oczywistych różnic biograficznych każdy z artystów reprezentował odmienną postawę artystyczną i wybrał inne medium twórczości.

Kontekstem ich działalności była rzeczywistość Polski Ludowej, która niejednokrotnie stanowiła przeszkodę w realizowaniu własnych twórczych ambicji. Wynikało to nie tylko z ograniczeń o charakterze politycznym, ale też z braku dostępności najnowszych technologii drukarskich czy materiałów będących częścią warsztatu projektanta.

Wszyscy nasi rozmówcy podkreślają rolę edukacji artystycznej, wspominając doświadczenie studiów na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Do dziś szkoła ta reprezentuje podejście oparte na dwóch filarach – studiowaniu tradycyjnych technik rysunkowych i malarskich oraz nauce nowych technologii.

Nasi rozmówcy zajmowali się najróżniejszymi dziedzinami grafiki użytkowej, począwszy od projektowania plakatów, książek, druków ulotnych, znaków i identyfikacji, po scenografię i animację. Każdy z nich inaczej doszedł do technologii, która najdoskonalej realizowała jego oczekiwania. W wywiadach projektanci opowiadają również o swojej postawie względem dominującej sztuki plakatu. Niektórzy pragnęli wejść w jej główny, najbardziej eksponowany nurt, inni trzymali się na uboczu, realizując projekty, które najpełniej ujawniały ich talent i zainteresowania, jak projektowanie znaków czy książek. Każdy z nich w jakiś sposób odnosi się do fenomenu polskiej szkoły plakatu, co na ogół związane jest też z pewnym sentymentem za minionymi czasami.

Wszyscy nasi rozmówcy podkreślają rolę edukacji artystycznej, przy okazji wspominając fundujące doświadczenie studiów na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie oraz związane z nią środowisko. Do dziś szkoła ta reprezentuje podejście oparte na dwóch filarach – studiowaniu tradycyjnych technik rysunkowych i malarskich oraz nauce nowych technologii. Kontynuując temat kształcenia akademickiego, pytamy o to, czy system pracowni mistrzowskich ma sens w obecnych czasach, w których systematyczność powoli ustępuje pod naporem wielości mód i aktywności. W wywiadach pytamy również o rady dla młodych projektantów. Wielokrotnie pojawia się sugestia, by zarówno wykształcenie, jak i pracę zawodową budować w oparciu o znajomość technik klasycznych, chociaż, być może, żyjemy już u schyłku cywilizacji plakatówek Talensa. Większość naszych rozmówców wzrastała w epoce przedkomputerowej, a w samych komputerach, prócz narzędzia, które przyspiesza pracę, widzi zagrożenie krępujące kreatywność młodych projektantów.

Wywiady zawarte w książce przeprowadzono w konwencji koleżeńskie rozmowy między grafikami, którzy należą do innych pokoleń, ale z podobną pasją oddają się swojej pracy. W ten sposób chcemy opowiedzieć o bliskiej nam koncepcji rozwoju artystycznego, który polega nie tylko na buncie młodych, ale też na wsłuchaniu się w głos poprzedników, poznaniu ich doświadczeń i poglądów. Zachęcamy rozmówców do określenia obecnej sytuacji projektowania w Polsce oraz dokonania prognozy dotyczącej jej rozwoju i przyszłych trendów. Naszym celem było stworzenie publikacji, która pozwoli lepiej zrozumieć, skąd przyszliśmy, gdzie jesteśmy i dokąd zmierzamy. Rzeczowe uwagi wypowiedziane z pozycji doświadczenia pozwalają nam zyskać nową, jasną perspektywę na procesy zachodzące w projektowaniu graficznym, zacięzione dotychczas przez wszechobecny chaos informacyjny. Chcemy projektować i mówić o projektowaniu w oparciu o tradycję i ugruntowaną wiedzę naszych starszych kolegów.

Tytułowe „Sto Lat!” to życzenia, które składamy zarówno Polsce, obchodzącej setną rocznicę odzyskania niepodległości, jak i symboliczny toast za wszystkich naszych znakomitych rozmówców.



Jan Bokiewicz

Jan Bokiewicz

Ur. 1941; grafik, projektant, typograf. Studiował na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie. Współpracownik najważniejszych polskich oficyn wydawniczych m.in. Czytelnika, PIW, Iskier. W 1981 laureat ogólnopolskiego konkursu na plakat dla NSZZ „Solidarność”, po 13 XII 1981 nakład plakatu został zniszczony. 1982–1989 współpracownik wydawnictw podziemnych, autor opracowań graficznych książek, okładek, ilustracji. 1984–1988 redaktor i redaktor techniczny podziemnego pisma artystycznego „Wybór”. W 1985 wyróżniony Nagrodą Kulturalną „S” przez Komitet Kultury Niezależnej. W 1989 projektant druków dla KO „Solidarność” i plakatów wyborczych Jacka Kuronia. Po 1989 projektant książek, typografii, reklam, logotypów i plakatów. Wyróżniony odznaką Zasłużony Działacz Kultury (1989 i 2001), Medalem Zasłużony Kulturze Gloria Artis (2006), odznaczony Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski (2008).

Z Janem Bokiewiczem rozmawia **Leszek Bielski**

Zaczął pan w liceum plastycznym.

Tak, jeszcze na Myśliwieckiej, pod numerem ósmym, w zamierzonych czasach, kiedy jeździły tamtędy trolejbusy. Po dwóch latach przeniesiono tę szkołę do Łazienek.

Czyli pana ścieżka edukacyjna była całkiem długa, to nie tylko Akademia.

No tak...

Akademia to drzeworyt... Skąd to późniejsze przesunięcie na prasę?
Gazeta, książka, druk w ogóle, zawsze mnie to interesowało...

Rozpoczął pan studia w Akademii w wieku 20 lat, mając za sobą kilka lat szkoły średniej, czyli techniczne *know-how*...

Liceum było pięcioletnie. Nie dostałem się za pierwszym razem do Akademii, dopiero za drugim. Podobno uznano, że przyniosłem prace zbyt dojrzałe, skończone. Wtedy przygotowałem takie bardziej szkolne, surowe rzeczy, bardziej naiwne, bez wykoncypowanych pomysłów. I to kupili.

A skąd wybór drzeworytu?

Drzeworyt był dopiero na trzecim roku, bo najpierw dwa lata...

Ogólne, a potem specjalizacja?

Potem poszedłem do starego majstra Waškowskiego, on jeszcze przed wojną zaczynał... Kiedyś pokazałem Halinie Chrostowskiej odbitki linorytowe z czasów liceum. Ona zapytała: „Uczył się pan gdzieś grafiki?”. Zapewne uznałem wtedy, że to może być moja droga.

Czyli kontynuował pan, po części przynajmniej, doświadczenia licealne.

Ciągle nasłuchiwałem jednak, co mówiono obok, w pracowni Tomaszewskiego, jakie on zadaje nieprawdopodobne tematy, na przykład: „Jest duże nic i małe nic” – jak to teraz narysować? – i to mnie frapowało. No ale już siedzę tu, z tymi deskami i dłutami, nie przeniosę się przecież.

Ale przygodę z prasą rozpoczął pan już chyba wcześniej?

W trakcie studiów prawie co miesiąc publikowano mój rysunek w PAX-owskich „Kierunkach”. Rysowałem też do innych gazet.

No jasne. Czyli gdzieś ta robota, nazwijmy ją zawodową, toczyła się równoległe ze studiami?

Przez większość lat studiów w Akademii pracowałem.

Rozumiem, że po szkole średniej na całego zaangażował się pan w prasę?

W 1960 roku, kończyłem właśnie liceum.

Miał pan dziewiętnaście lat, był pan bardzo młodym człowiekiem, kiedy zaczął publikować. Super!

Było takie czasopismo literacko-artystyczne „Współczesność”. Miał tam kontakty mój starszy kolega z liceum, późniejszy reżyser Antek Krauze. Od filmu *Smoleńsk* dzieliło go wtedy 56 lat! Człowiek zdolny i uchodzący za sensownego, zasugerował, żebym zaniósł im moje rysunki. Wydrukowano je jeszcze przed maturą. Od tego momentu liczę tę moją...

Drogę zawodową, taką *sensu stricto*.

Tak. Powiedzmy. Z różnych okazji: nowego roku, świąt Bożego Narodzenia, nawet 22 lipca robiłem okolicznościowe rysunki dla „Kuriera Polskiego”, do jakiegoś ludowego dziennika, do „Tygodnika Kulturalnego”. Więc w gazetach...

I to była już ta droga po ASP. Pracował pan dla „Kurieru Polskiego”, „Życia Warszawy”, „Tygodnika Kulturalnego”, „Kierunków”, „Nowej”, „Pokolenia”, „Kręgu”, „Kultury Niezależnej”, „Wyboru”, „Przedświtu”, „Wyzwolenia”, „Chłopów”... Pamiętam, że jako młodemu człowiekowi, jeszcze przed studiami na Akademii, zdarzało mi się odwiedzać księgarnię Czytelnika na Wiejskiej...

Czyli tu, gdzie kawiarnia, dzisiaj tam książek nie sprzedają.

Tak. Bardzo emocjonalnie reagowałem na okładki, które jak się potem okazało, pan projektował. To było dla mnie coś, co chciałem mieć. To dzięki nim stał się pan dla mnie rozpoznawalny i intrygujący jako grafik. Przyznam szczerze, że to nie była forma, do której byłem przyzwyczajony. Jak pan przeszedł od rysunku

prasowego do w sumie powściągliwych, a jednocześnie tak ekspresyjnych okładek, plakatów i znaków?

To oczywiście sprawa syntezy, skrótu, przecież czym innym rządzi się ilustracja, a czym innym okładka. Chociaż dzisiaj, jak widzimy, okładki to ilustracje.

Bardzo często.

Okładka książki jest czymś w rodzaju małego plakatu, który powinien możliwie najprościej anonsować, komentować, ale i reklamować to, co się dzieje wewnątrz dzieła.

Kiedys spotkałem grafika, który przez 20 lat pracował dla opery holenderskiej i opowiedział mi o swojej świetnej metodzie. Projektuje plakaty w formacie 7 na 10 centymetrów. Robi miniatury. Dopiero kiedy jest zadowolony z ogólnego wyglądu, zaczyna wchodzić w detal i go modyfikuje. Od razu wiadomo, co jest pierwszym przekazem, gdzie robić kolejną warstwę znaczeniową, i tak dalej.

No to zgadza się z moim światem. Ja czasami też coś notuję na skrawku papieru, potem robię obok inne rzeczy, ale wracam do pierwszej graficznej notatki i ją powiększam. I wtedy wychodzi przedziwna rzecz...

O to chciałem zapytać.

...takie rozmycie... coś się rozlewa, zmienia skalę, linię konturu, nabiera innego życia, innego znaczenia.

Tak, inna ekspresja ręki, struktury, narzędzia. Jakie narzędzia były w pana warsztacie projektowym przed erą komputerową?

Zagraniczne gazety, nożyczki i klej, nazywał się skorolep, najlepszy do tej pracy. Kupowałem na przykład „Paris Match” i myślę sobie, wspaniała czcionka, skąd można mieć taką... Więc powiększałem te czcionki z zagranicznych gazet u specjalistów od reprodukcji. Polskie znaki musiałem dorysować. Kompletowałem alfabet, wszystkie litery. Każdą z osobna wycinałem i kleiłem. Złożony w ten sposób tekst był ponownie fotografowany. Tak powstawały tytułaria, autor i tak dalej. Potem dopiero pojawił się letraset. Natomiast w stanie wojennym korzystałem z zaprzyjaźnionego fotoskładu. Przygotowywałem neutralny tekst, w którym kamuflowałem trefne słowa albo ich fragmenty, pozornie niezrozumiałe. Z odbitki wycinałem potrzebne mi wyrazy i montowałem projekt. Człowiek od fotoskładu rozpoznał kiedyś w nielegalnym druku „swoją” (tylko on ją miał) czcionkę i zrobił mi scenę – obawiał się dekonspiracji i kłopotów.

Mam nadzieję, że nie było żadnych konsekwencji dla tego pana z tego powodu, więcej strachu...

Takie różne były historyjki.

Długo pan dowodził działem graficznym w Czytelniku, bo trwało to około 10 lat. I zaczęło się już po stanie wojennym, tak?

Działem „dowodził” Andrzej Heidrich, ja byłem kierownikiem pracowni, prostym kierownikiem. Zatrudniono mnie tam na etat już w czasie stanu wojennego.

Przez okres stanu wojennego też, tak?

Przetrwalem ten czas w Czytelniku, tam trochę knuliśmy, między innymi w słynnej kawiarni, niewątpliwie obserwowanej. Kiedyś wydawnictwo zobowiązano do opublikowania felietonów Urbana. No przecież to były najgorsze czasy, nachalna propaganda, opresja. I trzeba było zrobić okładkę. Nikt indywidualnie się tego nie podjął, zrobiliśmy ją wspólnie, opisując skład jakąś pospolitą czcionką. I nikt się pod tym nie podpisał. No ale trzeba było, po prostu... dyrekcja musiała zapłacić takie frycowe...

Po to, żeby funkcjonować po prostu...

Ówczesny prezes był bardzo przyzwoitym człowiekiem, ale na pewno ustępstwa musiał iść.

Jasne. To i tak w ogóle fantastyczne, że Czytelnik mógł funkcjonować, nie będąc bezpośrednio na żadnym paseczku politycznym, tak mi się wydaje, prawda? Albo w niewielkim stopniu. Pytałem o to pana Heidricha, ale nie wspominał o tym jako o jakimś wyjątkowo trudnym, pod tym względem, okresie...

Nie, niczego nam nie nakazywano. Była tam taka solidarność...

Czyli miał pan dwa etaty? Jeden w Czytelniku, a drugi „wolnościowy”? To nie kolidowało ze sobą, nie miał pan z tego powodu kłopotów w ówczesnej opresyjnej przestrzeni politycznej?

No tak, w 1984 roku wydano, będącego latami na indeksie, Hłaskę, nie w pełnej wersji, tekst został naturalnie okrojony przez cenzurę, cztery tomy. Dwa kolejne, w oficjalnym wydaniu pominięte, wyszły później w „Nowej” z tą samą okładką. Więc wszyscy wiedzieli, że to jest moje. Oczywiście nie podpisane nazwiskiem, tylko w ten sposób: „Opracowanie graficzne: na podstawie edycji Czytelnika”.

Czy musiał pan na te okładki uzyskiwać akceptację cenzury?

Ależ oczywiście. Nie ja, tylko wydawca miał obowiązek wysłać cenzurze, na słynną ulicę Mysią, każdą okładkę, wszystko zresztą, co tylko miało iść do druku.

Okładka również była cenzurowana...

Projekty, po powrocie z drukarni dosyć sfatygowane, oddawano na ogół grafikom, wracały więc do mnie z pieczęcią i parafą cenzury.

To piękna historia.

Jedna z pierwszych książek, jakie opracowałem, to była rzecz Micewskiego o Piłsudskim, w 1968 roku, z portretem Marszałka, wziętym przeze mnie z dobrej fotografii w przedwojennej książce. I tego nawet nie próbowano wysłać do cenzury, uznano *a priori*, że ta okładka nie ma szans, tym razem zadziałała autocenzura. Zrobiłem zatem drugi projekt, literniczy, bezpieczny.

Wszystko odbywało się technicznie w Czytelniku czy miał pan jakąś pracownię?

Pracowałem nad projektami w domu, przynosiłem gotowy projekt. I to szło dalej do produkcji. Rola pracowni graficznej sprowadzała się do nadzoru nad graficznym obrazem wydawnictwa, przyjmowania albo odrzucania projektów „z miasta”. Do tego oczywiście ocena procesu druku, korekty i tak dalej.

Nie dostałem się za pierwszym razem do Akademii, dopiero za drugim. Podobno uznano, że przyniosłem prace zbyt dojrzałe, skończone. Wtedy przygotowałem takie bardziej szkolne, surowe rzeczy, bardziej naiwne, bez wykonywanych pomysłów. I to kupili.

Czy pana przygoda z czarno-białym drzeworytem miała jakiś wpływ na formę, na to, z czego potem pan korzystał, projektując okładki lub plakaty?

Z deski drzeworytniczej wycinałem trzy czwarte powierzchni, żeby została jedna czwarta, taki miałem dziwny koncept, trochę masochistyczny. W zgodzie z ideą – mniej znaczy więcej. Masę roboty było z tymi drzeworytami. Robiłem właściwie bardzo uproszczoną grafikę. Eliminowałem wszystko wokół i zostawało mi piętnaście kresek... Można powiedzieć, że praca bez sensu...

W efekcie okazało się, że z sensem, dlatego, że to uczyło pana niezwykłej syntezy. Pracowite pozbywanie się niepotrzebnego, zostawianie tego, co naprawdę potrzebne.

Po prostu sztuka redukcji. Bo przecież dobra grafika polega na ograniczeniu, redukcji, sztuka w ogóle. Nie możemy mnożyć rzeczy, raczej trzeba ujmować, żeby pozostało samo sedno, przez to tym bardziej widoczne.

A kiedy poznaliście się panem Freudenreichem, już po przygodzie z Czytelnikiem?

Znaliśmy się z Wojtkiem z Akademii. On skończył rok czy dwa wcześniej ode mnie. Spotykaliśmy się wtedy w wydawnictwach.

Pytam o to dlatego, bo zauważam zmiany w projektach, być może wynikające z technologii, na przykład w katalogach Zachęty i biennale plakatu. Widzę cały czas tę oszczędność, natomiast znika ekspresyjny gest pędzla, to, co odbierałem jako środki, którymi pan się posługuje.

Katalog lub album to jednak coś innego, to praca innego rodzaju, tu ekspresja i gesty należą raczej do bohatera książki, nie do designera.

Przekaz został podobny, czyli posługiwanie się literą, typografią, prawie nieobecna ilustracja, ale wszystko zrobiło się bardziej uładzone przez korzystanie z komputera.

Ma pan na myśli katalogi?

Tak, mam na myśli okładki, nie zawartość, pierwsze, co do mnie dociera. To jest żywe, ekspresyjne, nazwijmy to uliczne graffiti... Natomiast ten sam tekst złożony grubą Futurą daje zupełnie inny efekt wizualny.

No tak, ale też działa, katalog na ogół reklamuje wydarzenie... Jest rodzajem gadżetu, ciągiem dalszym, uzupełnieniem wystawy. Z tego powodu nie musi się zalecać do odbiorcy, jak książka w witrynie księgarni. Na ogół kupuje go albo dostaje ten, kto przyszedł do galerii.

Czyli dobierali panowie po prostu środki do przekazu.

Tak. Na przykład inna jest oprawa graficzna problemowej wystawy *Gdzie jest brat twój, Abel?* – staraliśmy się pokazać jej uniwersalną ideę, ludzki los, na okładce czy plakacie. Co innego w przypadku wystawy jednego autora, tu należy raczej wykorzystać reprodukcję dzieła i dopisać jakąś literę. No i stąd inaczej to wygląda. Nie jest to zbyt osobiste.

Czy pan proces tworzenia racjonalizował, nazywał, czy raczej tworzył intuicyjnie? Bo mi formy pasują, bo mi ta litera pasuje...

Wiele rzeczy jest intuicyjnych i można się intuicją posługiwać, przy zachowaniu jednak jakichś tam reżimów, formalnych porządków, pewnej przyjętej dyscypliny projektowej, cokolwiek to znaczy. A użyte pismo powinno korespondować z treścią, którą zapowiada.

To nie jest niemiecki grid, ani szwajcarski, ani żaden z matematycznych systemów. Myślę, że to przemawia do wielu ludzi, nie tylko do tych, którzy są wyedukowani i wrażliwi, ponieważ jest im estetycznie i emocjonalnie bliskie. Zastanawiałem się nad tym, dlaczego na przykład ta okładka, na którą teraz patrzymy, mnie jako grafika i jako człowieka cieszy. Podoba mi się, że jest flamastrowa, wysprejowana.

(Rozmawiamy o książce „Solidaryca – fenomen komunikacyjny”)

Przypuszczam, że autor starał się niby imitować tamte napisy, ich klimat, echo. Bierkowski zrobił tę okładkę w nawiązaniu do zawartości książki. Na końcu pokazuje wiele wersji tego samego znaku. Dobrych i złych, różnych.

O tę książkę muszę koniecznie poprosić pana Bierkowskiego.

Proszę zobaczyć tę wersję mojego znaku „V” z chorągiewką. No zupełnie inne rozwiązania.

No niby to, a nie to.

Tak. Proszę zwrócić uwagę, że nie mieliśmy wtedy ksero, nie mieliśmy niczego, tylko aparat fotograficzny, rzadko marny powielacz, no, kalkę techniczną. Jeżeli coś szło w obieg, to wtedy ludzie robili z pierwowzoru coś zupełnie innego... istnieją różne tego świadectwa na zdjęciach z tamtych czasów...

Nie można było wysłać mailem.

Żart, naturalnie. Projekty i gotowe druki wozili kurierzy. Ludzie w terenie powielali to ręcznie, na podstawie... nie wiem... na oko. To samo przecież z logotypem Solidarności, który nigdy nie był odwzorowany dokładnie, bo robili to dość prymitywnie, tak jak uważali.

Jasne! Bo nie było takiego stuprocentowego wzoru. Ale to jednocześnie jest całkiem interesujące, dlatego że pozwala temu projektowi, tej idei żyć.

Wzór był, nie było narzędzi komunikacyjnych. To jest nawet trochę śmieszne. Jest w tym za to więcej życia, spontaniczności.

Przekonująca jest dla mnie w pana pracach nazwijmy to „ręczna robota”. W dosyć przaśnej PRL-owskiej rzeczywistości okładki, które wydawały się bardzo proste, przykuwały uwagę.

No i jeszcze to – bieda poligraficzna, nie mówiąc o braku dostępu do drukarni. Drukarnie w tamtych czasach to były strategiczne instytucje, strzeżone przed intruzami gotowymi zaszkodzić słowem drukowanym władzy. Gdyby niektóre z tych prac wydrukować dzisiaj, to byłyby świetne rzeczy, jeszcze lepiej by wyglądały... Ale skądinąd to była pewnego rodzaju zaleta, zgrzebna uroda...

Myślę, że to zmuszało wtedy do niezwykle trafnego pomysłu, do cyzelowania go.

I do oszczędności formalnej, zwięzłości, ascezy.

Widziałem kiedyś serię plakatów do holenderskiego festiwalu tańca. Były czarno-białe, z dużą, widoczną siatką rastra. Pytam projektanta: „Czemu robisz czarno-białe plakaty?”. „Bo one są ekskluzywne”, odpowiedział. Coś niesamowitego. To co u nas mogło uchodzić za ograniczenia warsztatowo-finansowe, tam zostało potraktowane jako bardzo ekskluzywny sposób ekspresji.

To akurat u nich przekora, snobizm, moda nawet, na prostotę. Pamiętam innych Holendrów z branży, którzy w latach osiemdziesiątych wywozili z Polski rysunkowe bloki numer 2, zafascynowani parszywym szaroburym, szorstkim papierem... Nasi zleceńodawcy grymasili, że może bardziej bogato, może nie czarno, jakiś kolor by trzeba... **Miał pan takie przygody, że „panie Janie, może bardziej kolorowo”?** Tak, oczywiście, bardzo często tak bywało. Czarny kojarzono ze śmiercią. Podobnie jak czerwony, który przecież lubię – z komuną – jeden ze stereotypów. Niekiedy powoływano się na panią Zosię z sekretariatu, która lubi zielony...

No tak, bo u nas ta czerń, czerwień i biel jest odbierana tak, że smutne. Ewentualnie rewolucyjne.

Inna dama, w „Ekspresie Wieczornym” recenzując kiedyś *Dzienniki czasu wojny* Nałkowskiej z moją grafiką – czarne litery na białym tle, powątpiewała, czy zamysł artystyczny projektanta obwoluty był słuszny, ponieważ egzemplarze noszą brudne ślady, a ona kupuje to na prezent. Na święta. Niepraktyczne.

Argument jak przy używaniu pościeli albo serwetki.

Jedna dziewczyna, Teresa, powiedziała mi na to: „No a biały ser na przykład? Jest biały?”.

Niepraktyczny, bo się brudzi...

No więc było mnóstwo tego typu pretensji.

Długo pracowaliście z panem Wojciechem Freudenreichem?

Przez cztery lata mieliśmy zarejestrowane studio 1&1, tylko później się okazało, że to bez sensu, bo zmieniono przepisy podatkowe i firma przestała nam się opłacać. Poza tym nastąpiło chyba znużenie kooperacją, zaważyły względy, powiedzmy, tożsamościowe każdego z nas, uważałem na przykład, że gubimy identyfikację – co jest czyje, czy można w ogóle zrobić do spółki plakat albo znak? Co na pewno moje, a co współautora?

Bo tam widzę monitor...

To iiyama i pecet. Maca mieliśmy w studiu w połowie lat dziewięćdziesiątych...

Czas narodzin Macintosha na naszym rynku jako narzędzia do pracy, dzisiaj właściwie nieodzownego. Zdarza się jeszcze panu pracować przy pomocy pędzelków, szablonów?

Tak, ale żeby to potem zeskanować.

Jasne, materiał wyjściowy po prostu.

Właśnie! Miewam zajęcia ze studentami w szkole prywatnej, na Kole jest taka szkoła, nazywa się...

Czyli ma pan również doświadczenia pedagogiczne.

Takie szczątkowe. Ma długą nazwę – Wyższa Szkoła Informatyki Stosowanej i Zarządzania, pod egidą Akademii Nauk zresztą, niepaństwowa. Zainicjowano tam kilka lat temu kierunek studiów grafika. Mietek Wasilewski ma tam plakat, ja mam zajęcia o książce, jeden semestr. Ludzie uczą się tam między innymi programowania, inżynierii. Daję zwykle do zaprojektowania kilka arkuszy prozy z tekstem i ilustracjami. Rysunek własny albo foto z komórki, byle nie z Internetu! Oczywiście korzystają z gotowizny. Wspominam o tym, bo myśmy mówili o...

Przesiadce na komputer...

No właśnie. Studenci najchętniej rysują na tabletach. Przecież to narzędzie nie przenosi dokładnie ruchu, drgnienia ręki, gestu, inaczej reaguje niż pióro czy pędzel na sprężynującym papierowym podłożu, i tak dalej. Ale oni tak wolą. Proszę, żeby to narysować na papierze i zeskanować – jeden na dziesięciu tak robi, inni rysują od razu bezpośrednio... Koszmarne niekiedy rzeczy...

Miał pan – czy nadal ma – jakichś ulubionych projektantów? Czy ktoś pana graficznie fascynował?

Jak pewnie wszystkich – Henryk Tomaszewski. Lubilem też w swoim czasie Heinza Edelmanna, tego od *Żółtej łodzi podwodnej*. Miał okładki u Hansera w Monachium. Henryk zaś, co ciekawe, utrzymywał, że w zasadzie nie pracuje dla siebie, do szuflady. Zawsze tylko na zamówienie. On nie zamawiał sam u siebie nigdy niczego.

Czy tę zasadę stosuje pan do siebie?

Teraz wyszło na to, że też... Kiedyś oczywiście rysowałem jak szalony. Ale to były jeszcze czasy liceum, później Akademii. I w zasadzie nie zadawałem sam sobie potem żadnych tematów. To zapewne źle, człowiek powinien jednak nieustannie coś robić.

Nie wiem, czy to źle.

Po prostu muszę mieć powód, motywację.

Zajmował się pan projektami *stricte* komercyjnymi?

Owszem, robiłem w swoim czasie ogłoszenia dla instytucji kulturalnych, zamieszczano je na przykład na wewnętrznych stronach okładek w nieistniejącym już dwumiesięczniku „Projekt”. Zrobiłem im też kilka okładek.

Obszar kultury jest panu najbliższy?

Tak, tak. Projektowałem też winiety gazet – tygodnika „Perspektywy”, którego dyrektorem artystycznym był Krzysztof Lenk, dla czasopism rolniczych (po dyplomie pracowałem w Wydawnictwie Rolniczym i Leśnym). Sporo tego było. Jeśli pan pyta o projekty komercyjne – zaprojektowałem kiedyś okładkę książki *Działka moje hobby*.

Widziałem okładkę, ale ona wcale nie ma cech komercyjnych.

No nie ma, ale zrobiła się z tego raptem... koszulka. Zwróciła się do mnie szefowa firmy Pan Tu Nie Stał z prośbą o zgodę na wykorzystanie tej okładki w postaci tekstylnej, o udzielenie licencji na ten nadruk. I co pewien czas koszulki są wznawiane, widuję je na mieście.

Ale to świetne hasło na koszulkę: „Działka moje hobby”. A jak się pan zapatruje na część tego typu propozycji, czyli współczesne projektowanie polskie, na przykład w wydaniu Pan Tu Nie Stał? Firma ta wykorzystuje często stare wzory użytkowe z przeszłości jakby na zasadzie nostalgii, sentymentu, a może dla dowcipu, dla hecy. Moja *Działka* jest z roku 1980, ale i ona uchodzi za retro, kto wie, może i relikw rodem z *ancien régime*'u?

To jest taka stylistyka, z której oni korzystają i jest dość popularna, bo ludzie lubią być w czymś osadzeni.

Ta książka *Działka moje hobby*, mimo że była z końcówki systemu, ciągle uważana jest za relikw komunistyczny. Ma taką łatkę z PRL-u. **PRL jest dla niektórych podróżą sentymentalną, zwłaszcza dla młodych, których nie dotknęła tamta rzeczywistość. Jak intensywna była pana obecność w ruchach społecznych? Rozumiem, że pan oprócz tego, że projektował plakaty, na przykład dla Solidarności, to jest to panu bliskie jako człowiekowi.**

Inaczej nie pracowałbym dla tamtego ruchu. Ja zrobiłem ten plakat... Nigdy go nie wydrukowano, zupełnie przepadł. Krążyły takie legendy, że drukarze ocalili część nakładu, ale to nieprawda. Nikt nie widział wydrukowanego egzemplarza.

A czy pana plakat miał w jakiś sposób „rozmawiać” z pracą Janiszewskiego?

Nie, w żaden sposób, poza faktem, że zawierał jego logo, które „chodziło” od szesnastu miesięcy, w trakcie karnawału Solidarności.

Pan wygrał konkurs, prawda?

Tak. Otóż w listopadzie był termin składania prac, w listopadzie 1981 roku. Zrobiłem plakat i zaniósłem do Zachęty. I wygrał.

Otwarcie wystawy miało się odbyć 21 grudnia 1981 roku. No to już nie mogło się odbyć.

No właśnie, czyli było „po herbacie”. Ale to wszystko, ten plon ogólnopolskiego konkursu, było w Zachęcie, z tym że mój plakat wtedy już pojechał do drukarni. I wszystkie plakaty czekające w Zachęcie na otwarcie wystawy ocalały w magazynie, mój przepadł.

Jest tu coś z tego ducha. To szeroki pędzel, czy mały pędzelek? (oglądamy książkę Bierkowskiego)

To taki średni pędzelek, taki gryzmoń, żeby gryzmolić.

Dużo pan takich prób wykonywał, zanim zdecydował, że to właściwa forma?

No oczywiście. Zrobiłem coś, jeśli jakiś fragment nie wyszedł, należało go wyciąć i przylepić kolejny, udany. Obejrzeć rzecz następnego dnia rano, świeżym okiem. Nie spodoba się? To normalne, na tym polega szukanie formy, na przymiarkach, próbach, ale inni dają sobie podobną dociekliwość. Tymczasem nic podobnego, nie można narysować od razu... Chyba że ktoś jest geniuszem. Trzeba próbować, nie wiem, 25 razy?

Nie ma tak łatwo. Być może mistrzowie zen potrafią, ale i tego też nie wie nikt.

Według mnie okładka książki
jest czymś w rodzaju małego plakatu,
który powinien mówić o problemie.
(...) Chociaż dzisiaj, jak widzimy,
okładki to są ilustracje.

Tak więc tego nikt nie rozumie. Na przykład studenci, z którymi mam do czynienia, wykonują jeden rysunek. Ja mówię: „Niech pan więcej narysuje! Trzeba mieć coś do wyboru”. Nie, on już zrobił i myśli, że to już jest...

Już, skończone dzieło.

A to jest żadne. Żadne!

Co było dla pana najbardziej interesujące, czy tworzenie plakatów? Bo znaków firmowych pan chyba nie projektował?

Porównywalnie chyba, to zależy od tematu. Zrobiłem trochę znaków. Dla Agencji Multanowskiego, dla rezydencji Cisowa House, dla Nagrody Literackiej Nike, znaki kilku serii wydawniczych, logo Memoriału Wolnego Słowa. Także logo dla Instytutu Książki.

Widział pan jego przetworzenia?

Widziałem, i popsuli mi to oczywiście. Ocalał rysunek, ale powiększyli litery, zmieniono mi proporcje.

Nie jest pan zachwycony tą ingerencją?

No nie, zresztą nie pytano mnie, bo może sam bym mógł... jeżeli chcieli coś zmienić. Widocznie uważali, że litery są za małe. Oryginalny projekt, © Poland, pochodzi z konkursu na znak Targów Książki we Frankfurcie w 2000 roku. To wtedy wygrało i potem, z moją modyfikacją, kupił to Instytut Książki. Po kilku latach bez mojej wiedzy dokonał zmian.

I już pan zniknął jako osoba, z którą mogliby się na przykład dogadać?

Nie próbowali.

Rozumiem, że ta przemiana nie jest dla pana zachwycająca?

Nie. Robiłem też, wtedy razem z Freudenreichem, znak dla Zachęty na przykład. Teraz chcieliby go nieco zmienić, zostawić „daszek”, grafikę, ale żeby pismo nie było tak ściągnięte, bardziej czytelne w małej skali, jak rozumiem. Może i lepiej, bo to było trochę sztuczne.

Pamiętam, że zdarzało wam się deformować typografię.

Tak, to błąd, litera jest święta, ktoś ją zaprojektował, nie należy jej zniekształcać. Podobnie zresztą ze spacjami w tekście dzielowym, podstawowym – pismo powinno biec własnym duktem, spacja to coś nienaturalnego.

Mimo że to się samemu parę razy zrobiło.

No niestety, tak. Żeby się zmieściło, bo długie. To zresztą typowy zabieg komputerowy, cyfrowy. Przecież niemożliwy przy składzie tradycyjnym, nazwijmy go, analogowym.

Żeby się zmieściło, tak. (śmiech) Dzisiaj mamy też dużo większy wybór, większe możliwości. Myślę, że wiele z tych działań wynikało z naszej siermiężności technologicznej.

Najprawdopodobniej. I z zachłyśnięcia się dostępem do maszyny cyfrowej.

Z jednej strony daje to ciekawe efekty, bo trzeba wypracować trafny komunikat, a z drugiej strony jest też dużym ograniczeniem. Chyba że nie czuł się pan ograniczany w swojej twórczej ekspresji?

Nie czułem się ograniczany. Tym niemniej niekiedy warunki techniczne zmuszały do pewnych rezygnacji czy koncesji na rzecz jakiejś właśnie prostoty.

Czy dzisiaj zmieniłby pan coś w swoim podejściu do projektowania, czy jest to tak daleko integralne z pana widzeniem grafiki, że nie? Czy okładka, plakat ma się podobać? Tworzenie komunikatów na potrzeby naszych obywatelskich niezgód, to jednak inaczej angażuje autora. Takie mam wrażenie.

Nie musi się koniecznie podobać, tak uważam, prawdę mówiąc, ma się podobać mnie. Ale na pewno ma być rozpoznawalne, zrozumiałe, identyfikowane z czymś, z jakąś ideą, żeby szedł za tym jakiś przekaz. Jakaś mentalna prowokacja.

To jest robota, która wynika jak gdyby z pana.

No, ze mnie, mam nadzieję.

Przypuszczam, że uwrażliwienie na wydarzenia społeczno-polityczne towarzyszy panu do dzisiaj.

Tak, niewątpliwie. Nie rezygnuję z obserwacji wszystkiego, co naokoło.

Czy zdarza się panu pracować na potrzeby tych, z którymi nie jest panu dzisiaj po drodze, w tej wcale niełatwej, obecnej rzeczywistości politycznej?

Że nie po drodze, nie... niechętnie... Pewnie o tym wiedzą i... nie zgłaszają się.

Nie, nie mówię że „dla polityków”, ale widzę plakat *Konstytucja Rayskiego u pana w pokoju*.

Czasami i ja coś robię. Choćby na rocznicę, dwudziestą siódmą 4 czerwca. Poszło to kilkakrotnie w „Gazecie”. Także i na potrzeby portali społecznościowych.

Rozumiem, czyli ta tematyka ciągle pana porusza?

Nie wchodzi się podobno dwa razy do tej samej rzeki. Ale to nie ta sama rzeka. W latach osiemdziesiątych było łatwiej zrobić coś przeciw władzy, wiadomo: komuna, opresja, my i oni. Dzisiaj mamy inną sytuację. Znowu są jacyś oni, tyle że inni od tamtych. Zło ma inne imię, inne oblicze. Potrzeba więc innych znaków i symboli. O podobnej randze graficznego „rażenia” jak wtedy, w ponurych latach. Dziś ludzie też coś robią, ale to wszystko jest wtórne, mdłe i chyba gorsze niż wtedy. Nie mówię o Rayskim, to inteligentny projekt, skądinąd... stary patent zresztą, z rozrzuceniem liter...

Tak, ale to zadziało w tym konkretnym przypadku.

Tak, to się świetnie sprawdziło. Świetnie się przyjęło po prostu... Chyba zniknął też rodzaj języka, którym się porozumiewaliśmy, te półsłówka, sugestie, nie zawsze wszystko było wprost.

Te niedopowiedzenia...

Może już nie musimy być tacy rewolucyjni. (śmiech)

Kto wie...

A jak się Pan zapatruje na takie „pięćdziesiąte” życie znaku Instytutu Książki, o którym rozmawialiśmy?

No właśnie, nie podoba mi się. Można modyfikować, ale niech to robi autor, a nie obcy ludzie. Zresztą to jest pewne nadużycie.

Dopóki możemy skorzystać z wiedzy i umiejętności autora pierwotnego utworu, to lekceważenie go nie powinno mieć miejsca. Nadużycie to chyba delikatnie powiedziane.

Miałem do czynienia z plagiatem ostatnio i wygrałem to.

Wygrał pan sprawę, rozumiem, sądową.

Nie, nie sprawa, skończyło się na ugodzie. Dawno temu w 1975 roku dla KAW, już nieistniejącego, zrobiłem okładkę do książki Fedorowicza. I teraz widzę wznowienie z tym moim projektem, nieco zmienionym. No, granda niebywała. Jedno ze stosunkowo młodych wydawnictw. Napisali na stronie redakcyjnej, że to projekt na podstawie okładki Jana Bokiewicza, ale mnie nikt o zgodę nie pytał. Musiałem wziąć prawnika, po pewnych bólach kilka złotych zapłacili... A, i przeprosili w Internecie i na Facebooku. I to Fedorowicz, sam będący rysownikiem, to jest ciekawe... Przecież są telefony...

To nie pierwszy chyba, i niestety nie ostatni przypadek w naszej branży, że grafik dosyć często jest „cytowany”, albo korzysta się z fragmentów lub całości jego pracy bez uzgodnienia.

Tak, właśnie, przecież przyzwoitość nakazywałaby zapytać... Mówił pan, że widział moje prace dawno temu w Czytelniku chyba. Przyjechał kiedyś do Zachęty pewien grafik i powiedział, że cieszy się, że mnie widzi, bo on się uczył na moich książkach, zapamiętał *Dzumę* Camusa. Poznałem niedawno panią, która twierdzi, że na moich okładkach się wychowała... Właściwie, same pochlebstwa, co powiedzieć?

Świetne, ja też się z pana książek dowiedziałem, że istniał taki człowiek, który nazywał się Hłasko...

To przecież pan powinien... nie... pan w latach sześćdziesiątych był jeszcze dzieckiem.

Urodziłem się w 1960 roku.

W 1958 roku Hłasko dostał Nagrodę Wydawców, wkrótce potem wyemigrował. No oczywiście! Wtedy ukazała się książka *Pierwszy krok w chmurach*. Janek Młodożeniec zrobił do tego okładkę. Piękną... Potem był na Hłaskę zakaz.

Kończyłem wtedy przygodę z przedszkolem, a na grafikę zacząłem reagować zdecydowanie później, bo w okolicach piętnastego roku życia...

Czyli pan od razu poszedł do Akademii? (śmiech)

Uczyłem się w technikum im. Konarskiego przy Okopowej, gdzie z bólem spędziłem lat pięć, robiąc rysunki techniczne i ucząc się o wytopie stali i obróbki metalu, a w domu rysowałem, oglądając Rafała, Michała Anioła, Rembrandta, i to była moja szkoła... moje liceum domowe. Zdałem egzamin do Akademii w pierwszym podejściu, więc wiem, co to są teczki, przeglądy i tak dalej. Wczoraj rozmawiałem z panem Chylińskim, który mocno akcentował różne wybory zawodowe podyktowane potrzebą utrzymania się.

Tworzył oprawy wystaw handlowych, prezentujących osiągnięcia PRL-u za granicą.

Czyli zajmował się wystawiennictwem...

Tak, intensywnie zajmował się wystawiennictwem i argumentował to tym, że trzeba było po prostu zarabiać pieniądze. Myślę, że w pana przypadku to zarabianie pieniędzy mogło być troszeczkę trudniejsze.

No, ja takich rzeczy nie robiłem. Za to dwukrotnie miałem etat w wydawnictwach.

Czy projektował pan tylko okładki, czy również zajmował się pan łamaniem całości?

Tak, złamałem sporo książek. Z Freudenreichem, potem już sam. Dla Zachęty, kilka katalogów na prywatne zamówienie.

O ile pamiętam, nie było to dobrze płatne zajęcie.

To było czasem wliczone do opracowania graficznego. Trochę lepiej płacili niż za okładkę, a powinni więcej... drugie tyle... no trzy razy tyle... Pracowałem z Wojtkiem, ale już później rzadziej, trudniej było o porozumienie, tym samym o satysfakcję, spieraliśmy się o jakieś detale.

Coś się zmieniło w człowieku?

Możliwe... Zresztą, jak w ogóle można we dwóch robić plakat? No, jednak robiliśmy to przez jakiś czas... Na przykład jest takie studio... Jak oni się nazywają? Od lat robią, świetne, zwłaszcza te teatralne, do Powszechnego.

Homework. Możliwe, że są tak zintegrowani...

To tak, jakby do spółki napisać powieść, co się też zdarza, ale wolę sam to robić.

Czyli tu działa jednak wypowiedź autorska, nie odczuwa pan potrzeby partnera w takim działaniu.

Poza tym pracowaliśmy razem dlatego, żeby było szybciej... Jeżeli trzeba zrobić kompletną makietę, no więc układanie na ziemi, te sąsiedztwa, kolejność, rytm, no to prędzej poszło we dwóch. Ale potem zaczęło nas to nużyć i daliśmy spokój. Tak więc wiele książek zrobiłem. Niekiedy robił to biegły operator, bo nie używałem maca, pracuję na pececie. Ale kiedy pracowaliśmy z Wojtkiem Freudenreichem, jeszcze wszystko było analogowo, że tak powiem, robione. Na przykład słynna, nagrodzona zresztą, *Oda do typografii* Nerudy, jeżeli pan zna tę książkę.

Odę do typografii? Tak.

Całość na etapie makiety klejona i fotografowana. A teraz profesor Buszewicz prosi mnie o skan tekstu tego poematu, ma wybrakowany antykwaryczny egzemplarz. Temat powtórzą teraz studenci.

Powrót do podobnego sposobu myślenia.

Ta książka wyszła w 1980 roku, więc musieliśmy ją robić w 1979. Teraz możemy mieć nakład gotowy pojutrze, albo za cztery dni, a wtedy rok się czekało. Klisze, blachy sporządzali, cenzura naturalnie... Wobec tego, jak na owe czasy, jakoś to wyszło. Dzisiaj widzimy

pewne mankamenty, nieostrości i tak dalej. Na Mińskiej była taka drukarnia...

Tak, dzisiaj już jej nie ma, tam się szykuje jakaś inwestycja apartamentowa, lofty czy coś w tym rodzaju. Świat graficzny nadal pana niezwykle frapuje?

Tak, tak, ja to śledzę. Pan pytał, kto z ulubionych, ja mówiłem Tomaszewski, ale dzisiaj jest na rynku masa śmieci, mówiąc szczerze, bo jest pewna unifikacja. Musi być koniecznie goła baba, inaczej nie kupią, anegdota jakaś, błyszczeć się musi. Kolorowe być. Prezydent nagradza właśnie pośmiertnie Kossaka, czyli taka estetyka króluje, ale oczywiście są wyjątki. Na przykład Znak robi świetne okładki. Już nie mówiąc o Górskim, który... jak to się nazywało?

Słowo/obraz terytoria.

Słowo/obraz terytoria, świetna typografia, Salij, taki pseudonim. Ale i Oficyna Pracownia.

Podobają mi się także prace Przemka Dębowskiego.

Karakter, właśnie chciałem to powiedzieć. Mnie też. Niewiele jest dobrych poza tym. Marcin Wicha jeszcze, Wydawnictwo Czerwone i Czarne. I ci ludzie z „2+3D”, też Kraków.

Ale to są te naprawdę wysmakowane, zaprojektowane i świetnie wydane.

Jasne.

Karakter otworzył księgarnię, trzymam kciuki za powodzenie, bo to risky business.

Czyli w zasadzie Kraków właściwie jest guru, no i Gdańsk, czyli słowo/obraz... Ale jeżeli pan weźmie PIW – do legendy należy kawiarnia literacka przy Foksał 17 – który na psy zszedł, po tym upadku...

Niestety obawiam się, że i Czytelnik...

Czytelnik podobnie. Wydawał kiedyś 250 książek rocznie, plus minus. Dzisiaj może 15 wyda w ciągu roku.

I ma duże problemy biznesowo-finansowe.

Czytelnik tu sobie radzi... Nie jest na minusie, ale na plusie też nie jest. Po prostu ma dom albo dwa, z tego ma pieniądze, a nie z książek.

A nie z działalności wydawniczej. Też się mocno pozmieniało, bo wydawałoby się, że takie wydawnictwo jak Czytelnik jest fundamentem, jak PIW.

Nie najlepiej wygląda graficznie. Jest bałagan edytorski po prostu. Oglądam witryny, znajdę tam może jedną, trzy dobre rzeczy, a reszta słabe.

Jest świetne wydawnictwo Dwie Siostry, które robi znakomite materiały dla dzieci. Chyba tego tematu pan nie dotykał?

Nie, nie. Rzeczywiście, jest jeszcze Bajtlik!

Bajtlik publikuje również w Dwóch Siostrach.

On teraz zrobił te czarne rośliny, to jest niesamowite, to jest gość z wielkim napędem, wszechstronny. Jeszcze i po górach chodzi.

A widział pan *Nic Ariadny*, ostatnią jego książkę, poświęconą mitom greckim?

**To po prostu sztuka redukcji.
Bo przecież dobra grafika polega
na redukcji, do tego sprowadza się
sztuka w ogóle. Nie możemy mnożyć
rzeczy, raczej trzeba ujmować,
żeby pozostało sedno.**

No widziałem, ale mi się akurat nie podoba. Za dużo tam się dzieje.
Ja wolę bardziej syntetyczne rzeczy, bez anegdoty.

To widać w całej pana pracy... (śmiech)

On miał sporo dobrych rzeczy... Podobały mi się prace dla Dubaju
– alfabet dla lunaparku, ostatnio psy. I teraz widzę filmy, animacje
z tymi psami. Jest niewątpliwie bardzo rzutkim gościem, instytucją
niemal... wszędzie jest, prawda?

**A prace bywają mniej lub bardziej trafiające w nasze prywatne
gusty. Panie Janie, bardzo dziękuję za rozmowę.**



Henryk Chyliński

Henryk Chyliński

Ur. 1936; absolwent Wydziału Grafiki ASP w Warszawie. Głównym polem jego działalności twórczej jest grafika projektowa, projektowanie opraw artystycznych wystaw międzynarodowych, plakatów, znaczków pocztowych, opakowań, a przede wszystkim znaków i identyfikacji firmowych wielu renomowanych firm i instytucji w Polsce, a także za granicą. Jest autorem godła promocyjnego „Teraz Polska”, znaków, m.in.: PKN Orlen S.A., Polskiego Radia, Lotnisko Chopina w Warszawie, Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie, Rady Głównej Nauki i Szkolnictwa Wyższego, Polskiego Związku Motorowego, znaku Poznaj Dobrą Żywność, a także logo Chase Manhattan Mortgage and Realty Trust w Bostonie. Był wiceprezydentem Icograda (Międzynarodowej Rady Stowarzyszeń Grafików Projektantów), od 1994 roku jest również ambasadorem ITC (Międzynarodowego Centrum Znaku Towarowego).

Z Henrykiem Chylińskim rozmawia Leszek Bielski

Dzień dobry, panie profesorze. Chciałbym zacząć od dosyć banalnego pytania, ale wydaje mi się, że akurat w pana wypadku jest ono istotne. Czy uważa się pan bardziej za artystę czy za grafika projektanta?

Przez całe życie, odkąd pamiętam, chciałem być malarzem. Nie wiem, co to znaczy, ale chciałem być malarzem. Jednak to, co robiłem, było i w dalszym ciągu jest po prostu artystyczne, to jest jakieś dzieło twórcze. Natomiast zawsze byłem propagatorem rzemiosła i bardzo dbałem o to, żeby jak najbardziej je wykorzystać. Dlatego, że sztuka projektowa ma to do siebie, że musi funkcjonować nie tylko w postaci pierwotnego projektu, ale po to się robi ten projekt do końca – ja przynajmniej tak robię – żeby myśleć o tym, co z tego projektu będzie. To znaczy, że projekt będzie wysublimowany sam w sobie, ale także będzie służył temu, temu i temu...

Tak, funkcja jest bardzo istotna...

Pamiętać trzeba o tym stale, rozpoczynając od kilkumilimetrowego znaku do czasami wielometrowej ekspozycji tego znaku, często

z udziałem działań architektonicznych, przestrzennych i innych, na przykład światła.

Czyli mówi pan o świadomym używaniu środków i wiedzy, żeby stworzyć ten finalny znak?

Tak, zawsze starałem się być świadomy tego, co robię. Oczywiście, nie zawsze w trakcie dochodzenia do realizacji projektu potwierdzał się jego pierwotny zamysł.

Zacząłem od tego pytania dlatego, że nawet pański katalog ma tytuł *Trzy strefy sztuki*, więc jest to pewnie malarstwo, grafika artystyczna i grafika użytkowa...

Tak, inaczej grafika projektowa...

Inaczej – gra na wielu instrumentach.

Tak, można powiedzieć, że działam w trzech strefach sztuki, natomiast tak jak już wspomniałem, zawsze marzyłem o malarstwie i w tej chwili jest ono dla mnie podstawową dziedziną.

Skąd w takim razie decyzja, aby po studiach w Akademii zająć się tak bardzo restrykcyjną formą, jaką jest, jak sądzę, grafika projektowa?

Wynikała ona z uwarunkowań i przemyśleń. Pan tego nie może pamiętać, ale tuż po wojnie było bardzo trudno żyć. Nie było mieszkania, nie było w co się ubrać, ogólnie – było bardzo ciężko.

Wszystkie możliwe trudności.

W związku z tym, kiedy udało mi się dostać do Akademii, a wówczas dwa pierwsze lata były wspólne dla malarstwa i dla grafiki, biorąc pod uwagę swoje położenie materialne, możliwości bytowe, stwierdziłem, że pójdę na grafikę, bo z tego, jak zauważyłem, da się utrzymać siebie i założoną wówczas rodzinę. Marzyłem też o tym, żeby być świetnym plakacistą, nawet próbowałem robić plakaty. Polski plakat akurat był w okresie rozkwitu. I to właśnie zdecydowało, że zająłem się tą sztuką, która później nazywała się projektową.

Dyplom obronił pan u profesora Mroszczaka. To był dyplom z grafiki projektowej.

Tak, ale to była pracownia, która nie miała takiego ścisłego określenia. To my, studenci, zdecydowaliśmy, czym się zajmujemy i co studiujemy, bo profesor Mroszczak dawał olbrzymią swobodę. To było jak gdyby dochodzenie do tematu czy dochodzenie do jakiegoś przyszelego tworu...

Czyli taka dosyć eksperymentalna pracownia.

Tak, bardzo eksperymentalna.

Dosyć ciekawe z tej racji, że o ile dobrze sobie wynotowałem, dyplom obronił pan w 1962 roku.

Tak, tak. Nawet pamiętam taką realizację – dzieło na dużej płycie pilśniowej. Prawie cała ściana pracowni zajęta była przez moją pracę. Zależało mi na tym, żeby to była grafika przestrzenna. Ja raczej hołdowałem takiego typu grafice, która mi się jakoś kojarzyła z wystawiennictwem.

Byłem bardzo precyzyjny w myśleniu, już jako dziecko. Inaczej widziałem jakieś zwierzątko czy roślinę niż moi koledzy. Być może to potem wpłynęło na moje zainteresowania wizualne, twórcze (...) Zdecydowałem, że postaram się być projektantem, żeby to, co robię, było sztuką, i to sztuką na wysokim poziomie artystycznym.

Przyznam szczerze, że gdy oglądam pana znaki, to dostrzegam, że iluzja przestrzeni jest ich stałym elementem, nie mówiąc już o znanych mi sitodrukach, w których przestrzeń też jest istotna.

Byłem bardzo precyzyjny w myśleniu, już nawet jako małe dziecko. Przyroda, którą obserwowałem z kolegami... ja zawsze inaczej na nią patrzyłem. Inaczej widziałem ptaka, inaczej widziałem jakieś zwierzątko czy roślinę niż moi koledzy. Być może to potem wpłynęło na moje zainteresowania wizualne, twórcze, bo ja na różne zjawiska zawsze patrzyłem nie tylko jak na rzeczy, w tym przypadku po prostu obiekty, ale również zastanawiałem się, jak one funkcjonują, jak są skonstruowane czy jak bytują w swoim otoczeniu. Chyba to odbiło się na mojej twórczości. Natomiast kończąc odpowiedź na wcześniejsze pytanie, zdecydowałem, że postaram się być projektantem, żeby to, co robię, było sztuką, i to sztuką na wysokim poziomie artystycznym.

Czyli taka rzetelność jako baza i dobra edukacja techniczna...

Tak, ale na podłożu tego, co się nazywa talentem, wyobraźnią. Ta wspomniana przez pana rzetelność zaczęła wcześniej owocować. Na przykład już w czasie studiów brałem udział w konkursach na plakat czy na inne działania wraz ze swoimi profesorami. I udało się chyba ze dwa razy...

Pokonać?

Może nie pokonać, ale pokazać...

Pokazać, że też się potrafi, to świetnie.

Może dlatego, że byłem odważny i eksperymentowałem. Przede wszystkim widziałem wówczas, że to co robię opiera się na symbolice.

To prosta droga do projektowania znaku, jakby naturalna dla pana synteza.

Symbolikę wykorzystywałem też w projektowaniu plakatów, zaś wspomniana przez pana synteza była i jest głównym znakiem rozpoznawczym mojej twórczości.

Znakowa sytuacja, czyli do skrótu przez znak, nie tylko w formie graficznej...

Tak. Moje malarstwo też miało i ma te cechy. Merytorykę wydobynam poprzez symbol, różnie stosowany, różnie rozumiany, czy nawet różnie odbierany. Ale zawsze symbol.

Dbą pan o czytelność tego symbolu dla odbiorcy, czy jest on nacechowany wewnętrzną emocją? Mam na myśli pana malarstwo.

To nie musi być tak, żeby dbać o odbiorcę w tym znaczeniu. Nie, nie. Symbol sam z siebie, jakby instynktownie, zostaje przemycony do odbiorcy w tym, co robię.

Jasne. Wracając na chwilę do zakończonych studiów. Tuż po nich, o ile się nie mylę, został pan kierownikiem artystycznym w Agencji Art? Czy to było trochę później?

Troszeczkę później.

Po teatrze? Pracował pan w Teatrze Klasycznym w Warszawie. Jak pan to łączył?

W Teatrze Klasycznym i Rozmaitości była jedna dyrekcja.

...i Rozmaitości, i jednocześnie w przedsiębiorstwie handlu zagranicznego Metronex. Wydawałoby się, że to nieco różne obszary projektowania.

Tak różne, ale starałem się, aby w efekcie końcowym to, co robię, było zawsze dziełem sztuki, wymagającym jedynie uwzględnienia różnych treści. Właśnie dzięki tej symbolice, o której mówiłem wcześniej. Czy to był na przykład plakat teatralny, czy to był plakat związany z...

...promocją, informacją? Nie badałem dokładnie, panie profesoro, czym zajmowała się firma Metronex, ale rozumiem, że jakąś promocją, handlem z zagranicą.

Tak, tak. To był handel zagraniczny elektroniką. Na przykład opracowałem dla tej firmy plakat na Międzynarodowe Targi Poznańskie. **Tu widać już, że interesowały pana iluzje optyczne i przestrzeń. Czyli może te eksperymenty u Mroszczaka coś dały?**

Tak, z pewnością.

Na plakacie Europejskiego Zgromadzenia Młodzieży i Studentów jest właściwie znak. Gdy oglądam to w ten sposób, to on tam po prostu jest. Super.

Tak, znak zgromadzenia, odwrócony, wykorzystałem również w plakacie. Na bazie tego znaku robiłem im tę całą imprezę, począwszy od znaczka w klapę...

Dziś nazywa się to *corporate identity*. A tu ma pan te plakaty malarskie...

Tak, teatralne, które właściwie starałem się zrealizować metodą malarską.

Ale wszędzie działania syntetyczne, na granicy symbolu.

Cały czas. Ale projektowałem nie tylko plakaty, robiłem też coś, co było inną częścią mojej edukacji, mianowicie zajmowałem się wystawiennictwem. Brałem udział w pracy zespołów przygotowujących oprawy plastyczną między innymi targów – międzynarodowych i krajowych.

Sam w swoim życiu zawodowym też kilka razy dotknąłem wystawiennictwa i powiem panu, że im dłużej żyję – może zabrzmiało to dziwnie – tym istnienie przekazu graficznego w przestrzeni jest dla mnie coraz bardziej interesujące.

Tak, ja również wykorzystywałem często działania architektoniczne w grafice projektowej dla wystawiennictwa. Nie przeszkadzało mi to, wręcz odwrotnie. Poza zainteresowaniami, sytuacja bytowa zmuszała do podejmowania się prac wystawienniczych i innych tego typu zleceń.

Nie odrzucało się tego typu propozycji.

Szły za tym jakieś tam pieniądze, nieduże. One dawały mi szansę nie tylko na to, żeby żyć, ale na przykład zgromadzić pieniądze na mieszkanie. A tymczasem brałem udział w różnego rodzaju konkursach na plakaty, na znaki, nawet znaczki pocztowe.

A kto głównie był organizatorem tych konkursów?

Różne instytucje, ale i Związek Plastyków czasami.

Czyli nie było takiej działalności, jaka dzisiaj jest powszechna na rynku. W tamtym czasie klient szukający rozwiązania jakiegoś zadania zwracał się do zawodowców, a nie do amatorów. Dzisiejsza dostępność komputerów powoduje, że zawód grafika projektanta bardzo spowszedniał.

Został spauperyzowany.

Większość argumentów polega na tym: „O, mój syn ma komputer, więc robi to i już”.

Dawniej była w środowisku plastycznym ostra, rzeczywista, realna konkurencja. Mało tego. Te plakaty wtedy trzeba było robić w formie jeden do jednego.

Tak, to pamiętam. My robiliśmy u profesora Urbańca miniatury, które nie szły do reprodukcji.

Później już projektowano inaczej. Dlaczego? Dlatego, że wcześniej po prostu sama technika druku wymagała odręcznego przygotowania plakatu do realizacji, na przykład rozbicia na kolory.

Dobra szkoła techniczna.

Tak! I to właśnie dało rezultaty. Te pozornie prymitywne plakaty miały w sobie ducha. Ten pozornie prosty, czasami niezręczny twór ma właśnie to coś – zastosowane i wydobyte walory artystyczne.

Przypuszczam, że część mogła wynikać z ograniczenia możliwości drukarskich.

Tak... z braku materiałów, odpowiednich farb czy fotografii...

Czyli trzeba było dobrze kombinować głową i łapkami.

Tak, ale mimo tych trudności i ograniczeń udawało mi się jednak wówczas wygrywać konkursy, i to poważne.

A jak to się stało, że w efekcie wylądował pan też za oceanem?

To właśnie ciekawostka. ONZ organizowało konkursy na znaczki pocztowe. Miałem możliwość wzięcia udziału w tym światowym konkursie i najpierw udało mi się zdobyć drugą nagrodę. To już wywołało pewien szum na rynku i wśród kolegów. A w następnym roku zdobyłem pierwszą i drugą nagrodę w konkursie na ten sam temat. To już było na tyle znaczące, że koledzy mi zazdrościli.

Nie dziwię się. A ówczesne władze nie miały panu za złe? Czy pojawiały się jakiegokolwiek komentarze?

Nie, bo ONZ było instytucją bardzo hołubioną. Tam i Polska była, i Związek Sowiecki.

Czyli nic „nieprawidłowego”.

Po otrzymaniu tej nagrody pomyślałem sobie, a co by było, gdybym ja tak znalazł się w jaskini lwa... Nie miałem w Stanach nikogo, ani rodziny, ani znajomych. Miałem tylko kolegę, z innego wydziału, który tam wcześniej wyjechał, zainstalował się i załatwił mi po prostu zaproszenie, bo bez tego nie można było dostać paszportu. W końcu po olbrzymich perypetiach udało mi się załatwić wszystko.

Początek lat siedemdziesiątych nie był najłatwiejszy.

Płynąłem do Stanów Stefanem Batorym, bo tak się nazywał ten statek.

To była dość długa podróż.

Była, była. Chyba koło dwóch tygodni w sumie, bo po drodze zawialiśmy do różnych portów. Zresztą podróż była nie do Stanów, lecz do Kanady, a konkretnie do Montrealu. Nie chcę mówić o perturbacjach, jakie miałem z tego tytułu, nawet przy przekraczaniu granicy, bo to nie ma związku z tematem. W każdym razie znalazłem się tam.

Szukał pan pracy?

Wcale nie było to proste, bo nie znałem języka. Ale udało mi się znaleźć kolegów, którzy mieli już pozycję w branży, którym pomagałem w zleceniach, jakie oni otrzymywali. To były głównie okładki płyt długogrających.

Ghost designer, prawie jak ghost writer.

Projektowałem okładki płyt zespołów muzycznych, potem robiłem plakaty, między innymi dla The Rolling Stones. Czarno-białe plakaty graficzne, które się składało i wsuwało do tych płyt. Miałem okazję poznać tych śpiewaków czy piosenkarzy – wolę mówić „śpiewaków”, bo to tak poważniej brzmi – między innymi Arethę Franklin, która była cudowną kobietą – fajną, sympatyczną, ciepłą. No i jednego ze Stonesów, już nie pamiętam którego, bo był obrośnięty, ale było miło, sympatycznie. Później udało mi się załatwić stałą pracę. Choć to było nielegalne, to pracowałem. I parę rzeczy zrobiłem...

Znajomość języka się poprawiła.

Poprawiła, choć nie za bardzo się starałem, bo z natury jestem leniem. Z reguły bywałem w polskim towarzystwie.

Leniem? Nie widać tego po pracach.

Poza wspomnianymi działaniami, w czasie tego pobytu wygrałem też konkurs na znak dla Chase Manhattan Mortgage and Realty Trust, jednego z największych światowych banków.

Niezwykłe syntetyczny. Dzisiaj widuję wiele takich rozwiązań – na przykład robionych przez firmę Pentagram, która ma jeden z oddziałów w Nowym Jorku – utrzymanych w, nazwijmy to, zbliżonych stylistykach, czyli ta konsekwencja na pewno jest.

Chodziło mi o to, żeby w projektowaniu tego znaku, w sposób symboliczny oddać to, że jest to bank inwestycyjny, głównie obsługujący firmy przemysłowe.

A dlaczego w takim razie przygoda amerykańska się skończyła?

Po jakimś czasie szef mi zaproponował, żebym zajął się działalnością wystawienniczą, wiedząc o moich predyspozycjach w tej dziedzinie...

I duże doświadczenie już wtedy, jak sądzę.

On chciał wynająć jakieś niefunkcjonujące doki z pomieszczeniami, które przekształcił na pracownię, i zamierzał mnie zrobić *art director*. Szczęka mi opadła.

To już inny poziom funkcjonowania.

Tak, niewyobrażalny w ogóle w Polsce. Ale w kraju zostawiłem żonę i małego syna. Powiedziałem, że muszę się związać, a poza tym profesor Mroszczak napisał do mnie list z propozycją, żebym został jego adiunktem.

Na uczelni?

Tak. Wróciłem do kraju, kupiłem mieszkanie, samochód...

Jasne, taka chwila finansowego oddechu.

Po roku pobytu w Nowym Jorku. No i to tyle z mojej przygody w Stanach.

Może trochę też znajomych na świecie, bo przypuszczam, że ten krąg ludzi mógł się wtedy rozszerzyć, a i pana perspektywa.

Oczywiście, i wiele z tych znajomości przetrwało do dziś.

A jak trafił pan na uczelnię?

Na uczelnię zaprosił mnie właśnie profesor Mroszczak.

Ach, to ta adiunktura czy...

Zaproszenie. Przyjechałem i od 1972 roku zacząłem pracować na stanowisku adiunkta. Wcześniej wykładałem w łódzkiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych.

Dzisiejsza Akademia imienia Strzebińskiego.

Tak, tam pracowałem przez rok, łącząc to zajęcie między innymi z pracą dla teatru w Warszawie. Mogę powiedzieć, że robota mnie lubiła.

No i miał pan entuzjazm do tego, żeby to wszystko robić.

Dlatego, że miałem rezultaty swojej pracy, na przykład w formie wygranych konkursów oraz jakichś znaczących zleceń.

W wielu konkursach pan uczestniczył?

Uczestniczyłem tylko w dobrych konkursach, tych, które uważałem za znaczące. Nie brałem udziału w byle czym.

A jak wyglądała wtedy organizacja? Idąc do pana pracowni, rozmawialiśmy o słabej kondycji dzisiejszych konkursów.

Konkursy były wówczas organizowane bardzo precyzyjnie. Miały ściśle sprecyzowane i przestrzegane zasady oraz warunki. Ogłaszano konkursy tak zwane otwarte i zamknięte, z określonymi, zastrzeżonymi przez organizatora warunkami, terminem, czasem też wymogami technicznymi.

Czy one były płatne na etapie konkursu, czy dopiero zwycięzca brał wszystko?

Nie, nie. Zazwyczaj były trzy nagrody płatne i jeszcze jakieś wyróżnienia. Później już nie stawałem do konkursów. Był jeszcze ten ogólnopolski konkurs „Teraz Polska”, także otwarty, do którego zgłoszono około trzech tysięcy projektów. To był jeden z ważniejszych konkursów w ogóle w Polsce.

Czy zleceniodawcy znajdowali pana, znając pana prace? Mówię na przykład o znaku dla Orlenu.

Dzięki głównie konkursom miałem już tak wyrobione nazwisko, że powierzano mi istotne zlecenia.

Poprzez konkursy to się odbywało? Dlaczego?

Przeważnie tak. Jeśli nazwisko pojawiało się przy nagrodach to już promowało artystę na przyszłość...

Budowało markę i stawało się rozpoznawalne.

Nie tylko dla kolegów, ale później też na rynku, czyli, jak to się mówi, właściwie organizowało rynek, z którym współpracowałem.

Czyli ta działalność graficzna biegła jak gdyby dwutorowo? Z jednej strony, realizował pan twórczość, dla uproszczenia nazwijmy ją konkursową. Z drugiej strony, prowadził pan, pewnie w znacznym stopniu, pracownię na rodzimej uczelni.

Tak, no oczywiście. Bardzo krótko pracowałem z profesorem Mroszczakiem, bo on po kilku latach zmarł. Potem były pewne perturbacje, dlatego że jako asystent, taki już dojrzały asystent, z jakimiś sukcesami, nigdzie nie pasowałem. Wtedy właśnie zająłem się pracownią serigrafii, właściwie to ją zorganizowałem.

Serigrafia... to była nowość na polskim rynku.

Nawet nie byłem świadomy, że to się tak rozwinie.

Pozwoliło to chyba też na eksperymenty w grafice artystycznej?

Tak, zająłem się wówczas tą dziedziną grafiki, czego wynikiem jest między innymi cykl grafik *Makro-Mikrokosmos*.

...te różne prace, chociażby reprodukowane w tym katalogu.

Tu jest właśnie reprodukowany ten cykl.

Pamiętam, jak drukowaliście to z panem Stanisławem Kurkiem jeszcze w szkole.

Było to potrzebne do rozpoczęcia przewodu...

Doktorskiego?

Wtedy to się chyba tak nie nazywało... To był adiunkt docent, już nie pamiętam. Wtedy właśnie zrobiłem ten cykl metodą irysową.

Zabawę z przejściem irysowym.

Tak, zastosowałem ją, udoskonalając. Pozwoliło to uzyskać płynne przejścia barwne. Co najgorsze, dzisiaj większość odbiorców myśli, że to zostało zrobione w komputerze.

Pamiętam, że tu komputera nie było.

Nie było, i nie było też programów graficznych.

Kamera, reprodukcja, ręczny montaż, kopie...

Karkołomne po prostu sprawy, żeby mogło powstać coś takiego.

Nie tylko sitodruk...

Tak, to nie tylko proces sitodrukowy, ale i odpowiednio przerobiona do tej techniki fotografia.

I jeszcze suche tłoki.

To było także bardzo złożone.

Brał pan udział w jakichś konkursach *stricte* grafiki artystycznej, typu Biennale Grafiki w Krakowie?

Nie. Raz wysłałem pracę, ale ją odesłali, nic nie zdobyłem... Zniszczyli mi tę pracę.

A czy te prace były dostępne galeriach?

Te prace miały olbrzymie powodzenie w Niemczech, w krajach skandynawskich. Najgorsze jest to, że niestety, były małe nakłady.

No tak, to musiało być dosłownie kilka egzemplarzy.

Kilka sztuk. One są właściwie unikatowe.

Prawie jak malarstwo.

Kiedy byłem w Niemczech czy w Finlandii z myślą o tym, by zorganizować tam wystawy, na przykład w Lahti, to wziąłem te prace, aby je pokazać. Okazało się, że od razu chcieli je kupić.

Czy to praca na uczelni przyniosła kontakty międzynarodowe, czy one były z zupełnie innego źródła? Wspominał pan o Lahti i o kontaktach z Niemcami.

Kontakty te nawiązałem dzięki temu, że te grafiki robiłem na wydziale. Na wystawy końcoworoczne przyjeżdżali różni ludzie z zagranicy. No i pojawił się pewien Holender, który miał coś wspólnego z drukarstwem czy był kierownikiem jakiejś drukarni. Zainteresował się moimi pracami. Bo serigrafia była nową techniką w grafice warsztatowej i nie tak prostą w realizacji przy niedostępności w Polsce potrzebnych materiałów i urządzeń technicznych.

Coś bardzo złożonego, wysmakowanego, wysublimowanego.

Tak to było odbierane. I ten Holender zaskoczony pyta: „To ty to robisz na takich prymitywnych materiałach?”. A ja mówię, że tak. No więc zadeklarował: „Ja ci spróbuję pomóc”.

Zdobycie siatki sitodrukowej i farb było niezwykłym wyczynem.

Siatkę, rakle, emulsję zdobywałem w Holandii a farby w Szwecji. Pewien Szwed, który, jak się okazało, miał doświadczenie do farb drukarskich, zainteresował się tym, co robię, i zawarliśmy coś w rodzaju kontraktu.

To pamiętam i nawet puszkę, jak wyglądała. (*śmiech*)

Dałem mu chyba dwie odbitki. On pojechał do siebie i przysłał mi chyba ze dwa pudła tych farb.

Czyli to te eksperymenty i pana praca przyniosły możliwość dalszego rozwoju twórczego?

Tak, ale także dostęp do wysokiej jakości materiałów i sprzętu, bo na przykład sprzęt na Akademii był zniszczony po pożarze i musieliśmy go ciągle sami naprawiać.

Pamiętam tę ogromną maszynę reprodukcyjną.

Która ciągle była naprawiana. No i dzięki temu to funkcjonowało i można było osiągać niezłe rezultaty. Potrafiłem też chyba umiejętnie wykorzystać kontakt nawiązany ze Szwedami. Szwedzi organizowali w okresie świąt Bożego Narodzenia coś w rodzaju loterii, na którą wysyłałem lepsze prace studentów z naszej pracowni. Kiedy byłem w Szwecji na zaproszenie Królewskiego Instytutu Kultury, zawieźli mnie do fabryki produkującej farby, która organizowała te loterie. To nieduża fabryka, na północ od Sztokholmu.

I to były jakieś nagrody, jak rozumiem.

Tak, tak.

Które można było pozyskać w tej właśnie loterii.

Oni to robili na tej zasadzie, że ludzie wpłacali pieniądze, żeby wziąć udział w loterii, i za zebrane pieniądze przysyłali materiały.

Super. Pańska praca potem na uczelni i w Akademii, bo to nie koniec pana przygody z nauczaniem, zaowocowała też chyba prowadzeniem pracowni projektowania graficznego reklamy, opakowań i wystawiennictwa.

To było już później.

Po zakończeniu przygody z serigrafią na poziomie uczenia?

To już była pracownia dyplomująca.

I tu korzystał pan, jak sądzę, ze wszystkich swoich doświadczeń.

Bo mieściły się tutaj zarówno opakowania, jak i wystawiennictwo.

Inaczej, wszystko to, co nazywa się grafiką przestrzenną. Powstało wiele interesujących dyplomów.

Potem był jeszcze PJATK, czyli Polsko-Japońska Akademia Technik Komputerowych? Czy to się działo równolegle?

Nie, PJATK był dużo później.

Bo był pan też dziekanem wydziału.

Byłem. Byłem raz i powiedziałem, że wystarczy.

Żadnych funkcji administracyjnych?

Żadnych, żadnych... Natomiast, oczywiście, czas bardzo szybko leci i siedemdziesiąt lat stuknęło. W związku z tym, z jakąś tam pompą, uczelnia się ze mną pożegnała.

To jest ten czas, w którym się przechodzi na emeryturę.

Jeszcze później na studiach wieczorowych, chyba ze dwa lata coś robiłem. Potem niemal z ulicy mnie wzięto, do tej polsko-japońskiej szkoły (PJATK), gdzie na Wydziale Sztuki Nowych Mediów prowadziłem pracownię dyplomującą z grafiki projektowej. Właśnie 1 września minęło jedenaście lat. No i w sumie tyle przygód dydaktycznych.

A jak się pojawiła w pana życiu ICOGRADA, czyli Międzynarodowe Stowarzyszenie Grafików Projektantów? Bo był pan również ambasadorem ITC. To dosyć istotne funkcje w przestrzeni międzynarodowej.

Do ICOGRADY zostałem delegowany jako przedstawiciel Polski przez ZPAP, a następnie wybrano mnie na wiceprezydenta tego stowarzyszenia.

To się wiązało z jakimiś podróżami?

Tak, jak odbywały się spotkania zarządu ICOGRADY, między innymi właśnie dzięki temu poznałem trochę Japonię, a właściwie Tokio. Tam był kongres ICOGRADY i również kongres JAGDA.

Japońskiego Stowarzyszenia Grafików Projektantów, tak?

Tak. I tutaj chyba dwa kongresy były. Organizatorzy dobierali ciekawe miejsca, które zwiedziłem przy okazji.

Prawdę mówiąc, te prace sitodrukowe mają coś z ducha drzeworytu japońskiego. Nie mówię tylko o przejściach irysowych.

Dla mnie w ogóle stara japońska grafika jest po prostu współczesna. Jest mi bardzo bliska i bliska mojemu sposobowi myślenia o sztuce, zwłaszcza projektowej.

Ogólnie mówiąc, mam na myśli estetykę. Pewną oszczędność, a jednocześnie bardzo duże wysmakowanie, zwięzłość.

Odpowiada mi po prostu, przekazanie tematu merytorycznego w zwięzłej, maksymalnie skondensowanej formie, co przejawia się również w mojej grafice artystycznej i malarstwie.

Bardzo lubię te znaki zestawione tak ze sobą. Trochę kojarzą się z japońskimi znakami rodowymi, które są dla mnie nieczytelne na poziomie języka albo znaczeń, natomiast bywają niezwykle pociągające jako formy.

Zatrzymajmy się może przy znakach... Zrobiłem ich w życiu mnóstwo, między innymi dla licznych spółdzielni, bo każda z nich chciała mieć znak. Czasami nawet niezłe wychodziły... Ale później nie włączałem ich do swojego dorobku, bo potrafiłem być bardzo restrykcyjny w stosunku do swoich prac. Jeśli coś mi nie odpowiadało, to likwidowałem, łącznie z plakatami, znakami. Zostawiałem tylko te...

...które akceptuje pan w pełni.

Tak, tylko te, bo jeżeli bym zostawił niektóre z prac...

To niekoniecznie chciałbym się tym dziś chwalić, rozumiem.

To nawet nie o to chodzi, bo nawet ktoś inny może by tego tak nie odebrał, ale ja tak...

Pan to odczuwał. Najgorszy krytyk świadomego grafika to sam grafik. Zapytam o technikę wykonywania. Kreślił pan wszystko? Wszystko ręcznie, przy pomocy grafionu, cyrkla i cienkiego pędzelka.

Tu nie ma żadnego oprzyrządowania komputerowego?

Nie, nie ma żadnego. Oczywiście, potem musiałem to przełożyć na język...

...dzisiejszej technologii. Bez tego to już nawet nie funkcjonuje.

Natomiast wszystko to, co było najcudowniejsze, to cyrkiel z grafionem.

Trochę dobrego brystolu pewnie.

Nawet nie brystol. Czasami, gdy chciałem mieć coś wykonane bardzo precyzyjnie, to potrzebowałem wygładzonego papieru, a brystol nie zawsze taki jest. Czasami nawet na kredowym papierze coś robiłem. No, niestety, jak trzeba było, to dawało się powiększenie, ale też zmniejszenie. Tego nie robiło się komputerowo.

A, czyli zmniejszenie wykonywał pan również... to niesamowite.

Tak, ale wie pan dlaczego? Bardzo mi zależało, żeby wszystko było podane perfekcyjnie. To zawsze było zrobione precyzyjnie, nawet te najmniejsze znaki.

To niezwykle.

Ja mówię o początku, później to już była fotografia...

No tak, i można było się w ten sposób posługiwać tą reprodukcją.

Ale niektóre moje znaki są bardzo stare, na przykład dla rurociągu orenburskiego. Co tam jeszcze było z takich starych, na przykład wspomniane logo Europejskiego Zgromadzenia Młodzieży i Studentów.

Pytałem o to pana, jak pan dzisiaj na nie reaguje, widząc je, na przykład, w przestrzeni publicznej. Czy one jeszcze robią na panu jakieś wrażenie?

Potwierdziło się chyba to, na czym mi zależało, że te znaki według mnie się nie starzeją. One mają tę swoją uczciwą formę.

I stają się częścią publicznego pejzażu. Być może są dla części ludzi anonimowe.

Na pewno prawie każdy obywatel tego kraju kojarzy mój znak dla Orłenu, czy godło „Teraz Polska”. Natomiast kto to zrobił...

To już jest wiedza tajemna.

Nie, nie. Kilka czy kilkanaście osób wie.

Czy długo trwała praca nad znakiem Orłenu? Czy też pomysł na formę tej głowy pojawił się dość szybko?

Nie, ja prawie nigdy nie siadam do szkicowania. Zawsze pomijam proces dochodzenia do projektu poprzez szkicowanie.

Czyli cały proces odbywa się mentalnie, w pana umyśle?

Tak, do najdrobniejszego detalu, szczegółu, po prostu jest to tu, w głowie. Pomysł dojrzewa i krystalizuje się, gotowy projekt przenoszę na papier.

Czyli można powiedzieć, że jest pan, panie profesorze, artystą mentalnym w znacznym stopniu.

Nie wiem, jak to nazwać. Ten sam proces dotyczy powstawania obrazów.

Często po prostu inni twórcy wspominają o tym, że szukają formy, szkicując. U pana ten proces przebiega inaczej.

Na przykład te prace zrobione były po prostu z jednego pociągnięcia pędzlem i niepoprawiane. Nic. Ja tak mam to w głowie zanotowane, że wiedziałem, jak pociągnąć.

I tak zostawało.

W przygotowaniu tej pracy był błąd, tu jeszcze kolor czerwony wchodził. Ale nie o to chodzi. Przede wszystkim zawsze chciałem, by inni dostrzegli to, na czym mi zależało.

To jest kwestia uważności i otwartości na taki komunikat.

Dla mnie jest to oczywiste. Zawsze miałem dylemat – być precyzyjnym czy oddziaływać siłą gestu.

Tak, fakt. Ekspresyjne ułożenie pędzla.

Ale już na przykład ten obraz *Dzień po...*, gdzie to jest prościutkie a jednocześnie wystylizowane. To zrobione jest jak... już nie powiem realizm, ale naturalizm. Podczas wystawy moich prac w galerii, pewien facet zrobił zdjęcie swojej dziewczynie na tle obrazu. Tak ją ustawił... miała prosto obcięte włosy, stała tak, jakby na coś czekała... Mam gdzieś to zdjęcie... To mi się tak cholernie skojarzyło z malarstwem Hoppera...

A właśnie à propos Hoppera. Czy istniał ktoś w dziedzinie grafiki projektowej albo w drugim pana nurcie twórczości, malarstwie, kto był dla pana nie tyle mistrzem, co kimś pociągającym, inspirującym? Ujawnił pan swoją wrażliwość na Hoppera, więc pytam.

Nie, nie... zahaczałem gdzieś o Kandinskiego. Też takie proste, znakowe, ale z fakturą malarską. Ten czarny gest to dosłownie ławkowcem

pociągnięte. To już trochę zabawa, gdzie ja po prostu uczłowiczam ten wydłużony prostopadłościan. Uczłowiczam go jak gdyby w mentalności odbioru przez drugiego człowieka, który wręcz doszukuje się w tym postaci ludzkich.

Tak, one mają takie prawie ludzkie cechy, mimo że są tylko figurami geometrycznymi.

Staram się, żeby to miało cechy ożywione.

Tak to odbieram. Chociaż nadal pewne iluzje są dla pana pociągające. Czy to jest troszkę spełnienie początkowych marzeń o byciu malarzem?

Jeszcze do końca nie wiem, bo ja w dalszym ciągu poszukuję, próbuję. W wielu moich pracach malarskich dostrzec można to rozdarcie pomiędzy tym poprzednim, syntetycznym, symbolicznym myśleniem, pewną niezbędną w pracach projektowych dyscypliną, a tym, co dziś mnie pociąga, a co jest istotą malarstwa – gest, dynamika, energia, swoboda i niejednoznaczność, zostawienie odbiorcy pola wyobraźni i odkrywania, w przeciwieństwie do konkretności znaków.

Są też całkiem podobne do ludzi akty, chciałbym powiedzieć „akt”. Ale tu, na przykład obraz zatytułowany *Sen*.

Nie będę telefonował w tej sprawie do małżonki. (śmiech)

Nie, nie, małżonka go lubi, to znaczy tę prostotę, wręcz geometryczną...

To bardzo czytelne. Różne środki służące temu, żeby przenieść linię, płaszczyznę, niezwykłą syntezę tych dwóch pasków, które są ustami...

Zresztą to też symbolika. Mało tego, kiedyś zapytałem kolegę, czy mu się ten obraz podoba. Pytam: „A jak ta twarz?”. A on odpowiedział: „Realistyczna, czuje się nawet, że ta dziewczyna ma szpilki”. Nawet nie pomyślał, że to są cztery kreski.

A to są cztery kreski, dosłownie.

Te kreski to próba plastycznego określenia postaci. No i realistyczna wręcz rękawiczka, która jest symbolem wolności i pewnej perwersji tego niewinnego dziewczęcia.

Czyli od historii projektowych może pan teraz odpocząć, od funkcji dydaktycznych również i można skupić się na przyjemnościach.

Tak, cały czas marzyłem o malowaniu i powoli to realizuję. Jeszcze nie mam i pewnie nie będę miał, bo jestem już stary, jakiegoś stylu... Ale bardzo się w tej pracy odnajduję. To jest taka trochę zabawa w surrealizm czy nadrealizm, gdzie też operuję symbolem. Tu chodzi o te wszystkie cyfry, które są zarazem elementami przestrzeni.

To jest i będzie przygoda. Wróć jeszcze do pana historii o cyfrach arabskich. Pracował pan w Damaszku. Czy jeszcze gdzieś pan wykladał?

W Syrii, na uniwersytecie w Damaszku, na Wydziale Sztuk Pięknych, pracowałem trzy lata. Pobyt ten był źródłem wielu inspiracji twórczych, między innymi zainteresowałem się wówczas piśmem, a zwłaszcza cyframi arabskimi. A potem była praca w Turcji.

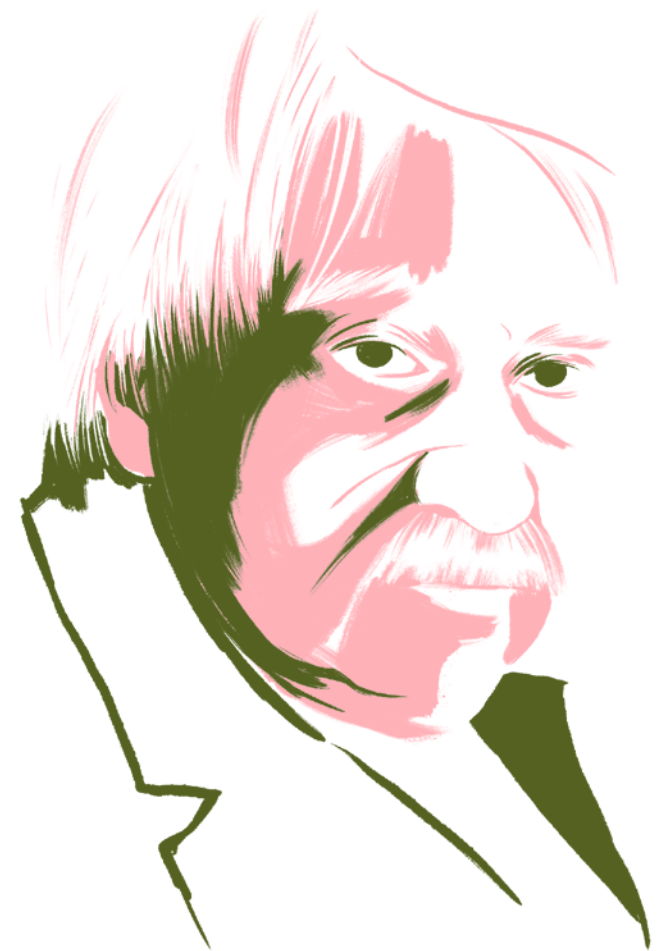
W wielu moich pracach malarskich dostrzec można to rozdarcie pomiędzy tym poprzednim, syntetycznym, symbolicznym myśleniem, niezbędną w pracach projektowych dyscypliną, a tym, co dziś mnie pociąga, a co jest istotą malarstwa – gest, dynamika, energia, swoboda i niejednoznaczność.

Przyjechał kiedyś z Ankary dziekan Wydziału Sztuk Pięknych z Bilkent University. To jest uczelnia, cały kampus, wybudowany przez Amerykanów. Zaproponował mi, abym pomógł im zorganizować wydział grafiki projektowej. Byłem tam przez rok. Fajna przygoda, coś nowego zobaczyłem. I kolejne inspiracje artystyczne... Żyję już ponad osiemdziesiąt lat i myślę, że jakiś tam dorobek mam.

Jest. Niebagatelny, żeby nie powiedzieć bogaty pod każdym względem.

Bo ja realizowałem się na wielu polach twórczości plastycznej – grafiki projektowej, grafiki warsztatowej, malarstwa i wystawiennictwa. A dzięki wystawiennictwu trochę świata zwiedziłem, bo w czasach, kiedy otrzymanie paszportu graniczyło z cudem, był to jeden z niewielu sposobów wyjazdu za granicę i zetknięcia się z inną kulturą, sztuką, dającego możliwości czerpania nowych inspiracji twórczych.

Dziękuję.



Wojciech Freudenberg

Wojciech Freudenreich

Ur. 1939; absolwent Wydziału Malarstwa ASP w Warszawie. Studiował u prof. Jana Cybisa, którego do dziś wspomina jako mistrza i wzór osobowości. Przez lata mieszkał i tworzył w Holandii. Jest autorem wielu plakatów, layoutów książek oraz znaczków pocztowych. W swoich projektach często wykorzystuje fotografię oraz doświadczenia wyniesione z grafiki warsztatowej.

Z Wojciechem Freudenreichem rozmawia **Mateusz Machalski**

Na studiach uczyłeś się u jednego z najwybitniejszych współczesnych malarzy – Cybisa. Jak go wspominasz jako nauczyciela?

Jako wspaniałego człowieka. Gdybyś mógł posłuchać, w jaki sposób opowiadał o swoim życiu, o tym, jak maluje... No, wspaniały pan... Cybis był cholernie zaangażowany – ale wiesz, uczył tym, że nie uczył. I to było najcenniejsze. Świetny nauczyciel.

W jaki sposób to uczenie przez nieuczenie się odbywało?

On po prostu się nie wtrącał i sugerował bardzo mało. Zauważam teraz, że ani grafiki, ani malarstwa nie można się nauczyć. Może pewnych technicznych rzeczy, ale nie samego myślenia. Nikt cię nie nauczy projektowania, jeśli sam tego nie czujesz. Wiesz o tym?

Coś w tym jest...

To zawsze powinna być twoja decyzja i twoje wybory. Nikt inny nie powinien mówić ci, co masz robić. A przecież w Akademii wielu nauczycieli stara się wymuszać na studentach pewne rozwiązania. Jeśli nie zrobisz tak, jak chce nauczyciel, to według niego jest niedobrze.

Cybis dawał ci wolną rękę, ale był malarzem. Czy ty uczyłeś się u niego malarstwa? Bo patrząc na twoje projekty, można odnieść wrażenie, że ty i Cybis to dwa różne światy. Jak on odbierał twoją twórczość?

Ja też lubiłem jego obrazy. Będąc na studiach, nie uważałem, że chodzenie na grafikę jest potrzebne. Woląłem być właśnie na malarstwie. Uważałem, że tam jest więcej swobody.

W malarstwie jako medium wypowiedzi?

Tak.

A jakie widzisz różnice między uprawianiem projektowania i malarstwa? Czy może myślisz o nich w podobny sposób?

Według mnie projektowanie i malarstwo są podobne. Wszystkie dziedziny plastyczne – rzeźba, malarstwo – są w istocie tym samym. Różni się medium, ale zawsze chodzi o myślenie.

Czyli nie ma przeszkód, żeby grafik malował albo rzeźbiarz projektował?

Nie, uważam, że nie.

Patrzę na twoją biblioteczkę, jest w niej wiele książek o malarzach – Witkacy, Richter, Strzemiński, Nikifor...

Bardzo cenię Nikifora. To wspaniały, najlepszy polski malarz.

Z czego to wynika?

Jest szalenie autentyczny, nie ma drugiego takiego.

Czy w malarstwie najważniejszą cechą jest właśnie autentyzm?

Sądzę, że tak.

Twój brat również jest wybitnym projektantem. Jak do tego doszło? Zainteresowaliście się projektowaniem w podobnym momencie? Konkurowaliście ze sobą?

Nie, poznałem Marka lepiej dopiero w Akademii. Wcześniej w ogóle się nie znaliśmy.

Naprawdę? Nie wiedziałem o tym.

Tak. Nasza rodzina była rozbita, były w niej tarcia. Nasi rodzice mieli jednak ze sobą kontakt. Po raz pierwszy spotkałem Marka w święta wielkanocne, gdy przyjechał z rodzicami do Poznania. Jego ojciec postanowił, że powinniśmy nawiązać kontakt, bo jesteśmy w jakiś sposób sobie bliscy. Chodziłem wtedy do liceum plastycznego, a Marek skończył licem plastyczne we Wrocławiu. Nasza rodzina doszła wówczas do jakiegoś porozumienia.

W jaki sposób obaj znaleźliście się w warszawskiej Akademii?

Nie miałem szans dostać się do szkoły sztuk plastycznych w Poznaniu, ponieważ miałem coś w rodzaju wilczego biletu. Między liceum, do którego chodziłem, a szkołą był konflikt wynikający z jakiejś lokalnej zawiści. Zresztą szkoła ta była fatalna, nie było w niej grafiki, a malarstwo miało kiepski poziom. Poznań w latach pięćdziesiątych był zadupiem. Próbowałem też dostać się do Gdańska, który miał dobrą opinię. Zacząłem chodzić tam jako wolny słuchacz. A ponieważ mieszkałem w Poznaniu, to wymagało to ode mnie wynajęcia mieszkania. Ojciec Marka powiedział wówczas, że powinienem iść do warszawskiej Akademii, w której był już Marek.

Jaka była wtedy w tym czasie Akademia, co zapadło ci w pamięć – klimat, nauczyciele, towarzystwo?

Wspaniały klimat. Zacząłem studiować w 1959 roku. To były straszne czasy – komuna, stalinizm. Ale w Akademii był azyl. Nie brali pod uwagę tego, z jakiej jesteś partii, czy jesteś taki, czy inny. Tam była po prostu wolna Europa i to było wspaniałe... Mateusz, może chcesz wódeczki?

Nie, dzięki, nie dość, że przyjechałem samochodem, to wczoraj trochę za wesoło się pobawiliśmy, więc mam dzisiaj wstręt. (śmiech)

**Zauważam teraz, że ani grafiki,
ani malarstwa nie można się nauczyć.
Może pewnych technicznych rzeczy, ale
nie samego myślenia. Nikt cię nie nauczy
projektowania, jeśli sam tego nie czujesz.
Wiesz o tym?**

A wracając do tematu klimatu Akademii, to jak wspominasz nauczycieli uczących na Wydziale Grafiki?

To byli wspaniali ludzie. Fangor, Heniu Tomaszewski i Mroszczak zajmowali się grafiką użytkową. Ja chodziłem na malarstwo. Tam uczyli bardzo dobrzy malarze – kapiści. Teraz to jest inaczej oceniane, ale wówczas mieliśmy do nich zaufanie. Oni całą młodość spędzili w Paryżu i byli bardzo otwartymi ludźmi. W tamtych okropnych czasach, trochę przypominających te obecne, było jedno wielkie gównno, socrealizm, nie jesteś w stanie sobie tego wyobrazić, a w Akademii było jak w innym świecie.

Dzisiaj środowisko jest zamknięte, graficy siedzą osobno, a malarze osobno. Jak to wyglądało w tamtych czasach – czy muzycy, literaci znali się ze sobą, kolegowali się?

To była śmietanka ludzi z całej Polski. Do tego jeszcze szkoła teatralna. Wspaniały czas. Moje i późniejsze pokolenie wspomina Akademię, szkołę teatralną i muzyczną jako rzecz zupełnie niespotykaną jak na owe czasy, bo wszędzie był reżim.

Kiedyś w Salonie Akademii na twojej wystawie NIC rozmawialiśmy o tym, kim naprawdę jest projektant graficzny – czy bliżej mu do artysty, czy do rzemieślnika.

Ja uważam się za grafika i nie lubię reszty tych tytułów. Na przykład stolarz jest stolarzem i tyle. Jeżeli jest dobry, to bliżej mu do artysty, jeżeli jest słaby, to jest partaczem. Ktoś, kto umie heblować i robi to dobrze, jest artystą, bo kocha drzewo, podobnie ja kocham projektowanie. Chociaż nie lubię też słowa „projektowanie”. Projektowanie polega na tym, żeby nie projektować – to brzmi sprzecznie, ale to jest istota projektowania. W Polsce często mamy do czynienia z „projektantstwem”, które nie wydaje się naturalne i nie wynika z autentycznej potrzeby twórczej. Wielu grafików pracuje teraz w jakichś studiach, w których inni mówią im, jak mają projektować. To nie są poszukujący ludzie. Dla nas wzorami wśród grafików byli ludzie tacy, jak Henio Tomaszewski.

Co odróżnia dobrego grafika od złego grafika?

Z jednej strony jest Heniu Tomaszewski, a z drugiej jakiś grafik z agencji. Jak mówię, dzielą ich Himalaje.

Czy tym, co wyróżnia dobrego grafika, jest umiejętność poszukiwania?

Można to tak nazywać. Dlatego byłem na malarstwie, bo malarstwo jest bardziej poszukujące. Jeszcze w liceum wygrałem ogólnopolski konkurs graficzny na plakat na Targi Poznańskie, a potem jeszcze jeden i dlatego wydawało mi się, że aby wykonywać zawód projektanta, nie muszę chodzić do szkoły, bo ja go znam i jest dla mnie naturalny.

Ale podstaw wiedzy o siatce musiałeś się gdzieś nauczyć. Czy przychodziło ci to naturalnie?

Naturalnie, bo się tym interesowałem. Ostatnio uczyłem w szkole projektowania. Musiałem przestać, bo nie mogłem znieść, że młodzi ludzie obecnie nie wiedzą, po co studiują projektowanie. Nie wiedzą. A to trzeba wiedzieć.

Jeśli chcesz się tym zajmować, to musisz znać swój cel, wiedzieć, dokąd idziesz.

Pytam: „Dlaczego wybrałeś ten zawód?”, a oni nie wiedzą. Trzeba się też interesować czymś więcej niż tylko projektowaniem. Nie być zamkniętym. Trzeba wiedzieć coś na temat poezji, muzyki, bo projektowanie to jest dziedzina sztuki, a nie tylko siatka i literki...

A ty jesteś w stanie powiedzieć, dlaczego wybrałeś projektowanie?

Oczywiście. Z zamilowania, z powołania. Z tego też żyłem.

Czy bazując na swoich doświadczeniach, mógłbyś dać młodym projektantom, którzy dopiero zaczynają, jakieś wskazówki? Jak być dobrym grafikiem? Czego unikać?

Obecnie młodych grafików cechuje niski poziom umysłowy. Ludzie pozbawieni są zainteresowania i pasji.

Czyli pasja jest niezbędna, by w projektowaniu zdarzyło się coś wartościowego. A może rolę w tym zubożeniu odgrywają też nowe media, Internet i rozwój technologii?

Nie, to nic nie znaczy. Zmiany są pozorne. Wciąż rodzą się ludzie, którzy są niepowtarzalni, prawda? Nie zaszkodzi im żaden Internet ani nowe media, a jeśli zaszkodzi, to znaczy, że są słabi.

Na ile ważny jest warsztat i twórczość projektanta, malarza lub architekta, a na ile jego charakter?

Charakter jest najważniejszy. Trzeba pamiętać, że to ty odpowiadasz za swoje projektowanie. Cała zabawa polega na tym, żeby odszukać w sobie coś ważnego. Jeżeli się to znajdzie, to można zaakceptować, wiedząc, że jest to autentyczne.

Jesteś wciąż czynny zawodowo. Siedzimy u ciebie w domu, a na ścianach wiszą plakaty, które zrobiłeś niedawno. Czy myślisz, że projektant przechodzi kiedyś na emeryturę? Co się dzieje z potrzebą twórczą po skończeniu sześćdziesięciu pięciu lat?

Nie istnieje coś takiego jak przejście na emeryturę, ale jeżeli czujesz się tak kiepsko jak ja... Gdy prowadziłem zajęcia w Akademii, zacząłem mieć problemy z wejściem na ostatnie piętro po schodach. Męczyłem się strasznie. Człowiek, który nie ma dobrej formy fizycznej, jakby gaśnie. Zawsze w sierpniu jeździłem na półtora miesiąca do Marka na grzyby. On ma na Suwalszczyźnie duży dom, który bardzo lubię. Mieszka w nim z żoną i synem Ksawerym. W tym roku po raz pierwszy tam nie byliśmy...

Mam nadzieję, że jeszcze kiedyś będzie okazja. Gdy rozmawialiśmy w Salonie Akademii, powiedziałeś, że projektowanie jest umiejętnością wyboru. Czy mógłbyś rozwinąć tę myśl?

Mateusz, robiąc swoje alfabety, też wybierasz z wielu form tę, która najbardziej ci odpowiada. To jest loteria i wybieranie z tego, co wymyślisz. Jeżeli wybrałeś coś i możesz o tym powiedzieć, że jest twoje – to byłoby dobry wybór. To musi być kawaleczek ciebie, bo jeżeli to jest obce i „zawidziane”, to tego nie czujesz. Ważną sprawą jest umiejętność wyboru: tak czy tak – albo, albo.

Czyli projektowanie jest umiejętnością obrania jakiejś drogi.

Tak samo jest w rzeźbie. To są takie same problemy.

A w muzyce?

Też, oczywiście. Na muzyce nie znam się tak dobrze, nie wiem, na jakiej zasadzie się komponuje, ale przypuszczam, że rzeczy dobre mają te same cechy, co dobre malarstwo i grafika.

Kiedyś powiedziałeś, że dobre projektowanie jest takie jak Szyborska...

Bardzo lubię Szyborską, bo w jej poezji nie ma rzeczy niepotrzebnych, składa się z samych istotnych rzeczy. Każde słowo coś waży i znaczy. Szyborska jest tak konkretna, jak konkretna powinna być dobra grafika. Jest tam tylko tyle, ile trzeba. Jeżeli ktoś dobrze przetłumaczy Szyborską, to jest zrozumiała w każdym języku. Takie właśnie powinno być projektowanie – zrozumiałe niezależnie od miejsca na ziemi. A w „projektantwie” pozostaje wysłuchiwanie jakiegoś kretyna, który mówi: proszę pana, ja tego nie chcę tak, ja chcę tak, jak ja lubię. I wtedy albo nie robisz, albo mówisz: nie podołam, nie znam się na tym. Stańko powiedział kiedyś, że mógłby zarabiać na disco polo, bo umie je zagrać, ale nie będzie go grał, bo go nie czuje, a gra to, co czuje. Tak samo nie można było zamówić jelenia na rykowisku od Jasia Młodożeńca. Tak jest nawet z jedzeniem. Gdy zjesz coś bardzo smacznego i przyjemnego, że aż za tym tęsknisz i gdzieś dadzą ci coś innego do jedzenia, to mówisz, że chciałbyś tamto danko, prawda? Podobnie jest z wyborem pejzażu lub miejsca na wakacje. Wszędzie są wybory, a wybierasz to, co twój organizm najbardziej lubi.

A twój organizm najbardziej lubił fotografię, czystą formę?

Między innymi fotografię, ale przed fotografią robiłem różne inne rzeczy. Zawsze lubiłem fotografować i mam ogromne ilości zdjęć. Interesowałem się tym. Rysowałem też bardzo dużo, ale do fotografii mam szczególny stosunek.

Czy dla ciebie pojawienie się komputerów miało jakieś znaczenie?

Miało, bo przyspieszyło wykonywanie wielu czynności. Kiedy zaczynałem, praca w zecerni trwała strasznie długo. Fotografia też była w beznadziejnym stanie technicznym. Później pojawiły się różne ułatwienia. Obecnie możesz wszystko szybko zapisywać. Wymyślać litery, szukać własnego alfabetu... Mówię tu o takiej grafice użytkowej przez duże G, bo dobre projektowanie jest sztuką. Ale między złym a dobrym projektowaniem szybciej zaczęły powstawać grafiki żadne, takie jak choćby ta (*wskazuje etykietę keczupu*).

Czy w tamtych czasach byli projektanci, których podziwiałeś?

Byli. Ze wszystkimi się przyjaźniłem.

Kto to był na przykład?

Jasiu Młodożeniec – bardzo lubię jego twórczość i akceptuję też to, co robią jego synowie. Lenica. Waldek Świerzy, chociaż najmniej z tych wymienionych. Chociaż Waldek bardzo mnie lubił, to, co robił, było dla mnie najmniej metafizyczne.

A Henio Tomaszewski?

Z Heniem też się przyjaźniłem. Wiesz, jak zaczęła się nasza przyjaźń? Jak?

Napiłem się wódki, spotkałem go na jakimś wernisażu i powiedziałem mu, że marzę, żeby mieć od niego plakat. I mam ten plakat do dziś.

Sporo czasu spędziłeś nie tylko w Polsce, ale też w Holandii...

Holandię uważam za swoją drugą ojczyznę. Mamy tam mnóstwo znajomych i przyjaciół. Poznałem ich, gdy przyjechali do Warszawy na biennale. Wtedy nie mogłem ich odwiedzić, bo nie można było wyjeżdżać z Polski, ale pisałem do nich listy. Do Holandii pojechałem dopiero w stanie wojennym, czyli w 1981 roku. Później robiłem wystawę Szymborskiej w Stedelijk Museum i w głównej sali pokazałem jej poezję w trzech językach – taki „jarmark cudów”. Najważniejszy wiersz był w sali niewiele większej od tego pokoju. W całym Stedelijk Museum wisiały fragmenty poezji Szymborskiej, a pod nimi były fajnie typograficznie zrobione objaśnienia w trzech językach.

Do dziś Holandia uchodzi za mekkę projektowania graficznego. Wszystko jest dobrze zaprojektowane, od budynku aż po plakat na ulicy.

No tak, oczywiście. Cała Holandia jest taka.

W Holandii zarówno polityka, jak i każda inna dziedzina życia wydaje się zaprojektowana zdroworozsądkowo i z pomysłem.

Dlaczego wszystko jest tam takie uporządkowane?

Uporządkowane i nieuporządkowane zarazem, co uważam za najwspanialszą drogę. Ty byłeś w Holandii?

Byłem, byłem.

Tam trzeba mieć dojscie do tego, czego nie widać, do tego, co się dzieje. My mieliśmy takie dojscie, bo przyjaźniliśmy się z Adą Szturmą, która prowadziła w Stedelijk Museum dział grafiki projektowej. I ona, między innymi, zrobiła tutaj wystawę Heniowi.

Pamiętam nawet plakat z wystawy. Czy pobyt w Holandii wpłynął w ogóle na twój rozwój artystyczny? Bo twoje projekty są z jednej strony osadzone w szalonej estetyce, z drugiej zaś bardzo ułożone.

Tak, ale ja zawsze miałem taką tendencję konstruktywistyczną. Cybis mówił mi, że się za późno urodziłem. Wyczuwał w malowaniu moją tendencję „głową”. Chociaż w malarstwie nie bardzo było ją widać, bo to była większa „spontanika”.

Powiedz mi, czy uważasz, że każdy grafik powinien mieć jakiś określony styl? Jan Młodożeniec jest na przykład bardzo charakterystyczny...

No tak, ale takich osób jest kilka. Większość to graficy, którzy nie interesują się tym, co robią, z punktu widzenia twórczości. Pełno jest takich, którzy po prostu odwalają robotę.

Dzisiaj dosyć łatwo jest zostać grafikiem.

Ale dobrym nie tak łatwo.

Czy uważasz, że osoba i jej język wizualny są ze sobą powiązane?

Że jeden tworzy w ten sposób, a drugi w inny?

Powinno tak być, prawda?

Właśnie się zastanawiam...

Tak powinno być. Powinien być język Mateusza i tyle.

A u ciebie szybko wykształcił się ten język wizualny?

Nie wiem, nie powiem ci. Ja szedłem za swoim powołaniem. Tak lubilem i koniec.

W twoich pracach widać mocny grid, siatkę. Już od pierwszych prac wszystko wydaje się takie ułożone i zakomponowane...

No tak, dziecko kochane, to jest tendencja. Z tym się rodzisz i taki jest twój smak, jeżeli tylko nie oszukujesz siebie i wybierasz to, co ci odpowiada i jest ci bliskie.

Przez wiele lat pracowałeś z Janem Bokiewiczem. Jak zaczęła się wasza współpraca?

Powiem ci o tym bardzo krótko... W stanie wojennym nie było roboty, a trzeba było jakoś zarabiać. Założyliśmy z Janiem firmę „1&1”. Nie mieliśmy pieniędzy na komputer, a we dwóch mogliśmy już jakoś podołać. Strasznie tu się zarabiało. Z Janiem przyjaźniłem się i lubilem, ale po iluś latach ta współpraca stała się dla mnie kulą u nogi.

Dlaczego?

Janio jest bardzo określony i nie chce się zmieniać. Nie klóciliśmy się – dla dobra sprawy często machałem ręką, Jasiu też. Ale gdybym miał zgodnego partnera, też byłoby źle... Pracowaliśmy razem tak długo, jak się znamy, chociaż nie zrobiliśmy wspólnie żadnych projektów. Wreszcie pojawił się problem z tym, czy jakiś projekt jest jego, czy mój. W ten sposób wyjaławialiśmy się. Ja się wyjaławiałem. Stale musieliśmy wypracowywać jakiś kompromis, żeby nie zadrążniać naszych stosunków.

A dzisiaj macie kontakt?

Mamy, bardzo dobry. Mówiłem zawsze, że on ma zawężony jadłospis. Jak lubi jajecznicę, to całe życie będzie jadł jajecznicę, a innych rzeczy nie. Taki jest Janio. Ma kilka swoich ulubionych rzeczy. W projektowaniu też taki jest.

Czy uważasz, że styl w projektowaniu czy język wizualny ewoluuje z biegiem lat?

Tak, dla mnie tak, bo stale następuje eliminacja pewnych rzeczy, które nie są twoje.

W związku ze stuleciem odzyskania niepodległości przez Polskę musisz spytać, czy to, że jesteśmy z Polski, wpływa na to, w jaki sposób projektujemy?

Określenie „polski plakat” to zawracanie głowy.

Czy projektowanie ma narodowość, czy też nie?

Nie, nie ma. Projektowanie ma piętno tego, kto projektuje. Polak to tylko to, co masz zapisane w dowodzie.

Rozmawialiśmy o tym, że Stańko chciał robić tylko jazz. Czy ty byłeś w stanie realizować wszystkie projekty, odpowiadać na każdy zadany temat?

Bardzo chytre pytanie. Przecież nie miałbym za co żyć, gdybym robił jedynie to, co lubię. Całe życie polega na kompromisie, ale w szufladach nie mam rzeczy, których nie akceptuję, tylko te, które akceptuję, są moje i utożsamiam się z nimi.

Szyborska jest tak konkretna, jak konkretna powinna być dobra grafika. Jest tam tylko tyle, ile trzeba. Jeżeli ktoś dobrze przetłumaczy Szyborską, to jest zrozumiała w każdym języku. Takie właśnie powinno być projektowanie – zrozumiałe niezależnie od miejsca na ziemi.

Co myślisz o typografii w swoich projektach? Litera jest w nich zawsze bardzo ważna. Nie jest tylko jakimś tam podpisikiem.

Grafika użytkowa jest po to, by o czymś informować, więc musi być związana z pismem.

Zaprojektowałeś też krój Syn. Czy projektowanie liter jest według ciebie inną dziedziną niż zwykle projektowanie?

Nie, to jest to samo. Chodzi o proporcje i wyraz, prawda?

A czy sama forma litery też coś komunikuje?

Oczywiście. Wybierasz literę, wymyślasz ją lub piszesz. Wiesz, że jest dobra i pasuje. Możesz powiedzieć: to moja litera, moja grafika.

Bo litery to nic innego jak grafika.

To są abstrakcyjne znaki, których forma może być ostra, miękka, ładna, brzydka...

Nie powinna być brzydka, chyba że taki jest cel. Jeżeli taki jest cel, to nie jest już wtedy brzydka, a celowa.

Myślisz, że w ogóle ocenianie projektów jako brzydkich lub ładnych ma sens?

Nie sądzę. Projekty są dobre albo złe. Grafika użytkowa albo komunikuje o czymś, albo tego nie robi. A chodzi o to, by komunikowała.

Czy polityka miała wpływ na rozwój projektowania w Polsce?

Czy opresyjny system PRL-u kształtował to, co działo się w kulturze wizualnej?

W niewielkim stopniu. Uważam, że dzięki temu powstała tak zwana polska szkoła plakatu, która wytwarzała właściwie nie plakaty, a wypowiedzi prywatne. Ludzie na Zachodzie, w Holandii, pytają – o co chodzi w tych plakatach filmowych? Bo grafika użytkowa powinna przecież służyć przekazowi prostemu i sensownemu. Mogę ci coś narysować? (*Rysuje dwójkę ludzi, między którymi stoi znak równości*). Co to jest?

Ludzie.

No, tak. Człowiek równa się człowiek i już.

Równość. I już.

Równość. To jest jeden z lepszych plakatów. Chyba Zamecznika. Wydaje się, że ten temat powinien być skreślony w dziedzinie grafiki plakatu. I wydawałoby się, że to takie nic, prawda? A jednak jest coś.

Jak byś podsumował to, czym jest dobre projektowanie? Co składa się na dobry projekt?

Gdy widzisz coś dobrze zrobionego, to robi ci się też dobrze na sercu. Mnie w większości przypadków wystawy związane z grafiką użytkową dołują. Wszystkie biennale to w kółko jedno i to samo: mnóstwo rzeczy, które już widziałem, które pierdolę, rozumiesz... Ale zdarzają się też wspaniałe. I w tym potrafię znaleźć rzeczy ciekawe. Ale żeby móc to powiedzieć, trzeba się im dokładnie przyjrzeć, prawda? Jak nazywała się moja wystawa?

Nic – pamiętam bardzo dobrze. To była superwystawa. Czy projektowanie powinno być właśnie takim niczym?

Tak, dobre projektowanie to powinno być właśnie takie nic, a wtedy staje się czymś...



Andrzej Heidrich

Andrzej Heidrich

Ur. 1928; artysta grafik, absolwent Wydziału Grafiki ASP w Warszawie. Jest twórcą odznaczeń wojskowych i ekslibrisów. Autor kroju pisma Bona. Wszyscy bardzo dobrze znamy jego dzieła – od przeszło 50 lat posługujemy się zaprojektowanymi przez artystę banknotami, dokumentami i znaczkami pocztowymi.

Z *Andrzejem Heidrichem rozmawiają*

Mateusz Machalski i Leszek Bielski

Zawsze miałem wrażenie, że typografia jest bliższa muzyce niż projektowaniu graficznemu – mamy rytm, dukt, kompozycję oraz czas, dzięki któremu litera działa i pracuje. Jakiej muzyki lubi pan słuchać?

Najbardziej lubię muzykę klasyczną – Bacha oraz Haydna. Za to, na przykład, za Mozartem nie przepadam. Oprócz tego bardzo lubię przedwojenne piosenki. *(śmiech)*

Bacha można spokojnie nazwać matematykiem wśród kompozytorów. Wszystko jest u niego logiczne i konsekwentne. Czy muzyka, której pan słucha, znajduje odzwierciedlenie w pana projektach?

Tak, u Bacha wszystko budowane jest od dołu do góry, bardzo konsekwentnie. Każdy detal jest zaprojektowany i wynika z poprzedniego. Wyczuwam w tej muzyce dużą spójność. Daje to poczucie harmonii, która pojawia się również w dobrej grafice. Zdecydowanie Bach najbardziej do mnie trafia i najlepiej go czuję.

A ma pan ulubioną część procesu projektowego?

Wiem, że niektórzy lubią etap szkiców, inni moment cyzelowania detali. Ja natomiast zawsze traktowałem projektowanie całościowo i lubiłem każdy z tych etapów. Jeśli chodzi o sam proces twórczy, to najpierw musi być dobry pomysł, a następnie rozpracowany rysunek. Zaczynałem od rysunku na kalce, a później przenosiłem go na porządny włoski brystol. Następnie całość malowałem. We Włoszech kupiłem zestaw pędzli. Świetne – jeden do dziś trzymam nierozpakowany. Przy malowaniu kropka po kropce nakładałem farbę czubkiem pędzelka – żmudna robota. *(śmiech)*

Przepraszam, *(śmiech)* dziki wariat...

Mój proces projektowy różnił się od sposobu pracy większości moich kolegów. Zawsze zazdrościłem na przykład Stannemu i Wilkoniowi. Oni potrafili pracować spontanicznie. Brali pędzel i robili, jak to mówią malarze, *alla prima*. Ja tego nie potrafiłem. Nawet kiedyś próbowałem, ale później wyrzuciłem wszystkie te prace. *(śmiech)* Widocznie jestem inaczej skonstruowany.

A skąd czerpał pan wiedzę na temat tego, jak powinna być wykreślona litera? Obecnie typografia jest wykładana z należyтым szacunkiem w akademiach sztuk pięknych oraz na różnych kursach. Jak wyglądało to w pana czasach?

Swoją karierę typograficzną, jeśli można to tak nazwać *(śmiech)*, zacząłem w szkole graficznej przy ulicy Konwiktorskiej w Warszawie, w czasie okupacji. Skończyłem wtedy szkołę podstawową i trzeba było iść do gimnazjum. Nie było wtedy normalnych gimnazjów, tylko zawodowe. Można było iść do handlowego czy stolarskiego. A ja akurat mieszkałem na Żoliborzu w pobliżu ulicy Konwiktorskiej. No i poszedłem do gimnazjum graficznego. Zdałem egzaminy, chociaż nie miałem wcześniej z tą dziedziną żadnej styczności. Nie bardzo wiedziałem nawet, co to w ogóle jest poligrafia.

I skończyło się ponad sześćdziesięcioma latami pracy *(śmiech)*...

Dyrektorem gimnazjum był Bolesław Penciak, grafiki – w tym liternictwa – uczył nas Aleksander Sołtan. Mówił, jak poprawnie wykreślić literę, jakie powinna mieć światła – podstawowe rzeczy. Ale, przede wszystkim uczono nas techniki drukarskiej. Musieliśmy zapoznać się ze wszystkimi dziedzinami po kolei: zaczynając od zecerni i maszyn typograficznych, a kończąc na maszynach litograficznych. Każdy musiał poznać zarówno maszynę, jak i jej obsługę. Ta wiedza bardzo przydała mi się potem w pracy w wydawnictwie. Jako grafik, który miał doświadczenie w obsłudze maszyn, przychodząc do drukarni, nie byłem w tym temacie, jak to się mówi, „zielony”. Uczylem się również litografii, która niestety później na niewiele mi się przydała. Ale wiedziałem, jak wyszlifować kamień litograficzny na gładko albo odwrotnie – z grenem. Potem nastąpiła rewolucja drukarska i kamienie zostały dla artystów.

A może pan powiedzieć coś więcej na temat jeszcze jednego nauczyciela ze szkoły? Był nim przecież Adam Póltawski.

Tak, Póltawski też uczył i prowadził zecernię. To był przemiły starszy pan. Ale zdecydowanie twardy i wymagający rzetelnej roboty. Nie odpuszczał. No, taki dobry nauczyciel... Składało się u niego stronę tekstu, a on tylko ołówkiem znajdował: „O! Tutaj taki kanalik, o tutaj złe przeniesienie, to trzeba zlikwidować”. Bardzo miło go wspominać. Na pewno nauczyłem się u niego precyzji i dbania o detale.

Czy Póltawski wykladał również typografię i uczył kreślenia liter?

Nie, na jego zajęciach chodziło o naukę projektowania prostych druków użytkowych oraz składu tekstu. Ale jeszcze w czasach, kiedy uczyłem się w gimnazjum, Póltawski przymierzał się do zaprojektowania

Tak, u Bacha wszystko budowane jest od dołu do góry, bardzo konsekwentnie. Każdy detal jest zaprojektowany i wynika z poprzedniego. Wyczuwam w tej muzyce dużą spójność. Daje to poczucie harmonii, która pojawia się również w dobrej grafice. Zdecydowanie Bach najbardziej do mnie trafia i najlepiej go czuję.

jednoelementowej litery. Finalnie nic z tego nie wyszło, ale prosił mnie czasami, to znaczy trudno powiedzieć prosił, mówił: „Zrób to, zrób tamto...”. On szkicował, a ja miałem nieco powyciągać te szkice i zrobić korekty tak, by całość wyglądała dobrze. Półtawski dopiero przymerzał się do rozpoczęcia prac. Robił różne szkice i korekty, ale wybuchło Powstanie Warszawskie, więc projekt z wiadomych przyczyn nigdy nie został skończony. Nie ostało się z niego nic, bo nie doszło do etapu odlania czcionek.

A zaobserwował pan jego sposób rysowania czy pracy?

Półtawski projektował i szkicował na kalkach. Jedna, druga, trzecia kalka. Gdy rysunek był gotowy, przenosiło się go, najpierw rozcierając po drugiej stronie kalki miękki ołówek. Później ostrym narzędziem, taką igłą, przeciskało się go na papier, na którym miała być docelowa, finalna forma. Na tym zaczynało się wyciągać w tuszu. Wyciąganie to inaczej precyzyjne dopracowywanie formy skończonych znaków za pomocą cieniutkiego pędzelka. Przedtem trzeba było jeszcze zaprojektować kolorystykę, ale to już osobna sprawa. Projekty Półtawskiego były *stricte* typograficzne, a więc w czerni i bieli. Profesor prosił mnie o to, żebym mu pomógł w takich właśnie rysunkach. Dzięki temu nauczyłem się trochę, jak należy przygotowywać podobne projekty.

Do jakiego stopnia umiejętność projektowania kroju zawdzięcza pan Półtawskiemu?

Współpracując z panem profesorem, w ogóle nie myślałem o tym, że będę tym się zajmował, że będę projektował jakieś pismo. Nie miałem tego nawet w dalszych planach. Dopiero później, kiedy studiowałem w Akademii, już po skończeniu gimnazjum na Konwiktorskiej, przyszło mi do głowy, że mógłbym spróbować zrobić coś podobnego. Ale Bona nie miała nic wspólnego z Półtawskim, bo wtedy nie miałem już z nim kontaktu. A wszystkich technicznych spraw związanych ze składem i umiejętnością formowania kolumny nauczyłem się w szkole graficznej.

Półtawski był autorem projektu pierwszych polskich banknotów, mianowicie marek polskich. Czy ucząc się u niego, wiedział pan, że projektował on banknoty? Robił też znaczki pocztowe – drobne, małe dzieła sztuki.

Nie wiedziałem. Dowiedziałem się, dopiero gdy zacząłem współpracować z Narodowym Bankiem Polskim.

Czyli to po prostu chichot historii. Precyzji i dbałości o detale, potrzebnej w projektowaniu krojów, uczył się pan nie tylko u Półtawskiego, ale i u profesora Lenarta, który prowadził zajęcia intrologatorskie...

Zajmując się książką i jej oprawą, trzeba zadbać o precyzję wykonania oraz o to, żeby klej nie wylaził! Jednak wklejanie tych pasków to była makabra... Najpierw trzeba było pociąć bibułkę. Oczywiście, nie było mowy o tym, żeby używać linijki, miarki. Trzeba było ciąć na oko i potem kleić. Dawało to szansę na wdrożenie się w precyzyjną pracę.

To nie jest zadanie dla nerwusów! Albo dla nerwusów, żeby się wyciszyli! Czy w szkole posiadaliście szerokie zbiory czcionek?

Jak na ówczesne czasy całkiem niezłe. To było gimnazjum istniejące jeszcze przed wojną, więc było całkiem przyzwoicie wyposażone. Nie mogliśmy narzekać.

A jak wspomina pan okres studiów w warszawskiej ASP?

Wspaniale! Na studia poszliśmy razem z kolegami z mojej paczki, jeszcze z Liceum Sztuk Plastycznych w Warszawie – Jankiem Lebensteinem, Jackiem Sienickim, Markiem Oberländerem i moją przyszłą żoną, Marią Wieczorek. Bardzo lubiłem okres studiów. Wtedy były inne czasy. Dzisiaj bez problemu możemy spotkać ludzi zajmujących się projektowaniem, jest Internet, specjalistyczna prasa. Wtedy takim oknem na świat była Akademia – ktoś gdzieś pojechał, wrócił i opowiadał o tym, czego dowiedział się na zagranicznym wyjeździe. Bardzo lubiłem spędzać czas w tym miejscu.

Czy w tamtym czasie typografia była wykładana na uczelni?

Byłem w Akademii u profesora Jana Marcina Szancera, który zajmował się głównie ilustracją, więc typografia była ważna, ale nie najważniejsza. Profesor raczej oceniał cały projekt – ilustracja plus litera, bez rozdzielania tych elementów. Nie narzucał swoich sposobów projektowania, ale mówił, że trzeba myśleć o całości. Nie tak, że teraz zrobię okładkę, a co tam będzie dalej, to zobaczymy. Jest to szczególnie ważne przy komponowaniu książek ilustrowanych dla dzieci. Jeśli chodzi o typografię, to nie było nikogo, kto uczyłby *stricte* jej albo kaligrafii. Każdy musiał we własnym zakresie i na własnych błędach uczyć się dobrego rysowania liter i ich dopasowania do danego projektu.

Czy wokół pracowni profesora Szancera wykształciło się jakieś środowisko?

Nie było tak, żebyśmy się wszyscy razem trzymali, ale miałem paru kolegów. W pewnym momencie, gdy pracowałem już w Czytelniku, okazało się, że z pracowni graficznej odeszło parę osób i zostało nas dwóch. Jan Samuel Miklaszewski powiedział wówczas: „Nie damy rady, czy macz może kolegów z Akademii, którzy chcieliby i mogliby do nas przyjść?”. I ja wtedy zaproponowałem Janka Młodożeńca, Jurka Jaworowskiego i Mariana Stachurskiego, którzy przyszli i pracowali tam dobrych kilka lat.

Czyli oni wszyscy kończyli studia u Szancera?

Nie jestem pewien, czy dyplom robili u Szancera, czy u Henryka Tomaszewskiego, ale byli to wszystko moi koledzy z roku.

Jak wyglądała wasza praca w Czytelniku?

W wydawnictwie było nas pięciu. Każdy tak naprawdę robił swoje – specjalizował się w danej dziedzinie czy segmencie. Oczywiście, przy projektach każdy robił również swoje literki. Ja, na przykład, bardzo lubiłem litery Jasia Młodożeńca. On, co prawda, miał takie secesyjne i bardzo swobodne formy z pędzla, ale zawsze mi się to bardzo podobało.

Czy fakt, że pana żona była graficzką i ilustratorką, miał wpływ na pana twórczość projektową? Wymienialiście się uwagami?

Byliśmy razem w tej samej pracowni, u Szancera, i mieliśmy wspólne zainteresowania. Ostatecznie każde z nas pracowało samodzielnie, ale, co zrozumiałe, ocenialiśmy i krytykowaliśmy nawzajem swoje prace. Były też pretensje i ostre uwagi, ale nie kłótnie. Zresztą żona robiła plakaty, których ja raczej unikałem, bo to dla mnie zbyt duży format. Pamiętam jej plakat do filmu *Awantura o Basię*. Bardzo mi się podobał. W Akademii każde z nas wiedziało, co na temat danej pracy powiedział profesor, ponieważ byliśmy obecni podczas swoich korekt. Po skończeniu studiów projektowaliśmy osobno, chociaż żona zrobiła kilka projektów dla Czytelnika. Poza tym współpracowała z wieloma innymi wydawnictwami, na przykład z Iskrami i Wydawnictwem Poznańskim.

Czy Bona była pańską jedyną próbą stworzenia pisma drukarskiego? Miał pan wcześniejsze doświadczenia przy projektowaniu krojów pism?

Jeśli chodzi o projektowanie pełnego kroju, to Bona była jedynym takim projektem.

Ale liter narysował pan mnóstwo – przy tych wszystkich projektach, zaczynając od banknotów, kończąc na znaczkach pocztowych.

Tak, oczywiście. (*śmiech*) Faktycznie trochę tych liter narysowałem. Ale były to krótkie frazy na potrzeby danego projektu, a nie kroje pisma w dzisiejszym rozumieniu. Ot, zestaw znaków, na przykład do zapisania tytułu czy też do opisanie nominału na banknocie oraz osoby na nim prezentowanej.

Pracował pan z Romanem Tomaszewskim w Czytelniku. Powstał pomysł związany z Ośrodkiem Pism Drukarskich na stworzenie nowych polskich krojów do szerokich zastosowań. Czy te dwa wątki były ze sobą powiązane?

Roman Tomaszewski był szefem produkcji w Czytelniku. Ja byłem tam najpierw grafikiem, a następnie kierownikiem pracowni graficznej. Współpracowaliśmy ze sobą. Roman prowadził również Ośrodek Pism Drukarskich, gdzie często spotykaliśmy się z Leonem Urbańskim. Odbywały się tam różne dyskusje na tematy związane z projektowaniem graficznym. Rozmawialiśmy też o ubogich zbiorach czcionek. W kółko pracowaliśmy 12-punktowym Timesem czy Garamondem – do znudzenia. Każda książka w środku wyglądała podobnie. Był bardzo duży głód nowych krojów. Do każdej okładki, czy innego projektu, liternictwo musiało powstawać od podstaw. Musiało być narysowane lub namalowane, ponieważ na stworzenie zupełnie nowej litery, a następnie jej odlanie, nie było czasu.

Projektowanie kroju to żmudny proces. Czasem można przesiedzieć kilkanaście godzin, cyzelując dany detal, i zupełnie odpłynąć w czarno-biały świat linii i łuków. Bona ukazała się w 1971 roku, ale rozumiem, że prace trwały już wcześniej.

Na studia poszliśmy razem z kolegami z mojej paczki (...) – Jankiem Lebensteinem, Jackiem Sienickim, Markiem Oberländerem i moją przyszłą żoną, Marią Wieczorek. Bardzo lubiłem okres studiów. (...) Wtedy takim oknem na świat była Akademia – ktoś gdzieś pojechał, wrócił i opowiadał o tym...

Jeżeli można tak powiedzieć, to nikt mnie nie poganiał. (*śmiech*) Nie było terminów. Bona była rodzajem odskoczni i pozwalała odebrać się od codziennych projektów. Pracowałem nad Boną w pewnych odstępach czasu, co pozytywnie wpłynęło na jakość projektu. Rysowałem trochę, zostawiałem i potem patrzyłem świeżym okiem. Nareszcie nie musiałem się śpieszyć. Nie jestem w stanie dokładnie określić, ile trwał cały ten proces. Pracowałem nad Boną po prostu dla przyjemności. Zajmowałem się nią, gdy miałem wolną chwilę, ale przede wszystkim byłem zajęty bieżącymi projektami w wydawnictwie oraz projektami kolegów, którzy dla wydawnictwa pracowali.

Do jakich celów Bona w ogóle powstała? Czy przygotowywał ją pan w oparciu o jakieś założenia?

Szczerze mówiąc, w ogóle się nad tym nie zastanawiałem. Tak jak wspominałem, robiłem to dla własnej przyjemności. Zupełnie dla siebie, bez myślenia o tym, czy będzie z tego jakiś pożytek. Potem projektem zainteresował się Roman Tomaszewski. Powiedział: „No, to my odlejemy tę twoją Bonę w formie zecerskiej czcionki”. Przekazałem więc całość do Ośrodka Pism Drukarskich, a oni przygotowali kilka wysokości czcionek – 12, 14, 16 punktów i tak dalej. Potem Bona została odlana w Grafmaszu przy ulicy Rejtana. Z tego, co wiem, komplet Bony był później używany przy różnych drukach akcydensowych w zecerni ASP.

A miał pan wgląd w dalsze poczynania? W to, jak rytownik przygotował punce i tak dalej?

Nie, przekazałem tylko rysunki i zdjęcia.

Pytamy, ponieważ Mateusz porównywał materiał źródłowy w postaci pana rysunków z tym, co jest na czcionkach zecerskich. Okazało się, że różnią się grubością oraz niektórymi detalami – ale to raczej kwestia korekty optycznej, żeby po nadaniu farby i wykonaniu odbitki osiągnąć efekt jak najbardziej wierny oryginałowi. Tak, możliwe, że osoba, która przygotowywała same matryce, nieznacznie modyfikowała niektóre rzeczy, żeby całość wyglądała lepiej w druku.

A co ze znakami, które znaleźliśmy w zecerni Muzeum Książki Artystycznej w Łodzi? Natknęliśmy się na kilka znaków, których nie rysował pan, tylko powstały później.

Wykreśliłem podstawowy zestaw znaków „A–Z”, „a–z”, cyfry, podstawową interpunkcję, znaki matematyczne i znaki diakrytyczne. Nowe znaki, takie jak na przykład „&”, „oe”, „ae” oraz „fl”, „ffi”, „ß” oraz jeden ornament, zostały doprojektowane przez kogoś na podstawie tych wykreślonych przeze mnie.

A co z wpływem typografii na szerzej rozumiane projektowanie, nazwijmy to, zwyczajne? Kiedy zacząłem pracować z literą, nagle dostrzegłem w zwykłych projektach rzeczy, na które dotychczas nie zwracałem uwagi. Tak jakby oko się wyostrzyło, nabrałem do niego zaufania, przestałem się tak kurczowo trzymać modułów.

Hmm... w moim przypadku to działało w drugą stronę. Po pierwsze, wiedzę na temat tego, jak projektować krój pisma, czerpałem tylko

ze wspomnień, jak pracował Póltawski, jak wyglądały jego rysunki oraz jak organizował on swoją pracę. Wcześniej zajmowałem się opracowaniami książek i projektami okładek. I te typograficzne doświadczenia wpłynęły na moje podejście do dziedziny. Wiedziałem, jak litera powinna wyglądać, żeby działała.

Jeździł pan na szkolenia banknotowe do Mediolanu. Na ile to wpłynęło na pana włoskie inspiracje? A może pojawiły się one już wcześniej? Co robiliście na tych szkoleniach?

Tak, owszem, odwiedzałem Mediolan. Gdy PWPW kupiło nowe maszyny, musieliśmy pojechać ze Stanisławem Töpferem na szkolenia, na których Włosi pokazali nam, jak powinien wyglądać projekt do tego rodzaju techniki drukarskiej. Musiał być przygotowany bardzo precyzyjnie, z uwagi na specyfikę procesu produkcyjnego. Włosi malowali gilosze ręcznie. Kiedy zobaczyliśmy to z Töpferem, stwierdziliśmy, że nie damy rady zrobić czegoś podobnego. Mimo to jakoś udało nam się to z siebie „wyduścić”. Jeśli chodzi o inspiracje, to po prostu zawsze lubiłem klasykę. I tyle. Wyjazdy do Mediolanu były już później. Udało się czasem zdobyć jakiś album albo inne ciekawe wydawnictwo, chociaż w czasach, kiedy byłem młody, dostęp do takich materiałów był bardzo ograniczony. Na szczęście moja żona bardzo się wydawnictwami o sztuce interesowała, a że była typem szperacza, często znajdowała różne ciekawe rzeczy. Kupowała wiele książek, teraz nie wiem, co z nimi zrobić. (*śmiech*)

Nazywa pan siebie wielkim tradycjonalistą, w sensie przywiązania do historii. Być może wiązało się to z pewnym myśleniem o tym, jak litera może wyglądać albo funkcjonować. W pewnym momencie Mateusz rozpoczął pracę nad nową, pionową odmianą Bony. Zebraliśmy wtedy setki przykładów pańskiego liternictwa. Wszystkie projekty posiadają spójny charakter i mają pański sznyt. Widać też wyraźne inspiracje włoskim renesansem – proporcje znaków, wysmakowane detale. A jeśli chodzi o Bonę, już sama nazwa podpowiada genezę.

Nigdy nie podchodziłem do tego aż tak profesjonalnie, by czynić podobne założenia przed rysowaniem. (*śmiech*) Oczywiście, ktoś może dostrzec w moich pracach typograficznych spójny charakter czy zainteresowanie określoną stylistyką, jednak przy Bonie wszystko powstawało zupełnie naturalnie. W tym przypadku inspiracją była włoska antykwia szeryfowa z okresu renesansu.

Traktowana w wielu momentach bardzo swobodnie i przewrotnie. Oczywiście, że tak!

Rysował pan Bonę na jakiejś siatce? Czy całość opierała się na optyce? W Bonie sporo jest nieregularności, a mimo wszystko całość jest niebywale spójna.

Bona powstawała na kartonikach, jednak bez żadnej pracy na module. Rozrysowałem jedynie podstawowe linie wyznaczające wysokość wersalików, wydłużeń górnych i dolnych, wysokości litery „o” oraz pionową linię, która była punktem odniesienia do pochylenia litery.

Resztę pracy wykonałem tak naprawdę na oko. Oczywiście posiłkowałem się kalką – jednak kiedy widziałem, że coś lepiej wygląda, jeśli jest nieco inne i niekonsekwentne, to nie miałem problemu z porzuceniem modułu i odejściem od kalki. Nie był to zdecydowanie proces mechaniczny – „kopiuj, wklej”. Było to raczej ciągle sprawdzanie, czy całość wygląda już dobrze.

Trochę czasu minęło od momentu powstania samych rysunków do czasu odlania czcionek. Dzisiaj wszystko też zaczyna się od szkicu na papierze. Papier jest również obecny przy wydrukach. Jednak 90 procent pracy odbywa się w komputerze. Potem wypuszcza się plik cyfrowy. W pana przypadku mieliśmy najpierw ręczne rysunki, przygotowanie finalnych wersji każdego z glifów na identycznych kartonikach, a potem – co się działo?

W pierwszej kolejności powstał projekt. Każda litera musiała być rozrysowana czarną farbą na kartonikach. Oczywiście, powstawało kilka wersji każdego ze znaków. Następnie kartoniki były ze sobą zestawiane, dzięki czemu mogłem sprawdzić, która wersja znaku działa najlepiej. Litera była zaprojektowana w całości, to znaczy jej forma oraz światła boczne, które były wyznaczone przez krawędzie kartoników, odpowiadały umiejscowieniu znaku na czcionce. Następnie każdy kartonik został precyzyjnie sfotografowany. Z takim zestawem odbitek poszedłem do Ośrodka Pism Drukarskich i je przekazałem.

Zawsze śmiejemy się z Leszkiem, że ten krój jest na wskroś współczesny. Masa w nim ekspresyjnych rozegrań – dolny brzusek „g”, pulsujące „z” czy wreszcie energicznie podcięte „S”. Taki projekt nawet dzisiaj zostałby uznany za odważny i eksperymentalny.

Traktowałem to zawsze w nieco innych kategoriach. Na przykład dana litera, mimo swojej ekscentrycznej formy, pasuje do całego kroju i buduje jego charakter. Trzeba pamiętać, że niektóre litery są bardziej plastyczne od innych. Na przykład w „g”, „z”, „S” można wykazać się większą kreatywnością niż w „i”. Podobnie jest z zastosowaniem. Często gdy projektowałem okładkę czy inną formę graficzną okazywało się, że krój, który lubiłem, nie pasował do charakteru tekstu. I na odwrót – krój, za którym nie przepadałem, korespondował z daną książką i wtedy trzeba było to zaakceptować. Tak samo było w Bonie – całość miała działać razem jako krój, a nie być jedynie dobrze wykreślonymi pojedynczymi literami.

Rzeczywiście ciężko czytać dłuższy tekst złożony oryginalną Boną. Nie chodzi jednak o sam krój, tylko o to, że kursywa nie służy do czytania, a do wyróżniania.

Tak, zdecydowanie, ale oczywiście dla kursyw zawsze znajdowało się zastosowanie w drukach, takich jak na przykład akcydensy.

Jak jeszcze można stosować Bonę Nową?

Myślę, że nadaje się do literatury klasycznej. Widziałbym ją w bardziej wyszukanych, wysmakowanych wydaniach. Oczywiście zdaję sobie sprawę, że po publikacji projektu Bona Nova sposób wykorzystania kroju będzie zależał od grafików.

Oczywiście, to coś wspaniałego. Kiedyś było nie do pomyslenia, żeby dzisiaj zrobić tak, a jutro inaczej. Przygotować dwie, trzy, cztery wersje, a potem wszystko wyrzucić. Proces był dużo bardziej pracochłonny. Każda nowa rzecz, którą wymyśliłem, wymagała rozpoczęcia pracy od początku.

Kiedyś na spotkanie przyniósł pan szkic do odmiany półgrubej.

Czy pomysł rozwijania Bony już się kiedyś pojawił?

Tak, rzeczywiście, kiedyś pojawił się pomysł, żeby rozbudować Bonę, jednak cały projekt, po przygotowaniu kilku znaków, upadł i nie został zrealizowany.

A cenił pan prace jakiegoś typografa z tamtego okresu?

Trudno mówić o inspiracjach, ponieważ jedynymi typografami, których znałem, byli Adam Póltawski i Leon Urbański, z którym się przyjaźniłem. Wielokrotnie namawialiśmy Leona, żeby zajął się projektowaniem krojów, ale on się uparł, że nie. Nie chodzi o to, że nie czuł się na siłach, ale wołał po prostu zająć się *stricte* projektowaniem układów typograficznych. Specjalizował się w budowie książki, właściwie nie zajmował się ilustracją i tego typu rzeczami. Znałem jeszcze projekty Hermanna Zapfa, które w tamtych czasach były dość popularne. Wtedy dostęp do informacji był dużo bardziej ograniczony. Trudno było być na bieżąco z tym, co dzieje się w grafice w innych krajach. Oczywiście, były też osoby, które uczestniczyły w różnych konferencjach i opowiadały o tym, co widziały, ale świat był wtedy zdecydowanie mniejszy.

Dzisiaj liczba projektantów wzrasta bardzo szybko. Świadomość jest coraz większa, mamy też technologię i wiedzę.

Oczywiście, to coś wspaniałego. Kiedyś było nie do pomyslenia, żeby dzisiaj zrobić tak, a jutro inaczej. Przygotować dwie, trzy, cztery wersje, a potem wszystko wyrzucić. Proces był dużo bardziej pracochłonny. Każda nowa rzecz, którą wymyśliłem, wymagała rozpoczęcia pracy od początku. Kiedy zmieniałem koncepcję w kształcie litery „e” lub „C”, to najzwyczajniej w świecie zaczynałem ją rysować od nowa, retuszować i tak dalej. Komputer daje ogromne możliwości projektowe. Ja, niestety, już nie uczyłem się jego obsługi.

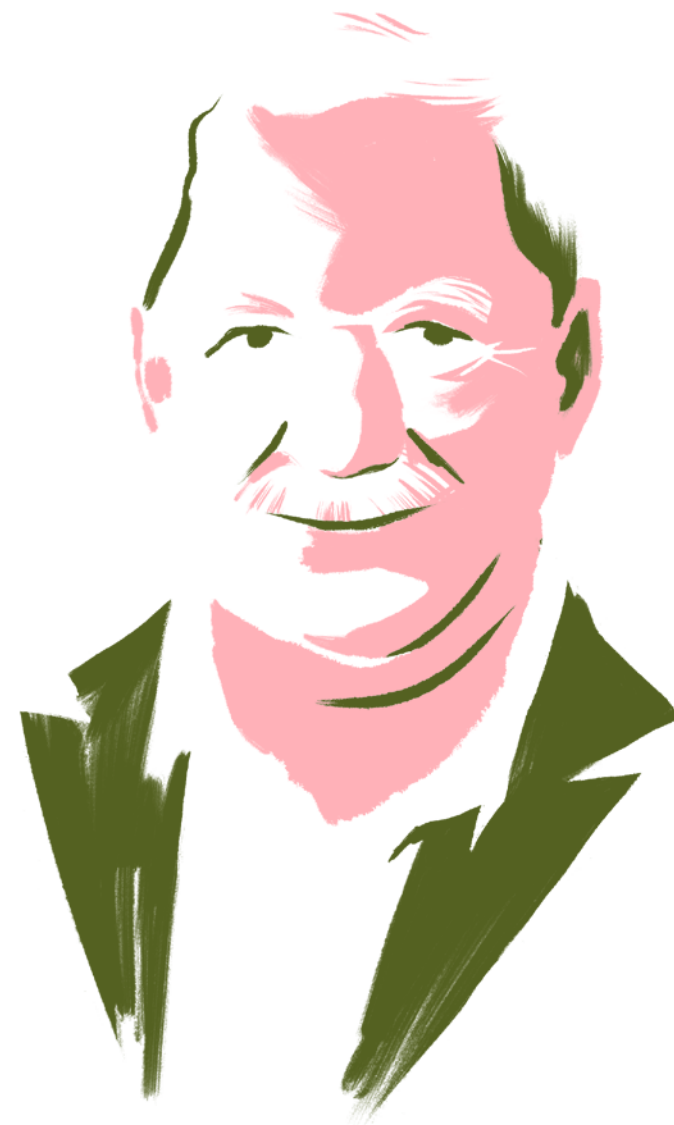
Tak, to jest zdecydowany plus komputera, że ogranicza czas, który poświęcało się w projektowaniu na mechaniczne czynności, i sporo z tych rzeczy dzieje się automatycznie. Dzięki komputerowi proces przyspieszył, a sama praca nie jest robotą w kopalni. (śmiech)

Tak, istotnie. Kiedyś była to niezwykle żmudna robota. Wie pan, praca w wydawnictwie wyglądała tak, że projektując okładkę, trzeba było ręcznie wykonać rozbicie na kolory. Robił to nasz rysownik techniczny. A dziś na komputerze można wykonać całą tę pracę w jedną chwilę. W ogóle nie ma porównania!

Warsztat projektanta krojów zmienił się w tym sensie, w jakim zmieniło się narzędzie – pracujemy na komputerze. Ale gdy patrzę na pana szkice, to widzę bardzo podobne u siebie w komputerze – parę wersji litery. Wyciąganie istnieje i dziś! (śmiech) Tylko łopatką się nieco zmieniła. Wcześniej miała mniej przyjemną rączkę do trzymania. Kopać trzeba tak samo, bez zmian.

Panie Andrzeju, dziękujemy bardzo za rozmowę!

Dziękuję!



Lech Majewski

Lech Majewski

Ur. 1947; absolwent ASP w Warszawie. Dyplom uzyskał w 1972 roku w pracowni Henryka Tomaszewskiego, którego uważa za swojego mistrza. Zajmuje się projektowaniem graficznym – głównie plakatem i książką. Jest prezydentem Międzynarodowego Biennale Plakatu. Prowadzi dyplomową Pracownię Grafiki Wydawniczej na ASP w Warszawie.

Z Lechem Majewskim rozmawia Mateusz Machalski

Kiedy zaczął profesor pracować w Akademii?

Po studiach ukończonych w 1972 roku przez dziesięć lat pracowałem w Wydawnictwach Szkolnych i Pedagogicznych. Dopiero w 1973 roku zacząłem pracować w Akademii i to od razu w bardzo ciekawym miejscu – pracowni serigrafii, którą miałem za zdanie rozkręcić. Przydzielono mi jednego pracownika zajmującego się fotografią wielkoformatową i jednego specjalistę od serigrafii. Przez dwa lata świetnie się razem bawiliśmy. Później zapadła decyzja, że w zajęciach serigraficznych będą uczestniczyli studenci, co już mniej mi odpowiadało. Zaproprowano mi wtedy asystenturę u Leszka Hołdanowicza, który objął pracownię po zmarłym profesorze Józefie Mroszczaku. Ale dostał on w spadku profesorów Chylińskiego i Nowaczyka. W związku z tym wylądowałem u Janusza Stannego jako asystent w nowo powstającej pracowni ilustracji.

Całe życie zawodowe zajmuje się profesor równolegle projektowaniem oraz edukacją i metodyką nauczania. Czy patrząc z perspektywy czasu, widzi profesor jakieś znaczące zmiany w sposobie nauczania? Czy nowe technologie i polityka miały wpływ na rozwój profesora jako pedagoga?

To bardzo ważne, jakich się ma pedagogów, ponieważ najpierw kształtuje cię dom i rodzina, a następnie nauczyciele. Miałem tę przyjemność, że na Wydziale Malarstwa byłem u Dominika, natomiast gdy po słynnych wydarzeniach marcowych w 1968 roku powstał Wydział Grafiki, dostałem się do pracowni Henryka Tomaszewskiego, a malarstwa uczyłem się u profesora Tchórzewskiego. To były dość ważne

jednostki. System, który obowiązywał i do dziś obowiązuje w Akademii, polegający na tym, że najpierw jesteś studentem, później asystentem, a w końcu profesorem, wydaje mi się słuszny, ponieważ zachowuje to, co ważne – tradycję. Według mnie uczenie polega na tym, żeby wydobyć ze studenta jego wartość. Student jest odpowiedzialny za siebie, a my staramy się podać mu wszelkie możliwe sposoby, by mógł siebie poznać. Technologia zaś zawsze się zmieniała, nawet gdy sięgniemy do czasów, powiedzmy, średniowiecza. W zależności od tego, jaka była technologia, tak wykorzystywali ją artyści. Technologia jest fantastyczną rzeczą, ponieważ niejako pobudza do tego, żeby być lepszym, sprawniejszym, uczyć się wykorzystywać ją do własnych celów, czyli podniesienia wartości artystycznej i duchowej. Żyjemy w ciekawych czasach, pojawiają się nowe technologie, co nie znaczy wcale, że wcześniej były one tragiczne. Pamiętam okres przedkomputerowy, gdy ciągle bolały mnie kolana, bo pracowało się na podłodze, by złapać dystans. Teraz robimy to samo, gdy odjeżdżamy od komputerów na krzeselkach, żeby zobaczyć, jak prezentuje się praca, ale boli kręgosłup i rośnie brzuch. Podczas pracy na komputerze przeszkadza mi parę rzeczy, chociażby to, że na ekranie wszystko jest tej samej wielkości i pole robocze otaczają dodatkowe elementy. Mając na uwadze to, że kształtujemy studentów i wpływamy na ich rozwój oraz poszukiwanie przez nich indywidualnego języka, musimy pamiętać, jakim zagrożeniem jest technologia przyjmowana bezkrytycznie. Nasz zawód, zawód artysty, jest związany z ręką i okiem. Uważam, że artystę tworzą trzy elementy – głowa, serce i ręka. Głowa to nasze myśli, nasze idee, nasze postrzeganie, nasze rozumienie. Serce to nasze emocje, tradycje, wszystko, co związane z naszym osobistym odczuwaniem. Trzeci element to ręka, czyli umiejętności, technika, technologia. Brak jakiegokolwiek z tych elementów tworzy artystę kalekiego, bez tożsamości w zunifikowanym świecie. Ucząc studentów, trzeba pamiętać o tych elementach, ponieważ pedagog może pomóc, ale może i zaszkodzić.

Jak profesor zapatruje się na to, że studenci starają się czasami naśladować swojego nauczyciela? Z czego to wynika? Czy to jakieś zagubienie, fascynacja czy jeszcze coś innego?

Prowadziłem na ten temat ostatnio bardzo ciekawą rozmowę w Szanghaju, przed otwarciem wystawy Henryka Tomaszewskiego. Chińscy studenci cokolwiek robili, robili to tak, by pasować do mnie. W końcu powiedziałem organizatorowi, że próbuję ich od tego odwieść, ale oni się nie dają. Odparł, żebym się tym nie przejmował, bo edukacja w Chinach zawsze polegała na tym, że najpierw kopiuje się mistrza, poznając jego twórczość i wczuwając się w nią. Następnie dopiero studenci tworzą jakąś swoją wartość. Na polskim rynku odbywa się to na dużo mniejszą skalę. W naszym środowisku rozmawiamy i tworzymy. Jeżeli ktoś podpatruje belfra, który coś już osiągnął, to często jest to wynik tej symbiozy edukacyjnej. W takim środowisku zazwyczaj wszyscy na siebie oddziałują. To wcale nie znaczy, że nie wyzwoli się spod jego

Uważam, że artystę tworzą trzy elementy – głowa, serce i ręka. Głowa to nasze myśli, idee, postrzeganie, nasze rozumienie. Serce to nasze emocje, tradycje, wszystko, co związane z naszym osobistym odczuwaniem. Trzeci element to ręka, czyli umiejętności, technika, technologia.

wplywu. Jeśli jest wybitną jednostką, to spokojnie sobie poradzi. Człowiek i tak co pięć lat się zmienia, gdy przychodzą nowe sytuacje i czasy.

Gdy to zapatrzenie w belfra odniesiemy do polskiej szkoły plakatu, okaże się, że tworzyły ją skrajne osobowości...

Polska szkoła plakatu bardzo różniła się na przykład od szkoły szwajcarskiej, tamta miała konkretny zdefiniowany styl, do którego wszyscy się dopasowywali. Skoro jednak mówimy, że w polskiej szkole plakatu pełno było indywidualności, to trudno ją nazwać taką typową szkołą, prawda? Można powiedzieć, że był to plakat z Polski. Do dziś bardzo często na świecie mówi się o plakatach polskich, które się podobają, „bo to polska szkoła plakatu”. Stanowi to wyraz ich docenienia. W dalszym ciągu polski plakat wyróżnia się na tle innych ze względu na emocjonalne podejście autorów do tematu. Trzeba też pamiętać, że mieliśmy i mamy w polskim plakacie dwa nurty, które tworzą jedną całość – z jednej strony plakaty emocjonalne, z drugiej – projektowe. Z jednej strony Tomaszewski i Świerzy, a z drugiej Balicki i cała szkoła łódzka.

Czyli ten termin nie dotyczy żadnej estetyki czy stylu plastycznego?

Myszę, że to krytycy chcą ten problem uporządkować. Trzeba pamiętać o Henryku Tomaszewski i Eryku Lipińskim, którzy rozpoczęli działania z plakatem filmowym. Polski plakat to był element zapalny, wybuch innego myślenia, który później wpłynął na inne dziedziny sztuki projektowej. Warto przyjrzeć się książce Doroty Folgi-Januszewskiej, która napisała o znakomitym polskim plakacie przedwojennym. Świat jest mały, więc oczywiście plakaty te korelowały na przykład z ówczesnymi plakatami francuskimi. Natomiast po wojnie pojawiła się w Polsce nowa wartość, swoiste objawienie. Ciekawą rzeczą jest to, że 17 listopada tego roku w Eschirrolles, dzielnicy Grenoble, odbędzie się otwarcie wystawy najważniejszego graficznego festiwalu we Francji „Mois du graphisme” pod hasłem „Polska rewolucja graficzna”, w całości poświęconego Polsce. Francuzi napisali w preambule, że Polska po wojnie odegrała największą rolę w rozwoju grafiki projektowej. Przez dwa miesiące będą tam miały miejsce wystawy, spotkania i wykłady. To wielki zaszczyt dla naszego kraju.

Jak Akademia zmieniała się przez te wszystkie lata? Czy zmienił się charakter studiowania?

Akademia wyglądała kiedyś inaczej, na przykład można było siedzieć w niej do rana. Studiowałem sześć lat, od trzeciego do szóstego roku byłem w pracowni u Tomaszewskiego. Zajęcia odbywały się o od dziewiątej do trzynastej, co drugi tydzień. Nie można było wejść piętnaście minut po godzinie dziewiątej, bo była awantura, że ktoś się spóźnia. Pracowaliśmy na miejscu i ciągle trwała dyskusja. Nie było tak, że student przychodził na korektę i znikał. Teraz zamiast Akademii jest szkoła i wszyscy przychodzą do niej jak do szkoły. Na dodatek wielu z nas mieszkało w Dziekance, gdzie były pracownie, i tam przenosiliśmy się po zajęciach w Akademii. Tam malowały Kaliny i Czaple, tam tworzyliśmy grupy graficzne, projektowaliśmy i wygrywaliśmy konkursy.

Dlaczego w polskiej szkole plakatu tak mało zauważalne były plakacistki? Dlaczego zniknęła historia o nich?

Nie jest tak, że kobiety były nieobecne. Było ich sporo: Mucha, Ignatowicz, Danuta Żukowska, która teraz ma 92 lata. Również dzisiaj większość osób studiujących w Akademii to kobiety. One później zakładają rodziny, spada na nie ogromnie dużo obowiązków i w wielu przypadkach po prostu znikają z zawodu. Jestem feministą, więc bardzo sobie cenię kobiecy sposób myślenia, ich sposób realizacji. Jestem szczęśliwy, że dziś jest tyle kobiet, które zajmują się projektowaniem i odnoszą sukcesy. Pomocne może być też zrozumienie dawnego systemu przydzielania zleceń na plakaty. Pierwszym ważnym miejscem tego systemu było WAG, czyli Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne, przekształcone później w Krajową Agencję Wydawniczą, drugim zaś przedsiębiorstwo rozpowszechniania filmów (zmieniające nazwy: CRF, ZRF, POLFILM). Żeby zrobić plakat filmowy, trzeba było codziennie o godzinie trzynastej przyjść na ulicę Mazowiecką, usiąść, wpisać się na listę, oglądać filmy. Plakaty do zrobienia wydawano ludziom po kolei. Do Krajowej Agencji Wydawniczej można było pójść i zapytać o możliwość zrobienia plakatu. Tam skupiona była cała działalność związana z plakatem. Powstawały plakaty kulturalne, teatralne i różne propagandowe. Jeśli ktoś się sprawdził, to zaczynał pracować. Mieliśmy trochę łatwiej niż dzisiejsza młodzież, ponieważ teraz wydawnictwa chcą wszystko projektować same. Nie ma takich instytucji. Ważne było to, że w tych instytucjach i w wielu wydawnictwach działały komisje artystyczne złożone z grafików oceniających wartość przedstawianych prac. Jeżeli jakaś była do kitu, to ją po prostu odrzucano. Jeżeli czyjeś prace odrzucono kilka razy, to później raczej trudno było dostać zlecenie. Choć znam sporo grafików, którzy żyli z odrzuconych prac, płacono wtedy 25 procent ceny umownej. A wracając do kobiet, to częściej udzielały się w ilustrowaniu książek. Ale plakaty też robiły. W książce *Oto sztuka polskiego plakatu* można znaleźć ich sporo.

Jaka idea przyświecała stworzeniu Międzynarodowego Biennale Plakatu związanego od początku z Akademią? Czy w tamtych czasach impreza ta spełniała swoje założenia?

Myślę, że był to pretekst do tego, by zrobić wyrwę w granicy zbudowanej między Wschodem a Zachodem. Pomysł zorganizowania biennale został rzucony przez Srokowskiego i Lipińskiego, a Józef Mroszczak był bardzo dobrym organizatorem, który pełen inicjatywy jeździł po świecie i namawiał ludzi, by wspomogli biennale i przysyłali prace. Dużo szumu na świecie w tym czasie narobiła polska szkoła plakatu. Ważną postacią był również Józef Motyka, minister kultury, który znał osobiście profesora Mroszczaka i spowodował, że biennale ruszyło w 1966 roku. Po dwóch latach powstało Muzeum Plakatu. To było pierwsze biennale, które od razu stało się jedną z najważniejszych inicjatyw związanych z plakatem. Odegrało ważną rolę nie tylko dla Polaków, ale też dla artystów z innych krajów. Pamiętajmy o tym, że Japonia

wyłynęła dzięki biennale. Japończycy, tacy jak Kamekura, Fukuda, otrzymywali wówczas najważniejsze nagrody. Niektórzy mówili, że biennale było rodzajem propagandowej przykrywką komunistycznej, ale cóż – ono od razu wystrzeliło na świecie jako najważniejsza impreza graficzna. Pamiętajmy o tym, że rola warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w historii polskiego plakatu i biennale jest dość istotna. Również z tego powodu, że wydarzenie organizowane jest w Warszawie. Cieszę się, że organizację biennale przekazano Akademii, bo choć najpierw odbywało się w Zachęcie, a potem w Muzeum Plakatu, to pracownicy Akademii zawsze odgrywali kluczowe role przy jego organizacji. W przyszłości biennale może stać się rodzajem międzynarodowego forum do wytwarzania jakiejś emanacji, komasowania, zaś Akademia może posłużyć jako centrum tych działań. Mamy szansę stworzyć biennale, które odegra nie tylko ważną rolę wystawienniczą, ale również rolę przestrzeni wymiany intelektualnej. Widzę dziś taką perspektywę. Musimy pamiętać, że to nie jest miejsce na zabawę, w którym przyjmuje się zasadę „zobaczymy, co kto przysyła”. Należy działać z poziomu sumującego to, co jest i może być najważniejsze na świecie. Oczywiście, nie możemy przewidzieć tego, co się wydarzy i co ktoś wymyśli, na przykład że będą za nas wszystko robiły komputery, a my będziemy się tylko zastanawiali, gdzie pojechać na wakacje.

Wcześniej powiedział profesor, że biennale powstało jako furta na świat, żeby z jednej strony zobaczyć, co robią inni, ale też pokazać, co robimy my. Czy w dzisiejszych czasach, w dobie Internetu, dziesiątek konferencji, wystaw, biennale jest jeszcze potrzebne? Jaka powinna być jego forma w przyszłości, w 2020 roku?

Sam wiesz, bo będziesz w nim uczestniczył. W dawnym biennale chodziło o to, żeby dać ludziom szansę pokazania tego, co robią. To była konfrontacja sztuki. Przygotowując tegoroczne biennale, chcieliśmy zaznaczyć, że robi je Akademia, że wróciło ze wsi do miasta. Teraz stoimy przed pytaniem, jakie kroki musimy podjąć. Myślę, że dotychczasowy poziom biennale był dość wysoki. Zaprosiliśmy stu wybitnych artystów, a oni dodatkowo zaprosili po jednej osobie, którą uznali za wartą pokazania na biennale. Więc w pewien sposób wspólnie stworzyliśmy program. Formuła organizowania przedsięwzięcia jest otwarta. Czeką nas pół roku intensywnego myślenia – co zrobić, jaki ruch wykonać? Myślę, że przygotowując biennale, powinniśmy zadbać o to, by miało sens dla wszystkich artystów, ale też dla publiczności, która jest równie ważna. Plakaty są tworzone dla konkretnego odbiorcy, nie zaś jako sztuka dla sztuki. Dlatego są tak dobrze odczytywane i lubiane. Trzeba pamiętać, że plakat polski przez wieki historii wypracował, tak jak inne dziedziny sztuki, system posługiwania się metaforą, aluzją i przenośnią. To właśnie jeden z głównych elementów, który kapitalnie rozwinęła polska szkoła plakatu.

To samo widzimy w dobrych polskich reklamach – skrót myślowy, flirt z odbiorcą, żart słowny...

To samo było w polskim filmie, w literaturze i w malarstwie. To, co wydarzyło się z plakatem, było jak gdyby podsumowaniem naszych umiejętności budowania kontaktu między artystą a odbiorcą. Było również ważne, jeżeli chodzi o samą istotę tego przekazu. Wydaje mi się, że plakat jest w dalszym ciągu tak lubiany, ponieważ komunikuje się z odbiorcą, więc ludzie go „biorą”.

Czy w związku z tradycją wywodzącą się od Malczewskiego możemy uznać, że istnieją jakieś cechy charakterystyczne dla naszego regionu, dla Polski, coś, co nas odróżnia?

Przez wiele lat nie mieliśmy niepodległości, a mimo to musieliśmy jakoś funkcjonować. Gdyby zabrakło świadomości i wiedzy o tym, skąd jesteśmy, kim jesteśmy i co posiadamy, nie moglibyśmy walczyć o niepodległość. Gdyby nie mówili o tym twórcy i intelektualiści, mogłoby nas w ogóle nie być. Nie można udawać kogoś innego, jedynie zachowując tę podstawę, można być artystą, który zaskakuje świat. Nasze polskie postrzeganie jest inne, co uwidacznia się, gdy staramy się zrozumieć na przykład sztukę japońską czy chińską, która szalenie różni się od naszej. U nich nie ma czegoś takiego jak metafora, aluzja czy przenośnia taka, jaka pojawia się w polskiej sztuce. Tam symbol oznacza jedną rzecz i nic więcej. Rozmawiałem kiedyś z chińską artystką, która łączyła wiele elementów symbolicznych, i zapytałem, czy w ten sposób tworzą one jakieś nowe wartości. Odpowiedziała, że nie, poprzez zestawienie znaków nie powstaje nowa wartość, ale nowa historia. Gdy teraz pytam o to studentów, okazuje się, że oni nie rozumieją przesłań zawartych w plakatach z lat pięćdziesiątych, sześćdziesiątych. Robiło się wtedy pewnego rodzaju uniki, stosowało przenośnie i ludzie to odczytywali. Kapowali wszystko, co było drugim dnem, drugim przekazem.

Ostatnio prowadzono badania na temat piktogramów i okazało się, że dzieci nie rozumieją już piktogramu z telefonem na korbkę lub przedstawiającego pociąg parowy z dymiącym kominem. Czy wraz ze zmieniającym się światem następuje rozwój, czy raczej przetwarzanie języka wizualnego?

Widziałem filmik, na którym matka dała chłopakowi telefon, taki kręcony, ze słuchawką i mówi: „Zadzwoń do mnie!”. Jakie on cuda wyprawiał! Nie wiedział po prostu, co ma zrobić z tym wszystkim.

A czy ty umiesz obsługiwać żelazko na duszę? Nie!

Nie wiem nawet, co to jest, więc podejrzewam, że nie umiem. Mówiliśmy o różnicach między nami a Azją Południowo-Wschodnią, patrząc jednak na młode pokolenie projektantów, możemy odnieść wrażenie, że to samo jest w stanie zrobić Argentyńczyk, Brazylijczyk, ale też Japończyk, Rosjanin oraz Polak.

Ależ oczywiście, wystarczy przyjrzeć się plakatom – niektóre z nich mają jeden do jednego taki sam przekaz. Plakaty z Azji są podobne do polskich pod względem wizualnym, ponieważ tamtejsi twórcy są bardzo zapatrzeni w polski plakat, jednak pod względem intelektualnym sugerują się oni czymś zupełnie innym. Odmienne emocje

budują natomiast Meksykanie i Argentyńczycy. Może nas dziwić, jak bardzo są dosłowni. Mimo że mają niebywałą tradycję, to średnio potrafia ją wykorzystać. Meksyk ma bogatą spuściznę po dawnej sztuce, sięgającą XIV, XV wieku, ale rzadko potrafi ją wykorzystać, przenieść do współczesnych czasów. Ale próbują, niektórzy z interesującym skutkiem. Na pewno to się rozwinie.

Zastanawiałem się po prostu, czy działa to tak, jak w przypadku muzyki, gdy od razu jesteśmy w stanie rozpoznać, czy jest ona z Japonii, Ameryki Południowej, czy Afryki. W projektowaniu przecież sam język jest generalnie podobny.

Chopin jest doskonałym przykładem wszystkiego, co polskie. Francuzi mogą mówić, że to Francuz, ale emocje, dusza, połączenie techniki z ideą, koncepcją, to jest właśnie Polska.

Podobnie jak obecne u Chopina nawiązania do tradycji muzyki ludowej!

Sztuka ludowa też jest istotna. Ważną rolę odegrał głównie Łowicz. Patrząc na polską szkołę plakatu, można zauważyć twórców, takich jak Jan Młodożeniec, którzy tę ludowość idealnie czuli, a to oznacza, że to gdzieś tam w nas tkwi.

Co sądzi profesor o diametralnych zmianach zachodzących obecnie na rynku graficznym? Kiedyś grafik był uważany za artystę, który posługiwał się określonym językiem wizualnym. Dzisiaj panuje duża wszechstronność. Grafik w ramach swojej specjalizacji musi umieć zrobić i jedno, i drugie, i trzecie.

Tak było zawsze. Wszystko zależało od tego, czego kto potrzebował. Robiłem plakaty, książki, ilustracje, zaproszenia. Czy to się zmieniło? Chyba nie. A co do nazewnictwa, to jest trochę śmiesznie. Akademia jest szkołą artystyczną, kształci więc artystów, artystów projektantów, artystów grafików, artystów malarzy, rzeźbiarzy i tak dalej. Tymczasem artystą jest się wtedy, gdy tworzy się wybitne prace. Wiem, że są tendencje, by wszystko ponazywać, obecne zwłaszcza wśród krytyków mających olbrzymie kompleksy. Gdy spojrzymy na lata pięćdziesiąte, sześćdziesiąte, to okaże się, że artyści byli wtedy bardzo blisko z krytykami sztuki. Dzięki tym związkom mogli wspólnie dyskutować i tworzyć. Teraz wszystko się rozjechało, ale jest nadzieja, że uda się to na powrót połączyć Wydziałowi Zarządzania Kulturą Wizualną. Myślę jednak, że nie ma dziś krytyków, którzy wspólnie tworzyliby koncepcje i kształtowali dyskusję. Być może to się zmieni. Pojawia się jakaś wola. Tak działała fabryka Warhola, w której wszystko buzowało. Myślę, że komputery i Skype spowodowały, że się nie dyskutuje, a swoich prac nie pokazuje się z obawy, że inni mogą je ukraść.

Można powiedzieć, że przez Internet i komunikatory ograniczyliśmy siedzenie w knajpach i zastanawianie się nad celem swojej pracy.

Na placu Trzech Krzyży, w miejscu, w którym teraz jest Starbucks, był wcześniej Lajkonik. Jest tam na ścianie namalowany fresk, na

którym widać artystów i krytyków, którzy wtedy tam przychodzili i dyskutowali. Teraz każdy usiądzie na trzy minuty i mówi, że już musi lecieć. Może biennale sprawi, że ludzie znów zaczną ze sobą rozmawiać i powstanie taki ogień, nawet na arenie międzynarodowej. Świat się skurczył, płacisz 300 złotych i za dwie godziny jesteś w innym kraju. Kiedyś, gdy byliśmy krajem komunistycznym, podróżowanie było niemal kompletnie niemożliwe. Wyjeżdżało się tylko z jakiegoś bardzo ważnego powodu.

Wspomniał profesor, że świat się skurczył. Profesor dużo podróżuje, wyklada, zasiada w jury, jest cały czas aktywny zawodowo. Czy zauważył profesor jakąś nową tendencję, coś, co zrobiło na profesorze wrażenie, coś zupełnie nowego, co może przewrócić świat kultury wizualnej do góry nogami?

Uważnie przyglądam się temu, co się dzieje, i dla mnie niebywały rozwój ma miejsce w Chinach. Mieszka tam ogromna liczba ludzi. Chińczycy potrafią też wszystko sobie przyswoić i robią to tak, że za każdym razem, gdy prowadzę tam warsztaty, widzę kolosalny postęp i bardzo zaangażowaną młodzież. Oni chcą wyciągnąć z zajęć wszystko, co tylko możliwe, jak jakieś przysawki. Młodzież w Europie jest kompletnie zblazowana, dlatego nie chcę jeździć prowadzić dla niej warsztatów, bo mnie to męczy. Nasza młodzież jest dziwna, ponieważ na uczelni artystyczną przychodzi jak do punktu naprawy butów, po czym wychodzi. Strasznie ciężko jest zapędzić ją do jakiejś wspólnej akcji czy myślenia, jakby to był jakiś przymus. Nie chcę mówić, że kiedyś było lepiej, ale dawniej sami tworzyliśmy grupy i w nich tworzyliśmy. Teraz jest strasznie szkolnie. Nie wiem, jaki jest tego powód. Chciałem, żeby studenci pracowali na miejscu, w Akademii postawiłem nawet szafki, ale nic z tego nie wychodzi. Możliwe, że takie są czasy. Być może kiedyś to się zmieni.

Czy na projektantach, grafikach spoczywa w ogóle jakaś odpowiedzialność społeczna?

Zgadzam się z twierdzeniem, że sztuka jest motorem postępu. Twórczość, która nie jest niczym hamowana, może wyzwalać różnego rodzaju akcje i reakcje w dziedzinie technologii, a nawet polityki. Sztuka, grafika i plakaty wielokrotnie odgrywały bardzo ważną rolę w akcjach politycznych. Przypomnijmy sobie wojnę w Wietnamie i słynny plakat-fotografię, na którym dodane zostały słowa „Czy dzieci też? Dzieci też”. To był bardzo silny element propagandowy. Myślę, że artyści angażują się w różnego rodzaju akcje społeczne z potrzeby wykazania, że coś w świecie jest nie tak. A natura plakatu jest taka, że uczestniczy on we wszystkich dziedzinach życia, od komercji po propagandę. Plakat służył bardzo różnej propagandzie – faszystowskiej, jeszcze wcześniej amerykańskiej, ze słynnym wyciągniętym palcem, czy później radzieckiej. Polskie plakaty z okresu walki o niepodległość potrafiły naprawdę wzywać ludzi do boju. Niektóre były z kolei bardzo śmieszne. Do dziś bawi mnie plakat, który powstał przed wojną, pod tytułem: „Żądamy kolonii dla Polski”. Zaraz przed

wojną Polska zorientowała się, że wszystkie inne kraje mają kolonie. A my – tylko ten obiecany Madagaskar, którego faktycznie nie ma. Na tym plakacie, pewnie go kojarzysz, był Murzyn z tobołkiem na głowie. I plakat ten uczestniczył w grze politycznej. Plakaty robione są w dobrej i złej wierze, bo tworzą je artyści, a jeśli artysta ma zły charakter, to robi zły plakat.

Jak w dzisiejszych czasach być dobrym projektantem? Jak odróżnić grafika, który zwyczajnie klepie projekty, od grafika, który jest artystą?

Myślę, że w Polsce brakuje organizacji będącej rodzajem managementu, agencji, która zajmowałaby się wyłącznie zatrudnianiem artystów, jak bywa w wielu innych krajach. Dziś każdy student kończący studia ma dość duży problem ze znalezieniem pracy. Niektórzy łączą się w grupy, co uważam za słuszne. To szczególnie ważne na początku, bo wtedy zyskuje się większe przebiecie. Cyprian Kościelniak opowiadał mi o tym, że w Holandii grafik nie szuka pracy. Jest agencja, do której należy i z której podsyłają mu co chwila zlecenia do realizacji. Sam rozmawia z klientem, po czym odprowadza na rzecz agencji odpowiedni procent. Kiedyś wydawało mi się, że Krajowa Agencja Wydawnicza lub filmowa przetrwają, ale już ich nie ma. Teraz nie wiadomo, co radzić ludziom. Staram się tak prowadzić zajęcia, żeby na koniec student miał багаż wiedzy, który pozwoli mu funkcjonować z sukcesem. I realizować taki dyplom, który można sprzedać. I tak się zdarza. Po pierwsze jednak, nie wszyscy studenci są tak samo zdolni, po drugie – nie wszyscy są tak zdeterminowani, by wokół siebie działać i o siebie walczyć. Nie ma niczego, żadnej organizacji, która mogłaby ich wspomagać. Dużą rolę może tu odegrać wasze stowarzyszenie, które powinno uświadamiać wszystkich, jak ważna jest związana ze sztuką otaczająca nas estetyka. Myślę, że ta dziedzina jest w Polsce wciąż w powijakach, mimo że tyle lat minęło już od zmiany systemowej. Pojawia się pytanie – co robić?. Po pierwsze, kształcić decydentów. To może być rola biennale, ale też różnych innych organizacji w szerokim działaniu. Bo co z tego, że organizuje się zamknięte spotkania, w których mogą brać udział tylko zawodowcy? Trzeba zrobić coś również dla decydentów, zarządzających różnego rodzaju działaniami związanymi ze sztuką i plastyką. Co się dzieje z plakatem filmowym? Po prostu szlag go trafił, ponieważ decydenci kompletnie się na nim nie znają, a każdy z nich chce się wykazać. Wobec tego nawet gdy pojawiają się graficy z dobrymi projektami plakatów filmowych, to oni potrafią kompletnie zdemolować pojawiający się potencjał, ponieważ każdy musi udowodnić, że to on ma pomysł, bo dostaje za to pieniądze i za to odpowiada. A że jest niewykształconym bałwanem – to już inna sprawa. **Pomijając największe nazwiska, często patrząc na plakat nie wiemy, kto go zaprojektował. Na ile w projektowaniu istotny jest charakter osoby, mimo że nie mamy z nią styczności?**

Gdyby zabrakło świadomości i wiedzy o tym, skąd jesteśmy, kim jesteśmy i co posiadamy, nie moglibyśmy walczyć o niepodległość. Gdyby nie mówili o tym twórcy i intelektualiści, mogłoby nas w ogóle nie być. Nie można udawać kogoś innego. Jedynie zachowując tę podstawę, można być artystą, który zaskakuje świat.

Plakat mówiący o sprzedaży śrubek jest zupełnie inną pracą niż plakat do sztuki Becketta. Sztuka projektowa jest zawsze skierowana do kogoś, ma pomóc w sprzedaży, być zachętą. Nie można wobec tego powiedzieć, że wszędzie powinna być taka sama. Pokazywanie osobowości w projektach, które dotyczą naprawy wodociągów warszawskich, może być śmieszne, bo realizuje innego rodzaju potrzeby. Mówiąc o osobowości artysty, nie mam na myśli tego, że każdy musi być emocjonalnie rozbuchany i łapy muszą mu się trząść. W pracach projektantów, którzy bywają oszczędni w kierunku działania, też można wyczuć ich samych, prawda? Nie każdy musi posiadać te same wartości. Jeden może być wybitnym intelektualistą, jeśli chodzi o konstruowanie przekazu języka, drugi zaś może być wyjątkowo emocjonalny, a jego przekaz również spełni właściwą rolę.

A co jest ważniejsze – pomysł czy wykonanie?

Wszystko razem.

Czyli nie da się tego oddzielić?

Nie da się. Wszystko wtedy można spieprzyć. Jak mówiłem, pozostają trzy elementy – głowa, serce i ręka. Dobra, Mateusz, muszę lecieć, bo mam za trzy minuty spotkanie...

Cześć!



Piotr Młodożeniec

Piotr Młodożeniec

Ur. 1956; syn Jana Młodożeńca. Grafik, malarz, twórca ilustracji oraz animacji, absolwent Wydziału Grafiki ASP w Warszawie. Wspólnie z Markiem Sobczykiem – założyciel spółki artystycznej Zafryki. Laureat m.in. Grand Prix na Festiwalu Plakatu w Chaumont oraz srebrnego medalu na 16. Międzynarodowym Biennale Plakatu w Wilanowie.

Z Piotrem Młodożeńcem rozmawia **Filip Tofil**

Tata – plakacista, ilustrator. Jak osoba Jana Młodożeńca wpłynęła na ciebie i na Staśka, twojego brata? Czy byliście skazani na studia na Akademii?

Absolutnie nie. Jaki wpływ miał na nas... To był ojciec, był artystą, grafikiem, malarzem, ale przede wszystkim patrzyliśmy na niego jak na tatę, który ma wpływ na swoje dzieci. Wychowywał nas... miał wspaniały sposób na to, ponieważ wychowywał nas przez przykład. Nie krzyczał, nie mówił, nie nakazywał, nie stosował żadnych kar, tylko swoją działalnością, zachowaniem i swoją filozofią życiową pokazywał nam, jak należy postępować. Mieszkaliśmy w małym mieszkanku na Dolnym Mokotowie i ojciec tam miał swoją pracownię, a my jako dzieci bawiliśmy się wśród tych papierów, farb, szkieł, widzieliśmy ojca przy pracy, jak maluje, jego znajomych, artystów, albumy o sztuce, pisma graficzne. To był taki dom intelektualny, rodzice czytali dużo pism kulturalnych i to wszystko wpłynęło na nas. Gdy dorośliśmy, Stasiak poszedł do liceum plastycznego w Łazienkach i mnie się to bardzo podobało, ponieważ to w końcu Łazienki. Gdy ja zdawałem, powiedziano mi, że to liceum przenosi się gdzieś na Stawki, a ja tam nie chciałem jeździć, więc zdałem do zupełnie innego liceum. Odbębniłem te cztery lata, w tym czasie Staś już poszedł do Akademii na malarstwo, dostał się za pierwszym razem, a ja sobie pomyślałem – nie, ja spróbuję czegoś innego. Miałem silny background plastyczny, a jednocześnie zamiłowanie do różnego typu rzeczy, na przykład do matematyki, fizyki i tym podobnych. Wymyśliłem architekturę, zdawałem na nią w 1975 roku, ale się nie dostałem.

To dobrze czy źle?

Właściwie to chyba dobrze. Chroniąc się przed wojskiem, poszedłem na studia komputerowe, to się wtedy nazywało Wyższa Szkoła Komputerowa, ale komputery polegały na tym, że pisaliśmy programy w dziwnych językach, a później to się przenosiło na taśmy dziurkowane. My pisaliśmy te programy, potem pedagog brał te taśmy i gdzieś je zanosił, a później sprawdzał, czy one działają. Ale na szczęście po jednym roku stwierdziłem, że skoro architektura nie, to nie pozostaje mi nic innego jak pójść do Akademii, tym bardziej że Staś mówił o niej wiele dobrych rzeczy, że jest fajna i ciekawa. Zaaplikowałem na grafikę. Zresztą robiłem tak, jak inne dzieci, które naśladują ojca. Sam też robiłem jakieś swoje projekty, jakieś litery, tutaj plakaty, tu coś, tam coś. Zapakowałem to wszystko w teczkę, poszedłem do Akademii i dostałem się za pierwszym razem. Jeśli chodzi o tatę, to wiem, że gdy my zdawaliśmy, to omijał Akademię szerokim łukiem.

Właśnie chciałem o to zapytać. Czy konsultowałeś teczkę z ojcem?

Już nie pamiętam. Konsultowałem wcześniej, gdy robiłem prace, pokazywałem mu i mówił, że tu powinienem zrobić tak, tu tak, z tego się śmiał. Ojciec nigdy jednak nie namawiał nas na Akademię, nawet nie był za tym, żebyśmy szli jego śladem, zawsze zachęcał nas, żebyśmy robili coś innego. Wiedział, z jakimi ciężkimi problemami wiąże się ten zawód, bo to jest wolny zawód i raz są pieniądze, a raz ich nie ma.

A gdy już skończyłeś Akademię, byłeś malarzem, to czy rozmawialiście z ojcem o projektach?

Od najmłodszych lat oglądałem jego prace, zawsze się o tym mówiło, komentowało. Bardzo podziwiałem sztukę taty, podobało mi się to, co robił, bardzo lubiłem jego projekty. Oczywiście, miałem też innych swoich ulubieńców, jak Lenica, Cieśliewicz, Tomaszewski, ale tatę też bardzo ceniłem. Jednak pełne docenienie jego wielkości przyszło z wiekiem.

Skończyłeś Akademię, robiłeś swoje pierwsze zlecenia. Czy tato przychodził i mówił „dobra robota”?

Komentował. Niektóre rzeczy pozostawały bez echa, a niektóre chwalił, mówił, że jest okej i mu się podoba.

Zdarzyło się wam współpracować?

To już w późniejszych czasach, jak nastąpiła era komputerów i tata miał na przykład jakiś plakat, w którym było dużo tekstu i był drukowany w wielu językach. Wtedy zlecał mi, żebym napisał tekst po francusku, po angielsku takim i takim krojem. Ale to było bardzo rzadkie.

Czy używał komputera?

Podczas Olimpiady w Sydney, gdy poprosili go o zrobienie takich chust i krawatów dla sportowców. Dla sportsmenek chust, a dla sportsmenów krawatów. Były już takie czasy, że trzeba było przekładać projekty na język komputerowy, żeby można było je wydrukować. Przychodziłem wtedy do niego z takim małym komputerem i pokazywałem mu, jak to wszystko wygląda na ekranie. Było to dosyć

To prawda, że Tomaszewski nauczył nas myśleć. Nieważne, czy jesteś grafikiem, czy sprzątasz ulice, czy robisz jeszcze coś innego – przed wykonaniem tej pracy dobrze jest usiąść i pomyśleć. Dodatkowo miał ogromne poczucie humoru, potrafił odwrócić sens znaczeń, coś co mogło być porażką, okazywało się zwycięstwem.

stresujące, ponieważ był bardzo, bardzo wymagający, na przykład gdy opracował sobie jakiś róż. Ojciec bardzo lubił kręcić sobie kolory, miał swoje farby i czasem potrafił siedzieć pół dnia i niemal alchemicznymi sposobami próbował uzyskać kolor, którego potrzebował. Dlatego gdy chciał coś takiego otrzymać na komputerze, to też godzinami przy tym siedzieliśmy, by mu ten kolor odpowiadał. **Może uważał, że tak szybko się te kolory wybiera i nie mają one wartości stąd to siedzenie przy komputerze?**

Bardzo się cieszę, że on nie robił tego w komputerze, tylko całe życie w realu. Ja od połowy lat osiemdziesiątych zacząłem się interesować komputerami, wtedy był Commodore, potem Amiga i tak dalej... I to wszystko poszło w dym, te wszystkie zapisy zero-jedynkowe, te godziny i miesiące spędzone przed ekranem, jakieś odkrycia i ta cała zabawa plastyczna, którą artysta odczuwa, tworząc, a która odbywała się przed ekranem komputera. To wszystko było zapisywane na taśmach, później na kasetach, wielkich dyskietkach, potem już małych i tak, jak to w życiu bywa – awaria komputera, dysk się popsuł, kasetki zalały.

Masz jeszcze jakieś stare dyskietki?

Mam, ale nie można już ich nawet odczytać, nie wspominając o tych starych, wielkich dyskietkach, które potrzebowały specjalnej stacji dysku. Ale nawet te nowsze, które były z lat dziewięćdziesiątych SyQuesty, które miały sto megabajtów. Mam całe pudło z tymi SyQuestami, ale w życiu ich nie odczytam, bo gdy próbowałem przełożyć na nowe komputery czy nawet jakieś nienajnowsze, to się nie udało, więc nikomu nie polecam. Lepszy jest papier, płótno, tusz i kredki. **Zdałeś do Akademii, miałeś porządne zaplecze, więc zakładam, że na zajęciach, na których się malowało i rysowało, szło ci bardzo dobrze. Czy ze wszystkim szło tak gładko? Bo wiem, że był to czas strajków.**

Ja zdawałem do Akademii w 1976 roku, a w 1980 robiłem dyplom. Wtedy też narodziła się Solidarność. Oczywiście, wcześniej był Ursus, Radom, KOR i tak dalej, ale to dotyczyło mnie tylko w ten sposób, że czytywałem bezdebitowe wydawnictwa, jakieś książki, które były w domu, fascynowałem się trochę opozycjonistami. Ale tak na pełny gaz, jeśli chodzi o zainteresowanie polityczne, to zaczęło się na początku lat osiemdziesiątych i Solidarności. Natomiast co do Akademii, to była jak strumień żywej wody po tym liceum komputerowym, które uczyło mnie czegoś, czego do tej pory nie rozumiałem – jakiejś statystyki i tym podobnych.

Czyli gdybym cię dzisiaj odpytał z tych statystyk, to nic by z tego nie wyszło?

Nic. Nie, nie, nie, przeszedłem to, jak drogę przez mękę, dlatego gdy dowiedziałem się w czerwcu, że zdałem do Akademii, to byłem najszczęśliwszym człowiekiem na świecie. A potem był wybór pracowni – Janusz Przybylski lub Teresa Pągowska. Nie znałem ani jego, ani jej, bo wtedy nie za bardzo się interesowałem malarstwem, ale poszedłem

do Teresy, i to był bardzo dobry wybór, ponieważ była świetnym pedagogiem. Trochę mnie ta Akademia uspokoiła, bo wcześniej zarzucano mi na egzaminach, że wszystko mam dzięki nazwisku. Ale że bez przerwy były jakieś konkursy, a w tych konkursach zajmowałem całkiem niezłe miejsca, to trochę uspokoiło sytuację. Pokazałem, że to nie jest zasługa nazwiska, tylko że coś faktycznie jest w tym moim gdybaniu i sztuce, którą tworzę.

Słyszałem, że pracownia Pągowskiej związana była w pewien sposób z pracownią Tomaszewskiego. Teresa wyszukiwała dla Tomaszewskiego tych, których warto było wziąć do jego pracowni.

Być może tak było, ja tego nie wiem. Tomaszewski nie był już takim przypadkowym wyborem, bo przez całe swoje młodsze życie słyszałem od ojca, który go uwielbiał i kochał, że w Akademii jest pewien genialny gość, który nazywa się Henryk Tomaszewski. Właściwie decyzja pójścia na grafikę, do Akademii Sztuk Pięknych wynikała po części z tego, że chciałem sprawdzić, kim on jest. Po dwóch latach terminowania na rysunku i malarstwie wybrałem pracownię Henia i on mnie przyjął.

Miałeś wątpliwości, czy cię przyjmie?

Nie pamiętam już, nie brałem pod uwagę, że może mnie nie przyjąć, po prostu zaaplikowałem. Zresztą on sobie nie wybierał, kogo przyjmie, o jedno miejsce nie starało się pięć osób. Była pracownia Urbańca, pracownia Tomaszewskiego, Stannego, więc każdy wybierał, co chciał. Można nawet powiedzieć, że to między pedagogami toczyła się walka o studentów.

Mam pytanie, które wydaje się ciekawe, ale jeśli uznasz je za głupie, to mi powiedz. Czy pracowania Tomaszewskiego to było raczej wypełnianie głowy wiedzą czy usuwanie zbędnej wiedzy? Czy można w ogóle zadać takie pytanie?

To nie było ani usuwanie wiedzy z głowy, ani jej wypełnianie. Dobrze mówisz o tej głowie, ponieważ to było fajne u Henia, że on bardzo zwracał uwagę na intelekt i to, jak się myśli. To prawda, że Tomaszewski nauczył nas myśleć. Nieważne, czy jesteś grafikiem, czy sprzątasz ulice, czy robisz jeszcze coś innego – przed wykonaniem tej pracy dobrze jest usiąść i pomyśleć. Oczywiście, to było bardziej podświadome, poprzez oglądanie tego, co robi, co mówi, jakby miał taką „przypadłość”, że uczył przykładem, jakby mówił: „Popatrzcie, ja robię takie plakaty, ja tak się zachowuję”. Dodatkowo miał ogromne poczucie humoru, potrafił odwrócić sens znaczeń, coś, co wydawało się tragedią, nagle okazywało się fajną sprawą, co mogło być porażką, okazywało się zwycięstwem. Bardzo sobie cenię te studia z perspektywy czasu. Wepchnęły mnie na bardzo dobre tory – w życiu i w sztuce.

Skoro mówimy o Henryku, czy to, czego uczył Tomaszewski w pracowni, można przekazywać dalej młodym pokoleniom? Pytam dlatego, że wyczytałem, że byłeś jednym z inicjatorów Szkoły Sztuki na Nowym Świecie.

To znaczy byłem w tej Szkole Sztuki, ale kontestowałem ją. Mieliśmy z Markiem Sobczykiem taką spółkę graficzną Zafryki, dosyć długo, bo dwanaście lat, od 1992 do 2004. Marek dzięki swoim kontaktom wynajął piękną, dużą, stumetrową, przejrzystą pracownię. A Marek i Jarek Modzelewski mieli jeszcze ambicje pedagogiczne, których ja nigdy nie czułem, nie lubiłem, nie podzielałem. Oni nawet mnie zachęcali, namawiali, żebym tam uczył grafiki, ale nigdy się na to nie zgadzałem. Natomiast oprócz tego, że robili tę Szkołę Sztuki, to z Markiem prowadziliśmy w tym miejscu naszą spółkę. Stały tam nasze komputery, drukarka i tam pracowaliśmy, więc byłem obecny w tej szkole. Znałem uczniów, rozmawialiśmy, przyjaźniliśmy się, może nawet trochę podświadomie uczyłem ich, tak jak mnie ojciec i Tomaszewski – przykładem. Widzieli, że siadam przy komputerze i pracuję, chodzę gdzieś, nie trwa to dwudziestu minut, tylko dwie godziny, później wychodzę, wracam i dalej pracuję. To po części działało w ten sposób, że byłem tym pedagogiem w Szkole Sztuki, ale nigdy oficjalnie.

Powiedziałeś o waszej firmie Zafryki. Jak to wyglądało?

Zaprzyjaźniliśmy się. Marek był na malarstwie, ja byłem na grafice, więc widywaliśmy się już na studiach, mieliśmy też dużo wspólnych znajomych. Zresztą Marek oprócz tego, że malował, to także miał ambicje graficzne, chciał robić grafikę, plakaty. To też była kwestia finansowa, bo jak już wcześniej mówiłem – z malarstwa ciężko żyć, a w tej grafice czasem się coś trafia i jakieś pieniądze wpadają. Akurat tak się złożyło, że dostałem nagrodę i miałem trochę pieniędzy, Marek tak samo. W tamtym czasie zaczynała się era komputerów, które były potwornie drogie. Kupiliśmy pierwszego maca, który wtedy był szczytem techniki, a teraz nikt by na niego nie spojrział. Łączył nas zatem również wspólny komputer.

Czyli mieliście go na spółę?

Tak, najpierw pracowaliśmy u Marka na Ursynowie, później przenieśliśmy się na Nowy Świat i na tym polegała nasza spółka. Zresztą ja do dziś uważam, że dobrze z kimś zaczynać, wtedy zawsze się konsultujesz, dzielisz, że tu robisz tak, tu robisz tak.

A na czym polegała ta wasza spółka?

Ona miała bardzo proste zasady. Dzieliliśmy się fifty–fifty, jeśli chodzi o zyski, natomiast projektów nie robiliśmy wspólnie. Każdy siadał przy swoim i robił swoje, a później dawaliśmy klientowi dwa projekty i mógł wybrać mój albo Marka. Potem ewentualnie razem skupialiśmy się już na cyzelowaniu tego wybranego projektu i coś kombinowaliśmy.

Jak się dzieliliście tym komputerem?

To nie było tak, że mówiliśmy do siebie: „Słuchaj, chciałbym to zrobić, popracuję do dwunastej, a później ty od dwunastej sobie popykasz”. To nie była też jakaś walka o komputer, bo nie siedzieliśmy przed nim cały czas. Byliśmy młodzi, było wiele innych, ciekawszych zajęć.

Mówisz, że w domu cały czas była prasa podziemna, dużo się czytało. A czy były jakieś gazety, książki o grafice i skąd się je brało? Wiem, że już było z tym łatwiej niż na przykład w latach sześćdziesiątych. Natomiast jeżeli chciałeś coś pooglądać, w jakiś sposób się zainspirować, to skąd brałeś te rzeczy?

W moim przypadku to nie było jakieś skomplikowane, ponieważ ojciec miał dużą bibliotekę, uwielbiał książki, zbierał albumy, dostawał też katalogi z różnych wystaw, współpracował z japońskimi wydawnictwami, więc bez przerwy pojawiała się coś nowego. Gdy potrzebowałem czegoś, czego nie było w domu, to była ogromna biblioteka w Akademii Sztuk Pięknych, jakieś pisma graficzne, książki, albumy.

A co się kupowało w kioskach?

W kiosku był przede wszystkim „Projekt”, ale też inne świetne czasopisma, jak na przykład „Ty i ja”.

Dyplom. Mamy rok osiemdziesiąty i w Polsce dużo się dzieje. Nie będę pytał, skąd pomysł na dyplom, bo rozumiem, że wziął się z tej aury, która panowała, ale opowiedz o jego powstaniu.

Przebiegło to też trochę dzięki Henrykowi, bo miał nosa i intuicję. Ja nie interesowałem się jakoś specjalnie polityką, nie jeździłem do Ursusa ani nic takiego. Co prawda czytałem te bezdebitowe czasopisma, byłem wychowany w antykomunistycznym domu i miałem swoje zdanie na temat tego systemu, ale przez głowę mi nie przeszło, że to wszystko zaraz runie. Na wakacjach 1980 roku, będąc na Zachodzie, dowiedzieliśmy się, że są strajki w Lublinie, później w stoczni, zaczęło się też pojawiać nazwisko: „Walesa, Walesa”. To wtedy poczułem zapal do tego, widząc, że tylu ludzi zapisuje się do Solidarności. Zacząłem robić plakaty, chodzić na strajki pod Rotundą, zacząłem po prostu w tym uczestniczyć jako młody chłopak, który nie był związany z żadnymi strukturami, bardziej jako kibic. Natomiast Henryk miał taką intuicję, że gdy zaczynaliśmy rok dyplomowy, to nam powiedział, że tematem naszych prac mają być plakaty społeczno-polityczne, i to był strzał w dziesiątkę. My jako grupa studentów też mieliśmy odmienne zdania, niektórzy uważali, że nic z tego nie wyjdzie, niektórzy mówili, że Solidarność powinna bardziej przycisnąć. Ja byłem bardzo optymistyczny, mówiłem, że Solidarność wszystkich przegoni i będziemy wolni. Na tej fali optymizmu robiłem swoje projekty.

Ile było tych plakatów i jakie były ich tytuły?

To było pięć plakatów. Jeden był poświęcony grudniowi '70, bo akurat wtedy wypadła rocznica. Wszystko było utrzymane w estetyce czarno-czerwono-białej i szablonu, bo to najłatwiej się drukowało – jakieś printy za pomocą szablonu.

Jak wyglądał druk takich prac na dyplom?

Nie drukowaliśmy tych prac, to wszystko były rękodzieła, to tylko ja sobie wymyśliłem, że moje będą drukowane. Nie miałem wtedy żadnych możliwości druku, ale wpadła mi w ręce taka książeczka *Pracownia plakatu frontowego* z Lublina z 1946 roku. Z niej dowiedziałem

się, jak rząd lubelski radził sobie z tymi plakatami. Dowiedziałem się, że najlepiej wycina się z brystolu, który później też dobrze zatłuścić, że można robić wielokolorowe. Takim też najprostszym sposobem zacząłem robić swoje plakaty. Był plakat z zakazem wjazdu czołgów, plakat z okazji Konstytucji 3 maja, był też *Zrób to sam* i taka flaga z kropelką krwi, choć wydaje mi się, że to było robione po wybuchu stanu wojennego. Oczywiście, projektów było więcej, ale z Heniem wybraliśmy te najlepsze. Tu też muszę oddać wielki ukłon w jego stronę, ponieważ nigdy mnie nie ograniczał, nie hamował i nie mówił: „Piotrek, uważaj, tak nie rób, później będziesz miał z tego powodu jakieś przykrości”.

Właśnie, a były jakieś przykrości?

Nie, raczej nie, to był szalony czas. Szesnaście miesięcy Solidarności, od sierpnia 1980 roku do grudnia 1981, i patrząc nawet z perspektywy czasu na to, co się działo, uważam, że to był czas największej wolności, najlepszego systemu i ustroju. Władza się cofała, Solidarność przyciskała – taka walka zła z dobrem. Wiadomo, kto był dobry, kto zły, te pojęcia były jasno określone. Nie tak jak teraz, na przykład że patriotów nazywa się faszystami. Wszystko było jasne i czyste.

Chciałem zapytać jeszcze o szablon. Gdy miałeś szablon, to mogłeś zrobić więcej niż jeden plakat i korzystałeś z tego?

Tak, choć zanim oddałem dyplom, to zrobiłem tylko kilka odbitek na papierze, dwukolorowych czarnym i czerwonym, one były dość proste graficznie. Potem zrobiłem na podkładach z dykty taki mur z gipsu i cementu, a następnie już na normalną farbę przykleiłem te swoje printy.

Czyli szablon normalnie wycinasz, czymś go impregnujesz, a potem malujesz pędzlem, gąbką czy czymś innym?

To był taki szeroki pędzel, którym się tapowało, nie malowało, tylko tapowało, bo gdyby się malowało, to farba by wyjeżdżała za obrys szablonu. Później mi się to przydało przy wielokrotnych drukach, bo w roku 1982 był konkurs na plakat z okazji sześćsetlecia obrazu jasnogórskiego. Zrobiłem Madonnę z szablonu, ale to już był print wielokolorowy. Oprócz tego, że zrobiłem kilka takich printów w formacie 100 na 70, to przełożyłem to też na mały format A4 i zrobiłem kilkadziesiąt odbitek, które rozeszły się w chwilę. Każdy chciał taką odbitkę, więc zrobiłem kolejne kilkadziesiąt i kolejne, ostatecznie pewnie wyszło ich kilkaset.

Do szablonu używałeś pędzla. A kiedy pojawił się sitodruk?

Sitodruk pojawił się wtedy, kiedy ukazały się książki na jego temat, nielegalne wydawnictwa w czasie stanu wojennego. Byłem związany z ludźmi, którzy zajmowali się metodą sitodruku i też to zacząłem robić.

Gdzie mieściła się pracownia?

Na Nowym Świecie, robiliśmy to u siebie. Miałem swoją ulubioną książkę *Technologia sitodruku*. Tam były informacje na temat tego, jak się robi emulsję sitodrukową, że to się miesza z tym i z tym, więc takimi najprostszymi metodami. Wszystko robiliśmy sami, oprócz siatki oczywiście, którą sprowadzało się z Zachodu.

Zauważyłem pewną analogię – czy to nie jest tak, że gdy malarze zakładają rodzinę, to stają się grafikami? Może tak być, albo też w ogóle przestają malować, szczególnie jeśli chodzi o kobiety. Dlatego też cenię bardzo malarki, choć jest ich niewiele, bo właśnie to życie je przytłacza – tu dom, tu dzieci, tu mąż...

Czy to wciąż były czasy, gdy z trudnością zdobywało się farby drukarskie?

Nawet gorsze, bo to lata po stanie wojennym, więc to wszystko było wielce nielegalne.

Doszedłeś do momentu, w którym używałeś szablonu w spreju?

Właśnie nie, bardzo rzadko tego używałem, po prostu technika wybijania szablonu i tapowania grubym pędzlem była dla mnie o wiele przyjemniejsza, niż takie psikanie śmierdzącym sprejem.

Teraz chciałem zapytać o cztery projekty. Czy możesz skomentować w dwóch zdaniach, jak powstał pomysł, jak przychodziła technologia wykonania? Zacznijmy od plakatu *Hamlet w budowie*.

Dostawaliśmy dużo zamówień, bo dysponowaliśmy sitodrukiem, robiliśmy sporo offowych plakatów, dla teatru kolegi czy jakiegoś koncertu grupy muzycznej. Było to bardzo wydajne. Począwszy od projektu, poprzez proces drukowania i samo przyklejanie w mieście, wszystko robiliśmy sami. Potrafiliśmy wydrukować nakład kilkudziesięciu plakatów i to wszystko rozprowadzić po mieście, wylepić na murach – byliśmy samowystarczalni. Nie mieliśmy nikogo, kto nad nami stał, nikt nas nie cenzurował, oprócz klienta oczywiście, który był zazwyczaj naszym znajomym. Nie było tego, co się teraz dzieje z logotypami, wszystko stało na wysokim poziomie. Jeśli chodzi o *Hamleta*, to zawsze wyznawałem taką ideologię, światopogląd, który był głęboko zanurzony w filozofii yin-yang, zresztą do dzisiaj mi to pozostało, bo jest po prostu genialne. Pytasz, jak to się wymyśla. Uważam, że nie ten, kto wpada na pomysł, jest twórcą tego pomysłu. Wszystko lata wokół nas i ty po prostu musisz być czujny, uważny i w pewnym momencie to chwycić.

Czyli jest to związane z filozofią Wschodu?

Absolutnie tak, i właśnie w tym plakacie *Hamlet w budowie* myślę, że udało mi się zawrzeć tę filozofię yin-yang, zresztą nie tylko w tym. **Miałeś takie odczucie przy niektórych projektach, że to, co stworzyłeś, jest czymś, co robi wrażenie i zostanie docenione?**

O tak, zresztą to chyba normalne w naszym fachu, że gdy się zrobi coś dobrego, to czuje się, że faktycznie zrobiło się coś dobrego. Może nie jest to częste uczucie, niestety, natomiast są to bardzo fajne i satysfakcjonujące momenty i kilkakrotnie, może nawet kilkunastokrotnie, miałem takie chwile.

Kolejny projekt. Zrobiłeś plakat do dwudziestej edycji Chaumont, ten z pięściami. Muszę przyznać, że gdy dostałem katalog z tego wydarzenia, to wiedziałem, że jest tam Piotr Młodożeniec. Zobaczyłem ten plakat, ale nie wiedziałem, że to twój. Jak się tam znalazłeś?

W 1992 roku dostałem Grand Prix. To coś więcej niż złoty medal. Ogromne wyróżnienie, ogromna ilość pieniędzy, splendor i to za plakat, który robiłem metodą sitodruku na koncert moich znajomych. To pewnie zaprocentowało i kilka lat później zaproszono mnie do zrobienia plakatu na dwudziestolecie festiwalu w Chaumont.

A jak doszedłem do tego pomysłu? Opowiem ci o filmie Spike’a Lee. Jest tam scena, w której stoi facet, który na jednej ręce ma napisane „love”, a na drugiej „hate”, i wyciąga te ręce na zmianę jak w karate – love, hate, love, hate. Być może to mnie w jakiś sposób zainspirowało. **Nie musi być o samym pomysłu, tylko skąd do ciebie przyszły te projekty. Animowana czołówka do TVP Kultura, ktoś zadzwonił i powiedział: „Panie Piotrze, czy może nas pan wesprzeć?”**

Zawsze byłem zafascynowany komputerami, od kiedy były one dostępne, i zawsze próbowałem sobie takie sprawić. Najpierw miałem Commodore VIC-20, a później kupiłem sobie genialny jak na owe czasy komputer Amiga, który miał niesamowite możliwości graficzne. Te komputery podpinało się pod telewizory, bo nie było monitorów, i wtedy zobaczyłem, jakie wspaniałe możliwości daje animacja. Był taki program Disney Studio, gdzie rysowało się rysunek, potem przykrywało się kalką, później kolejny i kolejny, a te kilkadziesiąt rysunków przepuszczało się przez komputer i wychodziła animacja. Kolega mnie prosił, żebym zrobił animację na Art Transit. Zrobiłem takiego człowieczka, który podchodzi do Pałacu Kultury, kopie w „D” i ten Pałac Kultury dostaje takiego odlotu, co zresztą jest cały czas moim marzeniem. A jak to się stało, że TVP Kultura się do mnie odezwała? Widocznie ktoś gdzieś zauważył moje animacje i zaproponował współpracę, co było dla mnie fantastycznym wyzwaniem i radością. **Muszę zapytać, choć pewnie słyszałeś to pytanie już trzysta tysięcy razy, o Coexist. Jaka jest jego historia?**

Brałem udział we wszystkich konkursach, które mnie interesowały, wysyłałem także na biennale. Doszła do mnie informacja, że muzeum w Jerozolimie robi konkurs pod tytułem Coexistence. Usiadłem wtedy z Markiem nad tym zagadnieniem – on zrealizował swój pomysł, ja swój. Zawsze interesowałem się literami, zawsze zagłębiałem się w te litery, pisałem sobie hasła. Kilka lat wcześniej robiłem okładkę dla zespołu Kult, która bazowała tylko na tych czterech literach, a „t” było krzyżykiem. Tak samo wzięłem na warsztat słowo coexist. „C” skojarzyło mi się z księżycem, zrobiłem więc księżyc i zaczęło mi już to jakoś grać ze sobą, choć to jeszcze nie było to. W końcu wpadłem na to, że „x” może być gwiazdą Dawida, popatrzyłem na to i, tak jak mówisz, wyrzuciłem te ostatnie niepotrzebne litery. To był moment, o którym mówiliśmy wcześniej – popatrzyłem na swoją pracę i wiedziałem, że jest dobra. Wysłałem ją i choć nie wygrałem, wybrali mnie do grona dwudziestu autorów, których prace wydrukowali do rozmiaru billboardu i zrobili z nich wystawę. A później to się już rozeszło po świecie. Ten znak stał się popularny, mocny, ludzie go wykorzystywali, sprejowali na murach w Chicago, a później Bono gdzieś go zobaczył i zrobił sobie całą Vertigo Tour opartą na kanwie tego znaczka.

Miałeś moment, gdy zacząłeś się denerwować, że coś, co powstało w twojej pracowni, teraz jeździ i widnieje wszędzie, nawet bez twojej wiedzy i zgody?

Gdy wypuszczasz z rąk jakąś pracę, to się później tym nie interesujesz. Nie wiedziałem, że hasło zyskało taką popularność, że tak się ludziom podoba, wiedziałem tylko o wystawach. Następnie dotarła do mnie informacja, że jakaś firma w Stanach drukuje koszulki z tym „coexist” i ściga ludzi, którzy sobie robią koszulki z tym. Ci ludzie zwrócili się do mnie o pomoc. Pojawiły się pytania, co to za firma, dlaczego mi nie płacą za to, że używają tego znaku, i wtedy się faktycznie zdenerwowałem. Natomiast nie przeszkadzało mi, że Bono chodził z tym znaczkiem i go propagował. Byłem nawet zadowolony. Zresztą do dziś uważam, że gdyby nie on, to ten znak nie byłby tak popularny.

Myślisz, że grafik swoją pracą może coś zmienić? Że dzięki niemu stanie się głośniejszy o czymś?

O tak, zdecydowanie. Myślę, że każdy, kto działa w sferze intelektualnej, ma ogromne szanse zmieniać świat. Jeżeli ma dużo odbiorców, czytelników i wpływa na wielu ludzi swoją filozofią, zaangażowaniem i sztuką, to ten świat kamyczek po kamyczku przesuwa się w górę.

Pytam o to, ponieważ teraz jest bardzo dużo konkursów o tematyce etycznej, społecznej. Może się mylę, ale czy nie uważasz, że zostało to trochę skomercjalizowane?

To też po części nasza praca, wynajdujemy jakiś fajny konkurs z dobrym tematem i robimy te prace.

Może zapytam inaczej. Na przykład UNICEF, UNESCO i ONZ robią konkursy na plakaty, które mają propagować budowę studni w Afryce i ktoś im zarzucił, że te pieniądze, które poszły na całą organizację, ściągnięcie dobrego jury i tak dalej, nie zostały przeznaczone właśnie na wybudowanie tych studni.

To już jest przesada, działania powinny być wielotorowe, trzeba iść szeroką falą i łapać problem z każdej strony. Jest potrzeba propagowania budowy tych studni, jest potrzeba ich budowania, a także mówienia o nich.

Jesteś bardziej malarzem czy grafikiem?

Bardzo bym chciał być bardziej malarzem niż grafikiem, ale życie jest okrutne i sprawia, że człowiek siada i robi te prace graficzne, choć wolalby malować, ale trzeba też zarabiać. Te dwie rzeczy są nieporównywalne, bo jako grafik użytkowy robię hasło na zamówienie – słyszę okno, robię okno, słyszę śmietnik, robię śmietnik. Kiedy później schodzę na dół do pracowni, patrzę na białe płótno, nie mam żadnego hasła i mogę zrobić cokolwiek chcę, to czuję ogromną wolność, którą też można osiągnąć w grafice, ale nie da się tego porównać.

A czy przy projekcie graficznym można negocjować z klientem, ile przeniesiemy tam swojej inicjatywy? Czy są ludzie, którzy lepiej negocjują, i ci, którym słabo to idzie i robią dokładnie tak, jak klient chce? Istnieje coś takiego?

Istnieje. Tu muszę znowu wykonać ukłon w stronę mojego ojca, ponieważ nauczył mnie, że należy robić to, co się kocha, oraz robić tak, jak się kocha. Tak jak to robił Witkacy – klient siedział dziesięć

metrów dalej, nie miał prawa tego oglądać, a nawet gdy tak się stało, to nie mógł się odezwać słowem. To ja jestem pan i władca, to ja decyduję, jak ma być, a jeśli się nie podoba, to należy iść do innego grafika. To są moje prace, ja je wypuszczam, ja się pod nimi podpisuję, więc nie mogę robić tak, jak ktoś mi nakazuje. Dopuszczam to przy innych okazjach, na przykład przy wiązaniu butów albo przy zakładaniu niebieskich spodni, bo akurat tego wymaga uroczystość. Nie mogę sobie jednak na to pozwolić przy tym, co tworzę, co jest moją najgłębszą istotą.

Czy jest coś, co byś chciał powiedzieć teraz młodemu projektantowi? Nie negocjuj z klientem, rób swoje?

Oczywiście, to powinno być przykazaniem każdego człowieka, który się wbija w świat graficzny. Powinno się realizować siebie, to my jesteśmy najważniejsi, a nie jakiś wymaginowany klient czy firma.

A jeżeli używa się komputera? Mam wrażenie, że komputer ogranicza wielu grafików, którzy dzięki możliwościom technicznym realizują to, czego „oczekuje” od nich ten komputer.

Trochę tak jest, odkąd pojawiły się komputery i te doskonale programy graficzne, które potrafią pisać, kłaść kolory. Dochodzi do tego, że niemal nieprofesjoniści zaczęli się brać za robienie projektów. Trwa wyścig szczurów i na przykład, gdy wydawnictwa mają do wyboru profesjonalnego grafika za pięć tysięcy albo innego za tysiąc, to czasem wybierają tego tańszego. On robi to, co robi, a my później widzimy efekty w księgarniach, na ulicach, na murach.

Nikt ci nie zarzuci, że komputer cię jakoś zmienił. Czasem właśnie kiedy pojawiają się nowe opcje, to kusi, by ich użyć, ale ty nigdy im nie uległeś. Jak to się dzieje?

Traktowałem komputer jako narzędzie, jakiś pędzel, ale zawsze miałem z tyłu głowy ten background, który wyniosłem od siebie z domu czy z pracowni Henryka Tomaszewskiego. To ja tworzę i to ja jestem artystą. Z jednej strony, jest ta łatwość narzędzia, które ci pomaga, a z drugiej, jest nacisk klienta. Wiadomo, że jeśli się zrobi coś pod upodobania klienta, ten to łatwo tyknie i więcej zapłaci. Jeśli komuś chodzi o forszę, to będzie się dostosowywał do wymagań klienta, ale wtedy będzie się już mniej liczył w sztuce, a dla mnie to ona jest najważniejsza.

Czyli podskórnie wiedziałeś, gdzie się zatrzymać w używaniu komputera do swoich projektów? Wiesz, może dla ciebie jest to oczywiste, ale ludzie w natłoku tych wszystkich programów i możliwości korzystania z nich po prostu nie wiedzą, kiedy się zatrzymać. Mówiłem o pracowni Henryka i że być może to było usuwanie zbędnej wiedzy. Właśnie dzisiaj mamy do czynienia z taką zbędną wiedzą, zbędnymi przyrządami. Czy nie miałeś pokusy, żeby z tego wszystkiego korzystać? Gdyby przyszedł do ciebie student i pochwalił się, że tu mu wyszedł efekt 3D, a tu jakiś inny, to co byś mu powiedział?

Chwała Bogu, że odebrałem edukację plastyczną jeszcze przed komputerem, kiedy wszystko robiliśmy ręcznie – pisaliśmy litery, kładliśmy

farby, mieliśmy papier, na którym wszystko było. Te komputery powoli wchodziły, a teraz to jest nieporównywalne. Grafik ma całe spektrum programów, najdoskonalsze narzędzia, jakie tylko można sobie wyobrazić, wszystko na wyciągnięcie ręki. U mnie wchodziło wszystko powoli, najpierw czarno-białe, później można było budować szesnaście kolorów, co było już rewolucją, później trzydzieści dwa. Dyskietki tak samo – najpierw na pięć megabajtów, dziesięć, i to wszystko szło stopniowo. Uważam, że miałem ogromne szczęście.

Gdy dzisiaj oglądasz plakaty młodszych kolegów, to jaki masz do tego stosunek? Oglądasz to, akceptujesz, patrzysz krytycznym okiem na zasadzie – on to zrobił tak, a ja bym zrobił tak? Czy tego jest tyle, że należy to filtrować i więcej odrzucać, niż przyjmować?

Wydaje mi się, że nigdy nie przyglądam się plakatowi pod względem technicznym: jak on jest zrobiony, w jakim programie, wektorowo czy pikselowo. Staram się patrzeć całościowo na projekt, ocenić, czy do mnie przemawia, czy jest mocny, czy słaby, czy jest dobry, czy nie. Natomiast ta myśl – jak to jest zrobione, pojawia się na samym końcu. Nigdy mnie to nie rajcowało ani nie interesowało. Oczywiście, widzę i doceniam wielkość tego narzędzia, jakim jest komputer, na przykład w grafice japońskiej. Widzę, jakie wspaniałe rzeczy można dzięki niemu robić, przejścia kolorystyczne, jak z miliona linii tworzy się coś, co byłoby nie do uzyskania jakimś grafionem, piórkiem czy ołówkiem, i to jest wspaniałe. Bardziej jednak przemawia do mnie ta klasyczna praca. Pytałeś jeszcze o to, czy czuję się bardziej malarzem, czy grafikiem. Wydaje mi się, że można nazwać mnie malarzem, bo zawsze interesował mnie obraz, coś, co jest prostokątne, wypełnione kolorami. Nieważne, czy jest to grafik, czy malarz, bo on i tak tworzy swoje obrazy. Tak widzę swojego tatę, który przez całe życie robił plakaty, mimo że zaczynał od obrazów. Osiągnął wielki sukces, tak, jak przed 1989 robił kilkanaście, kilkadziesiąt plakatów rocznie, tak później zaczął dostawać jedno, dwa zamówienia, więc mógł wrócić do swojego ukochanego malowania. W latach dziewięćdziesiątych powiedział: „Piotruś, gdybym ja wiedział, to nie robiłbym tej grafiki, tylko całe życie malował”.

Zauważyłem pewną analogię – czy to nie jest tak, że gdy malarze zakładają rodzinę, to stają się grafikami?

Może tak być, albo też w ogóle przestają malować, szczególnie jeśli chodzi o kobiety. Dlatego też cenię bardzo malarki, choć jest ich niewiele, bo właśnie to życie je przytłacza – tu dom, tu dzieci, tu mąż, tu kuchnia, tu garnki.

Dobrze, że o tym powiedzieliśmy. Znam sporo takich przypadków, gdzie ludzie przerywają lub w ogóle przestają malować albo właśnie zostają grafikami.

Ja nie mówię, że w grafice jest coś złego, bo jest wspaniała i mnóstwo wspaniałych artystów to graficy. Po prostu z mojej perspektywy malarstwo jest o wiele głębsze i ciekawsze. Malarstwo jest takim korzeniem, rdzeniem.

Bardzo bym chciał być bardziej malarzem niż grafikiem, ale życie jest okrutne i sprawia, że człowiek siada i robi te prace graficzne, choć wolałby malować, ale trzeba też zarabiać. Te dwie rzeczy są nieporównywalne.

A co z rysunkiem?

Kiedyś jako Zafryki robiliśmy plakat na prace rysunkowe, Marek zrobił taki projekt z wybuchającym wulkanem, który dla mnie oznaczał, że przed tą erą, erupcją, doniosłością, tą siłą, którą jest wybuchający wulkan, wydobywa się dymek, który jest początkiem, zapowiedzią malarstwa. Bez rysunku nie ma malarstwa.

Mnie uczono, tak akademicko, że raczej nie powinno się używać czerni. Co myślisz na ten temat?

Mnie tak nie uczono, sam sobie to wymyśliłem i przez długi czas nie było w moich obrazach żadnego czarnego. Może to było spowodowane tym, że mój ojciec bardzo lubił czern i najpierw tworzył czarne rysunki, które później wypełniał kolorem, co było takim znakiem rozpoznawczym jego twórczości. Teraz widzę, że niektóre czarno-białe obrazy bywają naprawdę wspaniałe. Niedawno widziałem na wystawie w Arkadach Kubickiego dwa czarno-białe obrazy Dwurnika i się zachwyciłem.

A jaka farba daje najładniejszą czern?

Pytasz człowieka, który pracuje na komputerze, więc trochę trudno mi odpowiedzieć, ale pamiętam, że zawsze przepiękną czern dawała plakatówka Talensa.

Chciałem to potwierdzić, bo przypuszczałem, że zaraz to powiesz.

A gdy drukowaliście sitodrukiem, to czy było to porównywalne z Talensem?

To już zależy, bo farbki są różne, niektórych farb czasem nie było i musieliśmy sami coś kręcić. Ale nie, to nie jest porównywalne, bo plakatówka Talensa jest matowa i światło się zagłębia w tym kolorze, pochłania go. Natomiast farba sitodrukowa jest cienko kładziona i odbija światło, więc nawet jeśli jest nazywana matową, to tak naprawdę jest błyszcząca.

Słyszałeś o tej czerni, którą zastrzegł Anish Kapoor? Zrobił taką czern, która w ogóle nie odbija światła.

Słyszałem i jestem wściekły na niego, że zrobił coś takiego, ponieważ jeszcze w przypadku Yves'a Kline'a i jego Kline Blue to było coś fajnego. Natomiast takie patentowanie koloru dziś zupełnie nie mieści mi się w głowie.

Wielkie dzięki za rozmowę.



Karol Śliwka

Karol Śliwka

Ur. 1932, zm. 2018; absolwent ASP w Warszawie. Autor niezliczonej ilości plakatów, znaczków pocztowych, opakowań, okładek i ilustracji. Jeden z najważniejszych twórców znaków graficznych na świecie. Z jego projektami stykamy się codziennie – do najważniejszych należą: PKO, Instytut Matki i Dziecka, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.

Z Karolem Śliwką rozmawia **Stanisław Wieczorek**

Wywiad prof. Stanisława Wieczorka z Karolem Śliwką przeprowadzony został 8 marca 2011 roku w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Wywiad ukazał się w albumie o Karolu Śliwce wydanym w 2011 roku. Za udostępnienie tekstu dziękujemy Panu Andrzejowi Arcimowiczowi i wydawnictwu Agar.

O wspaniałym artyście słów kilka

Nie ma w Polsce niedorosłego i dorosłego człowieka, który by nie zetknął się z twórczością Karola Śliwki. Znak Wydawnictw Szkolnych i Pedagogicznych towarzyszy każdemu od pierwszej klasy szkoły podstawowej, a znak PKO od pierwszych zarobionych pieniędzy aż po emeryturę. Karola poznałem osobiście w latach sześćdziesiątych, ale nazwisko Śliwka towarzyszy mi od czasów mojej nauki w Państwowym Liceum Technik Plastycznych w Bielsku-Białej. O klasie, która zdawała maturę w 1953 roku, w moich szkolnych latach krążyły legendy. Słyszałem opinię pana Ryszarda Sroczyńskiego, który pokazując mi rysunki absolwentów, w tym rysunek Karola, powiedział: „Rysuj jak Śliwka, a zdasz”. Mówił to w kontekście egzaminów do Akademii. Tacy wychowankowie bielskiej szkoły, jak Karol Śliwka czy Ryszard Otręba, byli dla nas drogowskazami.

Dumny jestem, że miałem szczęście ich poznać i mogłem korzystać z ich doświadczeń. W latach sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i osiemdziesiątych Karol Śliwka wygrywał większość ogólnopolskich konkursów na znaki graficzne, plakaty, opakowania czy znaczki pocztowe. Jeśli nie udało mu się wygrać, to uzyskiwał drugą lub trzecią nagrodę; w najgorszym wypadku, co traktował jako porażkę, otrzymywał wyróżnienie. W światowym środowisku grafików projektantów to ekstraklasa. Twórczość Karola jest znana i uznana od Tokio po San Francisco. Jego nazwisko jest wymieniane w każdym poważnym wydawnictwie o projektowaniu graficznym na całym świecie. Pamiętam anegdotę na temat Karola. Bodajże we Francji miał publiczny slajdowy pokaz swojej twórczości: znaki firmowe, towarowe, znaczki pocztowe i coś tam jeszcze. Oczywiście, taki dorobek był przyjęty aplauzem i z szacunkiem. Widzowie ocenili, że Karol Śliwka musi być bardzo bogatym człowiekiem. Tak wybitny artysta otrzymuje przecież odpowiednie honoraria. Na Zachodzie Europy grafik wygrywający konkursy dostawał wysoką nagrodę, honorarium i tantiemy. Niestety, rzeczywistość w Polsce była zasadniczo inna. Grafikowi płacono za projekt według cennika, kwota wynagrodzenia nie miała nic wspólnego z luksusem czy bogactwem. Wszystkie projekty graficzne Karola, które znam, są przemyślane, posiadają wspaniałą lapidarność, zawierają to coś, co ja nazywam intrygą. Wzory te się nie starzeją. Znaczy to, że artysta nie poddaje się kaprysom mody, nie ulega nowinkom – sumiennie, zgodnie z obiektywnymi wymaganiami percepcji – robi swoje. Przykładem może być znak firmowy fabryki kosmetyków Uroda czy znak Instytutu Matki i Dziecka. Nic dodać, nic ująć. W plakacie artysta jest równie lapidarny i komunikatywny. Trafny pomysł i mistrzowska kompozycja. Miałem okazję wielokrotnie je oglądać, próbowałem analizować za i przeciw. W twórczości tej wyczuwałem chęć tworzenia fascynujących klimatów, ukrytą tęsknotę za rysunkiem i malarstwem. Karol świetnie radzi sobie z przestrzenią, wie, gdzie i jak zadrażnić płaszczyznę, aby uzyskać zamierzony efekt. Myślę, że pomocne mu są w tych przypadkach doświadczenia wyniesione ze studiów rzeźbiarskich. O tym, że Karol jest mistrzem rysunku, wiedzą tylko jego najbliżsi. Jego pastele (wzruszający portret ojca), rysunki (portret córki) mówią nam, co trzeba umieć, aby zostać takim wspaniałym artystą. Młodzieńcze akwarele, olejny portret matki namalowany na dwa tygodnie przed jej śmiercią mówią nam, jaką drogę trzeba przejść, ile włożyć lat pracy, aby umieć stworzyć piękny znaczek pocztowy dla ONZ, nagrodzony w 1979 roku pierwszą nagrodą. Ten wspaniały artysta pozostał osobą bardzo skromną. Był i jest wyrozumiały i cierpliwym przyjacielem. Nigdy nie zapomnę czasów, kiedy był moim chlebodawcą. Swoje trafne i ważne uwagi podawał w taki sposób, jakbym to ja sam je wymyślił. Projektując plakaty BHP na jego zlecenie, wiele, wiele zrozumiałem, a jeszcze więcej pojąłem. Dziękuję Ci, Karolu...

Żeby przy projektowaniu znaku w pierwszej jego fazie zapomnieli o komputerze. Żeby wzięli ołówek do ręki i poćwiczyli jej sprawność. Ja mimo osiemdziesięciu lat na karku bardzo sprawnie trzymam ołówek i jest on mi posłuszny, realizuje to, co wymyśli głowa.

Jesteś z natury i wykształcenia malarzem. Jak to się stało, że zostałeś legendą projektowania graficznego?

Sam nie wiem, ale, jak to bywa w życiu, to tak jak z pierwszą miłością w wieku cięłym. W czasie studiów nie przetrwała. Poznałem nową piękną panią, która nazywa się grafika, zakochałem się w niej i trwa to do dziś. W czasie studiów często odwiedzałem biblioteki, tam studiowałem szwajcarską i niemiecką grafikę na tyle, na ile było to możliwe w tamtych czasach. Ta miłość do grafiki użytkowej przyszła nagle i, szczerze mówiąc, dziś farby olejne spoczywają w kącie pracowni i czekają.

Czy pamiętasz swój pierwszy znak, jaki zaprojektowałeś?

Pamiętam, był rok 1956. Wydawnictwa Naukowo-Techniczne rozpięły ogólnopolski konkurs otwarty na swój znak graficzny. Postanowiłem wziąć w nim udział. Zacząłem studiować w bibliotece, jak się projektuje znak, znaki, i zdecydowałem się wysłać mój projekt na konkurs. Oczywiście nic nie wygrałem. Parę tygodni po rozstrzygnięciu konkursu dostałem pismo, że wydawnictwo chce zakupić mój projekt. Tego się nie spodziewałem, włosy stanęły mi dęba, znałem projekty z konkursu, które dostały nagrody, były bardzo dobre i piękne, a mój projekt wydawał mi się prymitywny i nieudolny. Z drugiej strony, się ucieszyłem, bo pieniądze studentowi zawsze są potrzebne, dlatego się zgodziłem. Przez wiele lat proponowałem wydawnictwu poprawienie znaku i nadanie mu nowoczesnej formy, ale nie było zainteresowane. Dopiero w 1984 roku dzięki życzliwości kolegi, który był doradcą artystycznym w wydawnictwie, udało się namówić dyrekcję do unowocześnienia mojego projektu. Całe szczęście, bo mogę się nim teraz pochwalić.

Jaki jest twój ideał znaku?

Na początku mojej pracy jako miłośnika grafiki i projektanta znaków trafiłem na znak Targów EXPO w Osace zaprojektowany przez japońskiego grafika Takeshiego Ohtakę. Ten znak zrobił na mnie duże wrażenie i utrwalił mi się w pamięci. Miał piękną formę, byłem nim zachwycony. Drugi taki znak stworzył Wojciech Zamecznik na Międzynarodowe Biennale Plakatu. To było dla mnie wielkie odkrycie i wydarzenie – ten sygnał środkowy i ta swoboda wokół prostokąta. Trzeci znak to znak firmowy Blaupunkt. Pomyślałem: „Kurde, jaka prosta rzecz. To są te moje ideały”.

Zaprojektowałeś niezliczoną ilość znaków firmowych, sygnetów, herbów. Które projekty mają dla Ciebie szczególne znaczenie?

Jest ich sporo, trudno mi dokonać wyboru.

Wymień trzy najważniejsze.

Najważniejszy, niestety, już nie istnieje – to znak firmowy fabryki kosmetyków Pollena-Uroda. Ten projekt mi się udał. Zdobył pierwszą nagrodę w konkursie ogólnopolskim. Kiedy zaczął pracować, niejeden raz musiałem tłumaczyć, co ten znak przedstawia. Na ogół się podobał, ludzie odczytywali go jako kwiat róży, pąk róży... Nie! To jest dama, elegancka kobieta używająca markowych perfum.

Wszystkie projekty graficzne Karola, które znam, są przemysłane, posiadają wspaniałą lapidarność, zawierają to coś, co ja nazywam intrygą. Wzory te się nie starzeją. Znaczy to, że artysta nie poddaje się kaprysom mody, nie ulega nowinkom – robi swoje.

Drugim znakiem, też, niestety, nieistniejącym jest znak fabryki obuwia Radoskór, znak wyłoniony z konkursu i nagrodzony. Zrobiłem bardzo prostą rzecz. Jest to kropka i dwie podeszwy damskich szpilek. Było to nowe spojrzenie na znak w tamtych czasach. Bardzo mi zależało na ocenie i opinii starszych znanych grafików: Hollendra, Bernacińskiego czy Töpfera. Oni mieli duże osiągnięcia i bardzo byłem dumny z ich ocen. Trzecim znakiem, który wrył mi się w pamięć, jest znak PKO, oparty na dawnej przedwojennej skarbonce.

Dostajesz zamówienie na projekt znaku. Od czego zaczynasz?

Zwykle zaczynam od rysowania w pamięci i wszędzie, gdzie jestem, kombinuję, co to ma być, gdzie to jest, jak to zrobić. Gdy coś się zaczyna krystalizować, idę do biblioteki, sięgam do encyklopedii. Zbieram informacje i materiały na temat, nad którym pracuję. Jak już poznam tożsamość firmy, w ruch idą ołówki i papier. Szkicuję, powstaje mnóstwo rysunków na wielu kartkach papieru. Później zaznaczam te, które mają ciekawą formę i są czytelne, i zaczynam powoli rozrysowywać w większym formacie. Szukam formy czystej i zrozumiałej. Po skryształowaniu przynajmniej trzech wzorów rysuję je dokładniej i przenoszę na kalkę techniczną. Tu następują dalsze poprawki formy znaku, ponieważ do dzisiaj nie używam komputera – oko i ręka go zastępują. Po poprawkach przenoszę wzór na biały karton w formacie A4, podstawa jego wynosi około 12 centymetrów. Projekt znaku zawsze jest czarny na białym tle. W takim kontraście walorowym najłatwiej dostrzec popełnione błędy i je poprawić. Po wykonaniu pierwszego projektu przystępuję do pracy nad następnym pomysłem. Po zrealizowaniu dwóch, trzech koncepcji często prosiłem o ocenę tych prac moją żonę Alinę: „Alu, co powiesz, który ci się podoba?”. Żona była osobą bardzo szczerą, jej zdanie nieraz bardzo mi pomogło. Zawsze staram się robić znak w jednym kolorze. Dzisiaj panuje moda na rozbarwianie znaku. Uważam to za zamydlenie oczu. Znak w jednym kolorze jest bardziej czytelny.

Czy w swoim dorobku masz takie projekty, które sobie cenisz, a które nigdy nie zostały zrealizowane?

Tak, choćby znak zaprojektowany dla Izby Handlu Zagranicznego. W konkursie otrzymał drugą nagrodę, biało-czerwona chorągiewka i skrzydło Hermesa. Byłem z niego zadowolony. Był to znak zarówno handlowy, jak i Polski. Ten konkurs wygrał Tadeusz Jodłowski. Mam też duży sentyment do niezrealizowanego znaku dla Instytutu Janusza Korczaka. Zdobył pierwszą nagrodę w konkursie, nie został jednak zrealizowany, gdyż plan budowy Centrum Korczaka upadł.

Jakie chciałbyś dostać zlecenie na projekt znaku?

Jestem grafikiem użytkowym i specjalizuję się w projektowaniu znaków graficznych, one leżą w mojej duszy. Jest mi obojętne, czy będę projektował znak dla szewca, czy dla banku, każdy z tych znaków będzie dla mnie jednakowo ważny. Każdy znak projektuję

Zwykle zaczynam od rysowania w pamięci i wszędzie, gdzie jestem, kombinuję, co to ma być, jak to zrobić. Zbieram informacje i materiały na temat, nad którym pracuję. Szkicuję, powstaje mnóstwo rysunków. Później zaznaczam te, które mają ciekawą formę i są czytelne. Szukam formy czystszej i zrozumiałej.

z taką samą emocją. Wielu zleceń nie przyjąłem, nie odpowiadały mi z różnych przyczyn, także ideowych. Wiele znaków zaprojektowałem społecznie, na przykład dla szpitali.

Z malarstwa wywodzi się polska szkoła plakatu, ty też jesteś dyplomowanym malarzem i oprócz znaków zaprojektowałeś wiele świetnych plakatów. Co było takiego w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, że tylu malarzy zostało wybitnymi grafikami?

Nie wiem, ale mogę powiedzieć, że mieli szczęście, że zostali grafikami, bo uważam, że grafika ma przyszłość. Grafika użytkowa nie może zniknąć, obojętne jaka by była, zawsze będzie potrzebna. Może nie trafi do muzeów, grafika ma swoje sale wystawowe na ulicach i będzie także zdobić prywatne wnętrza. Wydaje mi się, że malarstwo ma gorszą przyszłość niż grafika.

Które swoje plakaty cenisz najbardziej?

Plakat X Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego imienia Fryderyka Chopina. Razem z Henrykiem Tomaszewskim walczyliśmy o pierwsze miejsca w konkursie. Pamiętam jego doskonały plakat, mój wybrano do szerszej publikacji. Ten plakat to ja, w niego włożyłem najwięcej serca. Ponieważ lubię muzykę poważną, to plakat powstawał w jej obecności, długo i cierpliwie, aż w końcu trafił na konkurs.

A znaczki pocztowe?

Dwukrotnie nagrodzony znaczek ONZ, Żubry, Szymanowski, seria Kongresu Ogrodniczego i Apimondia '87.

Myślę o młodych grafikach. Co chciałbyś im przekazać?

Żeby przy projektowaniu znaku w pierwszej jego fazie zapomnieli o komputerze. Żeby wzięli ołówek do ręki i poćwiczyli jej sprawność. Ja mimo osiemdziesięciu lat na karku bardzo sprawnie trzymam ołówek i jest on mi posłuszny, realizuje to, co wymyśli głowa. Nie noście ze sobą laptopa – noście ołówek i szkicownik. Tylko ciężka twórcza praca okryje was sławą.

Dziękuję ci, Karolu, za rozmowę.



Rostaw Szaybo

Rosław Szaybo

Ur. 1932; absolwent ASP w Warszawie. Był dyrektorem artystycznym w agencji Young & Rubicam oraz firmie fonograficznej CBS Records Great Britain. Zaprojektował około 2000 okładek płyt dla powszechnie znanych artystów, m.in. dla Eltona Johna, Roya Orbisona oraz Judas Priest. Oprócz okładek jest autorem wielu plakatów, książek i innych form wydawniczych.

Z Rosławem Szaybo rozmawia **Mateusz Machalski**

Czy profesor grał albo uczył się kiedyś grać na jakimś instrumencie?

Nie, nie grałem. Zabawne, bo zawsze chciałem zostać muzykiem jazzowym i, oczywiście, miałem trzy instrumenty do wyboru – fortepian, gitarę albo saksofon. Nigdy mi się to jednak nie udało, dlatego że żyłem w czasach, w których dostęp do instrumentów nie był łatwy. Natomiast wydaje mi się, że moje kontakty z muzykami, plakaty i okładki muzyczne, które robię, są rodzajem muzyki i rodzajem grania, ponieważ jestem współdziałowcem tych, którzy grają i śpiewają. Robiąc okładkę do płyty Simona i Garfunkela, która sprzedała się w trzech milionach egzemplarzy, chyba także muzycznie im pomogłem.

Czy są jakieś cechy formalne wspólne muzyce i projektowaniu graficznemu? Czy grafik robiący muzykę albo muzyk robiący grafikę posługują się podobnymi pojęciami? Czy medium artystyczne ma tak naprawdę znaczenie dla artysty?

Nie chcę mówić, że kocham, ale na pewno lubię swój zawód. Nigdy mnie nie zawiodł. Mój sukces polegał na tym, że zdawałem sobie sprawę, iż muzyk czasami pracuje nad płytą cały rok, a ja mogę zrobić okładkę w ciągu tygodnia. Zawsze starałem się zrozumieć powody, dla których muzyk robi to, co robi. Muzyk nie ilustruje. Ja natomiast mogę wejść w nastrój twórcy komponującego muzykę. Krótko mówiąc, nie ma naprawdę złych tematów, są tylko źli graficy. Szacunek, z którym podchodziłem do twórców, nie chcąc, żeby Beethoven zszedł z chmurki i kopnął mnie w tyłek, polegał na tym, że robiąc dobrą okładkę, chciałem się popisać również przed Beethovenem, przed sobą i przed ludźmi.

Na czym polega robienie dobrej okładki?

Pamiętam, że zanim zrobiłem okładkę do IX Symfonii, to najpierw przeczytałem o Beethovenie, o końcu jego życia, o tym, że tracił słuch, który jest ważny dla muzyka jak dla grafika oczy, o tragedii wielkiego człowieka, o jego wspaniałej „Iwowej głowie”. Rozumując jak grafik użytkowy, udałem się do sklepu z płytami muzycznymi, w którym było dwadzieścia nagrań IX Symfonii Beethovena, z różnych wytwórni płytowych. Przejrzałem je i postanowiłem wygrać. Chciałem, żeby to moja okładka była tą, którą każdy najchętniej zabierze ze sobą do domu. Proste i straszliwie egoistyczne myślenie. Ale to egoistyczne myślenie wynikało również z tego, że byłem dyrektorem kreatywnym wielkiej firmy fonograficznej, za co dostawałem duże pieniądze, więc chciałem tym, którzy mi płacili, dać szansę skorzystania z moich zdolności. W efekcie moja okładka do IX Symfonii Beethovena została uznana za najlepszą okładkę roku do muzyki klasycznej na terenie Wielkiej Brytanii.

Czyli najpierw powstawała muzyka, a potem profesor musiał wczuć się w jej klimat, odpowiedzieć wizualnie na zawartość materiału muzycznego... Czy zdarzyła się sytuacja odwrotna – czy powstała okładka, do której ktoś później przygotował muzykę? Muzyka jest bardzo abstrakcyjna, natomiast projektowanie odpowiada na konkretną potrzebę i jest bardziej... usługowe.

Odpowiem na to pytanie krótko. Są rodzaje muzyki, których nie kocham. Jednym z nich jest heavy metal. Mimo to zrobiłem okładkę, która jest absolutną ikoną. Nie zdając sobie nawet z tego sprawy, zna ją każdy – od dwunastolatka do osiemdziesięciolatka. To Judas Priest *British Steel*. Okładka powstała jeszcze zanim została nagrana płyta – jako rysunek na serwetce podczas rozmowy z menedżerem grupy, w czasie obiadu i picia dobrego czerwonego wina w modnej restauracji w centrum Londynu. Menedżer zespołu od razu zaakceptował pomysł. Gdybym jednak wcześniej słuchał nagranej płyty, to nie wiem, czy bym się tego podjął. Na początku marketing miał straszne obiekcje, dla mnie natomiast to była niezwykła zabawa. Później pisano i mówiono, że praca ta zmieniła wygląd okładek heavy metalu, do tej pory sztamponowych i mało oryginalnych, i że to jedna z najlepszych okładek, jakie w ogóle powstały dla tego rodzaju muzyki. A ja zrobiłem to intuicyjnie, dlatego że nie lubiąc takiej muzyki, lubiłem tych muzyków i przyjaźniłem się z nimi.

Czyli nie musi się pan utożsamiać z konkretnym gatunkiem muzycznym?

Nie, absolutnie nie. Wiadomo, że jeżeli robisz okładkę, plakat do muzyki bluesowej, to ma ona inny wymiar niż okładka, plakat do płyty z muzyką jazzową. Okładki do płyt z muzyką klasyczną mogą być tak samo dobre, jednak ten rodzaj muzyki był w dużych wytwórniach troszeczkę pomijany, bo nie sprzedawał takiej ilości płyt jak, na przykład, Pink Floyd. Dla oszczędzenia kosztów okładka do IX Symfonii Beethovena mogła zawierać po prostu przypadkowe

To nasza inteligencja powoduje, że robimy coś, co zostaje przyjęte przez ogół, przez różne gusta. To nie jest przypadek, że dobra klamka, może zostać zrobiona przez znanego rzeźbiarza. Ze wszystkiego czerpiemy wiedzę, która w końcu pozwala wypowiedzieć się wizualnie. To właśnie intuicja twórcza.

zdjęcie ciężkich gradowych chmur, „ubabranych” przypadkową typografią. Wydaje mi się, że fantastycznie jest wykorzystać sytuację, w której możemy w sposób inteligentny pokazać coś, co świadczy o tym, że jesteśmy dobrymi rzemieślnikami i zawodowcami. Przecież to nasza inteligencja powoduje, że robimy coś, co zostaje przyjęte przez ogół, przez różne gusta, różnych ludzi. To nie jest przypadek, że dobra klamka, którą się otwiera drzwi, może zostać zrobiona przez znanego rzeźbiarza. To jest duma zawodu oraz wiadomości ogólne, rozmowy z ludźmi – ze stolarzem, ślusarzem, z przygodną osobą na dworcu. Ze wszystkiego czerpiemy wiedzę, która w końcu pozwala wypowiedzieć się wizualnie. To właśnie intuicja twórcza. W tym wypadku menedżer grupy Judas Priest, nie mając jeszcze nagranej płyty, dał mi szansę, żebym, krótko mówiąc, podowcipkował.

Wykorzystał tę intuicję twórczą.

Wykorzystał tę intuicję i ta intuicja mnie nie zawiodła. On sam natomiast wyczuł komercyjny potencjał inności pomysłu.

A kiedyś zawiodła?

Staram się być skromny... Ale zawodzi mnie rzadko... Mam taką formułę pracy, że ktoś zadaje mi pytanie, a ja muszę na nie odpowiedzieć. Klient przychodzi i mówi: „Proszę o plakat”, czyli zleca zadanie, do którego ja się później poważnie przygotowuję. Ja z kolei pytam: „Na jaki temat?” „A taki i taki”. „A co to będzie?” „A to i to”. Odpowiadam na pytanie plakatem, okładką, po zebraniu informacji i przemyśleniu otrzymanych informacji. Udany plakat nazywa się polską szkołą plakatu.

Czyli chociaż projektowanie należy do branży użytkowej, w której wykonywane są usługi, to jest ono dla grafików medium wypowiedzi artystycznej, za którego pomocą komunikują się ze światem.

Tak jak płótno dla malarza.

Absolutnie tak. Ktoś kiedyś powiedział, że nie warto już robić okładek do płyt, bo to tylko 12 centymetrów kwadratowych, a wcześniej winyle miały 33,5 centymetra. Bzdura, bo przecież polskie znaczki pocztowe były piękne, a były maciupęńkie, prawda?

Profesor wspominał o robotniku, który lubi swoją pracę. Wydaje się więc, że dobre życie to dążenie do tego, żeby znaleźć sobie medium, za którego pomocą jesteśmy w stanie się wypowiadać.

Oczywiście, pomagają w tych wypowiedziach artystycznych: zdolności, wiedza, sposób bycia, pieniądze, dobre jedzenie, książki, filmy, rozmowy przy kawie, sen. Zły stolarz narzeka na życie, bo jego krzesła się łamią, gdy ktoś na nich siada, czyli pieprzy bzdury zamiast uczyć się rzemiosła. Żył we Włoszech stolarz, staruszek, który zrobił dla siebie i dla swojej żony łóżko. Okazało się, że było ono tak piękne, że nagle ludzie zaczęli u niego zamawiać łóżka, ceny leciały w górę straszliwie i ten człowiek skończył jako bogaty stolarz, cały czas robiąc to, co lubi. Wiedza zawsze nam pomaga. Również kontakt z ludźmi zawsze okazuje się pomocny. Im lepiej dajemy sobie radę z kontaktem z ludźmi, tym łatwiej nam się pracuje.

Zawód grafika nie cieszy się zbyt dużym zaufaniem społecznym. Podejrzewam, że prędzej zaufamy hydraulikowi, który powie, co mamy zrobić, żeby naprawić zepsutą spłuczkę. Wiele osób zamawiających grafiki boi się zaufać projektantowi. Z czego to wynika? Bo podejrzewam, że nie jest to problem, który istnieje od dzisiaj.

Nie ma powodu, by każdemu bezgranicznie ufać. Możemy lubić prezydenta, co nie znaczy, że bezgranicznie mu ufamy. Sprawdzamy go, prawda? Tak samo profesor nie jest wyrocznią ostateczną. I profesora powinien sprawdzać student. Nie na tej zasadzie, że wykopie go z krzesła, tylko że będzie z nim dyskutował, a profesor powinien po prostu docenić to, że student argumentuje swoje racje.

Profesor studiował u wybitnych artystów, takich jak Tomaszewski i Fangor. W jaki sposób sprawdzał profesor swoich nauczycieli? Jak wyglądało w ogóle studiowanie?

Moje sprawdzanie polegało na tym, że chociaż byłem zachwycony działalnością i sztuką Tomaszewskiego, to zrobiłem wszystko, żeby nigdy go nie naśladować, mimo takiej pokusy. Buntowałem się po prostu przeciwko zdolnemu facetowi i chciałem udowodnić, że potrafię inaczej. Dokładnie pamiętam rady, które do mnie kierował. Mówił: „Słuchaj, bądź kameleonem. Graj na wszystkich klawiszach. Wiesz, jeden pędzel nie wystarczy”. Niektórym wystarcza. Pamiętam też, że na dyplomie miałem już kilkanaście plakatów wydrukowanych i nagrodzonych nagrodą Trepkowskiego, na przykład *1 Maja*, który trochę zmienił oblicze politycznego plakatu. Podслуchiwaliśmy w sąsiedniej pracowni to, co profesor mówił do komisji, przedstawiając swoich studentów. Jak przyszło do mnie, powiedział: „Ja dla Rosława nie chcę wyróżnienia”, a komisja na to: „Zaraz, przecież to twój dobry student”. „On się sam wyróżnia, on nie potrzebuje wyróżnień. Chcę wyróżnień dla ludzi, którym się nie uda w życiu, żeby ich poprzeć”. Zapamiętałem to sobie bardzo dobrze. Na początku czułem żal, że nie dostałem wyróżnienia, a później cieszyłem się, bo przecież udowodniłem swoją wartość. Byłem w pracowni, w której nie wypadalo być gorszym od innych. Byli w niej tacy geniusze, jak Urbaniec, Stanny i Zagórski, później dołączył Zelek Hołdanowicz, a w końcu ja. Miałem szczęście poznać ostatni miot tego typu, istną plejadę czy sforę świetnych grafików. To była strasznie silna grupa. Myśmy kochali się nawzajem i zabijali, żeby tylko zrobić coś lepiej.

Jak wyglądały wtedy zajęcia?

Tomaszewski to był urodzony aktor. Wyrывał sobie ostatki włosów z lysej głowy, deptał, skakał, wchodził na krzesło, kładł się krzyżem. A wszystko, co mówił, było niezwykle interesujące. Nie mówił bezpośrednio o tym, na czym polega szkic, tylko generalnie o tym, jakie skojarzenia powinny przyjść lub jaka forma procesu myślowego powinna zostać zastosowana, żeby zrobić fajną rzecz. Faktem jest, że naprawdę wtedy ta pracownia była rewelacyjna. Jestem zaszczycony, że miałem takich kolegów i mogłem przebywać wśród takich ludzi.

A profesor Tomaszewski zauważał konkurencję między wami?

Nie. Nikt o tym nie mówi, ale atmosfera pracowni to był wynik czasu. W tamtym momencie zaczęło dziać się coś niezwykle ważnego. Była odwilż, Hłasko pisał *Pierwszy krok w chmurach*, Komeda grał jazz... To było jak kiedyś Swinging London. Wyjątkowy okres, który nie może trwać wiecznie i którego nie można powtórzyć, bo związany jest z duchem tamtych czasów. Na pokazach dla grafików oglądaliśmy najlepsze filmy. Stanowiliśmy grupę, która składała się z malarzy, zdolnych pisarzy, filmowców. Nie obracaliśmy się tylko wśród grafików. To była grupa ludzi prawdziwie zdolnych i nieudawana „elita”, która działała przeciwko systemowi, nie wychodząc na ulicę z transparentami i świeczkami. To była rewolucja, o której nikt nic nie mówi. Pamiętam dokładnie, co robił każdy z fantastycznych studentów tej pracowni. Urbaniec zrobił śrubę, taki miał temat, a Zagórski Rembrandta. Mógłbym napisać książkę o tym plakacie. Podpis Rembrandta został rozświetlony i malowany w taki sposób, że całość stała się straszna... Powstał obraz namalowany samym tylko podpisem. To było piękne, fantastyczne. Ten sam Stanisław Zagórski zrobił plakat do *Hiroshima mon amour*. Przypuszczam, że dzisiaj każdy marzyłby, żeby zrobić tak współczesny plakat. A to było sześćdziesiąt lat temu, prawda? My karmiliśmy się sobą, rozmowami, przy okazji świetnie się bawiąc. Stanny, Urbaniec, Zagórski i Zelek – ci wszyscy młodzi ludzie gonili tych starszych, ale nie żeby ich przegonić, tylko żeby do nich dołączyć.

A ci starsi nie mieli z tym problemu? Czy nie było jakiegoś konfliktu interesów?

O dziwo, przy braku demokracji była to kompletna demokracja i empatia. Pamiętam, że gdy zacząłem robić plakaty dla Wydawnictwa Artystyczno-Graficznego, nie dość, że komisja była niezwykle przychylna zdolnym, młodym projektantom, to jeszcze wszyscy tam zatrudnieni otaczali plakacistów jakimś ciepłem. „Ciepło” to złe słowo. Mówili: „Fajnie, że dołączasz do nas. Działaj, masz następny temat”. Do zamkniętych konkursów na plakat „z wielkimi” zapraszano mnie, małego i pozwalano wygrywać.

Dziś coraz więcej ludzi się doksztalca, interesuje się kulturą wizualną, chodzi na wystawy, słucha muzyki z płyt winylowych. Zmęczenie materiał świata cyfrowego osiągnęło swoje apogeum. Wiele osób zaczyna kupować stare zenity i robić zdjęcia na kliszy. Czy to właśnie moglibyśmy nazwać elitarnością, pojawiającą się dzisiaj w projektowaniu graficznym?

Albo rzucasz dyskiem, albo grasz w futbol z jedenastką. Wciąż są ludzie, którzy nie chcą leżeć na plaży z dwoma tysiącami gołych ciał i szukają innego miejsca dla siebie. To może być trudne, bo ja na przykład nigdy nie chciałem być członkiem klubu, który chce mieć mnie za członka. Tomaszewskiemu udało się osiągnąć w swojej pracowni to, że każdy czuł się zarazem sobą i innym. To bardzo ważne być „innym”. Ja jestem inny niż ty, a bardzo dobrze nam się rozmawia. Nie musimy wszyscy się jednoczyć, robić tych samych zdjęć talerza

zupy w restauracji, niekończących się zdjęć pejzaży, które właściwie nie są pejzażami, tylko jakimiś migawkami. Ja też robię zdjęcia, ale już nie takie jak kiedyś, bo staram się uciekać z tłumu. Zauważ, że gdy siedzisz w pustej restauracji z dziewczyną i chcesz z nią rozmawiać, gruchać, a przyjdą następne dwie czy trzy osoby, to usiądą obok ciebie, mimo że cała restauracja jest pusta. Ja się wtedy przesiadam w najodleglejszy kąt. Nie mam również przyjaciół na portalach społecznościowych, czyli moje wszystkie kontakty to *face to face*.

To wynika z tego, że ludzie są istotami społecznymi i potrzebują towarzystwa?

Nie. To brak poczucia bezpieczeństwa i tysięcy innych rzeczy, ale ja nie jestem socjologiem. To się jednak dzieje wszędzie. Zawsze, gdy na przystanku stoi pusta ławka, to ktoś usiądzie zaraz obok ciebie i będzie się ramieniem ocierał.

Czy w projektowaniu i sztukach wizualnych jest podobnie? Najpierw protoplasta wymyśla nowy kierunek i jak magnes zaczyna ściągać ludzi, dostrzegających w tym, co robi, ścieżkę, którą chcą podążać?

Reklamy są okropne i przeszkadzają nam w życiu, a ja ich nie oglądam. Ja nie kupuję niczego, co jest reklamowane. Tak sobie postanowiłem po prostu. Gdy wreszcie jednak powstanie dobra reklama, to nagle dwadzieścia innych firm robi podobną. Ktoś jest zdolny, a reszta wlecze się w ogonie. I tak pewnie było zawsze.

Co profesor myśli w ogóle o tym, że ktoś się realizuje w różnych materiałach kultury wizualnej jednocześnie, czyli nie ogranicza się tylko do malarstwa, ale na przykład projektuje, maluje i robi coś jeszcze, tak jak Fangor.

To wynika z inteligencji, myślenia i osobistej potrzeby. Potrzeba jest bardzo ważna w tym, co robimy. Bez niej robilibyśmy coś zupełnie innego, na przykład odziedziczyli po bogatym wujku pieniądze i przez cały rok leżeli na Malibu Beach w Kalifornii. Ciężko to wytłumaczyć, ale to w ludziach istnieje. U niektórych te ukryte zdolności ujawniają się dopiero, gdy coś się wydarzy. Tak jak u słynnej babci Moses, która zaczęła malować w wieku osiemdziesięciu lat. To była pani, która wychowała dzieci, wnuki, Bóg wie kogo, i nagle przyszedł moment, w którym nie wiedziała, co począć z rękoma. Okazało się, że maluje fantastycznie, cudownie, po prostu rewelacja, stając się jednocześnie jedną z najważniejszych twórczyń malarstwa prymitywnego Ameryki. To są pozytywne historie. Nikt nie powie mi, że Matejko Krynicki – Nikifor był intelektualistą, mimo że był geniuszem. Jego podświadome wyczucie koloru było nieprawdopodobne. Najważniejsze było to, że w tym swoim bardzo uproszczonym życiu miał wielką potrzebę malowania – na świstkach papieru, na pudełkach od papierosów. To był Janko Muzykant malarstwa. To był artysta, ale pewnie nie zrobiłby plakatu ani opakowania do papierosów. Nasz umysł nami troszeczkę kieruje, pomaga nam przypadek, ale nie wszyscy jesteśmy równie uzdolnieni. Demokracja tak daleko nie sięga.

Profesor Fangor miał na przykład tak dużą potrzebę wypowiedzi artystycznej, że realizował się w malarstwie, w grafice i działalności pedagogicznej.

Dlaczego nie? Profesura polegała wtedy na czym innym, to nie był zarobek, to nie była tak zwana robota. To był zaszczyt. To była nominacja przecież. Muszę ci powiedzieć, że znałem Fangora prywatnie i bardzo go lubiłem. Ale nie pamiętam ani jednej jego korekty. Natomiast pamiętam, że raz mi powiedział: „Wiesz co, nie zwracaj sobie dupy tym malowaniem, ty jesteś grafik”.

Czyli w niektórych momentach pojawia się potrzeba takiego rozgraniczenia – pójscia w lewo albo w prawo.

Ale ten wybór przychodzi właściwie sam lub przez przypadek. Mam córkę, która jest we wszystkim niezwykle utalentowana. Grała na instrumencie, robiła niecodzienne zdjęcia, pięknie malowała. Mało osób ma aż tak podzielną uwagę, by robić pięć rzeczy naraz. Jeżeli nie masz tych ograniczeń, narzuconych zresztą przez siebie samego, i będziesz chciał robić aż pięć rzeczy, to pewnie gdzieś po drodze zagubisz możliwość zaprezentowania się jako bardzo zdolny w jednej z tych rzeczy. Fangor nie gotował mimo podzielności uwagi.

W wielu wywiadach opowiadał profesor o początkach pracy w Young&Rubicam i później w CBS Records. Czy to, czego w tamtych czasach uczono w warszawskiej Akademii, miało zastosowanie w dużej, sieciowej agencji w Londynie?

W agencji mieli dobrą typografię, ale grafika użytkowa była na bardzo niskim poziomie. A jeżeli była niezła, to robili ją ludzie przyjezdni i ci wykształceni, nie było komputerów i miejsca dla Janków Muzykantów. A ja byłem przyjezdny. Oni byli zapóźnieni, krótko mówiąc.

Ale to nie było opóźnienie technologiczne, tylko opóźnienie w myśleniu projektowym.

Chodzi o myślenie i chodzi o tak zwaną łapę. Wtedy nie było komputerów, nie było żadnej pomocy tego typu. W takiej agencji jako copywriterzy pracowali ludzie, którzy wydawali własne książki. To byli pisarze. Dyrektorzy artystyczni byli po wyższych studiach na kierunkach artystycznych, na przykład po Akademii Sztuk Pięknych. To nie byli ludzie brani z łapanki. Tam nie było przypadku. Ci ludzie wiedzieli, co robią, a to, co robili, było czasami bardzo dobre. Praca w agencji polega na zbiorowym projektowaniu, ponieważ w proces włączonych jest kilka osób. Miałem takie powiedzenie, że tematem był koń, a „ciało twórcze” zrobiło z niego żyrafę, dlatego że każdy miał coś do powiedzenia i ten zlepek powiedzeń zamiast konia stworzył żyrafę. Żyrafa też może być bardzo piękna, tylko że miał powstać koń. Przekonałem się o tym wiele razy. Dlatego wymyśliłem praktykę, która pomagała mi dojść do celu przez zbiorowe projektowanie, przy utrzymaniu w mocy tego, co było moim początkowym zamiarem. W zbiorowej pracy każdy musi się wypowiedzieć, jeden powie: „fajnie, tylko za dużo koloru żółtego”, drugi mówi: „mnie żółte nie przeszkadza, ale przesunąłbym to w prawo”. Chcąc wszystkich

Zły stolarz narzeka na życie, bo jego krzesła się łamią, gdy ktoś na nich siada, czyli pieprzy bzdury zamiast uczyć się rzemiosła. Wiedza zawsze nam pomaga. Również kontakt z ludźmi zawsze okazuje się pomocny. Im lepiej dajemy sobie radę z kontaktem z ludźmi, tym łatwiej nam się pracuje.

pogodzić i zabezpieczyć swój projekt, robiłem kardynalny, oczywiście błąd w głównym napisie. „Projekt nam wszystkim się podoba, ale jest błąd w napisie. Czy można to skorygować?” Oczywiście, można było. To jest spryt.

Czyli miał profesor taki rodzaj sprytu.

O, ja jestem sprytny, zdecydowanie.

Wielu moich zdolnych kolegów z Wydziału Grafiki ma problem ze znalezieniem i zrealizowaniem projektów. Czy spryt, charakter, umiejętność sprzedania projektu oraz pewność siebie pomagają w byciu dobrym grafikiem?

Ile zajęło nam czasu, żeby zacząć rozmawiać nie jak profesor ze studentem, tylko jak dwóch facetów?

No niewiele.

Na tym to właśnie polega, nie oszukujmy się. Przy pierwszym spotkaniu masz trzy minuty, by zrobić dobre wrażenie. Jeżeli w ciągu tych trzech minut zdobędziesz rozmówcę, to zdobywasz dalszy ciąg znajomości. Podajesz spoconą łapę – nie masz szans; masz ubrudzone paznokcie – nie masz szans; cieknie ci z nosa – nie masz szans. I to się dzieje wszędzie – podczas rozmowy z konduktorem i ze sprzedawczynią w sklepie. Każdy ma trzy minuty.

Czyli intuicja wizualna czy instynkt artystyczny to tylko część sukcesu, bo sposób, w jaki opowiadamy o projekcie, jak go sprzedajemy i rozmawiamy, też ma znaczenie.

To podstawa. Przecież możesz rozłożyć najpiękniejszy projekt, jeśli pleciesz bzdury. Ostatnio brałem udział w panelu o twórczości, na którym wypowiadał się profesor z Krakowa. Nie wiem, co robi ten człowiek, możliwe, że jest bardzo zdolnym malarzem. Przeraziło mnie to, co mówił o swojej pracy ze studentami. Myślę sobie: „Chryste Panie, w ciągu dwóch godzin nie powiedział nic, co nie było banałem lub było ważne...”.

A jak zaczęła się przygoda profesora z byciem nauczycielem?

Nikogo nie uczę. Stało się to w przedziwny sposób. Przez piętnaście lat bardzo intensywnie pracowałem w CBS. Mieszkałem w Londynie, a moja żona w Polsce. Odwiedzaliśmy się nawzajem i spędzaliśmy razem czas. W Londynie robiłem też plakaty dla Polski. Nigdy nie zerwałem kontaktu ani z kolegami z Polski, ani z pracą tutaj. Nagle zadzwonił mój telefon i usłyszałem: „Panie Rosławie, tu mówi Stanisław Wieczorek. Rada Wydziału Grafiki warszawskiej ASP zdecydowała, że chcemy dać panu pracownię, którą kiedyś prowadził Wojciech Zamecznik”. Byłem zaskoczony, ale wydaje mi się, że na każdym etapie życia propozycja tej wagi, pchająca z korzyścią sprawy do przodu, powinna być brana pod uwagę. I właściwie nie namyślając się, powiedziałem: „Zaraz będę w Warszawie i zobaczymy”. I tak to się zaczęło. Od razu z pozycji profesora kontraktowego uzyskałem własną pracownię fotografii kreatywnej, ale i użytecznej. Nigdy nie chciałem być profesorem, dlatego zawsze cieszyłem się, gdy studenci, którzy mnie lubili, mówili do mnie „prof” albo wręcz Rosław, i nie polegało to na spoufalaniu się.

Myślałem, że profesura zawodowa to przez pięćdziesiąt lat te same schody, ta sama pracownia i te same w kółko powtarzane słowa. Ponieważ nie miałem doświadczenia, postanowiłem eksperymentować. Polegało to na tym, że już wtedy zdawałem sobie sprawę z tego, że każdy może zrobić ładną pszczółkę, kwiatek, drzewko, czyli zdjętoko albo fotkę. Postanowiłem, że dam studentom problem, na który będą musieli odpowiedzieć tak, żeby sprawdzić się przede mną, przed sobą i wszystkimi innymi. Chyba pierwszy raz w Akademii zaczęły powstawać projekty, które polegały na tym, że studenci musieli odpowiadać na pytanie. Przypuszczam, że to jest moja metoda. Na przykład tematem było siedem grzechów głównych. Nie zrobisz pracy pod tytułem „Panie, ładny kwiatek”. Ja mam gdzieś ładny kwiatek. Studenci szaleli, żeby zrobić siedem dobrych prac. Niektórym udało się zrobić cztery, niektórym pięć. Jedna zdolna dziewczyna zniknęła z pracowni. Zacząłem się niepokoić, zadzwoniłem do niej i mówię: „Słuchaj, co się z tobą dzieje?”. Ona mówi: „Panie profesorze, robię siedem grzechów głównych i przyjdę za dwa dni”. I, oczywiście, przysłała z teczką. Miała sporo czarno-białych zdjęć. Wyciągnęła jedno zdjęcie – było piękne. Zrobione w kościele – w kolejce do konfesjonału stoi siedem osób. Zacząłem bić brawo. To jest przykład myślenia! To jest przykład tworzenia odpowiedzi! Lepiej nie można!

Jeśli da się o tym opowiedzieć słowami, to znaczy, że jest dobrze. Profesor Wieczorek mówił, że dobry projekt można wytłumaczyć przez telefon.

Zgadzam się. Mówiłem moim studentom: „Patrzcie na rzeczy inaczej, dowcipnie, interpretujcie rzeczywistość. Jeżeli na stole jest serweta, to pod serwetą jest coś innego. Może inkrustacja, może piękne drewno ze słojami”. Dalem im temat „Pinezka z drugiej strony”. Powstały fantastyczne rzeczy. Pinezkę zawsze widzisz z góry, gdy ją wciskasz, a odwrotnie nigdy nie zwracasz na nią uwagi. Odwrotnie jest coś innego – szpikulec. Ale nie chodzi o szpikulec, chodzi o inne spojrzenie.

Pinezka to obiekt bardzo kontrastowy, z jednej strony płaski i okrągły, a z drugiej strony – ostry.

Na tym to polegało. Mieliśmy naprawdę fantastycznych studentów, ale możliwe, że to dzięki nam wychodzili z myślenia o ładnych kwiatkach, pszczółkach, motylkach...

Czyli przekazywanie wiedzy polegało na uczeniu sposobu myślenia, rozwiązywania problemów, odpowiedzi na zadanie?

Wydaje mi się, że polegało to, po pierwsze, na aktywacji mózgu, a po drugie, na budowaniu pewnej prowokacji.

Czy z perspektywy czasu uważa profesor, że warto było zrezygnować z banalnych tematów, powielanych pod każdą szerokością geograficzną, na rzecz tematów, które w pierwszym momencie wydają się proste, ale zmuszają do myślenia?

Słuchaj, nawet robienie naleśnika zmusza cię do myślenia o tym, by go nie przypalić. To kwestia prostych rzeczy. Myślenie ma kolosalną przyszłość, niezależnie od tego, co robimy, gdzie się znajdujemy

i jaki jest nasz zawód. Wraz z cyfryzacją zaczęły się dziać straszne rzeczy. Wiesz, kiedyś szedłeś do urzędu, siedziała tam urzędniczka, jadła kanapkę, odkładała ją na bok, ty mówiłeś „dzień dobry”, trzy minuty rozmowy, po których urzędniczka czekała na czekoladki albo i nie. Pytałeś: „Czy można załatwić taką i taką sprawę?”. Ona patrzyła na ciebie i odpowiadała, że to nie jest takie łatwe i podawała trzy możliwości załatwienia sprawy, a czwartą za dodatkowe czekoladki: „Proszę pana, muszę spojrzeć w papiery, wie pan, jest metoda, jeżeli zrobi pan to i to, to może się udać, niech pan spróbuje”. Dzisiaj rozmowa z urzędnikiem brzmi tak: „Chwileczkę... (stukanie w klawiaturę). Nie można”. Po prostu nie. Nie ma żadnej interpretacji. Ludzie przestają w ogóle używać szarych komórek. Czytanie pomagało, rozmowy pomagały, SMS-y nie pomagają. Małe dzieci nie potrafią teraz układać klocków lub trzymać w ręku kredek, nie mówiąc o zabawach z plasteliną. Starsze mogą otrzymać natychmiastową odpowiedź na swoje pytanie, na przykład „Kto to był Picasso?”. Te informacje nie zostają jednak w głowie, przelatują przez nią tylko. Są tysiące wiadomości i można z nich zawsze skorzystać. Nie trzeba podejmować żadnego wysiłku, żeby na przykład spytać o drogę. A można przecież spotkać kogoś, spytać o drogę i dowiedzieć się przy okazji, że w pobliżu jest fantastyczny pałac, który warto zobaczyć, gdy skręci się w prawo. Pozbawiliśmy się pewnych przyjemności, zamiast nich mamy nowe. Nikogo już naprawdę nie potrzebujemy – mamy iPhone’a.

Na podstawie badań stwierdzono już, że percepcja osób żyjących w erze Twittera i komunikatów skracanych do 120 znaków ulega diametralnej zmianie. Inną sprawą jest to, że obecnie człowiek otrzymuje dziennie taką ilość informacji, jak w średniowieczu przez całe życie. Jak to się przekłada na sposób uczenia i w ogóle na komunikację wizualną?

Nie wiem, czy to się przekłada na sposób uczenia. Ja nie korzystam z tych fantastycznych udogodnień. Rozmawiając z tobą, nie mam żadnych zapisków. Myślę, że przez technologię, niestety, ubożejemy. Kiedyś kochałem samochody. Czterdzieści lat temu mój samochód robił 180 kilometrów na godzinę. Miałem bardzo fajny samochód – białą, piękną, sportową alfę romeo. Przejechałem nią po pustej Costa del Sol czy z Londynu do Warszawy, mimo granic, było ogromną przyjemnością. Po drodze zjechałem na bok, zobaczyłem coś ciekawego, bo nie stałem w korku. A tam fajna restauracja, Michelin Star. Gdy przyjeżdżałem do Warszawy i gdzieś parkowałem lub zatrzymywałem się na chwilę, to zbierał się tłum. Bo na ulicy były tylko małe fiaciki i fiaty. I wiesz, co zrobiłem? Żeby nie przedłużyć sobie członka, postawiłem samochód w garażu i wypożyczyłem fiata 124. Bo poczułem się źle, jakbym próbował coś udowodnić. Ci ludzie nie zasłużyli na to, żeby mi zazdrościć. Też powinni mieć szansę kupić sobie sportowy samochód. Dziś już mają, a ich wypasione samochody, które mogą zrobić 280 kilometrów na godzinę, stoją w korkach otoczone ciężarówkami. Podróż do Londynu samochodem jest teraz

Krótko mówiąc, nie ma naprawdę złych tematów, są tylko źli graficy. Szacunek, z którym podchodziłem do twórców, nie chcąc, żeby Beethoven zszedł z chmurki i kopnął mnie w tyłek, polegał na tym, że robiąc dobrą okładkę, chciałem się popisać również przed Beethovenem, przed sobą i przed ludźmi.

koszmarem. Z jednej strony, masz więc małego fiacika, którym możesz zaparkować wszędzie w Warszawie – przed kinem, przed restauracją, przed sklepem. Z drugiej zaś – wypasiony samochód, którym przez pół godziny jeździsz, szukając miejsca do parkowania. A jeszcze ktoś szybszy cię uprzedzi. No to lepiej jest czy gorzej?

Można się zastanowić, czym jest dzisiaj luksus. Czy polega na tym, że zamiast samochodu mogę wziąć taksówkę i nie mieć problemu z parkowaniem albo też pojechać rowerem?

Więc znowu – masz wybór. Moim wyborem jest to, że do miasta jadę tramwajem, bo tramwaje nie stoją w korkach. Są na ogół puste i mogę w nich usiąść.

Jest więc luksusowo.

Tak, tramwaje są ładne, jest klimatyzacja. Patrząc przez okno i widząc sznur trujących powietrze samochodów stojących w korkach. „Zaraz – myślę sobie – przecież korona mi z głowy nie spadła, że nie siedzę w swoim luksusowym samochodzie, tylko w tramwaju”.

Rozmawiamy o dynamicznych zmianach. Jak profesor widzi przyszłość metodyki nauczania? Obecnie organizowane są kursy graficzne, ponieważ ludzie nie mają już czasu na pięcioletnie studia. Gdzie Akademia może być za dziesięć, dwadzieścia lat?

Nie jestem jasnowidzem. Kiedyś zebrania Rady Wydziału Grafiki ASP to była wielka przyjemność. Wszystkie perełki dowcipu, które puszczał Stanny, albo tyrady Stasia Wieczorka uciszającego innego profesora z Wydziału Grafiki i Plakatu były warte zapamiętania. To były spotkania dwudziestu inteligentnych osób, które szły razem wypić kawę i porozmawiać. A przy okazji załatwiane były, oczywiście, różne papierki. W tej chwili Rada Wydziału liczy chyba z sześćdziesiąt osób...

Nie słyszałem żadnych ciekawych anegdot, więc myślę, że coś musiało się zmienić.

Wiele się zmieniło. Wydaje mi się, że nie można zatrzymać postępu. Za chwilę jakiś kretyn poleci na Marsa i już z niego nie wróci. Równie dobrze mógłby wskoczyć do głębokiej wody i nie wypłynąć. Ja bym na przykład na Marsa nie poleciał. Uważam, że świat jest wystarczająco ciekawy.

Czy według profesora nauczyciel, czyli ten, kto przekazuje wiedzę, powinien być praktykiem?

Musi nim być. Mało tego, student powinien zazdrościć profesorowi zdolności, a z kolei profesor powinien marzyć, żeby student był lepszy od niego. Prosty układ, prawda?

Prościej się nie da, ale uważam, że wiele osób może mieć z tym problem. Zawsze jest w nas pierwiastek egoizmu i samo myślenie o tym, że ktoś nas przeskoczy...

Egoizm powinien polegać na tym, że jeżeli biorę pieniądze za to, że ktoś jest moim studentem, to chcę udowodnić, że jest on lepszy od innych.

Czyli element zdrowej rywalizacji pojawia się zarówno w projektowaniu, jak i uczeniu innych.

Jak najbardziej. Z nauczaniem związana jest jeszcze jedna niezwykle ważna rzecz. Są profesorowie, którzy manierują studentów. Mam świadomość, że mnóstwo pozornie uzdolnionych studentów wychodzi z Akademii nieprzygotowanych do tego, żeby odpowiedzieć na trudne pytanie projektowe. Bo fakt, że mają tak zwaną łapę, która jest rozpoznawalna, nic nie znaczy. Ta łapa się prędzej czy później znudzi. Praktyka wykazała, że każdy grafik (bo nie mówię tu o malarzach), który miał bardzo określony styl, w pewnym momencie się nudził, a styl, do którego się „doczepił”, limitował różnorodność zamówień na projekty.

Chodzi o to, że styl nie ewoluował i polegał na powielaniu określonego warsztatu twórczego?

Tak. To straszliwa szkoda wyrządzana studentowi. Niektórzy profesorowie mają tak zbudowany system nauczania, że niemalże zmuszają studenta, żeby ten kroczył ich śladami. Powiedzmy, że jest profesor, którego wszystkie zdjęcia są szarutkie – to jest jego styl. I nagle w jego pracowni powstają tylko szare zdjęcia. A powinny być kolorowe. Bo to, że profesor robi szare, nie znaczy, że wszyscy muszą robić takie same jak on.

To jak Caravaggio i caravaggioniści...

No wiesz, to jest jeszcze inna sprawa. Mówię o przygotowaniu studenta do tego, żeby używając komputera, świadomości, współczesnego myślenia, umiał być lepszy od innych, bo musi przecież płacić rachunki za gaz, światło i przyjemności. Dzisiaj nie powinno się robić do szuflady projektów, których nikt nie chce, albo oddawać prac na biennale plakatu, których już nikt w tej chwili nie ogląda. Wszyscy wciąż mówią o plakacie i plakacistach, a nikt nie wspomina o tym, że na plakat nie ma już zapotrzebowania. Krótko mówiąc, wszystko jest już w Interencie. Teatry nie mają pieniędzy, żeby zapłacić grafikowi, więc jeżeli teraz dostajesz zlecenie od teatru, to powinienesz stanąć na głowie, żeby to było coś na tyle ważnego, by wszyscy chcieli na to spojrzeć i zamówić następną pracę. Teraz często obok plakatu ludzie przechodzą, a właściwie przejeżdżają samochodem, obojętnie. Kiedyś plakat oglądało się, idąc wolno do pracy, z pracy do kawiarni i z kawiarni do domu. Nawet jeżeli plakat nie niósł ze sobą jakiegoś ważnego przekazu, to był ozdobą szarej i zakurzonej ulicy. Był jak kolorowy motyl. Dzisiaj na ulicy jest taka kakofonia, że trudno wyłowić dobry plakat z wielu bardzo złych. Teraz już nikt nie ocenia plakatów. Wszystko jest możliwe, bo każdy może je robić.

Porozmawiajmy o odbiorcach dzisiejszej grafiki. Czy istnieje coś takiego, jak odpowiedzialność społeczna? Czy projektant powinien za pomocą swojego warsztatu i promowania ważnych projektów edukować i rozwijać społeczeństwo?

Myślę, że odpowiedzialność społeczna przestała w ogóle istnieć. Nie chcę wchodzić w politykę, ale jeśli człowiek, na którym ciąży faktyczna odpowiedzialność społeczna, jest malwersantem i mimo to nadal pełni swoją funkcję czy wykonuje zawód, to znaczy, że coś

jest nie tak. W tej chwili odpowiedzialność profesorska na Wydziale Grafiki jest minimalna. Nie widzę nikogo, kto miałby taki wpływ jak Tomaszewski albo pośrednio Cieśliewicz lub Zamecznik. Oni nie byli co prawda tylko profesorami, ale ich twórczość wpływała na to, w jaki sposób patrzono na grafikę jako taką.

W jaki sposób w czasach, w których pojawiło się malowanie z gestu i skrót myślowy u Tomaszewskiego, wykształciło się też zainteresowanie fotografią, stanowiące bazę twórczości u profesora, u Zelka i Zamecznika?

Potrafiłem malować i rysować, ale nie były to dzieła sztuki. Natomiast zadawały mi proste rzeczy, które wynikały z myślenia, niezależnie od tego, czy była to farbka, czy ołówek. Przy okazji okazało się, że zadawała to też innych. Pomyślałem wtedy, że może nie jestem zdolny jako malarz czy rysownik, a moje zdolności polegają na czymś innym. Jako grafik użytkowy mam prawo drzeć, robić zdjęcia i używać ich do plakatu. Podmalowywać je, a czasami wręcz malować. Czyli wszystkie chwytły dozwolone. Nie mam tego fantastycznego malarstwa, jakie robił Młodożeniec, ale w życiu nie chciałbym go naśladować. W związku z czym zbieram do kupy rzeczy, które mi pomagają – całą technologię, wszystkie możliwości, które pozwalają mi znaleźć metodę odpowiedzi, która przy okazji będzie też atrakcyjna. Mam „łapę” tam, gdzie jej potrzebuję, mam oko, wiem, do czego zmierzam, i dlatego tak długo robię to, co robię. Nigdy się nie znudziłem. Nigdy uporczywie nie zamęczałem ludzi tym samym pędzlem.

Powiedział profesor, że dla projektanta nie ma czegoś takiego jak emerytura. Bardzo mi się to spodobało. Heidrich mimo dziewięćdziesięciu lat wciąż tworzy projekty. Widać, że projektowanie to nie tylko zawód, a potrzeba, która nie wyczerpuje się po sześćdziesięciu pięciu latach, po których następuje emerytura i oglądanie seriali w telewizji. Profesor również jest czynny zawodowo. Ostatnio głośno było o kolekcji MISBHV – młodej marki, uchodzącej za bardzo progresywną, która nie zaprosiła do współpracy młodego i szalonego designera, a profesora Rosława Szaybo.

I to jest sukces i okładka polskiego „Vogue’a”.

I to od razu historyczna okładka z ludowymi strojami z Mazowsza i dwiema damami z printem autorstwa profesora na środku.

Chcieli wykorzystać trzy moje okładki płytowe i słynny napis/logo Polish Jazz. Ucieszyłem się. To fajni młodzi ludzie, dobrze nam się rozmawiało, pijąc kawę. Był też pokaz, na który normalnie nikt by mnie żadną siłą nie zaciągnął, ale ponieważ użyli moich grafik, to wypadało mi pójść, i byłem zachwycony. Widziałem ludzi, których normalnie nie widzę na ulicy. Byli dziwni, ale mnie zuroczyli. Była muzyka, której w życiu bym nie słuchał i nie kupił płyty z nią, a tam jej słuchałem. To najlepszy pokaz, jaki w życiu widziałem. Było to tak genialnie zrobione, że pomyślałem: „Cholera, jeśli oni używają moich rzeczy, a ja mogę zaakceptować to, co oni robią, to znaczy, że nie jest tak źle”. Czwartym pomysłem, który nie

Życie jest piękne i trzeba je znosić, a myślenie ma kolosalną przyszłość.

został wykorzystany, był plakatem literniczym. Powiedzieli: „Plakatu nie zrobimy, bo nie potrzebujemy, ale wykorzystamy te pana literki”. I użyli literek. Te okładki były zrobione pięćdziesiąt pięć lat temu dla Polskich Nagrań, a wszystkie zostały wydane ponownie przez Warner Music w tej samej szacie graficznej, bez jednej zmiany. To znaczy, że grafika się nie zestarzała. A nie zestarzała się dlatego, że nie była wynikiem mody.

Czy ma profesor radę dla młodych projektantów, w jaki sposób powinni w dzisiejszych czasach pracować ze zleceniodawcą?

Obecne czasy to okres straszliwej samotności. Ludzie korzystający z serwisów społecznościowych są zupełnie sami. Jakim cudem można mieć pięć tysięcy przyjaciół na Facebooku?

Projektując okładkę do płyty, poznawał profesor muzyka osobiscie. Dzisiaj zlecenie otrzymuje się przez e-mail: „Proszę przysłać projekt, cześć, piątka, do widzenia”.

To jest koszmar, bo nie możesz nawet wytłumaczyć motywów swojego działania. Między artystą muzykiem, który robi płytę, a artystą grafikiem musi nawiązać się nić sympatii i pozytywny kontakt. Wtedy nie jest się już samotnym. Taka historia zdarzyła mi się z Muńkiem Staszczkiem. Przyszedł do mnie i powiedział: „Chciałbym strasznie prostą okładkę, bo jestem zmęczony tymi wszystkimi bazgrołami”. Pytam: „Co masz na myśli?”. A on mówi: „T.Love”. Ja na to: „Fajnie, dobrze”. I zaczęło się. Ktoś mu powiedział, że na okładce powinny być czerwienie i żółcie, a ktoś inny, że czerni i biel jest ładniejsza. On miotał się od ściany do ściany, przychodził do mnie, godzinami dyskutował. Mówiłem: „Słuchaj, zrobiłem okładkę, która reprezentuje to, o czym powiedziałeś na początku. Podobała ci się, zanim pokazałeś ją komukolwiek innemu. Zostań przy tym”. No i został. Okazało się, że wszyscy są nią zachwyceni, bo łatwo pokazać ją w Internecie i w katalogach, że działa natychmiastowo, bo mówi dokładnie to, co mówi, i nie ma żadnych nieporozumień. T.Love. Po prostu. Muniek stał się moim młodszym kolegą. Często mówi na przykład: „Rosław, może byśmy zjedli sushi?”. I idziemy sobie na sushi, pijemy piwo i gadamy, wiesz.

No tak, czyli między klientem a wykonawcą pojawia się relacja...

Powiem uczciwie, że nigdy nie zrobiłem plakatu do szuflady, chociaż zdarzało się, że robiłem na przykład dwa lub trzy różne warianty projektu. Wszystkie plakaty, które zrobiłem, to zamówienia. Normalnie płatne i w dodatku przyjęte. Może jestem szczęściarzem, ale nie pamiętam żadnych odrzuconych plakatów. Szczęściarz urodzony trzynastego.

Albo zawodowiec, który potrafi w odpowiedni sposób przepracować proces i wyjaśnić, co, dlaczego i jak.

Zawodowiec, stolarz.

Który robi niełamiające się krzesła.

Pamiętaj – rzeczy, które nie wynikają z mody, żyją dłużej. Życie jest piękne i trzeba je znosić, a myślenie ma kolosalną przyszłość.



Andrzej Tomaszewski

Andrzej Tomaszewski

Ur. 1948; typograf, poligraf, redaktor. Studiował bibliotekoznawstwo na Uniwersytecie Warszawskim i Uniwersytecie Wrocławskim. Autor książek o tematyce drukarsko-edytorskiej, ponad 270 artykułów w prasie poligraficznej, wydawniczej i bibliologicznej oraz haseł do leksykonów i encyklopedii. W różnym czasie członek kolegów redakcyjnych czasopism, m.in.: „ProTypo”, „Macword”, „Poligrafika”, „Wydawca”, „Wiadomości Księgarskie”, „Images” i „Acta Poligraphica”. Od 1981 członek Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek; od 2014 komisarz konkursu PTWK „Najpiękniejsze Książki Roku”. Laureat Nagrody Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2008, 2013). Odznaczony m.in. srebrnym medalem Zasłużony Kulturze „Gloria Artis” oraz przez Polską Izbę Druku medalem Zasłużony dla Polskiej Poligrafii.

Z Andrzejem Tomaszewskim rozmawia Leszek Bielski

Witaj, Andrzeju – „książkorobie”, jak się przedstawiasz. Jesteś świeżo po inauguracji wystawy we Wrocławiu *Bibliothemata 2*, podsumowującej twój dorobek artystyczny. Jak się z tym czujesz? Jak dostojny jubilat?

Dobrze się czuję, chociaż nie bardzo szanuję fakt, że mam siedemdziesiąt lat. Powiedzmy, że to mnie nawet trochę wkurza, bo żadna w tym moja zasługa. Chociaż wystawa w takim miejscu, jak aula wrocławskiej ASP, jest po prostu prestiżowa. Nie jest to, oczywiście, prezentacja całego mojego dorobku. Prawdę mówiąc, nie zmieściłby się w tej sali, bo maczałem palce w przygotowaniu do druku i opracowaniu około trzystu książek i czasopism.

Prezentacja całości mogłaby być problematyczna.

Jest też problem z pokazywaniem książek zamkniętych w gablotach, które wyglądają wtedy jak w mauzoleum. Z natury swojej książka jest przedmiotem użytkowym i trzeba ją otworzyć, przekartkować, zobaczyć, przeczytać...

Powąchać.

I powąchać, tak. Trzeba zobaczyć, jaka jest „linijność” tego projektu, bo książka z racji przekładanych kartek ma liniowo określoną kolej-

ność czytania, prawda? Jest linearność narracji, wykładu czy sekwencji zdarzeń, więc także i opracowania graficznego. Dlatego wymyśliłem, żeby pokazywać surogaty projektów w postaci tablic. Na dwóch, trzech poziomych tablicach 70 na 100 centymetrów pokazane są założenia danego projektu, od stron tytułowych, poprzez kilka rozwarć i tak dalej.

Przypomina to stary sposób projektowania zawartości książki na karteczkach. Taki malutki szpigielek, który wielokrotnie również sam tworzyłem.

Tak, wtedy widz może coś zrozumieć i ewentualnie z tego skorzystać. Nie da się zobaczyć tego w książce uwięzionej w gablocie.

Wrocław to twoje rodzinne miasto? Spędziłeś tam trochę czasu. Bo teraz jesteś warszawiakiem.

Urodziłem się podczas słynnego kongresu intelektualistów we Wrocławiu, gdzie Fadijewa grzmiał na kapitalistów, a Picasso mu przyklaskiwał. Jestem wrocławianinem z urodzenia. Mój ojciec jeździł z miasta do miasta, bo tak go prowadziła praca. W dzieciństwie nie miałem nic do gadania, bo gdy miałem półtora roku, rodzice przewieźli mnie z jednych gruzów na drugie. Trafiłem do Warszawy.

Odczuwasz jakiś sentyment do Wrocławia?

Odczuwam, bo studiowałem tu bibliotekoznawstwo, które kontynuowałem w Warszawie. Moje studia, po dwóch uniwersytetach, są niedokończone. Zabrzmiało to bardzo niepedagogicznie, ale w pewnym momencie uznałem, że w życiu są o wiele ciekawsze zajęcia niż studia. **Na ile inspirowali cię twoi rodzice? Dorastałeś w domu, w którym nie brakowało książek, pracy nad składem, refleksji zawodowej – mam tu na myśli głównie aktywności twojego taty. Przypuszczam też, że jako dzieciak stykałeś się ze wszystkimi, którzy pojawiali się w domu – drukarzami, pisarzami...**

Tak było. Ojcu zawdzięczam kilka ważnych rzeczy.

Obarczył cię czy raczej pokazał, że jego praca może być interesująca?

Po prostu zassałem atmosferę. Wychowałem się w domu pełnym książek i w atmosferze pracy nad nimi. Ojciec długie lata pracował w Czytelniku, później został dyrektorem technicznym tego największego wówczas wydawnictwa w Polsce. Mama pracowała w Wiedzy Powszechnej. To, że ojciec był osobą znaną w środowisku wydawniczym, poligraficznym i graficznym, bardzo ułatwiło mi życie. Absolutnie przyznaję się do tego, że jestem jego synem. Zaraził mnie miłością do książki, a ja do dzisiaj mam fioła na punkcie książki jako przedmiotu.

Czyli bycie jurorem w konkursie na najpiękniejszą książkę roku jest dla ciebie naturalne?

Oczywiście. Prawdę mówiąc, wlażłem w buty ojca. Był on nieocenionym źródłem informacji. Gdy czegoś nie wiedziałem, pytałem, a on albo odpowiadał mi od razu, albo pokazywał, gdzie mam poszukać odpowiedzi.

Ojciec encyklopedia.

Kiedyś w bibliotekach byli tacy ludzie, którzy zajmowali się informacją naukową. Przychodziłeś do biblioteki i pytałeś o wpływ poświęty księżycy na rozwój dorożkarstwa w Chinach, a oni mówili, gdzie znajdziesz informacje na ten temat. Mój ojciec wobec mnie spełniał właśnie taką rolę.

Kiedyś, jeszcze w czasach przedkomputerowych, w bibliotekach byli tacy ludzie, którzy zajmowali się informacją naukową. Przychodziłeś do biblioteki i pytałeś o wpływ poświęty księżycy na rozwój dorożkarstwa w Chinach, a oni mówili, gdzie znajdziesz informacje na ten temat.

Rozumiem. Trzecia alejka, proszę skręcić w lewo, na drugiej półce... Albo proponowali taką a taką bibliografię. Mój ojciec wobec mnie spełniał właśnie taką rolę. Zdecydowanie też ułatwił mi start zawodowy. Może nawet nie chodziło o protekcję czy coś podobnego, tylko że ludzie zdawali sobie sprawę, że facet, który wyszedł spod ręki Romana, nie może być laikiem w zawodzie. W ten sposób nigdy nie potrzebowałem papierka z uniwersytetu.

Czyli twoja wiedza techniczna bądź ogólna na temat książki nie jest zbudowana na edukacji formalnej, *stricte* akademickiej, lecz na tej, o której opowiadałeś. To chyba nawet lepszy sposób uczenia się.

Lepszy, bo ojciec był również właścicielem olbrzymiej biblioteki zawodowej. Część tej biblioteki jest dzisiaj u mnie w domu, część w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego na Świętojerskiej, część w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie.

To niezwykle bogate zbiory.

I ciekawe pod względem treściowym i typograficznym. Zawsze mogłem z nich korzystać. Powiedzmy, że miałem studia indywidualne. Skończyłem technikum poligraficzne, czyli od razu byłem drukarzem. Pracowałem w drukarniach, potem w Ośrodku Badawczo-Rozwojowym Przemysłu Poligraficznego (dwukrotnie – w młodości i przed emeryturą), później w wydawnictwach. Studiowałem bibliotekoznawstwo, czyli w zasadzie proces powstawania, gromadzenia, dystrybucji i korzystania z książek poznawałem kompleksowo, z każdej strony. Książka jako przedmiot przestała mieć dla mnie tajemnice, ale stała się i do dzisiaj jest obiektem admiracji.

Masz na myśli dobrze zaprojektowaną i wykonaną książkę.

Tak, ale też każdą inną, bo bardzo często czytelnik zainteresowany jest treścią dzieła, a nie formą publikacji. Pamiętam, i ty też pewnie, czasy książek drugiego obiegu w Polsce, gdy dostawałeś wielki *Archipelag Gulag* na pomniejszych kartkach maszynopisu, wydrukowanych krzywo i niedobitych na powielaczu. Taką książkę czytało się z wypiekami na twarzy niezależnie od formy, która była paskudna i z punktu widzenia higieny czytania – nieludzka.

To prawda. Moja niedawna rozmowa z Janem Bokiewiczem przypomniała mi fascynację formą niedoskonałą. Wyznałem Janowi, że pisarstwem Hłaski zainteresowałem się dopiero wtedy, gdy zobaczyłem okładkę zaprojektowaną przez niego. Kultura powielaczowych książek jest dla mnie nacechowana bardzo dużą emocją, wynikającą z ich niedoskonałości.

Zwróć uwagę, że czytaliśmy je, poszukiwaliśmy i pożyczaliśmy, a nawet kraśliśmy dla ich treści, prawda? Podobnie jest zresztą z dzisiejszymi książkami. Często przygotowuję publikacje naukowe i trudno

mi sobie wyobrazić, że książkę dotyczącą wąskiego tematu, napisaną i zredagowaną w sposób wściekle naukowy, ktoś kupuje dla jej formy. On po prostu chce się czegoś dowiedzieć.

A czy można stworzyć formę atrakcyjną i przystępną, która nie przysłoni treści, ale będzie też dawała przyjemność przebywania z samym przedmiotem?

Oczywiście, jednak projektowanie książek nie jest dla ludzi, którzy noszą w sobie jakiś szczególny artyzm. To raczej praca dla takich „dłubków” i rzemieślników jak ja. „Książkorobów”. Kiedy projektujesz książkę o dosyć skomplikowanej strukturze, nie możesz pozwolić sobie na szaleństwo. Musisz cały czas z tyłu głowy mieć potrzeby użytkownika. Musisz dbać o jego wzrok, robić mu ścieżki dotarcia do informacji w książce, zadbać o porządne przypisy, odsyłacze i tak dalej. Robisz tę książkę dla czytelnika, nie dla siebie, nie po to, żeby pokazać siebie, prawda? Poza tym jest jeszcze inna kwestia – oto przychodzi do ciebie człowiek, o którym wiesz, że pracował czternaście lat nad tematem. Ten łapie cię za klapy i mówi: „Andrzeju, zrobisz moją książkę”. Ja w takim momencie dostaję dreszczy.

Nawet ty, z tyloma latami doświadczenia?

Tak. Wyobraź sobie autora, który pisze książkę, opracowuje, zbiera materiały, codziennie wieczorem kładzie się spać z wizją swojej książki, budzi się rano z jej powidokami, wciąż buduje obraz gotowego dzieła. A teraz książka ta idzie do wydawnictwa, czyta ją redaktor, który poprawia ją zgodnie ze swoją wizją. Wreszcie bierze ją w ręce grafik i burzy wyobrażenia jednego i drugiego. Przychodzi więc trudny moment, w którym należy uszanować wizję autora i redaktora. Należy powiedzieć sobie: „Zaraz, Tomaszewski, nie ty robisz tę książkę, tylko robimy ją wspólnie”. Książka jest zawsze wynikiem działania zbiorowego. Zaczynam ustalenia od zrobienia wstępnej makiety, która pokazuje, jak ja to widzę. Gdy jest gotowa, staram się doprowadzić do spotkania z autorem i redaktorem, pokazuję im moją propozycję i często... na chwilę wychodzę. Potem, gdy wracam, zaczyna się rozmowa na temat makiety. Oczywiście, mam już przygotowane mocne argumenty, dlaczego ma być tak, a nie inaczej. Jeżeli uczestnicy spotkania mają inne spojrzenie albo wizję kompletnie odbiegającą od mojej, wówczas staram się wytłumaczyć, dlaczego tak zrobiłem. Albo przekonam swoich rozmówców, albo nie. Pamiętam przy tym, że to oni, a nie ja, są nadawcami komunikatu, czyli treści publikacji.

Zdarzyło ci się wycofać z projektu, ponieważ nie udało się wypracować wspólnego spojrzenia, mimo że temat książki był interesujący?

Tak, tak. Zdarzyło się też, że potrzebowałem forsy, bo musiałem kupić buty albo wyposażyć tornister do szkoły, i robiłem książkę wbrew sobie, wiedząc, że to ja mam ostatni argument w ręku. Po prostu przed oddaniem do druku z czwartej strony usuwałem swoje nazwisko. Bywają podobne przygody nawet w przypadku książek w dobrym wydawnictwie...

Co rozumiesz przez sformułowanie „dobre wydawnictwo”?

Dobre wydawnictwo to takie, które dba o treściowy i wizualny poziom książki. Nie wydaje jej tak, jak mawiał mój tata: „książka kotlet raz”, tylko ma konkretny profil wydawniczy dotyczący tematu i formy podania. Takimi wydawnictwami były PIW, Iskry i inne, już nieistniejące, takie jak na przykład wydawnictwo Janusza Krupskiego. To wydawnictwa, w których zwyczajnie nie publikuje się złych książek. Takie wydawnictwo jest bardzo często miejscem ciekawym dla ciekawego. Poznając przewijające się tam osoby, można było nie tylko przebywać w dobrym towarzystwie, ale też wzbogacić własną wiedzę. W PIW-ie, na przykład, miałem przyjemność poznać charyzmatycznych redaktorów – Antoninę Jelicz i Mariana Bizana. Niezwykłe były też spotkania w bibliotece wydawnictwa, będącej miejscem towarzyskiej wymiany myśli. Była tam również fantastyczna pracownia graficzna, którą dowodziła Jolanta Baracz. Ona zresztą pierwsza pozwoliła mi zaprojektować całą książkę od początku do końca.

Bo nie zajmowałeś się samymi okładkami, jak na przykład Bokiewicz, który rzadko łamał całość, współpracując z Wojtkiem Freudenreichem, tylko opracowywałeś po prostu książkę.

Tak i właśnie Jolanta Baracz pomyślała, że może mi się uda. Wtedy byłem szefem redakcji technicznej. To była dobra szkoła życia, bo PIW wydawał mniej więcej sto pięćdziesiąt, sto sześćdziesiąt książek rocznie, które należało przygotować do druku: opisać maszynopisy, zwymiarować zdjęcia, opisać całość dla zecerów, przygotować korekty i tak dalej.

Skład wtedy jeszcze robiono w drukarni. Jeździłeś na jakieś akcepty?

Były różne metody. Ja jeździłem, czasami materiały przesyłano do mnie... Wyjeżdżały też osoby zwane inspektorami produkcji. Był cały dział szefa produkcji kierowany przez Elżbietę Sokołowską.

Pytam o tę kuchnię, bo dzisiaj wygląda ona zupełnie inaczej. Gdy dostajesz zlecenie, to po prostu wysyłasz opcjonalne PDF-y na wskazany adres e-mail lub przez WeTransfer.

Rzeczywiście było nieporównywalnie inaczej. Wtedy w zasadzie każda drukarnia miała inny repertuar typograficzny. Projektowałeś więc pod drukarnię, a nie tak, jak ci się podoba. Jeśli wiedziałeś, że książka wyląduje na przykład w drukarni Anczyca w Krakowie, to brałeś wzornik i patrzyłeś – mogę zrobić to i to. O cholera, nie mają dwunastopunktowego... Opisywałeś książkę do produkcji w ten sposób, by drukarnia miała szansę wykonać skład. Gdy natykałeś się na różnego rodzaju znaki specjalne lub transkrypcję fonetyczną, to sytuacja komplikowała się jeszcze bardziej. Musiałeś wiedzieć, czy zecernia ma potrzebne znaki dla danego kroju pisma i konkretnej wielkości. Czy są w stanie złożyć tekst, czy raczej masz zabrać robotę i dać ją dobrze wyposażonej drukarni – na przykład Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Rozumiem, że proces powstawania książki był dosyć długi w porównaniu do tego dzisiejszego.

Jednak projektowanie książek nie jest dla ludzi, którzy noszą w sobie jakiś szczególny artyzm. To raczej praca dla takich „dłubków” i rzemieślników jak ja. „Książkorobów”. Robisz tę książkę dla czytelnika, nie dla siebie, nie po to, żeby pokazać siebie, prawda?

Długi i wymagał rozlicznych wydruków korektowych nieustannie krążących pomiędzy wydawnictwem a drukarnią. Dzisiaj to, co chcesz, masz w komputerze. Mateusz robi font, w którym są wszystkie znaki języków zapisywanych alfabetem łacińskim, oprócz tego jakieś znaczki specjalne i tym podobne. Masz wszystko w jednym foncie i w zasadzie nic innego cię nie obchodzi. Wcześniej, gdy w książce spotykałeś kilka słów, w których nad samogłoskami były poziome kreski, na przykład w transkrypcji z japońskiego, musiałeś szukać drukarni, w której mają odpowiednią matrycę, czcionki... Kiedy do redakcji technicznej w PIW-ie przychodziła książka do opracowania, na pierwszej stronie maszynopisu były wypisane przez redaktora merytorycznego wszystkie nietypowe znaki, żeby techniczny od razu wiedział, co jest grane.

Ile z takich informacji udało ci się pokazać na planszach na wystawie? Czy one po prostu prezentują dokonania projektowe w dziedzinie książek, a opowieść o procesie ich powstawania to już bardziej złożona sprawa? Wspominałeś, że pokazałeś stosunkowo niewiele prac.

Opowieść rzeczywiście jest złożona, ale plansze dość łatwe do zrobienia. Przygotowałem ich około stu. Natomiast na wystawie są trzydzieści trzy. Plansze dotyczą książek przygotowywanych w czasach komputerowych, bo mogłem po prostu porobić z tego PDF. Gdybym chciał skanować stare książki, składane i drukowane na typo, nikt, nawet pies z kulawą nogą, na tę wystawę by nie przyszedł.

Oprócz książek masz szereg innych zainteresowań. Życie pana Andrzeja nie kończy się na projektowaniu i myśleniu o książce. Są też szachy i wyprawy do Bachotka. To życie wcale nie musi być mnisie.

Zdecydowanie nie. Powiedziałbym nawet, że prowadzę mało higieniczne i zbyt intensywne życie. Do Bachotka przyjeżdżają wspaniali przyjaciele posługujący się systemem TeX. To system, który został wymyślony przez profesora Donalda Knutha na Uniwersytecie Stanforda i służy do składania bardzo skomplikowanych tekstów ze znakami matematycznymi, formułami chemicznymi, wielostopniowymi biografiami, zawiłymi tabelami i innymi utrudnieniami w składaniu. Oczywiście, dla przeciętnego śmiertelnika jest to przerażające, ale trzeba umieć robić podobne rzeczy, gdy wykonuje się książki o skomplikowanych strukturach tekstowych. Jeżeli ktoś jest matematykiem albo chce napisać słownik, powiedzmy, chińsko-ormiański, gdzie nie ma ani jednej „normalnej” litery, to musi się zainteresować podobnymi sposobami składania. To kawałek naszej typograficznej roboty, który w zasadzie nie jest znany osobom zajmującym się, nazwijmy to – artystyczną stroną typografii.

Czy posługujecie się jakimiś specjalnymi fontami?

Tak, fontami TeX-owymi. Ich projektowaniem zajmuje się grupa polskich programistów pod wodzą Bogusława Jackowskiego, który jest zresztą absolutnym guru TeX-owym. Jest jednym z nielicznych

w Polsce posiadaczy czeków Donalda Knutha. Ma ich cztery lub pięć. Knuth w którymś momencie ogłosił, że osoba, która znajdzie błąd w jego systemie, dostanie od niego czek na ileś tam dolarów. Doskonale to wymyślił, bo nikt nie chciał wymieniać czeków na pieniądze, tylko oprawiał je w ramkę i wieszał na ścianie jako trofeum. W Bachotku co roku spotykamy towarzystwo TeX-owe. Można tam przede wszystkim naładować się, psychicznie i intelektualnie, pobierając energię od osób posługujących się TeX-em. Są to ludzie różnych zawodów: matematycy, filologowie, graficy, programiści i tak dalej. I oni wszyscy pod koronami sosen gadają ze sobą, opowiadając o swojej pracy i niepracy. To cudowna konferencja, bo na salę możesz przyjść z piwem i nie trzeba zakładać krawata. Atmosfera jest nadzwyczajna: jest gitara i wieczorne śpiewanie. Przez cały dzień albo jesteś nauczycielem, albo uczniem, nie mają znaczenia tytuły naukowe i powaga mistrzów. Wszyscy są na „ty”, obojętnie, czy jesteś profesorem uniwersytetu, czy początkującym.

Czyli świetna nieformalna platforma do bycia ze sobą i wzajemnego wzbogacania się.

Właśnie tak. Druga rzecz to szachy. Jestem związany między innymi z turniejem o szachowe Mistrzostwo Polski Wydawców i Drukarzy. Mam też przyjaciół szachowych. Gdy mam, na przykład, zrobić książkę z wyjątkowo staranną oprawą, oddaję ją do Poznań w Inowrocławiu, gdzie mam kumpla szachowego kierującego intrologatornią, i mówię mu: „Słuchaj, Jarek, za chwilę będzie moja książka, masz ją zrobić najlepiej jak umiesz, bo ci dołożę w szachy”. Te turnieje szachowe mają w założeniu integrować środowiska wydawców i drukarzy.

Lubisz znać ludzi, z którymi pracujesz, sam dajesz się poznawać ludziom i wynika z tego coś fajnego, również dla twojego zawodu, bo dzięki temu możesz chociażby żartobliwie poprosić kolegę, by czegoś lepiej dopilnował. Żyjesz pracą nawet w innych momentach.

Od lat stosuję taką taktykę, że gdy załatwiam coś w drukarni czy wydawnictwie, to nie rozmawiam z generalami, tylko z sierżantami lub porucznikami. Na zupełnie innym szczeblu. Spraw nie ustala się dobrze z dyrektorem spraw technicznych. Lepiej konsultować się z technologiem, a nawet bezpośrednio z chłopakiem przy maszynie. To się sprawdza. Kolejny mój absolutny fiolet to historia drukarstwa XVI wieku.

Gromadzisz zbiory z tym związane?

Nie mam takich zbiorów, ale wystarczy mieć przyjaciół. Jestem zafascynowany ciepłym prymitywizmem piętnasto- i szesnastowiecznych drzeworytów ze starych oficyn drukarskich, czcionkami, których wtedy używano, formą samej książki. Mam przyjaciół w zakładzie starodruków Biblioteki Narodowej, w Bibliotece Ossolineum czy Jagiellońskiej. Dzięki temu mogę czasem dotknąć oryginałów. Od niedawna współpracuję przy edycji XIII zeszytu *Polonia typographica saeculi sedecimi* – zbioru zasobów typograficznych drukarni polskich XVI wieku.

Dwa miesiące temu udało mi się w antykwariacie znaleźć bodajże zeszyt czwarty. Nie oparłem się i mam go w domu.

Jest dwanaście zeszytów. Trzynastka dotyczy Hieronima Wietora, drukarza, którego bardzo lubię i w zasadzie wiem o nim wszystko.

Czy są jakieś różnice pomiędzy drukarzami krakowskimi, tak jak Hieronim Wietor, a drukarzami tego samego okresu z Europy Zachodniej?

Nie są to różnice wielkie. Wietor był drukarzem bardzo oświeconym, człowiekiem renesansu. Zaczął drukować w Wiedniu, w spółce z Singreniusem. Kiedy drukarze krakowscy obalili przywilej Jana Hallera, przybył do Krakowa. Był związany z Markiem Szarffenbergiem i założył drukarnię, w której od razu pokazał, kim jest.

Materiał drukarski przywiózł ze sobą?

Część przywiózł, a część została zrobiona na miejscu. To bardzo ważny czas dla polskiej kultury, bo ustalała się polska pisownia, ortografia. Były dwa ważne ośrodki, w których odbywał się ten proces. Pierwszym była krakowska praktyka drukarzy takich jak: Wietor, Kasper Hochfeder, Florian Ungler czy Szarfenbergowie. Drugim był ośrodek znajdujący się w Królewcu, gdzie powstawała *Ortografia polska* Stanisława Murzynowskiego, działała oficyna Jana Daubmanna i inne drukarnie. Dzisiejsza polska ortografia powstała na bazie doświadczeń szesnastowiecznych drukarzy. Jeżeli mamy mieć do kogoś pretensje, że „ą” to nie jest „o” z ogonkiem, to właśnie do nich.

Co cię uwodzi w pracy Wietora? Mówię o stronie estetycznej nakładów, odbitek.

W piętnasto- i szesnastowiecznym drukarstwie dobrze widoczne są reminiscencje z okresu gotyckiego. Objawiają się one w różny sposób – w inicjałach, w układzie książki, w kolumnach. Wietor miał dosyć dobre kontakty z Wenecją. Jego typografia podkreśla proces odrywania się od stylu gotyckiego i kształtowania się stylu renesansowego. Za przykład posłużyć może słynna księga *Chronica Polonorum*. **Wietor pracował także dla króla, prawda? Jak wyglądał proces biznesowy?**

Biznes był dwutorowy: albo się robiło książkę dedykowaną wysoko postawionemu magnatowi, na przykład kanclerzowi Szydłowieckiemu, który stąpał po dukatach, albo drukowało się dla uniwersytetu czy Kościoła.

Sądziś, że to były zlecenia czy inicjatywy własne drukarza?

Często inicjatywy własne. Na przykład absolutnym samograjem w tamtych czasach był *Żywot Pana Jezusa Krysta* Baltazara Opeca. Wydawano duże nakłady, które ludzie kupowali i czytali, a nawet uczyli się na tym czytać. Wietor nie mógł przepuścić takiej okazji, prawda? Zresztą drukarnia Wietora przy Gołębiej w Krakowie...

Czy jakiś ślad po tej drukarni w tym miejscu jeszcze istnieje?

Nie. Znajdowała się na rogu Gołębiej i Jagiellońskiej. Teraz stoi tam uniwersyteckie Collegium Novum. Oficyna żyła grubo ponad sto lat. Drukarnię po Wietorze przejęła wdowa, potem Łazarz Andrysowicz,

następnie ich syn Jan Januszowski, którego wszyscy znamy z „Nowego Karakteru”. Wdowa Wietorowa wyszła za mąż za czeladnika Łazarza, który był bardzo dobrym drukarzem, ale kiepskim facetem. Bił tę biedną Wietorową, zachowywał się jak damski bokser. Nieciekawie indywiduum.

Chętnie dopytałbym cię jeszcze o pana Wietora, ale to może poza tym wywiadem. Kiedy planujecie wydać trzynasty zeszyt?

Sprawa nie jest prosta, bo osoba dotychczas zajmująca się Wietorem, doktor Henryk Bulhak z Biblioteki Narodowej, jest starszym panem, który ma już duże kłopoty ze wzrokiem. W jego gabinecie znajduje się sporo druków Wietora ściągniętych z różnych bibliotek i pożyczonych przez Bibliotekę Narodową. Tkwią w nich zakładki, fiszki i tajemnicze paseczki, których znaczenie panu Henrykowi zatarło się z biegiem czasu. Barbara Dzierżanowska z Zakładu Starodruków i ja dostaliśmy bojowe zadanie. Musimy sprawdzić i zebrać to wszystko do kupy, by mógł ukazać się trzynasty zeszyt. Jeszcze nie do końca wiemy, co nas czeka.

To będą reprints z komentarzami? Jaka będzie formuła tego wydawnictwa?

Formuła wydawnictwa jest taka, jaką wymyślił przed wojną Kazimierz Piekarski. Teka stałego formatu zawiera tablice z wizerunkami zasobu danej drukarni, czyli posiadane czcionki, inicjały i drzeworyty plus zeszyt opisujący produkcję drukarni – naukowa analiza bibliologiczna i historyczna. Tablice są o tyle ważne, że stanowią podstawę różnego rodzaju badań typograficznych dla księgoznawców. Na przykład, gdy mamy cały drzeworyt w jednym wydaniu, a w następnym pęknięty czy ułamany jest jego rożek, to wiemy, że wydanie jest starsze od tego pierwszego i tak dalej. Tablice pozwalają identyfikować i datować druki, a jednocześnie są źródłem rozkoszy dla grafików. Często ze zbiorów tych korzystał Leon Urbański. Pamiętamy projektowane przez Stanisława Zamecznika wydanie Tuwimowskich *Czarów i czartów polskich*, które Andrzej Barecki uwspółcześnił w wydawnictwie Iskry. Cały zasób drzeworytów z tych wydań pochodzi właśnie z podobnych publikacji. Tego typu tezaury oszczędzają czas, bo inaczej trzeba by biegać po bibliotekach, przeszukiwać katalogi, wypisywać rewery, martwić się, czy pokażą ci starodruk. Same kłopoty. W zbiorach tych masz zaś zgromadzone dobre reprodukcje, z których możesz później korzystać.

Robicie to w skali jeden do jednego?

Powiększam obraz podczas obróbki, ale sam skan wykonany jest w skali jeden do jednego. Powiększam obraz tylko do czyszczenia. To dosyć trudna robota, bo trzeba, czasami posiłkując się innym wydaniem, zorientować się, co jest farbą wyciśniętą przez tłoczenie na nierównym papierze czerpanym, a co prawdziwym rysunkiem. Praca jest nie tyle trudna, co upierdliwa, bo zabiera dużo czasu i nie zawsze w pełni się udaje. Nawiasem mówiąc – sprowadzenie do absolutnie czystego rysunku jest niemożliwe.

Możesz mieć dzięki temu wiele przyjemności jako zbieracz, podglądacz i projektant.

Poza tym lubię atmosferę takich miejsc, jak zakłady starodruków, biblioteki, archiwa. Wariat jestem. Kiedyś przeżywałem stany wręcz orgazmiczne w starym katalogu Biblioteki Jagiellońskiej, gdzie znajdowałem fiszki wypisywane przez Bandtkiego czy Estreichera. Czytanie tego, jak oceniali książkę i to, co w niej jest, było ogromną przygodą intelektualną. Dzisiaj wszystko często jest bałamutne albo sprowadzone do suchego komputerowego rekordu.

Kiedyś w Sienie, w Bibliotece Piccolominich, widziałem iluminowane kancjonały, więc rozumiem, co masz na myśli, gdy mówisz o stanie zbliżonym do orgazmicznego. A co z modlitewnikami, z którymi masz do czynienia w tej dużej serii poznańskiej?

Niestety, seria została zakończona, bo skończył się grant profesora Wiesława Wydry z uniwersytetu w Poznaniu. Modlitewniki opracowywał zespół, do którego należał profesor, Rafał Wójcik oraz prawa ręka profesora, czyli Kasia Krzak-Weiss. Wyciągali do opracowywania modlitewniki mieszkające sobie w różnych bibliotekach rozsiadanych po Europie. Dostęp do nich dla normalnych zjadaczy chleba jest bardzo trudny. Dzięki tym wydaniom faksymilia i opisy naukowe są dziś dostępne dla każdego studenta.

Świetna praca popularyzatorska, ale przypuszczam, że dosyć trudna.

Myślę, że trudniejszą pracą niż osoby opracowujące kształt publikacji wykonują zaangażowani naukowcy. Gdy opracowuje się serię, najważniejszy jest projekt pierwszego tomu, bo musi wytrzymać warunki publikacji wszystkich siedmiu modlitewników. Potem łatwiej jest powielić schemat. Większość modlitewników pokazanych w serii jest związana ze słynnym skryptorium cystersów w Mogile, którego szefem był Stanisław Samostrzelnik.

Przy okazji tych prac dotykasz różnych złożonych historii z przeszłości polskiej kultury.

Tak, muszę ci powiedzieć, że sporo z oglądanych historycznych rozwiązań graficznych i typograficznych przenoszę do współczesnych projektów książek. Myślę, że nie ma co wyważać otwartych drzwi, skoro już kiedyś wymyślono na przykład inkluzje tekstowe, gdzie tekst zasadniczy obudowany jest komentarzami albo tłumaczeniami. To jest coś fantastycznego. W łacińskich książkach nazywano to *modus modernus*, ale ta forma prezentacji tekstów występuje również w księgach hebrajskich. W środku umieszczony jest kanoniczny tekst, a dookoła znajduje się szereg komentarzy. To rozwiązanie korzystne dla czytelnika, który ma wszystko podane od razu. Nie musi wertować wielu stron w poszukiwaniu tekstów powiązanych. Siłą książki są dwie strony na rozwarciu. Typografia pozwala rozwiązać wiele problemów, bez uciekania się do komentarzy na końcu książki. Człowiek, który ma pewne obycie z historią książki i typografii, niekoniecznie tą najstarszą, ma znacznie

szersze spojrzenie. Patrzenia wstecz nauczyłem się od takich tu-zów, jak Adrian Frutiger czy Albert Kapr.

Powiedz, czy ta cała ogromna wiedza pomaga czy przeszkadza w ocenianiu prac innych? Mam na myśli konkurs na najpiękniejszą książkę roku.

Moja sytuacja jest dosyć komfortowa, bo jestem komisarzem i mogę zaprosić do jury konkursu PTWK osoby znające się na różnych elementach książki, które podlegają ocenie. Przewodniczącym jest Mieczysław Wasilewski, który ma niezwykle spojrzenie wynikające z umiejętności dokonywania skrótów myślowego. We własnej grafice potrafi wybrać trzy kreski, które przekazują ideę całości. Ma zdolność kondensacji myślenia. To osoba, która bardzo dobrze wpływa na całe jury. W jury są osoby, które potrafią ocenić ilustrację książki i inne elementy kompozycji. Na przykład Ryszard Kryski, który przez wiele lat był grafikiem Biblioteki Narodowej.

Szukasz też ludzi związanych z technologią?

Od technologii jestem ja. Ale jest też na przykład Agata Szydłowska, która patrzy z perspektywy historyka sztuki, a jednocześnie ma bardzo dobre rozpoznanie nowoczesności. Magda Frankowska oprócz tego, że sama jest bardzo dobrym grafikiem i jurorem, może liczyć na ewentualne wsparcie Artura Frankowskiego, który jest profesorem grafiki oraz inżynierem poligrafii. Obsada jury zmienia się w zależności od potrzeb lub zajęć jurorów, zawsze jednak staram się, żeby jury składało się z osób uzupełniających się nawzajem. Nie trzeba na wszystkim się znać. Taka idea współpracy jest mi bliska z dwóch powodów. Głównie dlatego, że zaraziłem się myśleniem profesora Andrzeja Makowskiego – jednego ze współtwórców Instytutu Poligrafii na Politechnice, który studiował malarstwo w ASP i jednocześnie był jednym z najlepszych polskich kartografów. Łączył cechy naukowe, techniczne i artystyczne. Tak też rozumiał wszelkie publikowanie – jako spójną dziedzinę nauki, techniki i sztuki. Był założycielem naukowego czasopisma „Acta Poligraphica”, które od drugiego numeru ukazywało się już po śmierci profesora – czasopisma, którego mam zaszczyt być sekretarzem redakcji. Jego idea współpracy międzyuczelnianej wciąż żyje. Na przykład studenci z UJ spotykają się ze studentami z projektowania książek z ASP i od razu mogą coś razem zrobić. Nie zamykają się w swoich grupach zawodowych. Tego typu działania bardzo mnie kręcą.

Projektowałeś kiedyś samodzielnie jakiś krój?

W zasadzie nie. Zajmowałem się pismami podczas pracy w firmie Sad (Apple Computer IMC Poland). Moim zadaniem była tam między innymi polonizacja fontów komputerowych. Otrzymywałem pliki fontów Type 1 i modyfikowałem według pewnych reguł obowiązujących wówczas dla polskiego oprogramowania. Nie tylko dorabiałem polskie ogonki. Gdy klient potrzebował znaków rumuńskich lub musiał opracować na przykład słownik portugalsko-węgierski, robiłem specjalne fonty przeznaczone do konkretnego przedsięwzięcia

wydawniczego. Projektów kroju pisma nie robiłem, ale na przykład przygotowywałem komplety znaków fonetycznych współgrających graficznie z danym krojem pisma. Albo do istniejącego kroju łacińskiego dorabiałem greckie litery. W którymś momencie miałem absolutnie dosyć grzebania w tych fontach i gdy już „wyszedłem na prostą”, mogłem się zająć innymi rzeczami.

Pytałem cię, Andrzeju, o osobiste doświadczenia z fontami, bo przypuszczam, że masz u siebie niezłą ich bibliotekę. Jakich dokonujesz wyborów? Lubisz fonty szeryfowe? Sansy? Co kieruje tobą przy doborze kroju do publikacji?

Fontów jest teraz po prostu na pęczki, na rynku jest ich kilkanaście tysięcy lub więcej. To lekki obłęd przecież. Od dłuższego czasu, w zasadzie od początku mojej roboty komputerowej, było tak, że miałem kilka krojów, których używałem, ponieważ na przykład w danym czasie mi się podobały. Starałem się, by wśród nich zawsze był jakiś porządny bezszeryfowy. Kiedyś byłem zakochany w Uniersie Frutigera. Dysponowałem zbiorami kilku lub kilkunastu krojów, które na dzień dobry miałem w systemie komputera, a reszta leżała z boku niezainstalowana. Nigdy nie lubiłem w programie mieć menu fontowego długiego do samej podłogi. Jeśli potrzebo-wałem czegoś szczególnego, powiedzmy robiłem *Komentarz do Biblii Gutenberga* i chciałem mieć gotycką teksturę, to szukałem tekstury, instalowałem przykładowo Wilhelm Klingspor Gotisch, a po robocie odkładałem na bok. Miewam kilkanaście fontów podstawowych, których w danej chwili potrzebuję. Preferencje wyboru bywają nie tylko estetyczne. Powiedzmy, że składam „Acta Poligraphica” Minionem. Ma on repertuar znaków, który załatwia mi od razu wiele spraw. Ma dobrą cyrylicę, grekę, bardzo dobrą matematykę. To podobna historia, jak kiedyś z Timesem. W czasach przedkomputerowych Times miał największy zestaw znaków, stąd jego popularność w ośrodkach akademickich i naukowych. Teraz tę funkcję, przynajmniej u mnie, spełnia Minion. Poza tym od kilku lat jestem zakochany w kroju Dax. Może dlatego, że jednocześnie jestem zafascynowany osobą Hansa Reichela, projektanta, który skonstruował także instrument muzyczny daxofon. Pisma wyraźnie dzielę na tak zwane chlebowe i akcydensowo-tytułowe. Mam absolutny szacunek dla projektantów, którzy włożyli mnóstwo energii w uporządkowanie światła między literami i światła wewnątrzliterowych. Są pisma, które przechodziły badania czytelności, dawano je studentom i zwracano uwagę na szybkość czytania albo percepcję treści. Niektóre aspekty typografii widzę w sposób techniczny. Mam też wątpliwości, gdy książka wydaje mi się zbyt „wylizana”. Kiedy wykorzystano wszystkie możliwości InDesigna, gdzie optycznie wyrównano wszystkie przecinki, przestrzenie międzyliterowe... Jest wiele książek, które wręcz nie nadają się do takiego rzeźbienia. Na przykład książka o blokiersach z Grochowa... Nie ucho-dzi, żeby taka była. Moje książki są książkami rzemieślniczymi.

**Mam absolutny szacunek dla projektantów,
którzy włożyli mnóstwo energii
w uporządkowanie światel między literami
i światel wewnątrzliterowych. Są pisma,
które przechodziły badania czytelności,
dawano je studentom i zwracano uwagę na
szybkość czytania albo percepcję treści.**

Od samego początku zdaję sobie sprawę, że nie mam takiej śmiałości, jaką ma wykształcony grafik. Nie mam czegoś takiego jak ktoś, kto bez oporów weźmie pędzel i machnie czerwoną plamę. To jest cecha artystów. Ja jestem rzemieślnikiem i moje projekty są ograniczone widzeniem kolumny tekstu jako składu metalowego. Mam wciąż szramę na psychice z powodu starych technologii, przy których wyrosłem. Czasami zdarza mi się sztuczny luz, gdy mnie ktoś ochrzani. Robiłem album dla Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek wówczas, gdy przewodniczącym konkursu PTWK był Józef Wilkoń. Do projektu wnętrza albumu nie miał zastrzeżeń, ale okładkę uznał za zbyt schematyczną i odrzucił ją. Żeby więc zadowolić prawdziwego artystę, zrobiłem swoją najbardziej odjazdową okładkę. Moje wyczyny graficzne polegały na tym, że podglądałem mistrzów i uczyłem się w ten sposób. Pamiętasz, Leszku, kiedyś w „Gazecie Wyborczej” był taki dodatek „Gazeta – Książki”. Co kwartał przydzielano grafikom honorową nagrodę Punkt. W księgarni Prusa na Krakowskim Przedmieściu pani Halina Tymoszczyk na dużym stole wykladała Januszowi Stannemu, Leonowi Urbańskiemu i Janowi Bokiewiczowi książki z ostatnich miesięcy. Oni zaś wybierali grafika, któremu przydzielali ów Punkt. Jestem jednym ze szczęśliwych jego posiadaczy. Jest to nagroda zupełnie zapomniana, ale dla mnie stanowi swego rodzaju nobilitację ze względu na skład jury, które mi ją przydzieliło.

Dziękuję za rozmowę.



Jerzy Treutler

Jerzy Treutler

Ur. 1931; grafik, ilustrator, absolwent Wydziału Grafiki ASP w Warszawie. Związany z Wydawnictwem Artystyczno-Graficznym (WAG), Krajową Agencją Wydawniczą (KAW) i Centralą Wynajmu Filmów. Uczestniczył w nadzorach graficznych Instytutu Wydawniczego Centralnej Rady Związków Zawodowych oraz Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek. Laureat wyróżnień i nagród w konkursach m.in. na najlepsze warszawskie plakaty miesiąca i roku.

Z Jerzym Treutlerem rozmawia Filip Tofil

W spotkaniu uczestniczyła także pani Ewa Reeves, kurator dorobku artystycznego Jerzego Treutlera

Dzieciństwo, wojna, Mokotów. Rysowanie na papierze pakowym.

Jak to się stało, że dostałeś się do Akademii?

Ja jestem chłopak ze wsi. Dzieciństwo spędziłem na Kujawach, w rodzinnym domu, na kompletnej wsi, skąd nas wyrzuciła wojna. I już tam nie wróciliśmy, między innymi w następstwie powojennej reformy.

Czyli zabrali?

No tak, Niemcy zabrali, a drudzy nie oddali. Z tym że w zasadzie Niemcy się nawet trochę przyzwoiciej zachowali, bo jakieś symboliczne odszkodowania nam zapłacili. Wylądowaliśmy w Warszawie, odbyłem normalną edukację średniego poziomu, w różnych szkołach, w zależności od sytuacji – od powstania, od ewakuacji, od takich okoliczności. I w wieku lat osiemnastu trafiłem do Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych na Myśliwieckiej. Wtedy jeszcze te dwie uczelnie były rozdzielone. Akademia była na Krakowskim Przedmieściu, a WSSP było na Myśliwieckiej, tam gdzie obecnie jest chyba architektura wnętrz i wzornictwo.

Dlaczego zdawałeś do WSSP? Skąd taki pomysł?

Zdecydowały o tym moje wrodzone predyspozycje, ponieważ już jako bardzo mały chłopiec byłem zafascynowany rysowaniem. Rysowałem rzeczy, które zapełniały moją wyobraźnię. Bardzo lubiłem konie, więc rysowałem konie, które widziałem, do których

miałem dostęp. Rysowałem jeźdźców na tych koniach, rycerzy, ułanów, wojowników. Byłem tak mały, że podobno początkowo rysowałem do góry nogami. Dostawałem arkusze zwyczajnego papieru, stolarski ołówek i rysowałem. I właściwie już od początku wiedziałem, że idę w tym kierunku w życiu, nie miałem żadnych rozterek. Przed dostaniem się do WSSP praktycznie nigdzie nie uczyłem się rysunku, z wyjątkiem krótkiego kursu, który odbyłem u dość wielkiego malarza mieszkającego na Saskiej Kępie – w tej chwili już nie pamiętam jego nazwiska – prowadzącego prywatne ognisko plastyczne. Przychodziły głównie starsze panie, malowały elipsy, martwe natury, rysowały... Spotkałem tam jeszcze jedną kandydatkę do szkoły, to była Hanka Huskowska, późniejsza bardzo dobra graficzka. Ona była parę lat starsza ode mnie, ale oboje wystartowaliśmy stamtąd na egzamin wstępny. To był dziwny rocznik – od osiemnastolatków, jak ja, moje koleżanki i koledzy, do ludzi w wieku trzydziestu, trzydziestu paru lat.

Który to rok był?

Przełom 1949 i 1950 roku, więc jeden z najwcześniejszych roczników z bardzo dziwnym składem. Była przedstawicielka sztuki ludowej, słynna Lodzia Kosiniak, córka malarki z Zalipia, byli oficerowie, powstańcy, przeróżni ludzie.

Znalazłeś się na uczelni. I co dalej? Spełnienie marzeń, ale z drugiej strony ciężka robota?

Przez pierwsze dwa lata prowadził nas profesor Kazimierz Nita, późniejszy rektor Akademii, który uczył projektowania brył i płaszczyzn. Zmuszał nas do abstrakcyjnego myślenia, na przykład do zaprojektowania własnego czarno-białego monogramu z jakichś płaszczyzn, form geometrycznych. Ale dowcip polegał na tym, że oczekiwał kilku, kilkunastu szkiców i w momencie korekty prosił, żeby student czy studentka zaproponowali ten projekt, który im bardziej konweniuje. No to my wybieraliśmy jakiś na chybił trafił i tu się zaczynały schody, czyli dociekanie – a dlaczego ten? W ogóle nie wiedzieliśmy dlaczego. Ale dużo nas nauczył. A malarstwo i rysunek prowadził profesor Krajewski. Więc tak się to wszystko kręciło.

Czy tych kilka, kilkanaście lat po wojnie były w ogóle podręczniki, albumy o sztuce?

Niewiele. Były być może jakieś skrypty. Ja już nie bardzo sobie przypominam. U nas to się opierało na żywym słowie, na przykładzie, na korekcie. Nie było może takich indywidualności na moim roku, jak, powiedzmy, profesor Cybis czy Nacht-Samborski, którzy formowali studentów, albo Tomaszewski...

Jestem ciekaw, czy kiedy już dotarliście do momentu, w którym wybieraliście projektowanie graficzne, czyli pracownię plakatu czy ilustracji, to pobrzmiwało w tym jeszcze cokolwiek sprzed wojny. Czy pokazywali wam jakieś przedwojenne druki?

Proszę pana, jednym z pierwszych naszych wykładowców był Konstanty Maria Sopoćko, przedwojenny grafik, był także Józef Tom.

Byłem tak mały, że podobno początkowo rysowałem do góry nogami. Dostawałem arkusze zwyczajnego papieru, stolarski ołówek i rysowałem. I właściwie już od początku wiedziałem, że idę w tym kierunku w życiu, nie miałem żadnych rozterek.

Profesor Tom uczył nas litografii, profesor Sopoćko – projektowania graficznego. Jeśli chodzi o teorię, to były tak dziwne układy, że z jednej strony, wykłady z historii sztuki prowadził profesor Niemczyc, który roztaczał przed nami piękno postimpresjonizmu, w ogóle kultury francuskiego malarstwa, a z drugiej strony, był profesor Zimand od spraw teorii socrealizmu czy pani Siekierska, która uczyła nas podstaw marksizmu. I tak się składa, że ja akurat ze swoimi kolegami, Wojtkiem Wenzlem i Hubertem Hilscherem, byliśmy dość obkuci w tym marksizmie. W szkole średniej byłem przodującym uczniem, zetempowcem. Kiedyś zdawaliśmy egzamin z propedeutyki marksizmu. Razem z nami zdawał Jerzy Jarnuszkiewicz, już wtedy znakomity rzeźbiarz, któremu brakowało do zaliczeń tylko tego nieszczęsnego marksizmu. Staraliśmy się pomóc mu podczas zaliczenia, czego on do końca życia nie mógł zapomnieć i zawsze mi mówił – Pan mnie uratował na egzaminie z marksizmu. Więc to były takie chwiejne czasy. Gdy poszliśmy już na grafikę, do wyboru były pracownie plakatu profesora Tomaszewskiego i profesora Mroszczaka, pracownia ilustracji profesora Szancera i grafiki artystycznej profesora Kulisiewicza. Pracownię drzeworytu prowadził chyba profesor Waškowski, a oprócz tego była jeszcze litografia u profesora Pakulskiego. Typografii wtedy jeszcze nie było. Albo były jakieś zajęcia dodatkowe, uzupełniające. Ja, niestety, się nie załapałem na nie w ogóle. We dwóch z Hubertem Hilscherem poszliśmy do profesora Kulisiewicza na grafikę artystyczną, z tego względu, że poznaliśmy profesora prywatnie, na jakimś indywidualnym plenerze. On był przemiłym człowiekiem.

I się wyrobiły koleiny, z których trudno było wyjść?

Tak. Ale to była chyba błędna decyzja, ponieważ i Hubert, i ja, po zrobieniu dyplomu w akwafortcie schowaliśmy te igły, gładziki oraz dłutka głęboko do szuflady i zajęliśmy się grafiką użytkową.

Co było na dyplom? Czy jeszcze pamiętasz?

No pamiętam.

Już nie konie?

Wtedy byłem we Władysławowie. Chodziłem do portu rybackiego i zrobiłem dwanaście akwafort rybaków i kobiet w fabryce mączki rybnej.

Czy gdzieś są odbitki?

Nie mam odbitek, mam natomiast szkice, bo trzeba je było przedstawić do dyplomu. Takie bardzo zaawansowane szkice.

Pierwsze zlecenie. Co to było?

Próbowałem się jakoś uniezależnić finansowo. Na pierwszym roku miałem stypendium, ale ciągle jeszcze byłem na garnuszku rodziny. Natomiast i Hubert, i Wojtek mieli rodziny, które musieli utrzymywać, w związku z tym podejmowaliśmy różne zlecenia.

Ale pamiętasz, co było pierwsze?

Były dwa nurty. Jednym z nich było „murzynowanie” na wystawach, nie pamiętam kolejności tych wystaw. Ale jedną bardzo znaczącą było wykonawstwo projektów Eryka Lipińskiego, Janka Lenicy, może

także Trepkowskiego i Fangora. To była taka wystawa polityczna *Oto Ameryka* w budynku Arsenału, która miała być zrealizowana w czasie wakacji. No ale się przeciągnęło i spóźniliśmy się trochę na studia. Zespół działaczy w Akademii nie mógł tego znieść i mieliśmy szalone problemy w związku z tym. Musieliśmy zbierać zaświadczenia od swoich profesorów, że nie zawalimy studiów. Zarabialiśmy wówczas sporo pieniędzy. I to był jeden nurt. Obejmował także różnego rodzaju targi. Było takie Przedsiębiorstwo Wystaw i Targów. Pisało się wtedy całe liternictwo, to była bardzo ważna część realizacji projektów, z tym że w naszej trójce ja się zajmowałem rysowaniem projektu, natomiast pomalowaniem tego rysunku, tych metrów kwadratowych płaszczyzn, pisaniem kilometrów liter zajmowali się moi dwaj koledzy.

Czyli mieliście spółkę?

Tak, oczywiście, niezależnie od wkładu pracy dzieliliśmy się po równo. Liternictwo płacono od znaku.

To im dłuższe hasło, tym lepiej.

Wszystko robiliśmy ręcznie. Nie było żadnych składów, żadnych druków przez bardzo długi czas. Mieliśmy mało faktycznych eksponatów do pokazania, więc nadrabiało się grafiką, zdjęciem, opisem, całym bajerem. A drugim nurtem były najpierw bardzo nieśmiałe, a potem coraz bardziej odważne i samodzielne prace projektowe w dziedzinie druku. Czyli zaczynaliśmy od jakichś motylków tak zwanych, czyli hasełek na wybory czy na jakąś akcję. Potem dostawaliśmy zlecenia na plakaty, na plansze instruktażowe. I wtedy głównie współpracowaliśmy z Wydawnictwem Artystyczno-Graficznym, później z Krajową Agencją Wydawniczą. To była agenda RSW „Prasa–Książka–Ruch”, tego ogromnego partyjnego koncernu prasowego w Polsce, malowane ramię partii. A oprócz tego była Centrala Wynajmu Filmów i Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”. Nie robiłem plakatów teatralnych i muzycznych. Pracowałem jeszcze przez wiele lat w nadzorze artystycznym. Oprócz WAG i KAW był także Instytut Wydawniczy Centralnej Rady Związków Zawodowych, tam była oddzielna redakcja plakatu bhp. Poza tym robiłem jeszcze okładki i opracowania książek i tu moim głównym zleceniodawcą była Nasza Księgarnia. Czasem pracowałem też dla innych wydawnictw.

A jakie były stawki?

Wtedy obowiązywały cenniki zatwierdzone centralnie przez ministerstwo, które się ukazywały w *Dzienniku Ustaw*.

Jestem ciekaw, skąd to duże wynagrodzenie za wystawę w Arsenale. Bo ona też była z cennika, prawda?

Z cennika. Prace liczone od metra. Była grafika łatwa i trudna, tak to się nazywało. Każda miała inną stawkę. I jeszcze oprócz tego było tak zwane panneau. Prace mierzył pracownik naukowy, pan inżynier Błaszczyk, czy ktoś inny z Przedsiębiorstwa Wystaw i Targów. To była specyficzna instytucja, ale bardzo skuteczna

w działaniach. Oprócz tego działała jeszcze druga – Pracownia Sztuk Plastycznych. Im prostsza była grafika, ale z tych, które można było zaliczyć do trudnych, tym bardziej się opłacała. I dlatego dla nas projekty, powiedzmy, Eryka Lipińskiego, Fangora czy Lenicy, dość proste graficznie w wykonaniu – były szalenie atrakcyjne, ponieważ raz dwa się ze wszystkim uwijaliśmy. Natomiast gdy były takie projekty, jak, powiedzmy, Manna, który wzorował się na Zofii Stryjeńskiej, czy Jerzego Srokowskiego, gdzie kładziono nacisk na różne detale, na bogactwo ornamentacji, bardzo pracochłonne, to raczej się nie angażowaliśmy. Janek Lenica był ode mnie trzy lata starszy, od Huberta młodszy o cztery, więc ten kontakt był dosyć bliski.

Co się działo, kiedy projekt był ukończony? Ten człowiek, który miał ocenić waszą pracę, przychodził i mierzył miarką grafikę?

Tak. Zawsze trzeba się było śpieszyć, żeby wystawa była przygotowana na czas. Szefowa z ramienia ministerstwa – czasem w towarzystwie dyrektora przedsiębiorstwa – przyjeżdżała na te ostatnie chwile przygotowania wystawy ze skrzynką wódki, siedziała i piła z tymi majstrami, fotografikami, retuszerami, intrologatorami, malarzami ściennymi, a przede wszystkim pilnowała, żeby wszystko było zrobione. I potem przychodziła ekipa do wyceny z miarką i mierzyła.

Cudownie.

Trudno było wycenić wykonawstwo według projektu, bo zawsze były różne skale powiększenia, raz dziesięciokrotne, raz piętnastokrotne, no i oczywiście zawsze były przekomarzania się – A niech pan ten centymetr rozciągnie... Jeszcze taka ciekawostka – gdy były jakieś poważne problemy z wyrobieniem się w terminie, to należało odwrócić uwagę ekipy zatwierdzającej od tego, że coś jeszcze jest w trakcie przygotowań. Profesor Pałka, ówczesny student, bardzo dobrze piszący liternictwo, miał taki patent, że chlustał gdzieś na mało newralgiczne miejsce lawkowcem czy resztką farby z puszki. Komisja przychodziła i mówiła – Och, jakie nieszczęście, co zrobicie z tym wszystkim? – i wtedy oczywiście w ogóle niczym innym się nie zajmowała. Co do panneau... Poza grafiką trudną było tak zwane panneau, czyli coś, co miało charakter malarstwa ściennego, chociaż nietrwałego, powiedzmy, okolicznościowego. To było dwukrotnie czy trzykrotnie wyżej opłacane.

Kiedy pojawiły się zamówienia na plakaty? Jak rozumiem, zaczęliście od robienia plakatów BHP.

Zaczynałem od plakatów w WAG. Dostawaliśmy zlecenie na wykonanie na przykład plakatu propagującego użycie nowego nawozu sztucznego albo gatunku ziemniaków. Chyba pierwszym jaki zrobiłem, był plakat sportowy informujący o trójboju lekkoatletycznym. W WAG były redakcje tematyczne: kulturalna, polityczna, społeczna, ekonomiczna...

Czy był tam taki dział, do którego najbardziej chciałeś się dostać?

Oczywiście! Najbardziej ceniona była praca w redakcji plakatu kulturalnego. Tam były najciekawsze i najbardziej prestiżowe tematy.

Jak ona była obstawiona, nieładnie mówiąc? Jak można było się tam dostać?

Znałem pana, który miał do mnie pretensje, że nie wprowadziłem go tej do redakcji, ale nie mogłem. Redakcja obstawiona była przez tuzów projektowania graficznego, z których kilku było członkami stałej komisji artystycznej wydawnictwa: profesor Tomaszewski, Maciek Urbaniec, profesor Mroszczak, Maciek Urbaniec. W każdym razie było kilku wybitnych grafików i to do nich najpierw zwracano się z zamówieniem. Potem były wielkie talenty, jak Świerzy, Cieślewicz, Młodożeniec, Wiktor Górka, więc oni byli pierwsi w kolejce. Były też w redakcji kulturalnej pewne tematy, do których się ludzie nie kwapili... powiązane z przyjaźnią ze Związkiem Radzieckim. Ale były też szalenie atrakcyjne, na przykład plakaty cyrkowe. Stworzono szeroki wachlarz zamówień i właściwie cała ta grupa, określana mianem polskiej szkoły plakatu, liczna grupa starszych i młodszych projektantów, została wciągnięta do tego projektu. Przedstawiono nam realia pracy cyrkowej w bazie przedsiębiorstwa w Julinku pod Warszawą. Każdy mógł podjąć jakiś temat – albo zaproponowany, albo wybrany. Powstały świetne plakaty, które opublikowało potem wydawnictwo Dwie Siostry.

Jak się pozycjonujesz względem polskiej szkoły plakatu?

Bardzo lapidarnie i celnie ujął to mój kolega, rówieśnik, świetny projektant Maciej Hibner. Kiedyś rozmawialiśmy o tym, że nie tylko uczestnictwo w polskiej szkole plakatu poszczególnych ludzi, ale w ogóle polska szkoła plakatu jest kwestionowana przez grupę krytyków. No i doszliśmy do wniosku, że polska szkoła plakatu była fenomenem. Pierwociny tego terminu wynikają z sukcesu, jaki kilku naszych czołowych wówczas plakacistów: Tomaszewski, Lipiński, Srokowski, odniosło na wystawie plakatów w Wiedniu. Oni pokazali tam wówczas swoje pierwsze plakaty filmowe i zgarnęli ogromną liczbę nagród. Natomiast fenomenem było to, że ich sukces, w ogóle nierozpropagowany w Polsce, tak rozniósł się w kręgach graficznych. Bo ja zawsze mówię, że jest król czy cesarz – Tomaszewski, jest wielki książę – Jan Lenica, a potem są baronowie – Starowieyski, Urbaniec, Cieślewicz, Młodożeniec. Mnie się wydaje, że w Polsce, w przeciwieństwie do Rosji, partia nie przywiązywała tak wielkiej wagi do plakatu artystycznego. Co innego jeśli chodzi o plakat polityczny czy społeczny...

No dobrze. Tak sobie myślę, że był cesarz, książę, baronowie, a Ty? Szlachta. Powiedzmy szlachta. (śmiech) Ja jestem chyba niezłym grafikiem z tego peletonu. Takich też było mnóstwo.

Proszę zauważyć, że w panteonie sław polskiej szkoły plakatu nie ma żadnej kobiety. Dlaczego?

Uważam, że są, ale jest ich za mało. W moim roczniku było parę: Baczevska, Huskowska, Bodnar, „Mucha” Ihnatowicz, Krajewska, Jola Zagórska – żona Zagórskiego, Ewa Frysztak. A teraz są Gurowska, Górka czy Ula Tofil, której prace bardzo cenię.

Pamiętam, że oglądaliśmy wspólnie pana plakaty i tam był plakat do *Jak zdobyto Dziki Zachód*, czyli wycięty nożyczkami Indianin, strzała... Wyznał pan wtedy – Nie, tego nie lubię i pokazał coś, co kojarzy mi się ze stylem międzynarodowym, takie szwajcarskie, geometryczne... Powiedział pan – To jest to, co lubię.

Podążam jak gdyby dwoma nurtami.

Skąd zatem u pana potrzeba ograniczenia czasami tego gestu?

Bo jestem minimalistą. Zarówno w wypowiedzi graficznej, jak i coraz bardziej w życiu. Z jednej strony, bardzo sobie cenię takie motto, żeby dążyć do prostoty, a z drugiej, zdaję sobie sprawę z niebezpieczeństwa zubożenia wypowiedzi artystycznej.

Pociągnijmy jeszcze temat dwubiegowości. Na swoje potrzeby przyjąłem, że projektowanie graficzne wiedzie od matematyki do intuicji, i w tym się mieści całość. Mam wrażenie, że jesteś jedynym znanym mi twórcą plakatu, w ogóle grafiki, który robi...

Od Sasa do Lasa.

Porusza się wśród skrajności, ale mnie się to bardzo podoba, bo myślę podobnie.

Nie wszyscy projektanci mieli świadomość użyteczności swojej sztuki. Dla mnie takim wzorem jest Maciek Urbaniec, który w zależności od tematu proponował formę. Przeciwnieństwem jest Janek Młodożeniec, człowieka, którego również bardzo wysoko cenię. Jego pomysły są oczywiście świetne, naprawdę fantastyczne, ale wszystko jest podporządkowane jego formie.

Czyli albo projekt jest najważniejszy, albo ja?

Profesor Tomaszewski również miał świadomość służebności. On oczywiście to przepuszczał przez filtr swojej osobowości artystycznej, ale to było jednak liczenie się z tematem. Inaczej robił *Hamleta*, inaczej *Rewizora*. Najpierw w głowie miałem temat i starałem się nie tylko dobrać formę, ale także znaleźć jak najtrafniejszą odpowiedź. Dlatego nie lubiłem robienia kilku szkiców do wyboru. Uważałem, że całą tę robotę wykonuję sam w swojej głowie czy w swojej pracowni i daję kwintesencję tego, na co mnie stać w danej chwili.

Mam pięć twoich projektów i chciałbym się dowiedzieć, jak powstawały?

Spróbujmy, choć mam pewne wątpliwości co do opowiadania o procesie tworzenia.

Plakat do filmu *Pięć łatwych utworów*.

Tak, jest to mój ulubiony plakat, ale nie potrafię odtworzyć procesu.

A dlaczego ulubiony?

Bo uważam, że jest bardzo dobry graficznie i trafiony merytorycznie. A poza tym on ma ten wielki walor, że został specjalnie wznowiony na wystawę w Londynie i jest teraz przepięknie wydrukowany. Zniknęły wszystkie zażółcenia.

Zapytam o już przytaczany plakat do *Jak zdobyto Dziki Zachód*.

Z plakatem *Dziki Zachód* była specjalna historia. Zrobiłem projekt, taki bardzo tradycyjny: jeździec pędzący na koniu. I to się komisji

nie podobało, może było zbyt banalne. Termin naglił, ale wydawnictwo nie rezygnowało ze mnie, chociaż mogło to zlecić innemu grafikowi. No i ja poszedłem po linii rebusu, skompilowałem takie atrybuty, jak: rewolwer, maska, strzała, i to podobno było bardzo trafne. Plakat jest bardzo popularny. (*śmiech*) Nawet w dużym wydawnictwie amerykańskim był reprodukowany.

Ilustracje do *Węza morskiego* Juliusza Verne’a.

Tak.

To jest książka, którą czytałem jako młody chłopiec, z pana ilustracjami. Mam ją w domu do tej pory. Co o niej powiesz?

To są ilustracje z użyciem rastru, takich wyklejanek. Z siateczką...
...i litery z zawijasami na końcu.

Litery na ogół były spiratowane z czterotomowego wydawnictwa *Lettera* [*Lettera, A standard book of fine lettering*, kuratorem wydania był Armin Haab, pierwsze wydanie 1954 – przyp. FT.]. Wtedy nikt nas nie pociągał do odpowiedzialności za nadużycie, w Naszej Księgarni była bardzo duża redakcja... Każda redakcja merytoryczna miała swojego grafika. Naczelnym był Zbyszek Rychlicki. Ja często pracowałem w redakcji Mateusza Gawryśa przy większych zamówieniach opracowania graficznego, z oprawą, stronami tytułowymi, ilustracjami we wnętrzu. Nasza Księgarnia oczekiwała od autora wstępnej propozycji. Okładka nie była dopracowana, ale zbliżona do ostatecznej formy. Potem robiło się projekt na papierze z bloku technicznego. Ja pracowałem tradycyjnymi materiałami – tuszem, farbami, piórkiem, mazakiem. Część liter pisało się ręcznie. Jeśli chodzi o nazwę wydawcy czy jakieś dodatkowe informacje, które miały znaleźć się na okładce – to się markowało, że mają być złożone Paneuropą czy Półtawskim. W takiej formie oprawiało się to w najprostsze passe-partout i zanosilo do NK. Mateusz Gawryś, który był po Akademii Sztuk Pięknych, ale był też absolwentem szkoły poligraficznej imienia Józefa Piłsudskiego, miał w małym palcu cały proces technologiczny. Opisywał ten mój projekt, który potem szedł do redakcji technicznej, a ta lokowała go w wybranej drukarni. Dalej pilotował to już dział techniczny i przedstawiał do akceptacji grafikowi wewnątrz wydawnictwa, a nie autorowi książki. Takie konsultacje z autorem mogły się pojawić w jakichś bardziej wymagających projektach. Czasami odsyłano mi pocztą oryginały i wtedy na tych passe-partout były wszystkie opisy, odręcznie robione przez kierownika graficznego redakcji, wskazówki dla drukarni. Mam jeszcze takie projekty, gdzie jest opisane z tyłu: „powiększyć o 5 procent, obciąć marginesy...”.

Instytut Wzornictwa Przemysłowego *Przedmioty w mieszkaniu*. Co możesz powiedzieć o tym plakacie?

W tych plakat�ch ujawnia się moja bliskość z Hubertem Hilscherem, z jego architektonicznym widzeniem świata... nie tylko jego, bo było paru takich grafików, którzy podobnie tworzyli. Wydawało mi się, że jest to trafiony projekt. Podziwiam zleceniodawców tamtych czasów,

bo bardzo rzadko spierano się ze mną czy negowano moją koncepcję. Nie powiem, że wszystko akceptowali. Zdarzało mi się, że czegoś nie przyjmowali, z tym że wtedy płacono za szkic, obojętne, czy przyjęty, czy nie przyjęty. Jeżeli szkic trzymał poziom merytoryczny, był jak gdyby zmniejszeniem oryginału, ale dopracowanym, to płacono zawsze 25 procent. Miewałem takie uwagi, że na przykład narciarz ma za bardzo bufiaste rękawy czy spodnie.

Logo Mody Polskiej – skąd przyszło zlecenie?

Pani Xymena Zaniewska była konsultantką plastyczną nowo powstającego przedsiębiorstwa państwowego Moda Polska i zlecono jej przygotowanie identyfikacji plastycznej czy oprawy reklamowej dla tego przedsiębiorstwa. Ona zwróciła się do potencjalnego wykonawcy znaku, czyli do mnie, oraz plakatu, czyli do Romana Cieślewicza. To było jakieś trzy lata po moim dyplomie.

Czy byłeś z niego zadowolony, czy traktowałeś to jako kolejne zlecenie na określonym poziomie?

To nie było kolejne zlecenie, ja dopiero zaczynałem budować samodzielną działalność graficzną i nie byłem zarzucany zamówieniami na znaki. Zrobiłem w życiu niewiele znaków. Więc to był taki strzał w dziesiątkę. Nurtuje mnie tylko to, że po oddaniu projektu znaku w tradycyjnej formie 10 na 10 centymetrów i pomniejszenia znaku, chyba półtora na półtora, zrobieniu projektu listowników, dwóch formatów koperty i dwóch typów papieru listowego, firma zapłaciła mi i już się do mnie więcej nie odzywała. I ciekawi mnie, kto robił projekty, kto dostosowywał formę tej jaskółki do wykorzystania na metkach, na przypinkach... Na przykład pan Jerzy Antkowiak umieścił logo na serwisie do kawy. Oczywiście to było zamówienie od Mody Polskiej za ich zgodą i przyzwoleniem.

Uśmiechałeś się pod nosem, gdy widziałeś kolejną inkarnację jaskółki?

Nie jestem taki szalenie pobudliwy. Traktowałem to jako rzecz naturalną, natomiast co mnie gryzło, to że nie miałem żadnego udziału w eksploatacji tego znaku, nie tylko finansowej. Powstawały neony, szyldy. Bardzo podobał mi się papier pakowy wykonany z użyciem jaskółki, torby z nadrukami... Mnóstwo tego było.

A jakie jeszcze znaki zrobiłeś?

Prawie żadnych. Zrobiłem języka dla Towarzystwa Przyjaciół Książki.

Gdy widzę twoje projekty, te bardziej zgeometryzowane, to aż się prosi, żeby to pociągnąć w kierunku znaku. Dlaczego to nie poszło w tamtą stronę?

Kochałem plakat i to mi zostało zresztą – teraz już jako amatorowi. A w znakach działało wtedy bardzo silne lobby: Tadeusz Pietrzyk, Leon Urbański, Krzysztof Racinowski, Zbrozek... no i Karol Śliwka przede wszystkim.

Mietek Wasilewski powiedział mi, że w czasach PRL-u wydatki na kulturę stanowiły 2 procent z budżetu, co znaczy, że były nieporównywalnie wyższe niż obecnie. Czy z uwagi na to, czym się

Najpierw w głowie miałem temat i starałem się nie tylko dobrać formę, ale także znaleźć jak najtrafniejszą odpowiedź. Dlatego nie lubiłem robienia kilku szkiców do wyboru. Uważałem, że całą tę robotę wykonuję sam w swojej głowie czy w swojej pracowni i daję kwintesencję tego, na co mnie stać w danej chwili.

zajmowałeś, były to dobre czasy dla projektantów, dla grafików? Mówię o kwestii zarabiania pieniędzy, jakiejś stabilności pozycji grafika i tym chociażby, że się rozmawiało z komisją, w której siedzieli wybitni specjaliści, projektanci, a nie pani od marketingu. Plusów było bardzo dużo. Po pierwsze, kraje socjalistyczne: Niemcy, mZwiązek Radziecki, bardzo troskliwie traktowały wszelkie dziedziny sztuki, zwłaszcza jeżeli to nie były nurty opozycyjne. Związki twórców były poważnie dofinansowane, na przykład w Związku Radzieckim prezes czy prezeska Stowarzyszenia Artystów Plastyków mieli rangę niemal ministra. U nas honoraria grafików użytkowych, powiedzmy ilustratorów, były sporo wyższe niż honoraria dziennikarzy. Nie wiem, jak to się kształtowało w wynagrodzeniach poetów czy pisarzy, ale graficy użytkowi mogli dobrze zarabiać. Nie wszyscy mieli ciągle zlecenia, to jest inna sprawa... Nie było milionerów wśród nas, na pewno. Ale to się też działo kosztem różnych ograniczeń, nie tylko materiałowych, ale jednak... zwłaszcza w plakatach poza tematyką kulturalno-artystyczną, czyli społeczno-politycznych, był nacisk, jak ten plakat ma wyglądać i czego nie może na nim być. Różne projekty, już wydrukowane, szły na przemiał. Na przykład ten nadzór wyglądał tak, że komisja artystyczna w WAG i KAW miała stałego uczestnika, tak zwany czynnik społeczny. To był delegat Komitetu Centralnego partii. Ale mieliśmy też jak gdyby „swoich ludzi”. Szymon Bojko, fanatycznie zakochany w plakacie, jednocześnie pracownik aparatu, był takim naszym protektorem, czy jak to określić. Niemniej jednak to wydawnictwo RSW „Prasa” było szczególnie partyjne, natomiast już taki „Film” były mniej naciśkane, chyba że były to filmy reprezentujące państwo, wtedy do tego przywiązywano wagę.

A jak się zapatrujesz na przemianę w początkach lat dziewięćdziesiątych?

Dramatycznie się zapatruję, ale to nie dotyczy tylko grafiki użytkowej. Mnie się wydaje, że to nie był pomyślny okres dla polskiej kultury. Niezależnie nawet od ostatnich przemian politycznych. W procesie twórczym nastąpiło coś takiego, że autorom czy projektantom przestaje zależeć na tym, żeby to, co tworzą, było fantastyczne, że... dobrze, niech tylko spełnia oczekiwania, wymagania klienta, niech będzie poprawne, bez błędów...

Czyli kapitalizm?

Nie wiem, jak to określić. Coś się z epoką dzieje, ale to jest znacznie szersze zjawisko.



Mieczysław Wasilewski

Mieczysław Wasilewski

Ur. 1942; twórca plakatów, ilustracji, projektów grafiki wydawniczej. Absolwent, a później profesor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Wykładowca na uczelniach artystycznych w Holandii, Syrii, Finlandii, Niemczech, Francji, Meksyku, Chile, Kanadzie, Stanach Zjednoczonych, Iranie i Szwajcarii. Laureat nagród i wyróżnień, m.in. I nagrody na VI Międzynarodowym Biennale Plakatu w Wilanowie.

Z Mieczysławem Wasilewskim rozmawia **Filip Tofil**

Co było przed „Mietkiem Wasilewskim od plakatu”? I jak się profesor znalazł w Akademii?

Od dziecka lubiłem rysować i dlatego poszedłem do liceum plastycznego. Rodzice mieszkali wtedy w Gnieźnie – wyprowadzili się z Warszawy po 1948 roku, bo tu były gruzy, nie było roboty. W liceum w Poznaniu spędziłem pięć lat, a rodzice tymczasem wrócili do Warszawy. To było wtedy jedno z lepszych liceów, więc gdy zdawałem potem do Warszawy, to udało mi się za pierwszym razem, co nie było wówczas takie powszechne i proste. Mogło być nawet dziewięć, dziesięć osób na miejsce.

Czy robiło się w tym liceum coś więcej poza standardowymi zajęciami malarstwa i rysunku?

W liceum robiliśmy wszystko – okładki, rysunek, malarstwo, próbowało się na ostatnich latach robić nawet plakaty. Wówczas najśłynniejszą postacią na gruncie poznańskim był Zbigniew Kaja, ojciec plakacisty Ryszarda. Już za czasów licealnych wiedziałem co nieco o tym, że istnieje coś takiego jak polski plakat – to się widziało na murach, to było coś kolorowego, coś fajnego, co kusilo do pójścia do Akademii. Te rzeczy były wydawane w dużych nakładach, niektóre nawet po 50 tysięcy, do radzieckich czy polskich filmów. I tych parkanów było sporo, różne budowy, odbudowy, ploty – wieszano gdziekolwiek, nie było takiego zakazu jak w Paryżu. Ta „żywa galeria” była pewną zanętą dla takiego młodego szczeniaka jak ja – żeby coś robić. Nie wiedziałem, że będę plakacistą, ale brałem pod uwagę taką możliwość.

Co się wtedy działo w Akademii – czy trzeba było wybierać między grafiką artystyczną a projektową?

Za moich czasów nie było jeszcze Wydziału Grafiki, ja zdałem na malarstwo – grafika była wtedy osobną katedrą. Zdałem do Akademii w roku 1960 i pierwsze dwa lata spędziłem na Wydziale Malarstwa. Na trzecim roku można było się już skierować na „podwydział” grafiki, ale nie myśląc póki co o dyplomie, bo istniało jeszcze coś takiego jak „kombajn” – na trzecim i czwartym roku trzeba było przejść przez wszystkie działy, takie jak: grafika artystyczna, projektowanie, perspektywa, rysunek techniczny, typografia, fotografia, zaczątki filmu animowanego...

Którzy profesorowie byli osobowościami przyciągającymi do swoich pracowni?

Był Pakulski na litografii, Rudziński na metalu, trzeba było przejść ilustrację u słynnego Szancera, typografię u Julka Pałki, liternictwo u Tuszewskiego, fotografię i film u Wojtka Zamecznika... I dopiero po tych dwóch latach kombajnu, po czwartym roku, można było wybrać kierunek do dyplomu. Do tego były już specjalne pracownie dyplomujące, także u innych profesorów – u Mroszczaka czy Tomaszewskiego.

A czy uczono w ramach teorii i historii sztuki czegokolwiek na temat ówczesnego projektowania graficznego lub tradycji polskiego projektowania?

Oczywiście, to było zawarte w programie historii sztuki, prowadzili to profesorowie Ksawery Piwocki i Mieczysław Porębski.

Podejrzałem, że skoro nie było niezależnego wydziału grafiki, to grafika projektowa mogła pozostawać trochę na uboczu.

Trochę tak było, bo wówczas liczyli się tylko ci wielcy, przedwojenni artyści – kapiści, Nacht-Samborski, Cybis, Eibisch, Tomorowicz, z młodszych Kobzdej... To oni rządząli Akademią. Dopiero sukces Tomaszewskiego i Mroszczaka sprawił, że zorganizowano pierwsze biennale i zaczął się boom na plakat. Oczywiście, od razu po pierwszym biennale stwierdzono, że plakat upada. I tak do dzisiaj... Coś w tym może i było, że ta polska szkoła rzeczywiście osiągnęła wtedy swoje apogeum, tak do 1968 roku, do początków mojej działalności – a później zaczął się lekki spadek. A jednocześnie wtedy plakat zaczął wykwitać na świecie, pojawiły się takie imprezy, jak Toyama, Lahti, Brno. Wtedy zaczęło to wszystko pączkować.

Na dyplom zrobił profesor panneau poświęcone Japonii. Jaki był jego tytuł?

Początkowo miał brzmieć *Moja podróż do Japonii*, ale kiedy zacząłem nad tym pracować, to zmienił się w samą *Japonię*, żeby ta „podróż” nie spychała Japonii na drugi plan. To był parawan metr na pięć metrów, podzielony na kilkadziesiąt węższych części wykonanych w różnych technikach – fotografia, litografia, ręcznie malowane rzeczy, srebro, złoto... Miałem przyjaciela – Kojiego Kamojiego, który do dzisiaj jest w Polsce. Interesowałem się Japonią od nie pamiętam kiedy, ale to on

I to mi dało asumpt do tego, żeby eksplorować terytorium rozwiązań formalnych, które są wspólne dla języka znaku dalekowschodniego – jak sprawić, aby jeden znak, potencjalnie niedookreślony, miał swój konstrukt, jednocześnie warstwę znaczeniową, żeby to nie była tylko abstrakcja.

mi pomagał w zdobywaniu materiałów, bo miał dostęp do konsulatu, ambasady, miał książki, druki i tak dalej.

Jak się potem rozwinęła ta Japonia? Podobno mimo tak głębokiej fascynacji profesor nie miał nawet nadziei, że kiedykolwiek tam dotrze.

Pojechałem tam dopiero po trzydziestu pięciu latach, ale to chodzi o cały Daleki Wschód... Japonia była dla mnie ciekawsza niż Chiny, dopóki pierwszy raz nie pojechałem do Chin i nie zobaczyłem, że są jeszcze ciekawsze od Japonii, bo większe, bo jest to matka całej tej kultury...

Czy Japonia wpłynęła później na artystę Mieczysława Wasilewskiego? Nie chciałbym za bardzo upraszczać, że poprzez posługiwanie się czarnym pędzlem odwołuje się profesor w swoich pracach do kaligrafii japońskiej czy chińskiej... Ale jest w nich taka swoista asceza, chęć niegadania zbyt dużo...

Asceza i zauroczenie tamtą kulturą były wielowątkowe i brały się z różnych źródeł. Na pewno zawsze bardziej lubiłem niedopowiedzenie niż przegadanie, sam jestem małomówny w odróżnieniu na przykład od ciebie, znamy się w tej materii... Tu trzeba wspomnieć o jeszcze jednej rzeczy. Był taki pisarz aforysta Stanisław Jerzy Lec. U Henryka, w czasie studiów i później, kiedy byłem jego asystentem, ta obecność Leca była bardzo związana z tym, nad czym pracowaliśmy w materii plakatu. Zacząłem wówczas dostrzegać, że krótki, sentencjonalny formalnie przekaz jest właściwie odpowiedni również dla tych wizualnych aforyzmów. I to mi dało asumpt do tego, żeby eksplorować terytorium rozwiązań formalnych, które są wspólne dla języka znaku dalekowschodniego – jak sprawić, aby jeden znak, potencjalnie niedookreślony, miał swój konstrukt, a jednocześnie warstwę znaczeniową, żeby to nie była tylko abstrakcja.

Czy w takim razie nie było pokusy jeszcze dalszej syntezy, jak u „mistrzów znaku” z tego czasu, Szwajcarów, którzy robili na końcu kółko, kwadrat, i to był dla nich efekt doskonały?

Nie, ponieważ mnie nie interesował specjalnie ten konstruktywizm geometryczny, a raczej to, co powstaje bardziej z gestu. Tutaj moje drogi nie chciały się zbiegać ze szkołą szwajcarską czy niemiecką, czy też holenderską. Szły raczej w stronę swobody, a jednocześnie dyscypliny, jak można zwięźle, ale przy pomocy swobodnego gestu coś przekazać.

Ale zaraz, z jednej strony gest, a z drugiej – font Futura, coś, co się wyjątkowo silnie kojarzy z rzetelnie konstruowaną grafiką?

Ależ tak, bo Futura do dzisiaj wydaje mi się jednym z najpiękniejszych obok Helvetiki i Garamondu krojów pisma.

Czyli konstrukcja dawała dobre pole do odbicia dla swobodnego gestu? I oba zabiegi formalne wzajemnie się napędzały?

Chyba masz rację. Ja rzadko robiłem plakaty typograficzne, chociaż zdarzało mi się, ale one w małej mierze były tym, czym jest ta eksplozja dzisiejszej typografii, która przeżywa swój rozkwit od jakichś

Lubiłem coś skomentować bardzo krótko,
prosto, nie wpadając w wielosłowie.
I to, z grubsza biorąc, określa naturę moich
poszukiwań, określało wówczas i do dzisiaj to
kontynuuję, z różnym skutkiem, bo przecież,
tworzymy na zamówienie i nie każdą rzecz
można zrobić po swojemu...

trzech dekad. Dla mnie typografia jest jednak takim narzędziem, które ma coś przekazać, ma być czytelna. Dziś typografia jest sama w sobie materia, ponieważ są takie możliwości. My musieliśmy te literki pędzlem robić, to były straszne dupogodziny. I malowało się czyjeś litery, ale wycinało się też swoje. Powracam często do swojej litery, gdy robię jakiś swobodniejszy plakat – do swojej wystawy czy jakiś kulturalny. Wolę wtedy używać swojej litery, niż korzystać z fontu, ale dzisiaj każdy to może... Bo ja jestem antykomputerowy, może dlatego.

Kiedy pojawiły pierwsze zlecenia za pieniądze?

Jeszcze w Akademii. To były okładki książkowe dla Naszej Księgarni, która była obligatorium. Trzeba było przechodzić praktyki wakacyjne. Można było stamtąd wziąć jakieś prawdziwe zamówienie, za pieniądze, dla studenta praktykanta.

Czy gdy po zlecenie przychodził student, to był traktowany poważnie?

Tak, o ile dobrze pamiętam, to tak, jak najbardziej. Oceniała go komisja artystyczna. W każdym wydawnictwie była komisja artystyczna złożona z fachowców.

Jaki był pierwszy projekt profesora?

Wydaje mi się, że jedną z pierwszych okładek – o ile nie pierwszą – robiłem do książki Janiny Dziarnowskiej, zatytułowanej *Gdy inni dziećmi są*, która była lekturą obowiązkową dla dzieci ze szkół podstawowych. I ta edycja miała później 17 wznowień jako lektura szkolna. Nie dostawałem za to żadnych pieniędzy, choć powinienem był otrzymywać jakieś 30 procent. Nie wiedziałem w tym czasie, że jest coś takiego jak honorarium za wznowienia.

Profesorze, przeglądając pana prace, wpadłem na okładki magazynu „Problemy”. Kiedy zaczął Pan z nim współpracę?

Zdaje się, że w 1969 roku, po powrocie z Paryża.

Czyli trzy lata po dyplomie, dobrze mówię?

Tak, już wtedy zacząłem pracować jako grafik, dzięki wstawiennictwu Krzysia Lenka. Fajny gość, on miał znajomości na wierchuszkach partyjnych, był szefem w KAW, typografem, robił w Paryżu pismo „Jeune Afrique”... Zadzwonił do mnie z pytaniem, czy bym nie chciał pracować z nim, redagując i łamiąc „Perspektywy”. No i po wahaniach się zgodziłem. To było wtedy takie, można powiedzieć, czołowe pismo. Po 1968 roku, po nagonce na Żydów, zniszczyli pismo „Świat”, taki polski „Life”, i na jego gruzach powstały „Perspektywy”. Tam byli najlepsi fotografowie, dziennikarze, którzy współpracowali... wiesz, to było komunistyczne pismo, ale innych nie było. No i zaczęliśmy współpracę. W tym czasie Krzysztof, który zaprojektował czołówkę i w ogóle layout dla pisma „Problemy”, musiał chyba wyjechać i scedował to na mnie. Po trzech numerach ja to przejąłem i prowadziłem przez dwadzieścia pięć lat, robiąc ilustracje, okładki...

A właśnie, co profesor robił w Paryżu?

Robiłem na przykład rysunki architektoniczne. Znajomy polecił mnie agencji, w której poprawiałem jakieś projekty architektoniczne. To było pierwsze. Drugie – rysunki tkanin hipisowskich dla Żyda z Nowego Jorku, najpierw czarno-białe, później kolorowe. Następnie rysunki mody, bo miałem tam dwie przyjaciółki, które były już wprowadzone w świat mody. One znały się na modzie, a ja umiałem rysować. Przez jedną noc potrafiłem zrobić pięćdziesiąt rysunków, wiesz, jakichś wariackich: czy płaszcz czterorzędowy, czy jakieś żakiety, czy spodnie, ładnie narysowane. To była czwarta rzecz, a piąta rzecz to były portrety na Montmartre. Z tego żyłem.

Ale siedząc na Montmartre i biorąc ludzi z ulicy?

Ludzie sami się pchali. Najpierw ta koleżanka mi pozowała na krzeselku, ja ją rysowałem prawie z zamkniętymi oczami, bo miałem ją opracowaną. Ludzie widzieli, że podobne się wylania, no to już kolejka stała. Tak przez sześć miesięcy. Dzięki pieniądzom, które wysyłałem z Paryża, matka kupiła sobie pierwszy telewizor w życiu, pralkę i lodówkę, no bo taka była siła przebiccia dolarów.

Ale trzeba było potem do tej Polski wrócić. Z chęcią czy bez chęci?

Nie miałem w planie w ogóle powrotu. Już wówczas marzyłem o Stanach. Tylko wtedy był wóz albo przewóz. Żeby zostać, trzeba było prosić o azyl.

Czyli była decyzja...

Życiowa! Akurat umarł ojciec i matka została sama z dwiema młodszymi siostrami. Myślałem, że powinienem im pomóc. Długo się wahałem, to były miesiące wahań, czy wrócić... W końcu zdecydowałem, że wrócę, ze względu na panujący wokół kryzys. Gdyby nie ten kryzys, ta rewolucja, która zresztą była wszędzie, na całym świecie, w Stanach, Niemczech, Francji... U nas było smutno jeszcze bardziej... marzec i tak dalej... No i wróciłem. I nie żałowałem później, że wróciłem.

Gdybyśmy dzisiaj zobaczyli pierwsze projekty, czy powiedzieli byśmy, że ich autorem jest Mietek Wasilewski?

Ni cholery. Różne rzeczy się robiło wtedy. Długo szukałem swojego duktu, swoich papilariów i nie znajdowałem. To nastąpiło chyba dopiero w połowie lat siedemdziesiątych, zanim doszedłem, z grubsza biorąc, do czegoś swojego...

Czy to się czuje, że nadszedł taki moment, aby zacząć robić coś swojego?

Nie wiem, czy był taki moment. Były próby podejmowane wcześniej, później, które sprawiały, że lubiłem coś skomentować bardzo krótko, prosto, nie wpadając w wielosłowie. I to, z grubsza biorąc, określa naturę moich poszukiwań, określało wówczas i do dzisiaj to kontynuuję, z różnym skutkiem, bo przecież jesteśmy użytkownikami, tworzymy na zamówienie i nie każdą rzecz można zrobić po swojemu...

Pierwsze nagrody. Przeczytałem o nagrodzie za plakat na czterechsetlecie założenia Rio de Janeiro. Co to było?

To nie była moja pierwsza nagroda. Podaję ją jako pierwszą, ale już przedtem jakieś nagrody zdobywałem na konkursach bhp.

Co dawały nagrody, oprócz oczywiście satysfakcji i uznania w tym co się robi?

Wtedy jedynym miernikiem sukcesu były konkursy. Przecież gdyby nie moje wygrane konkursy, nigdy bym pewnie nie trafił do Henryka Tomaszewskiego. Po powrocie z Paryża po półtorarocznym pobycie nie szukałem tu roboty. Bo już przedtem, przed wyjazdem, miałem jakieś realizacje plakatowe, ale to były początki, 1964 rok już chyba. Sukces Rio to były pierwsze jaskółki. Ta wygrana nie była na tyle znacząca, żebym mógł budować swoje przekonanie o tym, że jestem kimś. Dopiero gdy wróciłem, to udało mi się wygrać jakieś trzy czy cztery ogólnopolskie konkursy z rządu. Ponieważ Bronek Zelek nie pojawił się w pracowni Tomaszewskiego, po kilku miesiącach Henio się wkurzył i zaczął myśleć o nowym asystencie. Zobaczył, że Wasilewski, ten jego były student, bryluje, więc normalnie do mnie zadzwonił. Wyobraź sobie, profesor do mnie dzwoni, do jakiegoś szczyła, i pyta, czy nie chciałbym zostać jego asystentem. Profesor mógł sobie na to pozwolić.

Kiedy profesor został asystentem u Henryka Tomaszewskiego?

W 1971 roku, czyli jakieś pięć lat po dyplomie.

Tomaszewski dzwoni do profesora i proponuje bycie asystentem w pracowni. Ja mam obraz Tomaszewskiego przykryty trochę przez anegdoty i historyjki, które się o nim opowiada. A jak wyglądały pierwsze dni w pracowni Tomaszewskiego? Takie pierwsze zetknięcie z koniecznością wejścia do pracowni i uczenia?

Henryk na ogół mówił dużo i mądrze. Musiałem przejść coś w rodzaju kwarantanny, żeby się osłuchać, ogarnąć to wszystko. Czasami pytał: „A co ty, Mietek, powiesz?”. Wtedy, wiesz, musiałem wydusić coś z siebie i, o dziwo, był dla mnie łaskawy. Jak sobie przypomnę czasy Bronka Zelka... Znam to tylko z opowieści ludzi, że czasami potrafił Bronka wygłupić. Tomaszewski pytał: „No co ty, Bronek, powiesz?”. Bronek zaczynał mówić kwieciste, a wtedy Henio go kontrolował i mówił coś zupełnie innego. To było trochę nie fair. Wiem o tym z opowieści Lecha Majewskiego.

Czyli pierwsze dni to był spory stres?

Jak cholera! Żołądek miałem w gardle... Ale on mnie traktował łaskawie, bo się nie wtrącałem za bardzo, nie wchodziłem w nie swoje kompetencje, oszczędnie dozwalałem swoje uwagi. Znałem jego poczucie humoru, nie to, że złośliwość... On potrafił dostrzec absurd w każdym bzdurnym powiedzeniu, chwycić od razu byka za rogę i spuwentować tak, że *chapeau bas*. Miałem trudno.

A jak dzieliliście się obowiązkami? Jestem ciekawy, kto zajmował się chodzeniem na rady wydziału, spisywaniem. Czy to wszystko robił profesor?

Ja to robiłem. Taka proza. Bo Henryk nawet kiedy został dziekanem, w ogóle nie siedział w swoim gabinecie. Sekretarka z dziekanatu przychodziła do niego ze stertą papierów i Henryk podpisywał to, co trzeba.

Czy było dużo studentów?

Nie, nigdy nie było dużo, bośmy dozowali. Henryk nie chciał mieć więcej niż siedmiu, góra ośmiu studentów na roku. Przyjmowało się tylko najlepszych. Teresa Pągowska nam pomagała. Ona prowadziła zajęcia z malarstwa i większość studentów była u niej w pracowni zanim zaaplikowała do Henryka. Używaliśmy jej opinii na rzecz tego, który jest lepszy. Nie tylko posiłkowaliśmy się opinią Teresy, trzeba było chodzić na wystawy i sprawdzać.

Jak się przejmuję pracownię po Henryku Tomaszewskim?

Wbrew temu, co piszą i co słyszałeś, to nie było tak, że ja od razu objąłem pracownię dyplomową. W pewnym sensie tak, ale w pewnym sensie nie... Otrzymałem pracownię grafiki artystycznej, która była obligatoryjna przez pierwszy i drugi rok dla wszystkich studentów. Musieli ją przejść i zaliczyć, i mnie to nie bardzo kontentowało. Studenci byli źli, bo mus, a Wasilewski był dodatkowo strasznym katem dla nich. Ja po prostu chciałem, wiesz, tak jak Henio... Po latach twierdzili, że to był duży błąd, że nie chcieli studiować, bo w tym czasie grafika warsztatowa cieszyła się dużym powodzeniem. Ludzie mogli jeździć do Szwecji, Niemiec, do Norwegii i sprzedawać tam swoje litografie czy metalowe techniki za jakieś niebotyczne pieniądze.

Czy profesor próbował przenieść sposób uczenia Henryka na własne podwórko, połączyć z własnymi pomysłami?

Dużo z Henryka było. Tematy wymyślaliśmy razem, na przykład Dzień Taksówkarza, Dzień Szatniarza, Dzień Pingpongisty. To były tematy jakby Henia, ale wiele tematów ja wykoncypowałem za jego aprobatą...

Profesor próbował kontynuować to, co było u Henryka, czy dodać coś, czego tam nie było?

Siłą rzeczy kontynuowałem. To przenika w sposób organiczny. Prześiąkasz tak dalece atmosferą swojego mistrza, że będąc van Dyckiem, jesteś jeszcze Rubensem...

Pachniesz trochę...

...pachniesz Rubensem, zatem to, czego Henio mnie nauczył, nigdy nie wywietrzało. Wszystko to, co się działo u Henia, związane było z jego osobowością, poczuciem humoru, dorobkiem...

Czy w jakimś stopniu da się przekazać dalej to, co było w pracowni Tomaszewskiego.

W stu procentach na pewno nie. W jakimś zakresie tak. Na przykład to, że czym innym jest rysowanie na papierze i zeskanowanie, a czym innym rysowanie na ekranie, nawet najdoskonalszym narzędziem, że jest mała, ale istotna różnica między jednym a drugim, wynikająca z wielu czynników, oraz że warto jednak zachować tamte stare rzeczy.

Młodzi projektanci pojawiają się na rynku i kwestie finansowe są dla nich, oczywiście, bardzo istotne, więc oni w jakiś sposób do tego rynku muszą się odnieść. Ale czy nie jest trochę tak, że to,

co wy robiliście, sprawiło, że w Polsce jest taki pierwiastek tego fenomenu polegającego na chęci ocalenia kawałka czegoś swojego w codziennej robocie?

Nie wiem, czy tak jest. Chciałbym, żeby tak było. Wydaje mi się, że nagle po 1989 roku więcej jest tej polskiej szkoły plakatu w cudzysłowie gdzieś w Hiszpanii, Niemczech czy Holandii niż tu. Tu zachłysłaliśmy się kapitalizmem i wszystko, co powstało w wyniku tej przemiany, sprawiło, że się odwróciliśmy plecami do tamtych wartości. Najlepszym tego dowodem jest to, że wyrzucono biennale plakatu z Zachęty, bo powiedzieli, że polski plakat to przeżytki komuny. Dlatego odpowiadając na twoje pytanie, musieliśmy odreagować i wskoczyć w sytuację rynkową i w tej kapitalistycznej rzeczywistości odnajdywać jakieś nowe wartości. To *se nevrátí*.

Ale to *se nevrátí* w żadnej postaci?

Oczywiście, że w żadnej, bo nic nie wraca. Musi upłynąć czas, który spowoduje pewne otrzeźwienie tym zachłysłnięciem się nowym i przypomnienie sobie, że jednak tamte komunistyczne czasy nie były takie najgorsze. Bo przede wszystkim na kulturę było dwa procent, a teraz jest zero, zero jeden (0,01). To jedno. Czekaj, coś jeszcze. Dzisiaj czytałem na fejsie, że w krajach typu Dania czy Lichtenstein w programach szkół podstawowych i ponadpodstawowych jest dwa tysiące godzin poświęconych kulturze, a u nas dwieście dwadzieścia godzin w całej puli, od pierwszej klasy do siódmej czy do ósmej. Kulturę zepchnięto do jakiejś niszy, która zesza z pola widzenia tym ludziom, którzy mają pieniądze i władzę. To jest w ogóle jakąś katastrofą. Są jednak ludzie tacy jak ty, jak twoje środowisko, którzy chcą mówić o tym, co było, i nie odrzucają wszystkiego, co było za czasów komuny.

Mam wrażenie, że jest teraz czas właśnie takich *revivalów* wszelkiego typu związanych z polskim projektowaniem. Żeby mieć świadomość, że istnieje jakaś ciągłość z czymś, co było, bo w przeciwnym razie faktycznie sens bycia polskim...

...oznacza ciągłą tęsknotę?

Chodzi nie tylko o tęsknotę, ale też o to, aby mieć podstawy do formowania swoich własnych twierdzeń, w przeciwnym razie goździmy się na to, że te twierdzenia będą za każdym razem ogólne, to znaczy, że my nie dokładamy nic od siebie do tej globalnej wioski, tylko raczej ją przyjmujemy.

Czyli globalna wioska przyjmowała trochę od nas, tak? No, ale zobacz, oparte to było na jakimś absurdzie ustrojowym. Byliśmy ludźmi, którzy, o dziwo, byli bogaci w warstwie kulturowej, a biedni w warstwie materialnej ze względu na określone koincydencje i zależności polityczne, społeczne...

Ale czy nie warto byłoby zachować tych technikałów, jakie stosowaliście w pracowni Tomaszewskiego, formy prac, pewnego sposobu myślenia, dociekania i pokazać, że u nas kiedyś bardzo profesjonalnie pracowano nad projektowaniem w szkołach i nie

**To przenika w sposób organiczny.
Przesiąkasz tak dalece atmosferą swojego
mistrza, że będąc van Dyckiem, jesteś
jeszcze Rubensem... pachniesz Rubensem,
zatem to, czego Henio mnie nauczył,
nigdy nie wywietrzało.**

**było to na modłę szwajcarską, niemiecką, tylko nasze własne?
Czy nie da się zebrać tylko tej pianki? Rozumiem, że nie ma tego
spektaklu, który Henryk robił w pracowni...**

Tu chodzi nie tylko o Henryka, ale także o cały proces, który towarzyszył tamtym okolicznościom. Kiedyś pamiętam Piotrek Kunze zaczepił Romka Cieślewicza na schodach Akademii i prosił o autograf, wkładając mu do ręki jakieś jego plakaty z okresu komuny, takie państwotwórcze. A ten: „Przepraszam, nie rozmawiam z panem”. Ja słyszałem to od Piotrka. Ale nawet te plakaty polityczne robiło się na jakimś poziomie artystycznym. Cieślewiczowi wstyd, ale nie dlatego, że stworzył zły plakat, tylko że robił go na okoliczności przymusowego hołdowania świątecznemu nastrojowi pod tytułem rewolucja czy 1 maja czy 22 lipca. To były często świetne plakaty, ponieważ robili je artyści.

Gdyby określić takie skrajności w projektowaniu w latach sześćdziesiątych, to polska szkoła plakatu opierała się w większej mierze na intuicji, a w tym czasie w Szwajcarii obliczano i robiono funkcjonalne rzeczy. Może się myłę, ale mam wrażenie, że to nam zakreśliło granice kategorii, jaką jest projektowanie graficzne, od intuicji do funkcji matematycznej. Czy ta nasza polska szkoła, która oscylowała wokół intuicji, wokół tego wyczucia i spektaklu, nie powinna być ocalona w postaci jednej z możliwości projektowania?

Jestem przekonany, że masz rację. To akurat zgadza się z moim pojmowaniem procesu dydaktycznego i twórczego, że powinniśmy chronić swoje atuty czy swoje potencjały, które są bliższe ludziom żyjącym między Odrą a Bugiem niż tym, którzy mieszkają w Zurychu czy w Düsseldorfie.

Albo chociaż powinniśmy móc je zderzać.

Tak, konfrontować twórczo, co dzisiaj się odbywa właściwie na porządku dziennym, bo ta *global village* jest już dalece oczywistością i nieuchronnością. Przecież Internet właściwie nie ma granic. Te bariery wręcz zabijają pewne zjawiska, a nie otwierają, ale świadomość nowych okoliczności i nowej rzeczywistości pozwala nam w ogóle dywagować na ten temat. Otwartość tak, bo kiedyś przecież byliśmy zamknięci, a mimo to byliśmy otwarci. To jest paradoks. Mnie się wydaje, że dzisiaj ludzie wbrew temu otwarciu są bardziej zamknięci niż wtedy, gdy chcieliśmy na siłę sięgać po to, co się działo na Zachodzie.

Za parawan.

Tak. Jest coś takiego. A paradoks goni paradoks. Choćby ta cenzurowana literatura zachodnia. Kiedyś dokładnie wiedziałem, co się dzieje w literaturze, co się dzieje w sztuce. Dzisiaj jestem zagubiony, nie wiem tego.

Stąd moje pytanie w ogóle o tradycję, ciągłość. Mam wrażenie, że to zagubienie faktycznie jest, bo jeżeli dostępne jest wszystko, to pojawia się pytanie – co z tego jest moje?

Jak przesiać to na swoją własną tożsamość? Czy jestem w stanie w ogóle odnaleźć się w tym bez przerwy płynącym zewsząd szumie informacyjnym?

I dlatego próbuję na swoje potrzeby odsiać jakiś nasz pierwiastek stąd, bo być może wtedy łatwiej mi będzie przyswajać i odrzucać od razu to, co jest nie stąd i nie moje. Ale nie wiem, czy to jest realne i czy jest potrzebne.

Potrzebne jest mówienie o tym i świadomość, że jest coś takiego, jak polski pierwiastek. Bo przecież trudno oderwać się od rzeczywistości, która towarzyszy nam, odkąd się urodziliśmy.

Profesor mówi, że w projektach plakatów czy okładek książkowych dążył do jakiegoś znaku, unifikacji tej formy, stworzenia jednego mocnego, charakterystycznego...

...sygnału wizualnego. Pierwsze moje nagrody otrzymałem za znaki.

Za jakie?

Był taki konkurs Zasłużony Działacz Kulturalno-Oświatowy. Zdobyłem w nim trzy wyróżnienia, jeszcze jako student. Później zrobiłem plakat *Jeunesses musicales* – twarz kobiety zrobiona za pomocą takich, jakby to powiedzieć, rytmicznych, jak na banknotach są...

Jakiegoś takiego motywu, który można dzisiaj zrobić poprzez copy-paste?

Tak właśnie. To było znakowe. W 1964 roku zdobyłem jedną z pierwszych nagród za znak dla Fabryki Nawozów Sztucznych w Puławach – romboidalny kwadrat z roślinką.

Czuł profesor dumę, widząc swój projekt w takim, zapewne ogromnym nakładzie?

Tak, no oczywiście. Opracowywaliśmy to z kolegą i jeździliśmy rok, zanim weszło do produkcji. Cena za tę całą akcję wynosiła podobno 35 tysięcy złotych, z czego myśmy dostali po tysiąc tylko, bo student nie mógł zarobić więcej niż tysiąc złotych w ciągu roku. Uhonorowano nas jedynie tym, że jechaliśmy za darmo do Moskwy i do NRD. Tak więc tych znaków zrobiłem trochę.

Czy te rzeczy znakowe były traktowane przez plakacistę jako zlecenia drugiej kategorii?

Rzeczywiście, środowisko było podzielone trochę na tych, którzy robią plakaty filmowe czy teatralne, i na tych, którzy projektują na przykład dla AGPOLu. Z rzadka robiłem takie rzeczy i specjalnie mnie to nie bawiło. W znaku trudniej przeszfarcować swoją widualność, papilaria niż w bardziej otwartych rewirach typu plakat czy ilustracja. Chociaż nie wiem, gdyby tak porównywać znaki japońskie ze znakami niemieckimi... Cokolwiek by powiedzieć, Japończycy lepiej to czują. A dlaczego lepiej czują? Mają to od stuleci we krwi, a my, Europa jako całość, już bez podziałów na Wschodnią i Zachodnią, różnimy się bardziej od tego dalekiego, wschodniego spojrzenia na coś, co jest zawarte w tym skrótowym geście.

Jestem ciekawy, czy twórcy okresu dwudziestolecia jakkolwiek wpływali na projektantów lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych.

Z tego, jak ja to widzę, bardziej chciało się wskoczyć w nowe, nieznanne, niż opierać się na tych wielkościach przedwzorajszych. Cezura wojny była tak dalece znacząca, że jakiś tam projektant francuski czy niemiecki z lat dwudziestych miał na nas mniejszy wpływ. To samo było w malarstwie. Pamiętam, jak „Jurry” [Jerzy Ryszard Zieliński] i „Dobson” [Jan Dobkowski] postanowili zerwać z kapizmem i pokazać wała Cybisowi, narażając się na wyrzucenie z pracowni – robili po swojemu, malowali po swojemu, a wtedy obowiązywała doktryna koła KP: kolorystyka. Komitet Paryski wtedy święcił triumfy. Ale to jest nieuniknione. Młodzi zawsze chcą i powinni być w opozycji do tego, co było wczoraj. Ale w pewnym momencie, jak zaczną dorosnąć, powinni sobie przypomnieć o tym, że nie są stwórcami tego wszechświata, że przed nimi byli inni i warto do nich teraz sięgnąć.

Profesor chyba podsumowuje moje życie w tym momencie. (śmiech)

Swoje również. Właśnie spytałeś mnie o to, jacy byliśmy wówczas, gdy mieliśmy dwadzieścia lat. Wtedy było o tyle łatwiej, że wojna była taką barierą. A dzisiaj tą barierą jest 1989 rok, prawda? Dla nas tacy ludzie, jak Cybis to byli, z jednej strony, bogowie, a z drugiej, mieliśmy ich w dupie, bo chcieliśmy swoje robić. A Tomaszewski, choć przedwojenny, był na tyle nowy, że urastał do rangi przewodnika i symbolu tej terażniejszości, która rozkwitała za czasów komuny.

Czy struktura Akademii i pracowni mistrzowskiej ma szansę przetrwać? Aby tak się stało, czy coś powinno się zmienić?

Otwartość. Nieraz się nad tym zastanawiałem. Często rozmawialiśmy o tym w różnych gremiach, że pracownie mistrzowskie należą już chyba do przeszłości. Może to jeszcze wróci, ale nie wiem. I dzisiaj kto może być Mistrzem – Banksy? Masz jakichś mistrzów?

Na pewno mistrzów robienia promocji, mistrzów zarabiania...

No tak, ale czy o to chodzi? Czy Sasnal jest mistrzem dla młodych? Czy Dwurnik jest mistrzem dla młodych ze względu na to, co robi, czy tylko dlatego, że sprzedawał?

A może nie chodzi o to, żeby były kategorie mistrzów, za którymi podążamy trochę jak za Tomaszewskim, ale mistrzowie, od których musimy się odbić w swoją stronę?

Może. Akurat Tomaszewski miał tę przewagę, że był autentycznym profesorem, że miał codzienny kontakt z młodymi, a Banksy ma kontakt pośredni, podobnie jak Keith Haring czy Basquiat, który ma teraz wielką wystawę. Czy on byłby mistrzem, gdyby nie miał swojego mistrza – Andy’ego? Wiesz, wszystko jest systemem naczyń połączonych, często funkcjonujących nieformalnie.

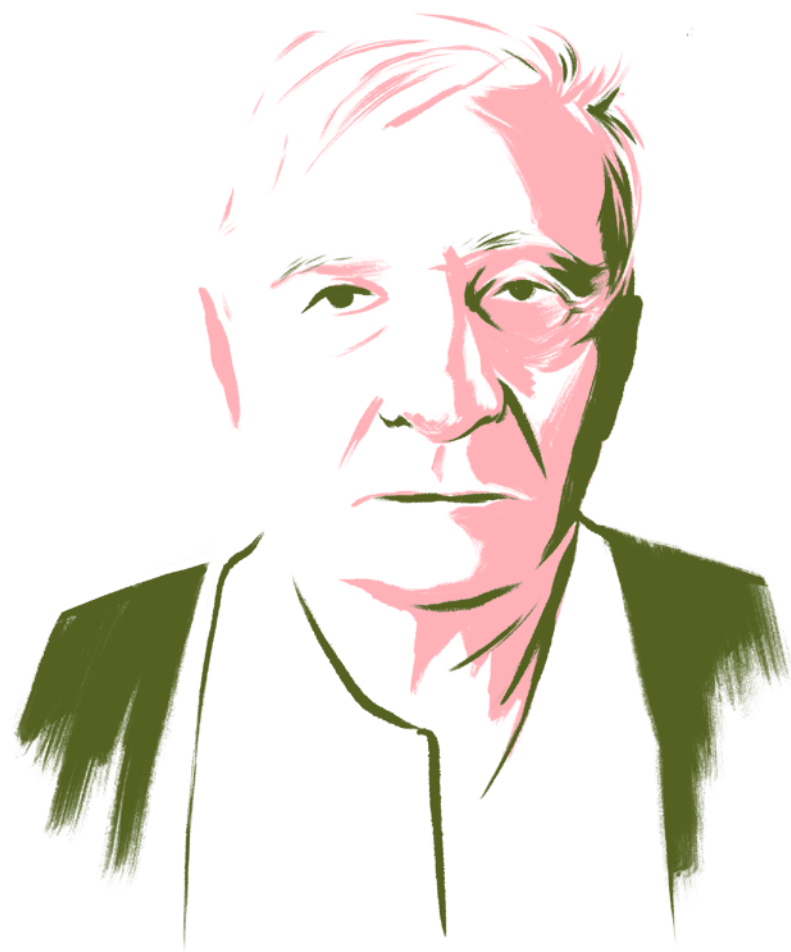
Ale w takim razie jak zareagowałyby osoby skupione wokół Akademii, pracowni Henryka, pracowni profesora, gdyby studenci wybrali sobie jakieś skrawki z waszej pracy, ale je przeinaczyli, wykorzystali nie tak, jak należy, wbrew temu, czego uczyliście, co robiliście, ale wyjęliby sobie coś z tego i wykorzystywali by na swój sposób? Czy to byłoby dobrze czy źle?

Ale to jest nieuniknione. Młodzi zawsze chcą i powinni być w opozycji do tego, co było wczoraj. Ale w pewnym momencie, jak zaczną dorosnąć, powinni sobie przypomnieć o tym, że nie są stwórcami tego wszechświata, że przed nimi byli inni i warto do nich teraz sięgnąć.

Uśmiełbym się z tego. Jak uśmiełem się z autentycznej sytuacji, która miała miejsce, gdy przyjechałem do La Serena w Chile. Studenci powitali mnie na dziedzińcu wystawą moich plakatów w skali B1 ręcznie wykonywanych, kolorowych, taki pastisz moich prac. Onie miałem, czegoś takiego w życiu nie widziałem. Nie wiem, skąd mieli – z Internetu? Czy już wtedy był Internet? Cholera wie, bo to było piętnaście lat temu.

Ale wchodzi do profesora do mieszkania młody student i widzi, że tu fajna pocztówka, jakaś dziwna ręka albo kolorowy Michel Quarez, bierze i go przerabia po swojemu. To dobrze czy źle?

Ludzie tak robią. Mnie się wydaje, że dobrze. W jakimś sensie dobrze. Jeśli to są dobre przykłady, to niech przerabiają. Oby to było uczciwe. Zrobiłem kiedyś taki profil z kluczem i z dziurką od klucza we łbie. Jakiś nowojorski kolega o polsko brzmiącym nazwisku typu Kowalski zrobił sobie z tego znak firmowy i podpisał Jan Kowalski. Chyba Krzyszto Lenk mi to przysłał jakieś piętnaście lat temu. Ja zamiast się zdenerwować, pomyślałem sobie – fajnie, niech sobie ma.



Stanisław Wiczorek

Stanisław Wieczorek

Ur. 1943; absolwent ASP w Warszawie. Człowiek instytucja – od początku kariery związany z macierzystą uczelnią, w której przez wiele lat pełnił funkcję dziekana Wydziału Grafiki. Aktywność twórcza Stanisława Wieczorka obejmuje malarstwo, rysunek, scenografię, grafikę warsztatową oraz różne formy grafiki projektowej – od plakatu po systemy identyfikacji wizualnej. Równoległe do działalności artystycznej był zaangażowany w wiele inicjatyw – reaktywował konkurs „Grafika Miesiąca”, współorganizował Międzynarodowe Biennale Plakatu, był redaktorem naczelnym w „Projekcie” oraz powołał na uczelni Wydział Sztuki Nowych Mediów.

Ze Stanisławem Wieczorkiem rozmawia **Mateusz Machalski**

Profesor urodził się w miejscowości Ujejsce, w dawnym województwie katowickim...

Tak, w powiecie będzińskim...

Jak zainteresował się profesorem sztuką i dlaczego w ogóle zdawał później do Akademii? Podejrzewam, że nie była to taka prosta sprawa, gdy żyło się na wsi.

Urodziłem się w Ujejscu w czasie wojny. Tata kował, matka chłopka, w szkole podstawowej na wsi trzy różne klasy w jednej sali przez trzy lata. Dlatego program trzech lat mam do dzisiaj opanowany na 300 procent. W szkole w tej wsi mieliśmy rysunek i muzykę, więc ta sama pani uczyła nas grać na mandolinie i rysować z natury.

Jeżeli chodzi o pierwszy kontakt z plastyką, jeszcze w podstawówce – pamiętam swoje lekcje, to było raczej powielanie, kolorowanka, szablonowe myślenie...

Dzisiaj plastyki w szkole nie ma! Nie wiem, czy to, co ja przechodziłem, było plastyką, raczej nauką rysowania, to znaczy pani sprawdziła, czy dziecko ma zdolność manualną do przerysowania tego, co widzi na kartce papieru. Nauczycielka nazywała się Sibieliak, niedawno zmarła, miałem z nią kontakt do końca jej życia. Skończyła przed pierwszą wojną światową szkołę nauczycielską i taki sposób uczenia stamtąd wyniosła. Innych zajęć ogólnie było mało.

Bogaci ludzie uczyli się w domu sami – mieli guwernantkę od francuskiego, guwernera od angielskiego, jakąś *putzfrau* z niemieckim. Więc edukacja dla biednych osób była utrudniona. Już w szkole dużo rysowałem. Wysyłałem te prace do „Płomyczka” – pisma Związku Nauczycielstwa Polskiego, które reprodukowało je dla dzieci z całej Polski. Kiedyś w jakimś tam numerze ukazały się moje rysunki. Po skończeniu szkoły poszedłem do ogólniaka imienia Bolesława Prusa w Sosnowcu. Dojeżdżałem codziennie 35 kilometrów. Już na początku pierwszej klasy ogłoszony był konkurs na rysunki związane z województwem katowickim i ja dostałem pierwszą, czy jedną z pierwszych nagród. Ta nagroda spowodowała, że przyjechali do szkoły pani i pan z kuratorium i namawiali mnie, żebym poszedł do liceum plastycznego. Kiedy przyjechałem do domu, powiedziałem ojcu, że chciałbym pójść do szkoły plastycznej, a ojciec mówi: „A co to za szkoła, że rysuje się i maluje, jak z tego będziesz żył? Tu mam warsztat kowalski”. Dużo potrafiłem, bo na wsi wiele rzeczy się robiło... 1 stycznia 1957 roku poszedłem do liceum plastycznego w Bielsku-Białej. Ze szkoły w Bielsku wywodzi się wielu bardzo dobrych artystów polskich, wymienię choćby Ryszarda Otrębę, Karola Śliwkę, Alka Nawrata, Klisia i wielu innych.

Czy to miało związek z jakością kształcenia w tym liceum?

Można powiedzieć, że to było związane z tamtymi latami. W klasie byli: Tomek Jura, który już nie żyje, był profesorem w Akademii Sztuk Pięknych, Romek Socha tu, w Warszawie, ja w Warszawie, Andrzej Krzysztoforski w Toronto, Bogusław Kierc grał w *Popiołach*, siedziałem z nim w ławce... Z klasy, w której było ze trzydziestu kilku uczniów, szkołę skończyło tylko siedmiu. Jeśli chodzi o historię sztuki, to mieliśmy świetną profesor, panią Gotsman. Jeszcze dzisiaj mogę ci podać wymiary Hagii Sofii w Konstantynopolu, wymienić jej budowniczych: Anthemiosa z Tralles i Izydora z Miletu, jestem w stanie rysunkowo opisać wszystkie katedry gotyckie, na przykład Reims czy Chartres...

Ma to związek z tym, że nauczycielka od historii sztuki potrafiła przekazać wiedzę, zainteresować?

Ona była po Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Zdecydowanie umiała zainteresować historią sztuki młodych ludzi. Tak jak mówiłem, szkoła miała bardzo wysoki poziom, ale również ludzie byli bardzo głodni wiedzy. W Bielsku nauczyłem się liternictwa, technologii malarstwa, znałem film, druk, technologie graficzne... Oczywiście następstwem liceum była Akademia warszawska. Ale najważniejsze było to, że dołączyłem do środowiska plastyków. Chciałem oczywiście być malarzem, ale nie byłem na tyle zdolny. Bardzo szybko, jeszcze w Bielsku, zorientowałem się, że nie jestem w stanie zostać malarzem...

Ale warsztatowo? Malarstwo to jest taka dyscyplina, gdzie trzeba być bardzo pewnym siebie i przekonanym o jakości swoich prac...

Nie umiałem tak formułować. Poszedłem na architekturę wnętrz, co było związane też z moją sytuacją materialną i możliwością znalezienia pracy. W internacie dostawałem jedzenie, gdyby nie to, nie skończyłbym szkoły, bo rodziców nie było stać, żeby mnie utrzymać. To nie tak, że ktoś mi czegoś w domu zabraniał. Moja rodzina była tolerancyjna, bo żadne inne dziecko z mojej klasy nie poszło na studia wyższe, nie dlatego że nie chciało, tylko że... poszli do pracy w polu albo do fabryk pracować jako ślusarze, tokarze, górnicy... Tak to wyglądało...

Pamięta profesor w ogóle egzaminy do Akademii i czy przed przystąpieniem do nich wiedział pan, kto tam uczy?

Wiedziałem wszystko. Przyjechałem tu przed egzaminami, gdy składałem podanie do Warszawy na architekturę. Było nas kilku, był Jasiu Kutsztuk, Paweł Lasik... Egzaminy zdaliśmy bez żadnego problemu. Byłem przekonany, że zdam. Nie brałem pod uwagę innej możliwości.

A krążyły jakieś legendy wśród zdających na temat profesorów?

Oczywiście. Wtedy profesorowie podczas egzaminów chodzili po salach, oglądali... Moja żona też zdawała, w osobnej sali. Osób zdających spoza Warszawy było niewiele, jeśli już, to przeważnie po liceach plastycznych. To byli ludzie z Zamościa, z Zakopanego, z Bielska... Zakopane szło do Warszawy, nie do Krakowa, to dziwne. Egzaminy przebiegały tak jak dzisiaj, nic się nie zmieniło. Pamiętam te wszystkie tematy – model, rysunek, malarstwo... Nawet tam jeszcze był rysunek architektoniczny, jakaś perspektywa, ale myśmy to mieli w liceum i każdy z nas to przerabiał, zresztą umiałem ją od początku i po studiach, jak jeszcze kolaborowałem z profesorem Otto. Do dzisiaj myślę, że jest niewiele osób, które znają perspektywę tak jak ja, z punktu widzenia technicznego i praktyki...

Wspomniał profesor o tym, że nic się nie zmieniło, jeżeli chodzi o sposób egzaminowania. Uważa profesor, że to jest w porządku, że nic się nie zmienia w sposobie wyboru kandydatów? Czy raczej powinno się to rozwijać wraz ze światem?

Zależy, jakie się ma cele. W tamtym czasie Akademia miała cele artystyczne, *sensu stricto*, dzisiaj te cele niekoniecznie są artystyczne. Wiesz, dzisiaj jest cywilizacja, technologia i to wszystko... Dobrze wykształcony facet od dźwięku może być świetnym projektantem! Nie tędy droga, nie o to chodzi! Kiedyś podstawą zawodu plastyka był rysunek.

A jak jest dzisiaj? Czy rzeczywiście każdy powinien umieć rysować?

Nie, myślę, że nie. Ale uważam, że ślad własnej ręki jest jakimś śladem osobistym, śladem identyfikacji, czułości, jestestwa. Ale czy obserwując rynek sztuki, możemy powiedzieć, że pan, który zrobił maskę z diamentami w Anglii, umie rysować? Nie wiem. Do zrobienia maski z diamentami nie trzeba umieć rysować.

W niektórych szkołach architektonicznych wycofuje się egzamin z rysunku.

Wycofuje się, bo w komputerach są takie programy, które pomagają. W czasie studiów jeździłem do Łodzi na operatorkę, w różnych miejscach chciałem się dowiedzieć, co jest grane. Ta operatorka nie polegała na inteligencji, ale na tym, żebyś uniósł tę, kurwa, kamerę, która waży dwadzieścia kilo... Trzęsie, ja byłem silny chłopak, ale wielu ludzi rezygnowało. Lepiej pisz scenariusze, bo to mniej kosztuje! Czasami, w których przyszło mi zdawać do Akademii, to był okres bardzo dużej swobody po październiku. Pojawili się egzystencjaliści – Simone de Beauvoir, Camus, Sartre, w filmie – Truffaut, w Polsce – *Kanał*, *Pamiętka z Celulozy* – pełna swoboda, nie było żadnej indoktrynacji politycznej, nie było żadnej indoktrynacji kościelnej. Nie pamiętam niczego takiego ani w szkole w Bielsku, ani w Akademii warszawskiej. Pierwsze wydarzenie polityczne, które pamiętam z czasów studenckich, to były demonstracje w 1967 roku, kiedy państwo Izrael wygrało z Arabami wojnę w czerwcu i pojawił się antysemityzm. Ale tego antysemityzmu w szkole nie pamiętam w ogóle. Do dziś nie wiem, czy ktoś był Żydem, bo ani mnie to ziębi, ani grzeje.

To nie miało znaczenia.

Natomiast swoboda... mogłem chodzić do Cybisa, do Samborskiego. Nawet gdy byłem dziekanem, chciałem w jakiś sposób to rozluźnić, żeby ludzie mogli się zapisywać, gdzie chcą. Teraz jesteśmy sztywniejsi niż pod koniec lat osiemdziesiątych... jesteśmy oznaczeni etykietami.

Samoograniczeniami.

Pamiętam, jak profesor Hołdanowicz został dziekanem, ale jeszcze przedtem, przez krótki czas dziekanem był Heniu Tomaszewski, przez krótki czas, bo się do tego nie nadawał. Profesor Tomaszewski, przepraszam, że mówię Heniu, ale tak się wtedy mówiło, chociaż do niego mówiliśmy per „panie profesorze”. Mnie chyba jako jednemu z pierwszych zaproponował, żeby mówić mu per „ty”, ale ze dwa lata nie miałem odwagi, żeby się tak odezwać. I wiesz, on te papiery na korytarzu gdzieś podpisywał. Wydział stworzył dopiero Leszek Hołdanowicz, bo to on porobił szufladki, tutaj byli niebiescy, tu czerwoni, tu mniejsi, tam więksi... Posegregował i stworzył strukturę.

Ułożył sposób działania.

Gdy byłem dziekanem, to próbowałem... Nagle rozrosła się administracja, dział nauczania... Do czego służy dział nauczania? Do spisывania tego, co w dziekanacie! Po cholere to dwa razy spisywać? Po co ta sprawozdawczość, komu jest potrzebna i do czego służy? Jeszcze ta komputeryzacja, która w moim pojęciu miała zlikwidować biurokrację, a tylko tę biurokrację wielokrotnie powiększyła. Na tę samą liczbę studentów, gdy byłem dziekanem, przypadało półtora etatu sekretarki, a teraz jest już cztery albo pięć etatów. Te ogólne przepisy – wielokrotnie sobie zadawałem pytanie, po co potrzebny jest rektorat, a później – po co potrzebne jest ministerstwo. Nie widzę żadnej racji merytorycznej, chyba że inne, może polityczne. Gdybym prowadził jakąś politykę i chciał narzucić jakiś styl, na przykład żeby

Myśmy, jak wszyscy młodzi ludzie, interesowali się innymi dziedzinami – literaturą... Ale literatura dziś nie ma takiego wpływu na społeczeństwo, jak w latach pięćdziesiątych, sześćdziesiątych, nawet siedemdziesiątych! Wtedy w księgarniach były kolejki po książki, co dzisiaj jest nie do pomyślenia.

uczylu tylko na niebiesko, to wtedy potrzebne by były jakieś służby, które by to kontrolowały. Innej opcji nie widzę.

Z tą biurokracją to podejrzewam, że wszędzie tak jest, choć mamy komputery... A jak wyglądał wtedy świat artystyczny?

Pamiętam moje pierwsze spotkanie z plakatem. Zobaczyłem w Bielsku na ulicach plakat Waldka Świerzego – to był rok 1958 albo 1959 – pod tytułem *Bulwar Zachodzącego Słońca*. No słuchaj, to było takie wstrząsające, jakby ktoś cię młotkiem uderzył. Myśmy, jak wszyscy młodzi ludzie, interesowali się innymi dziedzinami – literaturą... Ja do dziś jestem na bieżąco, choć nie mam już takiej wydolności, ale staram się czytać o tym, co się dzieje. Ale literatura dziś nie ma takiego wpływu na społeczeństwo, jak w latach pięćdziesiątych, sześćdziesiątych, nawet siedemdziesiątych! Wtedy w księgarniach były kolejki po książki, co dzisiaj jest nie do pomyślenia. Pamiętam, że pisarze apelowali, żeby najmniejszy nakład był 10 tysięcy. Dzisiaj jeśli ktoś wydrukuje 500 egzemplarzy, to już jest poważna sprawa. Nie wiem, czy współczesna twórczość literacka jest mniej wartościowa, czy nie, ale tamta literatura miała większe znaczenie. Bardzo ważne było to, co się dzieje w Związku Literatów, kto jest prezesem. Jak został nim Słonimski, to było to wydarzenie, i tak dalej, i tak dalej... Wychodził „Dialog”, „Teatr”, Iwaskiewicz wydawał swoje pismo. Wiele rzeczy ukazywało się w „Literaturze na Świecie”. Zresztą ja miałem wyjątkowe szczęście do nauczycieli od podstawowej szkoły...

Mówił tu profesor o barwnym życiu wśród literatów, o ich miejscu w kontekście społecznym oraz ich funkcjonowaniu ogólnie w kulturze, a także o tym, że ludzie byli żywo zainteresowani tym, co się działo. Jakie były pana zdaniem główne różnice między ówczesnym szkolnictwem artystycznym a dzisiejszym?

To była szkoła mistrzowska. Wymienię nazwiska z lat sześćdziesiątych, z moich szkolnych lat. Rzeźba: Marian Wnuk, Franciszek Strynkiewicz, twórca Pomnika Ofiar Obozu Zagłady w Treblince. Wnuk był rektorem, facet, o którym mógłbym opowiadać godzinami. Na grafice Mroszczak, Tomaszewski, Fangor na malarstwie...

Niezła encyklopedia...

Cybis, Nacht-Samborski, Michał Bylina, zapomniany malarz. Kto dzisiaj wie, że był kapitanem w powstaniu warszawskim na Mokotowie? Nikt o nim nie pamięta, ale jego pracownia... Po nim był Maciąg, po Maciągu – Stasiu Baj. Można powiedzieć, że Stasiu Baj zachowuje klasę. Bylina też tamtą klasę utrzymywał. Rafałowski czy mnóstwo kapistów. Wtedy szkołą rządziła grupa artystów całkowicie niezależna od urzędników. Urzędnicy nie mieli nic do powiedzenia, dosłownie nic. O wszystkim decydował zespół: rektor Wnuk, Henryk Tomaszewski, Józef Mroszczak, Lech Tomaszewski, Cybis, Eugeniusz Eibisch, Nacht-Samborski, Strynkiewicz, z rzeźbiarzy – Nitschowa. Spotykali się regularnie w restauracji żydowskiej i to, co ustalali, obowiązywało, a reszta to miała realizować. A dzisiaj się tworzy jakieś zespoły, dyskutują... Sam tworzyłem te

zespoły, z czego nic nie wynikało, bo żeby coś wprowadzić w życie, trzeba mieć na to pieniądze. Byłem członkiem senatu już jako student, pomagałem Henrykowi Tomaszewskiemu, rysując w 1968 roku plany podziału szkoły, co obowiązuje do dzisiaj. Doszły wydziały, ale nie zmieniło się nic.

Struktura została.

Chociaż mamy teraz telefon. Ja nie wiem, do czego to służy, ale dla ciebie to jest narzędzie, nie musisz nosić teczek z pracami!

No tak, plecaczka też nie, książki w sumie też w tym mogą mieć.

Możesz mieć plecak z wodą sodową lub radyjko.

Radyjka też nie muszą. Tam siedzi wszystko, w tym jednym urzędzeniu.

Sekretarka wtedy była jedna – Maciągowa. Jej mąż Ludwik Maciąg był asystentem profesora Byliny na malarstwie – Kleberczyk, ułan z 1939 roku, Adaś Roman, też ułan – bohaterowie! Bogusław Szwacz, porucznik z 1939 roku, artylerzysta, gdzieś pod jakąś wsią bronił się przez trzy dni przed Niemcami, bohater, odznaczony Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski, no i człowiek bardzo trudny, ale osobowość kolorowa, barwna... Teraz ludzie przychodzą do Akademii odbębnić swój czas i jak najszybciej z tej Akademii wyjść – takie mam wrażenie. Wtedy życie toczyło się w Akademii. Nawet kawiarnia Eufemia nie jest już kawiarnią studencką, ale restauracją, która zarabia pieniądze, nie wiadomo po co. Na utrzymanie administracji? W tym roku sam zorganizowałem aukcję, z której dochód zostanie przekazany na studentów, to się więcej nie powtórzy, bo nikomu nie będzie się chciało tego robić. Chciałem pokazać, że można jeszcze zarobić jakieś pieniądze, nie szmacać się. Bo wiesz, jest takie pytanie: „Ile się trzeba ześwinić, żeby się nie zeszmacić?”.

Trzeba wyczuć tę delikatną różnicę między ześwinieniem a zeszmaceniem. Co sprawiało, że w tamtych latach przyjeżdżało do Akademii tyle osób? Nie było Internetu, nie było reklamy ASP, a jakimś cudem przyjeżdżali ludzie z całego świata, żeby się uczyć w Akademii.

To były dwie sprawy. W 1956 roku ministrem kultury i sztuki został Lucjan Motyka, działacz PPS-u z Krakowa, dziecko chłopskie, więzień Oświęcimia, i po październiku, jak mówią – komunista, ale ja nie jestem pewien, czy on był komunistą. Założyli Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne w Warszawie, tak zwany WAG, którego celem było robienie propagandowych plakatów dla PZPR, czyli obsługa partii. Ale oprócz tego wydawali najróżniejsze plakaty kulturalne. Powstało pismo „Projekt”, którego naczelnym redaktorem był Hryniewicz, architekt, który zbudował Stadion Dziesięciolecia... Ten stadion został zbudowany na gruzach wywiezionych z miasta, ale to był najpiękniejszy stadion, w charakterze helleńskim, jak stadiony greckie. Kto był w Epidauros w Grecji, ten wie, jak to wygląda. I wie, że ta degrengolada, tamten targ na stadionie świadczy o tym, jak nasze państwo jest płocze, żadne.

Czy „Projekt” jako gazeta pomagał w promocji artystów zagranicznych? Profesor i składał to pismo, i był w jego wydawanie zaangażowany...

To się zaczęło w 1956 roku i trwało długo. Poza tym w Warszawie było wiele wydawnictw: PIW, Czytelnik, Nasza Księgarnia. Młodzi ludzie projektowali dla nich okładki. Marzy mi się wydanie takiej publikacji o tym, jak wyglądała okładka w Polsce – od czasów przedwojennych, bo warto... Książki, które wychodzą o sztuce projektowej, są robione przez niedouczonego, ambitnych ludzi, którzy myślą, że coś umieją. Czasem jest w nich 15 procent wiedzy, reszta to belkot.

Ostatnio trafiłem w „Projekcie” na wywiad z Henrykiem Tomaszewskim. Sposób zadawania pytań przez dziennikarkę, używane słownictwo oraz sprawność wypowiedzenia się Tomaszewskiego był jak miód na moje uszy. Zastanawiam się, jak to było możliwe, żeby wówczas zebrać tak profesjonalny zespół, jak to jest złamane, przetłumaczone, i to wszystko w czasach bez programów i Internetu.

Jako młody człowiek, w połowie lat sześćdziesiątych, mieszkałem w Dziekance. To było bardzo ważne miejsce. Tam było środowisko teatralno-muzyczno-plastyczne. Znam stamtąd wszystkich kompozytorów, muzyków, pianistów, pisarzy. Z mojego i starszego pokolenia, z młodszego trochę też. Piliśmy, politykowaliśmy, ale przede wszystkim pracowaliśmy. Przyszedł stan wojenny, poprzednia ekipa przestała pracować – Hubert Hilscher, Danka Wróblewska, Jerzy Waśniewski – naczelny „Projektu” i naczelny WAG, partyzant, żołnierz, jeden z pierwszych oficerów, który był konsulem polskim w Moskwie w 1944 i 1945 roku, z doświadczeniem frontowym, człowiek otwarty na sztukę. Nie znam nikogo, kto by o nim źle mówił. Zespół odszedł na znak protestu i trzeba było utworzyć nowy. Nie miałem telefonu w domu, ale ktoś do mnie przybiegł i powiedział, że Henryk Tomaszewski chce się ze mną spotkać. No to pojechałem do niego, mieszkał jeszcze na Szpitalnej. I Heniu mówi – Może byś został naczelnym „Projektu”? A ja odpowiadam – Przecież tu jest protest!. On na to – Możemy pierdolić protest. Musimy „Projekt” utrzymać. No i zostałem naczelnym. Spotkałem się z Hubertem Hilscherem, on mi przekazał wszystkie informacje, no i pracowałem aż do upadku „Projektu”. Ten wywiad z Tomaszewskim jest mi znany, okładka też – bo to Stanny narysował na moje zlecenie. Za moich czasów „Projekt” wychodził w nakładzie 18 tysięcy egzemplarzy. To był dwumiesięcznik. Z tego na kraj szło tylko około tysiąca egzemplarzy, a reszta szła w świat.

Jakim cudem to było możliwe w tamtych czasach? W dodatku okres polityczny taki niesprzyjający.

„Projekt” był dla Zachodu źródłem informacji o tym, co się dzieje w bloku wschodnim.

Informacji? O kulturze wizualnej?

Wyobraź sobie – być dziekanem, kiedy masz taki zespół – Chrostowską, Tomaszewskiego, Stannego, Świerzego, Hołdanowicza. Dlatego mnie wybierali na dziekana, bo udawało mi się utrzymać kompromis. Tego kompromisu dzisiaj praktycznie nie ma.

Bardzo dużo numerów szło do Rosji. Chyba pięć tysięcy. Każdy artykuł był tłumaczony na angielski, oprócz tego była wkładka ze streszczeniami tekstów w kilku językach. Dzięki temu gdy byłem w National Gallery w Londynie i podałem wizytówkę z „Projektu”, bo był taki czas, że łamałem „Print” na wymianę, to miałem wejście do naczelnego, wszędzie mogłem liczyć na obiad...

Jak to się wszystko udawało w czasie, gdy nie mieliśmy programów do zarządzania?

Bardzo ciężko. Z tego zespołu żyją jeszcze Bożena Kowalska i Tadek Kielan. Gdyby ktoś chciał napisać o „Projekcie”, to trzeba by było pojechać do Bożeny Kowalskiej. Drukowaliśmy „Projekt” na Okopowej, na rotograwiurze, na walcach miedzianych trawionych. Oczywiście, każdy numer szedł do cenzury, chodziłem na Mysią. Jest parę rzeczy, których nie chciałbym publikować, bo ci ludzie jeszcze żyją...

I co po cenzurze?

Zdarzało się, choć rzadko, że cenzura zdejmowała artykuł i był problem. W nocy przywozili mi tekst, który redagowałem od nowa. Biorę tekst pisany przez Dankę Wróblewską – potrafiłem napisać tekst jej językiem – i rano to szło do druku. Często nawet się z nią nie konsultowałem, bo nie było na to czasu.

Czyli w „Projekcie” zespół ludzi był znakomity i zgrany?

No wiesz, ja ze Stasiem Sobczykiem, Andrzejem Matynią byłem... Mam zdolność prowadzenia dyskusji, tak mi się wydaje. Gdy w zespołach były jakieś napięcia, to zawsze potrafiłem znaleźć kompromis. Taka zdolność, którą miałem już w szkole podstawowej.

No tak, to jest ważne przy prowadzeniu takich projektów. Można się tego nauczyć czy to musi być cecha wrodzona?

Nie umiem powiedzieć. Nigdy tego nie wykorzystywałem do innych celów, nigdy nie traktowałem tego instrumentalnie, tylko na rzecz czegoś. Tak jak wtedy, gdy byłem dziekanem. Wyobraź sobie – być dziekanem, kiedy masz taki zespół – Chrostowską, Tomaszewskiego, Stannego, Świerzego, Hołdanowicza. Dlatego mnie wybierali na dziekana, bo udawało mi się utrzymać kompromis. Tego kompromisu dzisiaj praktycznie nie ma.

Akademia to nie tylko nauczanie, bo profesor wspomniał, że więcej dało mu środowisko. Co profesor myśli o wszystkich rzeczach, które dzieją się dookoła Akademii: biennale, grafika miesiąca, wszystkie konkursy i inne aktywności uczelni. Jak to wpływa na kondycję szkoły oraz budowanie środowiska?

Wspominałem o tym na samym początku rozmowy – chodzi o cele. Po co ta szkoła, po co ten wydział istnieje i co on ma dać. Pierwotnie to była szkoła artystyczna *sensu stricto*, w 1968 roku ta pięcioletnia szkoła, która do dzisiaj istnieje, miała już równowagę kształcenia ogólnoplastycznego i projektowego. Przedtem to było tylko szkolenie artystyczne. Plakat był elementem dekoracyjnym, a nie programowym. Później już była połowa projektowania i połowa sztuki. To był kompromis wobec wymogów politycznych. Szkole groziło zamknięcie,

bo po co jest potrzebna, jeśli nie służy partii i narodowi. No to projektowanie służy partii i narodowi, i tego się nie da zlekceważyć.

Czyli projektowanie trafiło do programu właśnie ze względu na politykę?

Musimy wrócić do początku. Szkołę, która powstała w 1946 roku, utworzono na bazie programu szkoły z 1904 roku. Jak przeczytasz program Ruszczyca czy Weissa, to tamta szkoła była całkowicie uczelnią artystyczną i służyła narodowi jako źródło twórczości artystycznej. Przed wojną w Akademii były już obecne elementy designu, był Bartłomiejczyk, Chrostowski, Lenart, to była już szkoła, która się opierała trochę na Bauhausie, trochę na art déco. Mówię o wnętrzach, meblach, które być może są jeszcze w ministerstwach, a które są dzisiaj zapomniane. Nie wiem, czy oni nie powyrzucali ich na rzecz Ikei. Mebel to było dzieło sztuki, a nie stół, który można było wyrzucić. W latach sześćdziesiątych Mroszczak z Motyką wymyślili biennale plakatu. To był 1966 rok. I wtedy się okazało, że przyjechali ludzie ze świata, ciekawi tego, co się u nas dzieje. A jeszcze wcześniej w latach sześćdziesiątych komuniści francuscy i belgijscy przysyłali młodzież do Akademii, na plakat. Bo były takie konkursy, pod koniec lat pięćdziesiątych, w których polscy graficy zajmowali osiem pierwszych miejsc.

W Wiedniu trzy pierwsze nagrody – Henryk Tomaszewski...

Seriami, seriami! W tych latach ja też studiowałem i Mietek Wasilewski, Jean Philippe, Pierre Bernard, Sarfis. Belgów, Rosjan siłą rzeczy się znało. I przyjeżdżał Chermayeff, Glaser z Nowego Jorku – to są postaci w tamtych czasach niebotyczne.

Teraz są jeszcze wyżej, bo to już absolutna klasyka.

Żaden polski artysta w Nowym Jorku nie dostał się do biura Chermayeffa. Natomiast w Warszawie był do wzięcia. Siedział w Akademii w korytarzu, przy portierni. Ja ci opowiem o Chermayeffie... Któregoś roku odwozimy go z Romą na lotnisko, Roma prowadzi samochód i on nagle pyta, co ma z tymi złotówkami zrobić. Prosi, żeby mu dać dolary. Jak mu dam dolary, przecież ich nie mam. Jak to zrobić? Już nie ma czasu. Wziąłem od niego pieniądze i potem jakimś lewym kanałami te dolary do niego odesłałem. Gdy później byłem w Nowym Jorku, to mnie zaprosił na obiad. Biennale odbywało się w Zachęcie, później powstało Muzeum Plakatu w Wilanowie. Bankiet był przeważnie w pałacu w Wilanowie albo w Bristolu. Skala była inna. Teraz państwo nie jest tym zainteresowane.

Z czego to wynika? Muzyką interesuje się każdy, literaturą coraz więcej osób, a kulturą wizualną niewielu.

III Rzeczypospolita uważa plakat za wytwór komunistów. Politycy, moim zdaniem, nie doceniają jego wartości i traktują go jako narzędzie polityczne.

À propos polityki. Ona funkcjonowała zawsze gdzieś obok. Pomagała czy przeszkadzała w rozwoju artystycznym i w rozwoju kultury wizualnej?

Na każdej końcoworocznej wystawie był Motyka jako minister kultury lub inni ministrowie. Rektorzy i dziekani oraz wybrani profesorowie obchodzili wszystkie wydziały, to był obowiązek. Polityką dla mnie było to, że przychodził minister kultury. Pamiętam, jak on się interesował... A Mroszczak tłumaczył – „To taka studentka, a to taka”. Były bale bałaganiarzy, które co roku organizował WAG. Trudno było się tam dostać. To były wielkie imprezy... W Dziekance był teatrzyk „Cus”, który robiła Stasia Celińska. Wiele razy siedziałem i słuchałem, jak Maksymiuk tam ćwiczy, on przecież chciał zostać pianistą, a został dyrygentem... Wyrzucili go z pianistyki, tak jak Bogusia Kaczyńskiego, który został propagatorem opery. Dzisiaj nie czuję tych kontaktów.

Profesor był pierwszą osobą, która sprowadziła do Akademii komputer. Jak to wyglądało? Słyszałem, że to była śmieszna historia, komputer musiał być zakratowany, zabezpieczony. Jak sprowadzenie komputera wpłynęło na rozwój projektowania?

Od początku, już w latach sześćdziesiątych, w szkole średniej interesowałem się cybernetyką. Był nawet taki przedmiot w szkole średniej. Później w pracowni wystaw i targów profesora Nity, którą kończyłem i w której robiłem dyplom, miałem takiego żuczka na stole, który sam chodził, spuszczał się na szpulce i zawracał. Jak wykład był nudny, to puszczałem żuczka, żeby się nie nudzić. Byłem przekonany, że musimy w szkole wprowadzić to narzędzie. No ale był problem – embargo na IBM-y. To był 1989 rok, rok przed moim udarem mózgu. Sprowadziłem ten IBM z Wiednia, poprzez Heidelberga, który w Polsce handlował maszynami. Kosztował pięćset tysięcy ówczesnych złotych. Dostałem te pieniądze od Mirka Duchowskiego, który był prorektorem. Urząd Bezpieczeństwa kazał mi założyć kraty w sali, żeby go nie ukradli.

Kupa pieniędzy!

Powołałem młodych ludzi – Pablo Fijałkowski, Piotrek Garlicki, Szubiak, Chabierski, którzy byli tym zainteresowani i potem, gdy już skończyłem dziekanowanie, utworzono pracownię. Nie chciałem w czasie dziekanowania otwierać pracowni, ponieważ uważałem to za nepotyzm. Pracownię nazwałem tak, jak nazywa się teraz. I uświadomiłem sobie, że nie jestem w stanie w tej strukturze nic zrobić. Wtedy wpadł mi do głowy pomysł, żeby powołać Wydział Sztuki Mediów. Wykorzystując moje ówczesne kontakty, udało się zdobyć ziemię, ten teren na Spokojnej, udało się stworzyć program i zebrać kadre. To wszystko zrobiłem sam. Kadra pochodzi z Wydziału Grafiki. Do osób, którym zaproponowałem współpracę, napisałem prośby o zgodę. Ponieważ większość z nich nie miała szans na awans na Wydziale Grafiki, to przyjęła nowe funkcje. Moja sprawa została przerwana w trakcie rektorowania Xawerego Piwockiego, który na naczelnego tego wydziału powołał Janusza Foglera. Zaproponowałem mu trzy nazwiska. Rektor nie widział mnie jako dziekana, więc nie toczyłem walki. Liczyło się dla mnie, że powstał ten wydział,

W tym roku sam zorganizowałem aukcję, z której dochód zostanie przekazany na studentów, chciałem pokazać, że można jeszcze zarobić jakieś pieniądze, nie szmacąc się. Bo wiesz, jest takie pytanie: „Ile się trzeba ześwinić, żeby się nie zeszmacić?”.

że wypracowałem standardy, że uzyskałem zgodę na wszystko – bo to wszystko było legalne i stanowiło jedyną hipoteczną własność Akademii... Po tych wszystkich remontach otworzyliśmy wydział, który dzisiaj ma chorobę, egzemę, różyczkę, co jest wynikiem polityki Janusza, który ograniczył skład personalny do zajmujących się fotografią... Fotografia jest ważnym elementem współczesnej sztuki, ale nie jedynym. Przedmioty plastyczne są na tym wydziale obecne w bardzo małym procencie, no i jest, jak jest. Ale przypisuję sobie zasługę zdobycia nowego terenu, nowego budynku, stworzenia nowego wydziału i jego struktury. Tyle. Teraz komputery. Kiedy budowałem siedzibę wydziału, to podpisałem umowę z Kluską, który składał Optimusa, i dostałem od niego później za darmo komputery.

Znał się profesor z Romanem Kluską, biznesmenem?

Znam go osobiście, ponieważ należał do krakowskiego Zrzeszenia Studentów Polskich, a ja byłem jego aktywnym działaczem. Dostałem od niego kilka komputerów Apple'a – te pierwsze modele. Tych komputerów było ze trzydzieści. Część poszła na Spokojną, nie kontrolowałem tego. Dzisiaj pracownia komputerowa nie jest potrzebna albo nie jest potrzebna w takiej formie. Ale tworząc tę katedrę i tę pracownię, miałem świadomość, że to jest za mało. Trzeba nawiązać kontakty ze szkołą muzyczną, z telewizją. No i wtedy podpisałem umowę z telewizją. Dziekanka i pracownia dobrze funkcjonowały, ale kiedy odszedłem na emeryturę, zostały zlikwidowane.

Jak wprowadzenie komputerów wpłynęło na projektowanie?

Inaczej mówiąc, jak odbiera profesor komputer – jako narzędzie, jako jakąś zmianę epoki czy coś, co wyreżca?

Wielokrotnie się nad tym zastanawiałem. Do pewnego momentu nadążałem i obsługiwałem komputer, ale od pewnego czasu przestałem obsługiwać, przestałem się tym zajmować z pełną świadomością, że nie jestem w stanie fizycznie za tym nadążyć. A ponieważ nie nadążam, to po co się wygłupiać.

Kiedys rozmawiałem z Andrzejem Heidrichem, który powiedział – gdy pokazywałem mu programy do edycji krojów pisma, książki, które składam, i jak to wygląda – że coś takiego to marzenie, bo dawniej strasznie dużo czasu tracił na rzeczy, które dziś odbywają się automatycznie.

Myślałem nad tym. Uważam to za genialne narzędzie. To jest jeszcze narzędzie, które nie ma swojej kreacji. Ono jakby jeszcze nie jest na tyle kreatywne, żeby postęp w estetyce był wyraźny. Komputer jest narzędziem uniwersalnym, ponieważ zanotuje to, co myślisz. Te kompatybilne sprawy, które wiążą się z włączeniem programów, są proste, natomiast efekt jest zimny. Co do tekstu, ja przeszedłem, tak jak Andrzej Heidrich, szkołę od pisania ręką sześciopunktowej litery do pracy na komputerze. Teraz jest mnóstwo możliwości wyboru, co prowadzi do bezmyślności i straty czasu, nieświadomości, niskiego poziomu cywilizacyjnego, prawda? I ten komputer w niczym nie pomaga. Nie umie się tego wykorzystać.

To jest problem całej społeczności, ktoś ustanowił jakiś standard i reszta musi według określonego schematu funkcjonować.

I każdy się boi...

Myślę, że ponieważ skrócił się czas tworzenia wartości manualnej, to powinniśmy poświęcić więcej czasu wyobraźni. Sądzę, że dzisiaj potrzebne są, po pierwsze – cel, po drugie – temat, po trzecie – wyobraźnia, narzędzia i promocja. Tych elementów można wymienić więcej. W takim bloku ostateczny produkt jest jeszcze zależny od kupującego. Pierwsi kupujący usługi reklamowe w III Rzeczypospolitej to byli ludzie: „Zosiu, zobacz, spodoba się, nie?”. W związku z tym uważam, że w takiej pracowni, jak ty pracujesz, program kształcenia powinien opierać się na takiej zasadzie. Ale powinien przede wszystkim zwracać uwagę na indywidualność tego, kto przychodzi. Przyznam, że ja przez wiele lat tylko pozornie nie interesowałem się, kim są i jacy są studenci. W rzeczywistości świetnie się orientowałem. Robiłem wywiady, żebym komuś nie zaszkodził. Nauczyciel nie powinien mieć ambicji: „Ja cię, kurwa, nauczę!”. Bo to jest starszy sierżant w wojsku. Powinien mieć ambicje, żeby talent wyhodować, podlać go i nie zaszkodzić, żeby ten czerwony owoc, który powstanie, nie śmierdział i nie miał robaków.

Zaczęliśmy mówić o cechach dobrego nauczyciela. Rozmawiałem dziś z Rosławem Szaybo o tym, że nie należy się bać, że uczeń przerośnie mistrza, bo to jest największy problem Akademii. Jakie cechy, zdaniem profesora, powinien mieć dobry nauczyciel, Akademii? I jaki system pracowni jest odpowiedniejszy dla dzisiejszych czasów – czy nadal pracownie mistrzowskie, czy pracownie oparte na zasadach współpracy pomiędzy projektantami?

Są dwa kierunki, dwa nurty. Pierwszy to mistrz–uczeń, a drugi to praca zespołowa.

Które mogą działać równolegle?

W Ameryce obowiązuje praca zespołowa. Gdy tam pracowałem, wieczorem zrobiłem projekt, a następnego dnia rano przyniosłem gotową, ręcznie namalowaną pracę, a oni powiedzieli: „Po co copywriter, po co retuszer, nie pracujemy tak! Musi pan się nauczyć pracować w zespole!”. Gdy byłem dyrektorem kreatywnym agencji Livitti w Turynie, wiedziałem już o tej zasadzie, ale to nie było tak drastyczne, jak w czasach późniejszych, dwadzieścia lat później. To się bardzo zmieniło. Ja bym zachował tradycję szkoły designu artystycznego.

Czyli równolegle rozwijana jest strona plastyczna i projektowa.

Tym się możemy wyróżnić jako jednostka. Nie mamy żadnych doświadczeń i nie mamy takiego rynku, żeby przyjąć system amerykański. Tam jest taki rynek, że jak szef agencji coś wymyśli, to jest bogiem! Generalnie system amerykański polega na stuprocentowym zaufaniu. My mamy artystyczną tradycję grafiki projektowej. Mamy i plakat, i ilustrację, i okładkę, i nawet neony nie są handlowe, ale artystyczne. Nie kładłbym nacisku na to, że wszyscy muszą umieć narysować portret. Nie muszą, bo nie wszyscy są do tego zdolni. Chociaż

ja jestem przekonany, że każdego bym nauczył namalować portret, bo to nie jest sprawa jakiejś tajemnej wiedzy, ale specyficznego spojrzenia na obiekt.

Teraz znowu wracamy do sposobu uczenia, kwestii – czy ktoś umie nauczyć...

Ten człowiek musi mieć manualną sprawność. I to nie zależy tylko od głowy. Manualną sprawność ma niewielu ludzi. Daj swoim kolegom nożyczki i niech coś wytną, zobaczysz, jak to pójdzie. A jak dasz Majewskiemu nożyczki, to ci wytnie konia, barana – co będziesz chciał. To nie jest nic artystycznego, ale to jest doświadczenie sprawności manualnej. Drugim elementem jest gust, wycucie smaku u nauczyciela. Wróciłbym do Majewskiego – on ma smykałkę i do tonu muzycznego, i do plamy. Taką sprawność miał Tomaszewski. Uczył się gry na skrzypcach Bóg wie ile lat i nie udało się z niego zrobić skrzypka. Ale jego wydarcie, plama – to było to! Trochę innym typem jest Rosław Szaybo, który zawsze posługiwał się fotografią. I Rosław ma pewien spryt. Ale wracając do nauczyciela, mówię o guście, o smaku, a trzecim elementem jest charakter. I tutaj przytoczę przysłowie, że pod wielkim drzewem nic dużego nie wyrośnie. Bunt, jaki się zaczął w Akademii w latach sześćdziesiątych przeciwko kapistom, tak zwana Nowa Figuracja, której głównymi przedstawicielami byli tu, w Warszawie Samborski i Sapetto, Dobkowski, „Jurry” Zieliński, to był bunt przeciwko koloryzmowi, sossom Cybisa. Rzeczywistą rewolucję w polskiej sztuce w tamtych latach wzniesili ci, co wyjechali do Stanów Zjednoczonych. Zobaczyli galerie i przenieśli to na polski rynek. Zrozumiałem to, gdy byłem po raz pierwszy w Guggenheimie i zobaczyłem, co, kto, kiedy zrobił tam i co, kto, kiedy zrobił tu. Wracając do nauczycieli, wspominałem wcześniej pewnego profesora, którego posądzano, że był w SS. On pochodził z cieszyńskiego i tam specjalnie ludzie nie mieli wyboru – albo idzie z Niemcami, albo idzie do obozu. Nie umiem sądzić w czasie pokoju ludzi, którzy podejmowali decyzje w czasie wojny. Po raz pierwszy zrozumiałem, co to znaczy powidok, co to znaczy kolor, co znaczy powiedzenie Cybisa, że każdy głupi umie ze sobą dwa kolory zestawić, a trzeci to tylko Dominik umie. Co było niby żartem, ale coś w tym jest – obserwacja i wieloletnia praca nad malarstwem. Dobry nauczyciel, taki wzorzec... Bałbym się wzorca, bo wolałbym nauczyciela, który ma też wady. Wady są ważne, moim zdaniem. Dzięki nim można temu nauczycielowi coś powiedzieć, można mu na coś zwrócić uwagę. Wyobraźmy sobie takiego nauczyciela, który nie ma wad – nieszczęście!

Za idealnie... Mamy teraz taką modę, że pojawia się bardzo dużo krótszych kursów. Jak profesor ocenia rozwój szkolnictwa artystycznego? Jak Akademia będzie wyglądać za dziesięć lat? Co powinno w ogóle wydarzyć się w szkolnictwie artystycznym, żeby było ono przystosowane do tego, co się teraz dzieje na rynku, a jednocześnie zachowywało poziom?

**Manualną sprawność ma niewielu ludzi.
Daj swoim kolegom nożyczki i niech coś
wytną, zobaczysz, jak to pójdzie. A jak dasz
Majewskiemu, to ci wytnie konia, barana –
co będziesz chciał. To nie jest nic artystycznego,
ale to jest doświadczenie sprawności manualnej.
Taką sprawność miał Tomaszewski.**

Zadaję to pytanie od dwudziestu lat moim kolegom – dlaczego nie robimy spotkania, na którym będziemy się zastanawiać, jacy będziemy za dwadzieścia lat? I co szykujemy dla ludzi, którzy się urodzili dzisiaj? Nigdzie nie trafiłem na dobry grunt. Teraz w polityce rządzi „dobra zmiana”, słyszę, że mają plany budowy na dwadzieścia pięć, trzydzieści lat. Ale podejrzewam, że gdy ktoś mówi, że zbuduje drogę za trzydzieści lat, to ma coś z głową nie po kolei. Skąd wie, że będą potrzebne drogi?

Jest w ogóle jakaś metodyka, która pozwala ocenić, co będzie? No bo to jest takie trochę wróżenie z fusów i wymyślanie. Zastanawiałem się, jaka jest najcenniejsza rzecz w Akademii, i to na pewno jest środowisko. Nawet gdyby poziom samej szkoły był zerowy.

Pracownia, w której pracujesz, powinna mieć studio dźwiękowe, studio do fotografii, rozbudowany program kształcenia związanego z animacją, ponieważ animacja to łączenie programów komputerowych w ciąg zdarzeń czemuś służących. Tu jest problem powiązania pomysłu plastycznego z realizacją. Te nasze prace dyplomowe są bardzo słabe dźwiękowo. Nie jest to poziom, który by mnie zadowalał. Pisanie muzyki przez ludzi, którzy nie mają słuchu, też uważam za nieporozumienie.

Tak samo malowanie przez muzyka albo architekt, który tańczy. Uważam, że powinny być zadania zespołowe związane z realizacją tematu. Powinny być praktyki, nawet w czasie roku akademickiego, w takich instytucjach, jak agencje reklamowe, sala wystawowa, biuro promocyjne, telewizja. Bo co by to szkodziło, gdyby taki student posiedział tam dwa miesiące? On by się więcej nauczył, niż przychodząc do mnie na zajęcia. Bo on do mnie przychodzi, przynosi pomysł, ja mu coś mówię, on na drugi raz nie przychodzi. Dyplom niech robi, z czego chce, ale niech się czegoś nauczy. No bo jak można cztery lata zajmować się suchą igłą? Trudno mi sobie wyobrazić ten cały kurs. Tam wiedzy to dwa tygodnie przecież. Ja się uczyłem technik graficznych tygodni, a później już robiłem wszystko. Władek Wiśniarski specjalizował się w litografii i robił to świetnie, ale później doszedł do wniosku, że co on będzie sam robił, jak może zapłacić sto złotych i jemu zrobią. Czy ja muszę znać technologię, żeby móc to wykonać? Powinienem mieć orientację w tym, komu to zlecić. To jest sprawa polityki państwa, gospodarki, to się musi łączyć. Mówiłem, w ostatnim punkcie – promocja. Nie powinno się pomagać studentowi w zakresie organizacji jego wystawy. Powinno się otworzyć mu możliwości, ale nie go zastępować.

Ja sam pamiętam, że takie rzeczy najwięcej uczą. Trzeba się skonfrontować już na studiach z czymś namacalnym i prawdziwym. Gdy czegoś nie umiesz zrobić, to jest to kalectwo. Szukasz możliwości pokonania tego. Przede wszystkim nauczyciel musi być jakąś osobowością, to powinien być człowiek inteligentny, otwarty na wiedzę, otwarty na dokształcanie się, mający czas dla studenta,

nie powinien być bufonem, nie powinien być najmądrzejszy w parafii. Dodatkowo nauczyciel powinien wyniuchać, co ten człowiek ma w sobie, w którym miejscu jest silny. Ponieważ nie we wszystkich dziedzinach jesteś dobry, trzeba mieć jakieś spektrum informacji, kto do czego najbardziej się nadaje.

Pozostaje kwestia projektów profesora. Profesor zajmował się i wystawiennictwem, i architekturą wewnątrz, projektowaniem, grafiką. Generalnie widać w tych pracach bardzo silne dążenie do syntezy.

Poszedłem w dziedziny projektowe, gdzieś, gdzie wydawało mi się, że potrafię logicznie myśleć i manualnie sprostać wyzwaniu. Narysuję karykaturę, narysuję portret, namaluję wierzbę płaczącą, która będzie podobna do wierzby płaczącej. To wystarczało. Akademia Sztuk Pięknych miała zakłady badawcze na Myśliwieckiej i tam mieli zlecenia organizacji wystaw i targów na cały świat. Robili je najlepsi polscy projektanci. Byłem u profesora Nity, który mnie lubił, bo też siedziałem w Akademii od rana do wieczora. Z Kawiakiem, Wodiczką i ze Starskim robiliśmy różne wystawy. Ja robiłem wiele lat Targi Poznańskie, targi organizowane przez Centralę Handlu Zagranicznego Ars Polona, pracowałem dla telewizji. To są wielkie roboty... Organizowałem 22 lipca w Warszawie, turnieje miast w Suwałkach. To są rzeczy, które wymagają dużej umiejętności organizacyjnej. Roboty plastycznej jest tam niewiele.

No jasne. To głównie organizacja, logistyka i zarządzanie.

Na przykład przysłano 300 plansz, które 400 ludzi zamalowywało na czerwono...

I trzeba to ułożyć. Czy w tym wszystkim da się znaleźć jakiś wspólny mianownik? Zastanawialiśmy się nad tym ostatnio, czy podobnie jak mieliśmy Stryjeńską i Szczepkowskiego, czyli twórczość, którą nazywano sztuką narodową, to są też jakieś cechy kultury wizualnej charakterystyczne dla Polski?

Nie znalazłem Szczepkowskiego ani Stryjeńskiej osobiście. Stryjeńska była ewenementem w polskiej sztuce. A Szczepkowski... W Milanówku, tam ten dom stoi, gdzie on robił wszystkie pomniki na groby poległych w wojnie polsko-bolszewickiej, na Wołyniu. Szczepkowski to wielki artysta, wielki rzeźbiarz. Byłem tam z Romą ze dwadzieścia lat temu... Stał tam jeszcze ten ołtarz, nagrodzony w Paryżu na wystawie w 1928 roku. W tym domu było mnóstwo art déco, jak w muzeum. Państwo się tym nie interesowało.

Teraz studenci konserwacji tam pracują. Ale czy na podstawie doświadczeń Stryjeńskiej i Szczepkowskiego możemy mówić o czymś charakterystycznym dla polskiej kultury wizualnej?

Na powojennych wystawach sukcesy polskiej sztuki były ewidentne. To była sprawa bardzo polityczna, był nacisk. Nie ma porównania z dzisiejszymi czasami, ponieważ Polska w 1920 roku powstała po stu latach, a właściwie nigdy nie była państwem, bo to wszystko, co było wcześniej, przed zaborami, to była monarchia. Państwo nie

miało takiego znaczenia, jak przed wojną i dzisiaj. Już rządy Witosa, Sikorskiego uchwałyły sztukę narodową i na to dawały pieniądze. Skoczyła, Bartłomiejczyk, Chrostowski, oni zostali, powstał tak zwany rządowy Instytut Sztuki, to było jak ministerstwo kultury, ale zajmowało się tylko sztuką i zleceniami. Taką samą instytucję ma Francja, bo ona dba o ochronę swojej tożsamości artystycznej. Niemcy to robią w landach, Bawaria robi u siebie, Wirtembergia u siebie, nawet Saksonia teraz też ma takie próby. Po wojnie był tylko ten ruch komunistyczny, który trwał krótko, bo od 1951 do 1955 roku. Powstało kilkadziesiąt bardzo dobrych tematycznych obrazów, z którymi teraz nie wiadomo co zrobić. Ten Stalin namalowany w Kozłówce to jest malarsko bardzo dobry obraz. Gdyby to nie był Stalin, to mógłby wisieć gdziekolwiek. Przecież ja nie kocham Stalina. Ktoś mnie zapytał: „Czy to dobrze, jak będziemy propagować portret Stalina?”. No, niedobrze. Czy to dobrze, że nie mówimy, że to dobry obraz? Też niedobrze. To może dobrze byłoby powiedzieć prawdę?

I co z tym zrobić? Spalić uroczyście, żeby nie było problemu?

To typowe współczesne podejście. Co do stylu narodowego, to po wojnie był tylko socrealizm, który trwał bardzo krótko. Ale obraz Kobzdeja *Podaj cegłę* chętnie bym powiesił w domu, wcale bym się tego nie wstydził.

Ale czy jest coś takiego potrzebne, patrząc z dzisiejszej perspektywy, gdy mamy globalną wioskę, Internet, każdy widzi, co kto inny robi, czy jest miejsce w ogóle na jakieś lokalne tradycje projektowe albo artystyczne?

Jedno drugiemu nie przeszkadza. Jeżeli ktoś z Łowicza ma ogromną sprawność manualną i bardzo lubi wycinać wzory, to nie widzę powodu, żeby mu przeszkadzało, i nie widzę powodu, żeby mu nie urządzić wystawy w Zachęcie, jeżeli to jest dobrze zrobione. Nie widzę też powodu, żeby go nie wystawić w Paryżu. Baby, które tkają w Koniakowie, wymyśliły koronkowe majtki dla kobiet i sprzedają je teraz na całym świecie. A wiesz, skąd się wzięło malarstwo na szkle na Podhalu? Po Galicji jeździł facet, rozwodził szybki, dawał farbki, wzory i po rublu. Taki był początek ludowej sztuki malarstwa na szkle. Narodowa tradycja...

Z lekkim podsypianiem rublem! Czy miałby profesor ze względu na doświadczenie i prawie czterdzieści lat pracy na wydziale radę dla młodych projektantów? Czym się należy kierować w tej początkowej edukacji?

Chyba najważniejsza sprawa w każdym wieku to umiejętność zawierania dobrych kompromisów. Podstawową różnicą między mną, wykonawcą, a tym, który mi zleca, jest to, że nawet jeśli się znamy, to patrzymy na siebie wilkiem. Ten, kto zamawia, chce jak najmniej zapłacić i mieć jak największy zysk, a ja chcę to zrobić za godziwe pieniądze, bo mnie to ileś czasu kosztuje i nie chciałbym wypuścić produktu, który by mnie kompromitował. Wydaje mi się, że gdybyśmy się obowiązkowo podpisywali pod każdą rzeczą, którą robimy,

**Nauczyciel nie powinien mieć ambicji:
„Ja cię, kurwa, nauczę!”. Bo to jest starszy
sierżant w wojsku. Powinien mieć ambicje,
żeby talent wyhodować, podlać go i nie
zaszkodzić, żeby ten czerwony owoc,
który powstanie, nie śmierdział
i nie miał robaków.**

to bardzo podniósłby się poziom artystyczny. Ten ktoś, kto zrobił gazetkę o wyborach, powinien płacić za to, że zrobił coś tak brzydkiego. Ale gdyby był obowiązek, żeby było napisane: „Projektował Jasiu Kowalski”, i byłby do niego telefon podany, to nigdy by czegoś takiego nie zrobił. To pierwsza rada. Mądre kompromisy to takie, które są korzystne dla mnie jako projektanta. Muszę dbać o swój interes, nie mogę działać charytatywnie. Bo to jest zawód i trzeba go szanować. A druga rada to – uczyć się do końca życia i zdobywać informacje o tym, co się dzieje wokół mnie. Jak przestaniesz interesować się tym, co dzieje się wokół, to nic nie będziesz już projektował, to będą stare wzory. Natomiast taką rzeczą praktyczną, nawet dla młodego projektanta szkoły średniej, jest prowadzenie sumiennej dokumentacji swojej działalności – nie wyrzucać swojego rysunku, nie wartościować go, bo się na tym, kurwa, nie znasz!

Dziękuję za rozmowę.

Dzięki!

■ Sto Lat!

Bokiewicz

Chyliński

Freudenreich

Heidrich

Majewski

Młodożeniec

Szaybo

Śliwka

Treutler

Tomaszewski

Wasilewski

Wieczorek