

Cyprian Kościelniak
Sławomir Witkowski
1 x 1

Sławomir
Witkowski

Cyprian
Kościelniak

1 X 1



1: GDAŃSK

Sławomir Witkowski: To co? Zaczynamy

Cyprian Kościelniak: Zaczynamy to pranie.

S: Staralem się ułożyć pytania w taki sposób, by przywrócić cię Gdańskowi, przywołać czas, gdy byliśmy razem. Są też pytania związane z Twoim życiem w Warszawie i oczywiście z emigracją do Holandii.

C: Najpierw jedno pytanie. Dla kogo jest ta książka?

S: Już ci mówię. Ta książka jest dla młodych ludzi. Dla studentów. Ale też i dla naszego środowiska. Bo chcę Cię przywrócić historii gdańskiej akademii, naszej akademii. Zacznijmy od wątku, którego nie znałem, od Twoich studiów w Gdańsku. Przyjechałeś więc na studia do Gdańska, bo...

C: Byłem po trzech latach studiów na Uniwersytecie imienia Mikołaja Kopernika w Toruniu na Wydziale Sztuk Pięknych. To był wydział kształcący nauczycieli. Studiowałem grafikę artystyczną, ale po trzech latach stwierdziłem, że to nie jest to, więc uciekłem do Gdańska. Przyjechałem do Gdańska w 1970 roku. Po trzech latach studiów w Toruniu chciałem pójść od razu na czwarty rok. „No ale my czwartego roku nie mamy, mamy tylko trzeci” – usłyszałem od Jerzego Zabłockiego. To były zupełne początki Wydziału Grafiki. Musiałem zapytać ojca, czy pozwoli mi się cofnąć o rok. Chodziło o finansowanie, bo dla mnie to nie był problem. Grafikę wtedy wykładali Jurek Zabłocki i Jurek Krechowicz. Najbardziej pamiętam Grudzień 1970. Bardzo przeżyłem początek buntów stoczniovców, w koncu Komitet wojewódzki PZPR był o 300 m os akademii. Plakaliśmy od gazów łzawiących jeszcze wiele dni po tym.

S: Ja miałem wtedy dziewięć lat, pamiętam czołgi gruchoczące po bruku ulicy Kościuszki, przy której mieszkałem, byłem tym widokiem zafascynowany. Ale wróćmy do Twojej historii. **M:** Ale to jest mój wybór. Pełna odpowiedzialność.

C: Dobrze. Kiedy wróciłem do szkoły we wrześniu, Zabłocki znowu mi powiedział, że nie ma czwartego roku, że zaczynają od nowa. Wtedy nie rozumiałem dlaczego. Dopiero teraz z książki Marka wyczytałem, że zwyczajnie nie było kadry z odpowiednimi certyfikatami. Dlatego uczelnia nie mogła oficjalnie otworzyć czwartego roku, no i musieli zacząć *da capo al fine*. Tego było mi



profesorze, jeśli miałbym dostać tok indywidualny, to ja wolę od razu dostać dyplom. W związku z tym dziękuję bardzo i rezygnuję”.

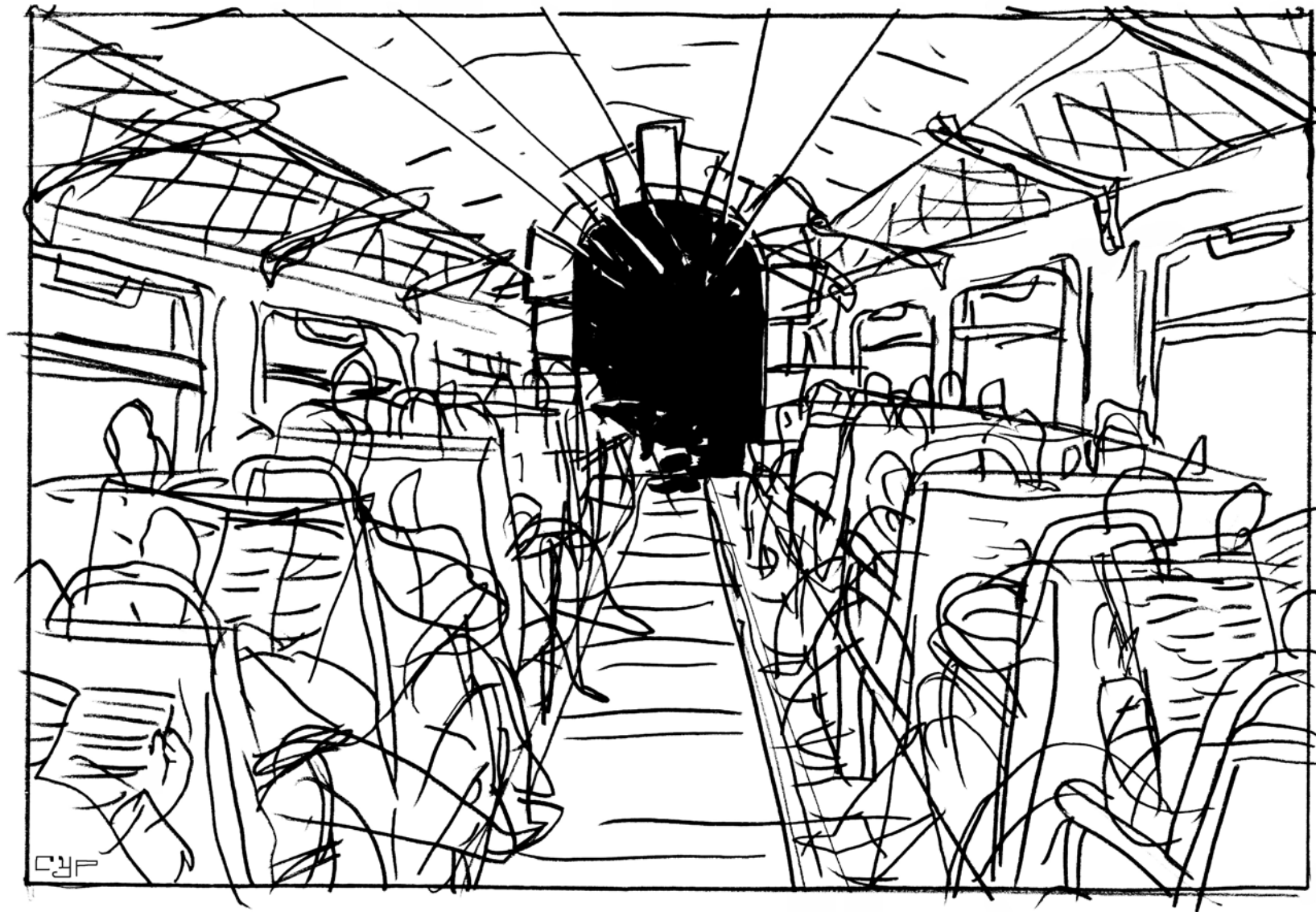
S: Ha, ha, ha.

C: C: Bo wiesz, zrozumiałem, że tam nie było programu ani struktury studiów. To się wszystko dopiero wykuwało. Wziąłem więc pod pachę swoje portfolio, pojechałem do Warszawy i Tomaszewski przyjął mnie do swojej pracowni.

S: No pięknie.

C: Ale wtedy poszedłem już na czwarty rok u Henia. Te wszystkie zmiany uczelni kosztowały mnie w sumie dwa lata studiów, co nie miało znaczenia, poza tym, że parę rzeczy się pogubiło, jak na przykład porządna typografia, bo w Toruniu jej nie było, a w Gdańsku trochę próbowaliśmy, ale uczelnia nie miała jeszcze pracowni z prawdziwego zdarzenia. Z kolei w Warszawie nie załapałem się na typografię, bo była na drugim i trzecim roku. Tak więc uczyłem się jej po skończeniu akademii w „Perspektywach”.





S: Rozumiem, ale powiedz mi, jak to się stało, że pojechałeś do Warszawy? Ktoś Ci powiedział, że możesz się przenieść? Czy to była spontaniczna decyzja niepokornej duszy?

C: Nie, nie. Warszawa w tym czasie to było dla mnie marzenie ściętej głowy. Już wcześniej zdawałem na akademię w Warszawie, bez powodzenia. Przyjęty zostałem w Toruniu. Przenosiny do Gdańska, nieudany tok studiów zmusi mnie w końcu do przeniesienia się do Warszawy.

S: To jest absolutnie magiczna sytuacja, powiedziałeś: „Pojechałem do Warszawy i Henryk Tomaszewski mnie przyjął”. Opowiedz, proszę, o tym.

C: Wszedłem do akademii i zapytałem, kiedy będzie profesor Tomaszewski. W pewnym momencie on wszedł do budynku. Stałem pod jego pracownią, więc gdy podszedł, grzecznie go poinformowałem, że chciałbym się przenieść z Gdańska do jego pracowni. Zapytał krótko, czy mam swoje prace. Miałem rzecz jasna. Popatrzył, popatrzył i mówi: „Dobra, to jesteś przyjęty. Pan pójdzie do sekretariatu”. I koniec, to było wszystko.

S: Niesamowite. To są te różnice! Nasze procedury, podania, komisje – szkoda słów, nie będę tego rozwijał, bo jako dziekan jestem tym po prostu umęczony. Ale to, co opowiedziałeś, jest przepiękne, i można powiedzieć – budujące mit Tomaszewskiego.

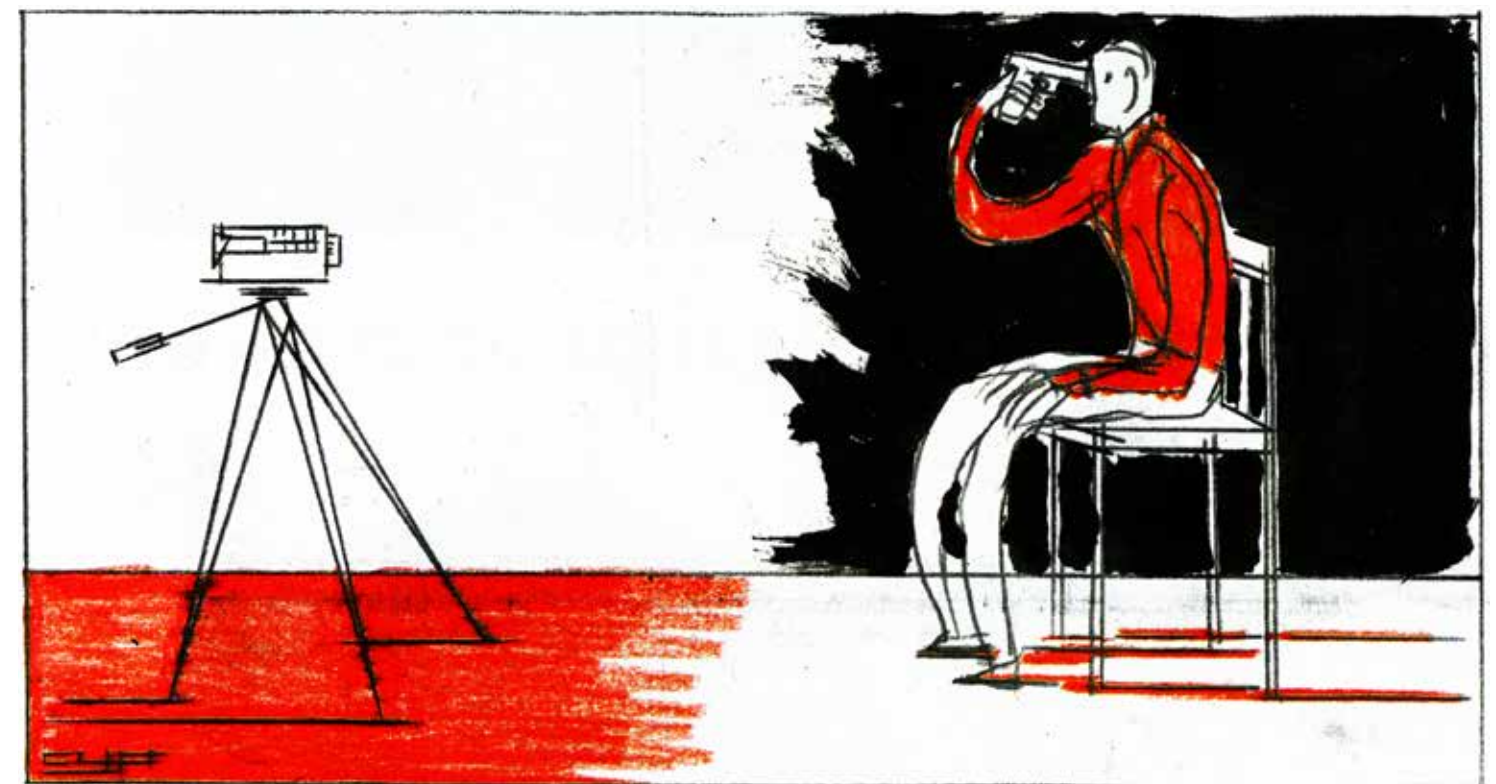
C: Słuchaj, Sławku. Słowo Henryka Tomaszewskiego było wtedy prawem.

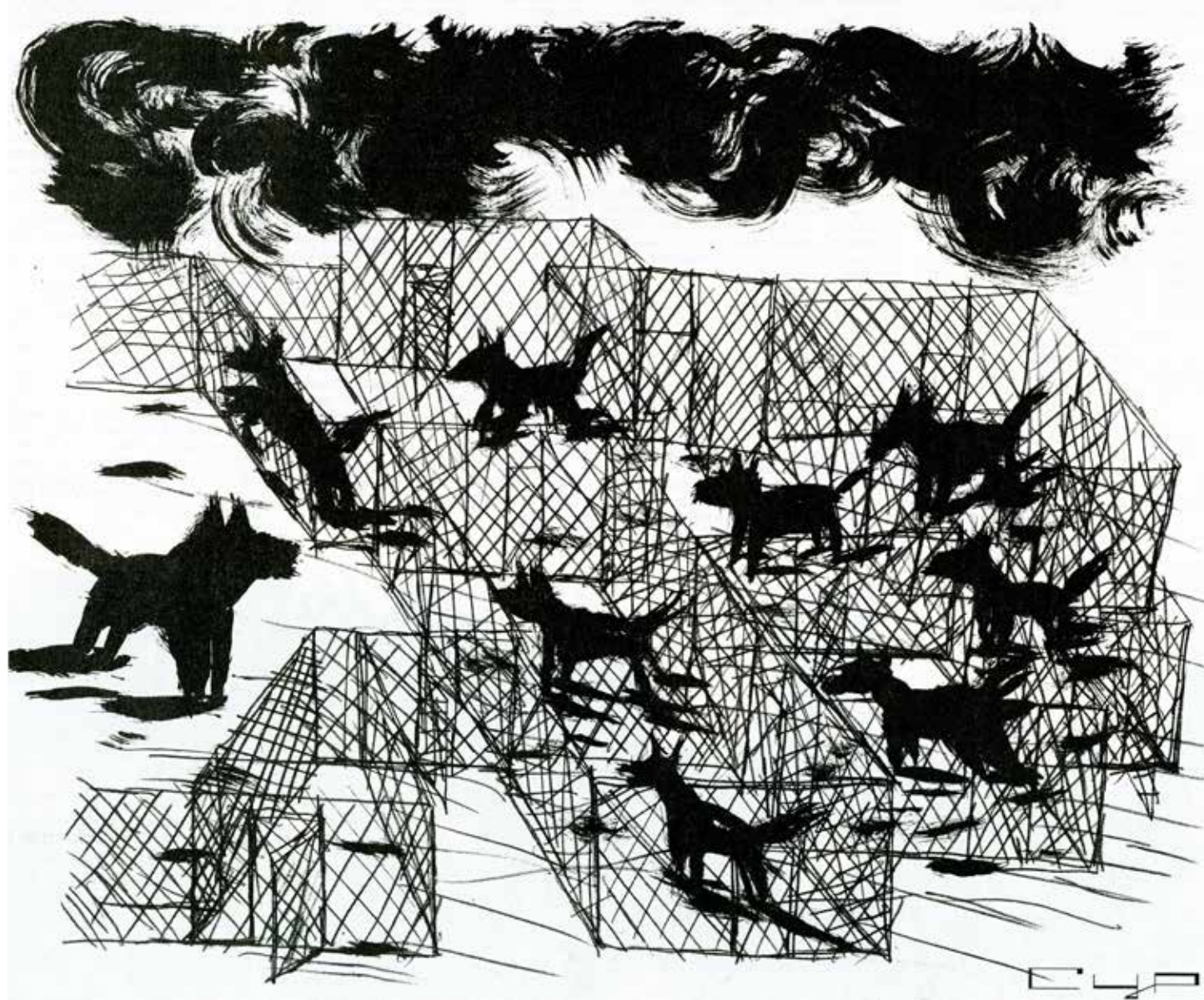
S: Przyjechałeś do nas z Warszawy jako nadzieja polskiej grafiki.

C: He, he, he.

S: I asystent Henryka Tomaszewskiego. Czego się spodziewałeś? Zastąpiłeś Marka Freudenreicha. Coś cię mile zaskoczyło? Coś poszło nie tak?

C: Powiem ci tak. Gdybym został w Gdańsku pięć, sześć lat, stałbym się belfrem z prawdziwego zdarzenia... Przyjechałem do Gdańska, mając doświadczenie jedynie paru lat pracy z Tomaszewskim. Pewnie w jakimś sensie chciałem go naśladować, bo nie miałem innego wzoru. Ale z drugiej strony dokładnie wiedziałem, że polska szkoła plakatu, ten sposób myślenia, ta formuła zostały już całkowicie wyeksploatowane, wysane. Bardzo cenię Marka, jego chłodne podejście do





naszego zawodu, podziwiałem jego dojrzałość jako projektanta i nauczyciela – on wiedział zawsze, czego chce. Ja, przyznam szczerze, nie do końca byłem ukształtowany, miałem przede wszystkim olbrzymie ambicje, no i przede wszystkim bardzo chciało mi się pracować. Dlatego szukałem innej metody, innej drogi, a że w was też coś się gotowało, postanowiłem pójść w inną stronę. Dla mnie to też była podróż w nieznane...

S: Marek był niekwestionowanym autorytetem w zakresie projektowania znaku i plakatu. Jego myślenie było pozbawione emocji, skupiało się przede wszystkim na logice i mistrzowskiej retoryce komunikatu wizualnego. Żeby zapisać się do jego pracowni, czekałem przed dziekanatem od piątej trzydzieści rano. Profesor przyjmował na rok tylko trzech studentów. Oprócz mnie udało się to jeszcze Andrzejowi Kuichowi i Wojtkowi Zamiarze. Dostałeś w spadku grupę studentów, którzy byli przez niego już trochę ulepieni. Marek był twoim przeciwieństwem. Jego metody nauczania można by porównać do szkoły szwajcarsko-niemieckiej – zimne, precyzyjne myślenie, litera i fotografia stanowiły główny nośnik informacji. Środki stylistyczne były bardzo formalne, pozbawione ozdób, zbędnych gestów. Ty byłeś zupełnie inny, wulkan energii i emocji. Powiedz, jak to się stało, że Marek ciebie wybrał, wiedząc, jak bardzo się różnicie?





10 | stoją od lewej: Borys Czernychowski, Kasia Zamiara, Sławomir Witkowski, Andrzej Kiuch, Wojtek Zamiara;

na pierwszym planie od lewej: Janusz Górski, Cyprian Kościelniak | 1985

C: Nie wiem, Marek chciał, żebym przyjechał uczyć. Miałem szczęście. Ty, Andrzej Kiuch i Wojtek Zamiara byliście powodem, dla którego warto było tam robić rzeczy, które zrobiliśmy. Powiedziałem wam: „Słuchajcie chłopcy, dzisiaj mamy wolne ręce, robimy to, co chcemy, i zobaczymy, co z tego wyjdzie”. Czyli bądźcie sobą i spróbujmy zrobić coś od nowa. Marek miał taką metodę, że tak długo dusił, póki nie zrobiłeś projektu tak, jak on chciał. Była w tym metoda dydaktyczna – pokazywał ci do końca, jak to powinno wyglądać. Ale w moim odczuciu gubił się w ten sposób element studiów, poszukiwań i eksperymentu.

S: Tak.

C: Powiem ci szczerze, że trochę przez przypadek udało nam się przez tych parę lat zrobić nieco zamętu. Zwłaszcza, że taki był czas – koniec stanu wojennego, bunt młodych: Nowi Dzicy, punk, Jarocin. Pamiętasz?

S: Tak, myśmy nawet zrobili w 1985 albo 1986 roku scenografię na scenę główną w Jarocinie. Ta scenografia to nie było nic szczególnego, ale w Jarocinie trwał wtedy remont ratusza na głównym rynku i my na tym ratuszu wieszaliśmy swoje gigantyczne papierowe obrazy: wściekłe wilki, ekspresyjne kompozycje. To miało swój wymiar, budowało atmosferę wolności, to był głos pokolenia. Ale wróćmy do Ciebie. To Ty przyniosłeś nam tę energię i otwartość. Pamiętam jak dzisiaj, kiedy położyłeś na stole książkę z nowojorskim graffiti końca lat 70. i początku 80. Ja po prostu onie miałem, jak to zobaczyłem! Wiesz, to we mnie otworzyło jakieś drzwi, zostawiło niezatarty ślad. Oprócz graffiti z nowojorskiego metra przywozłeś też Steinberga oraz swoją fascynację ekspresją niemiecką, Neue Wilde. Byłeś dla nas objawieniem, otworzyłeś przed nami świat, którego Marek Freudenreich w życiu by nam nie pokazał. Mówiłeś, że forma jest tak samo istotna dla informacji jak sam pomysł. Estetyka i środki stylistyczne tworzą bezpośrednią ścieżkę umożliwiającą emocjonalny kontakt z odbiorcą, Zimna kalkulacja i intelekt są oczywiście ważne, ale podstawowym budulcem więzi międzyludzkich są emocje. Na dodatek byłeś młody, odnajdowaliśmy w Tobie starszego kolegę! Powiedziałeś, że nie do końca byłeś przygotowany do roli nauczyciela, nie miałeś konkretnego planu dydaktycznego, podszedłeś do tego intuicyjnie, po prostu przyjechałeś i zacząłeś z nami rozmawiać o tym, co Ciebie fascynuje, tak?

C: Tak, właśnie tak. To było tak samo ważne dla mnie, jak i dla was, wszystko było jakby wspólne.



S: I to idealnie zagrało, idealnie. To po prostu było sklejenie natychmiastowe. Jest taka anegdota. Na jednym z wernisarzy w Paryżu pojawił się młody Pablo Picasso, a za nim gromadka jego wyznawców. Picasso rzucił okiem na salę i zdecydowanym krokiem ją opuścił, a za nim karnie cała gromadka. Trochę byliśmy taką gromadką. Twój najwierniejsi uczniowie: Andrzej Kuich, Wojtek Zamiara, Borys Czernichowski i ja. Ale ta fascynacja Tobą, wiara, że możesz góry przenosić, miała też swoje bolesne odsłony. Pamiętam taką scenę, kiedy rozklejaliśmy malowane przez nas ręcznie plakaty na budynku BWA w Sopocie z okazji wystawy *Dyplomy'85*. Powiesiliśmy wszędzie, gdzie się dało, ale jeszcze zostało nam kilkanaście sztuk. Vis-à-vis stał taki mały warzywniak, powiedzieliśmy sobie: „Kurde, oklejmy ten warzywniak”, a Ty powiedziałaś: „No nie, trzeba zapytać właściciela”. Dla nas to było śmieszne, bo jak facet ma nie pozwolić? Ty wejdiesz, powiesz i załatwisz!

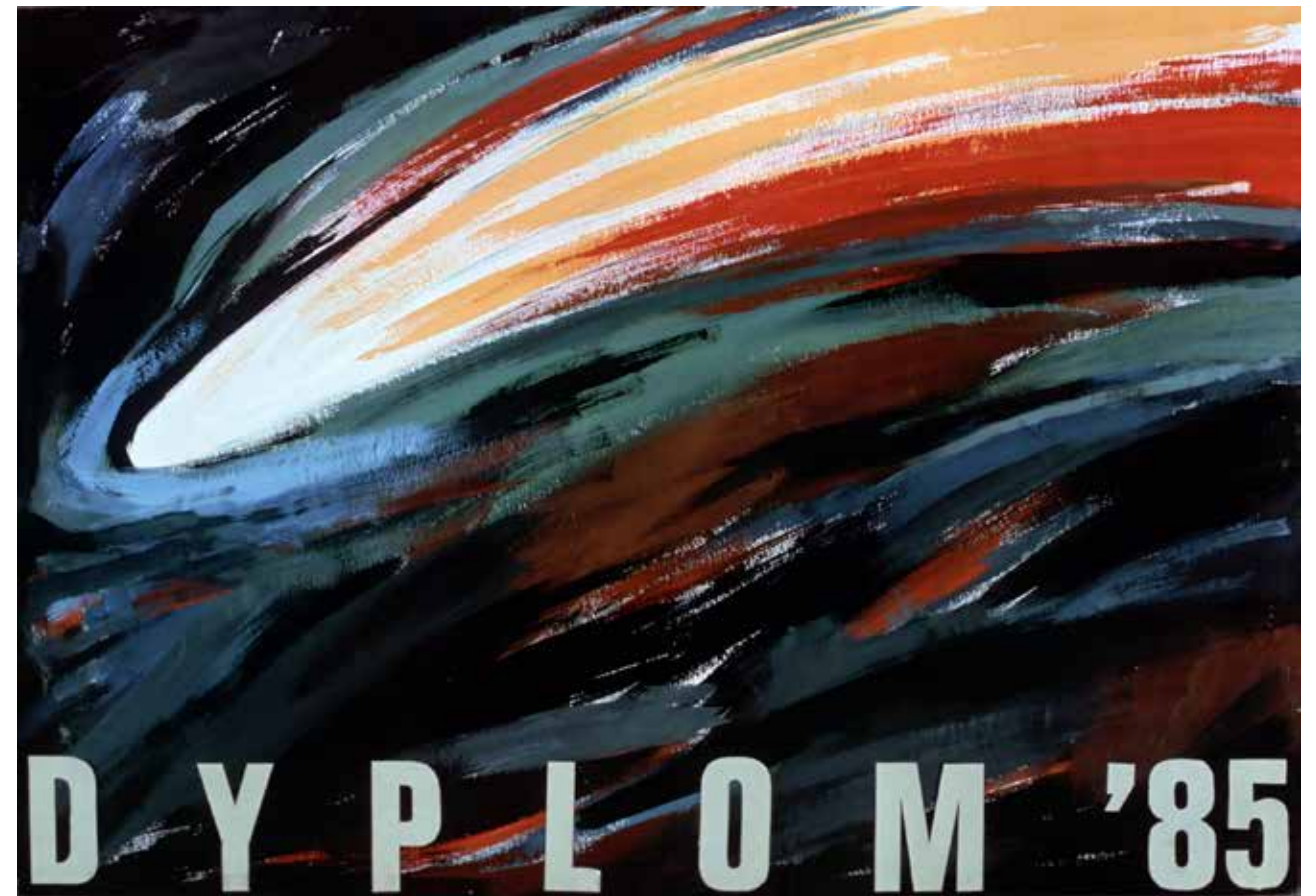
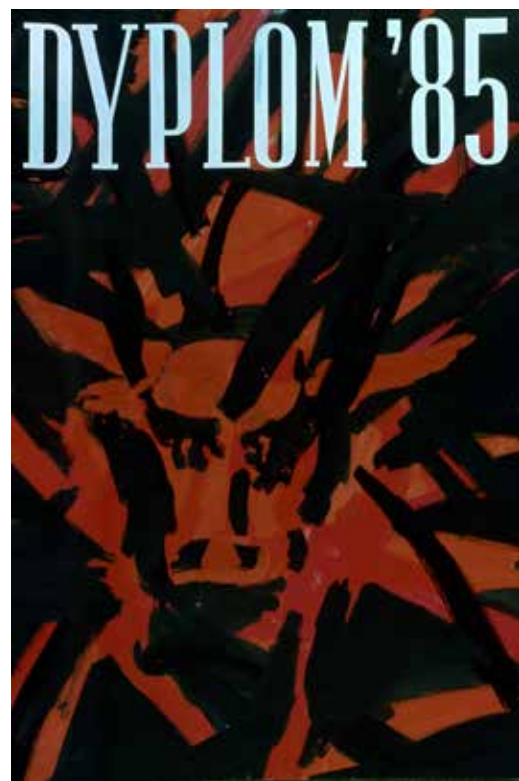
C: He, he, he!

S: Ty wszedłeś i wyszedłeś, i powiedziałaś: „Kurwa, nie pozwolił”. Rozumiesz? Przecież Cyprian wszedł i miało być załatwione!.

C: Ale nie zapominaj, że nasze plakaty Jankowiak kazał zerwać następnego dnia.

S: No tak, ja wiem, wiem. Byliśmy na cenzurowanym. Dyrektor ekonomiczny Jerzy Jankowiak był szarą eminencją, trząsł całą uczelnię. Sądzę, że miał przełożenie polityczne, wiedział najwięcej, wiedział, co w trawie piszczy. Kończąc wątek gdański, a właściwie sopocki – wieszania plakatów na BWA, które Jankowiak zerwał. Myśmy zrobili to bez jakiegokolwiek zgody. Czy były z tego powodu jakieś reperkusje?





16 | *Dyplomy 85* | zwycięski plakat | Sławomir Witkowski | 1985

17-18 | *Dyplomy 85* | plakaty | 1985

19 | *Dyplomy 85* | plakat | Wojtek Zamiara | 1985

20 | *Dyplomy 85* | plakat | 1985

18

C: Nie, nie pamiętam. Za to pamiętam zamieszanie, które powstało w związku z Twoim plakatem.

S: Ano właśnie, opowiedz.

C: Mimo, że wygrałeś konkurs rektor za żadne skarby nie chciał się zgodzić na wydrukowanie Twojego plakatu.

S: Ale powiedz mi, jak to wyglądało, kto dokonywał wyboru? Cała pracownia brała udział w tym konkursie.

C: Wiesz, ja tego nie pamiętam, Sławek. Pamiętam tylko, że w trakcie obrad jury były straszliwe przepychanki i że w końcu któryś z belfrów musiał zrobić grzeczny plakat, mimo że to był konkurs studencki. To już była polityka.

S: Puentując, pamiętam, że w ramach nagrody miałem dostać od rektora książkę. Jakiś album o sztuce, oczywiście gównu dostałem...

C: No ale wtedy ważne było, kto wygrał, wszyscy wiedzieli, kto.

S: Tak, to było fantastyczne, człowieku, skrzydła mi urosły. Dzisiaj, kiedy rozmawiam z młodszymi kolegami i wspominamy tamte czasy, to oni mówią, że myśmly wtedy pod twoim okiem budowali coś takiego, co było absolutnie wyjątkowe.

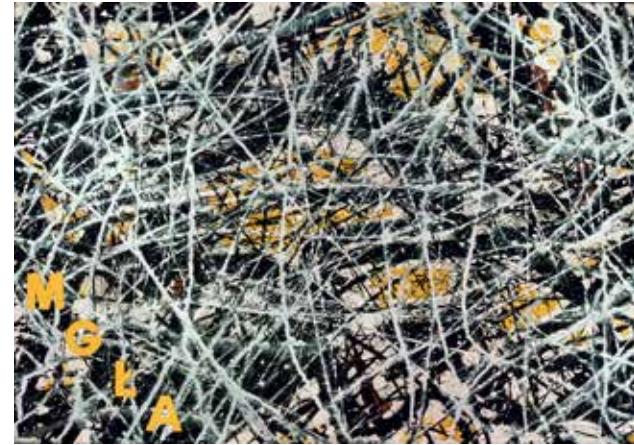
C: Ha, ha, ha. Wiesz, ja się raczej bałem, że zrobię jakąś rozpierduchę. Byłem niemalże w waszym wieku, odrobinę starszy. Przyszedłem po prostu do pracowni, miałem jakieś już pierwsze doświadczenia i wiedziałem, że nie do końca chcę pracować w taki sposób, że nie jestem Heniem, że świat się zmienił, ludzie inaczej myślą. Rozumiesz, razem wyruszyliśmy w tę drogę. Domeną Marka była dyscyplina designerska, porządek i logika, a ja chciałem was przede wszystkim odkorkować, otworzyć kran i zobaczyć, co wypłynie. Reszta była czystym eksperymentem i tylko patrzeniem, co dalej. Pewnie gdybym dłużej pracował na uczelni, to by się to poukładało w jakąś metodę.

S: Okej, ale tutaj chciałem nawiązać do tego, co tak kokieteryjnie nazwałeś swoim wiekiem prawie rówieśniczym. Byłeś nam przez to na pewno bliższy, byłeś nauczycielem szalonym, kontekstującym. Pokazałeś nam, że w projektowaniu emocje także odgrywają rolę. Dawałeś nam prawo, żeby pokazywać swój temperament, niekoniecznie za każdym razem ten mózg wyciskać do ostatniej kropli, żeby budować takie ładne, czytelne, poukładane zdania. Wręcz odwrotnie, te zdania mogły być jakieś dziwne... Pamiętam czysty brud.

C: Bo wodę trzeba kąpać. To czysta poezja, Sławku.

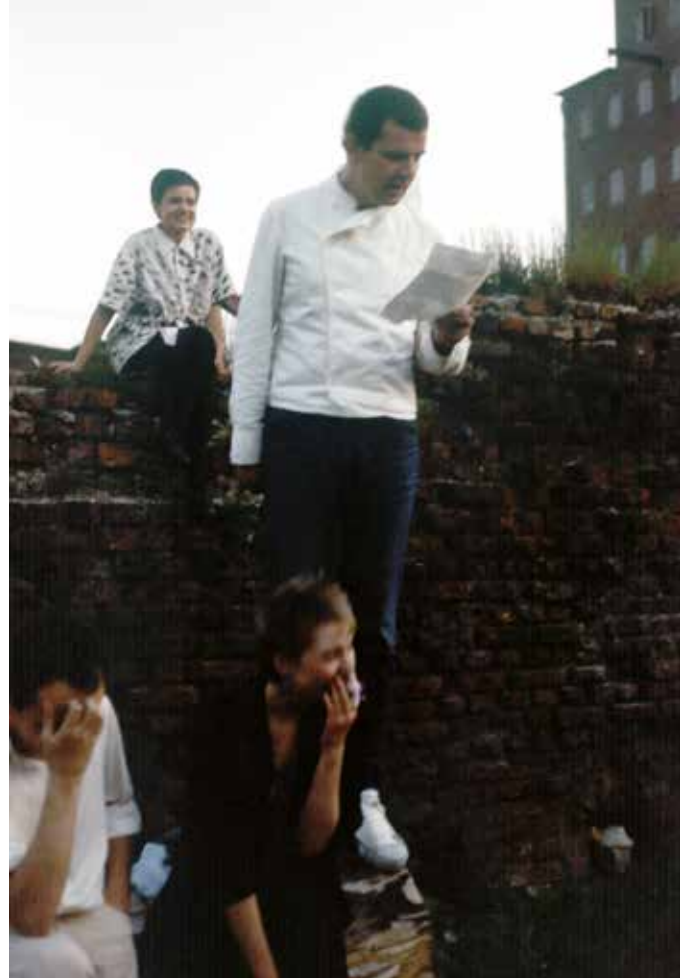


20



21



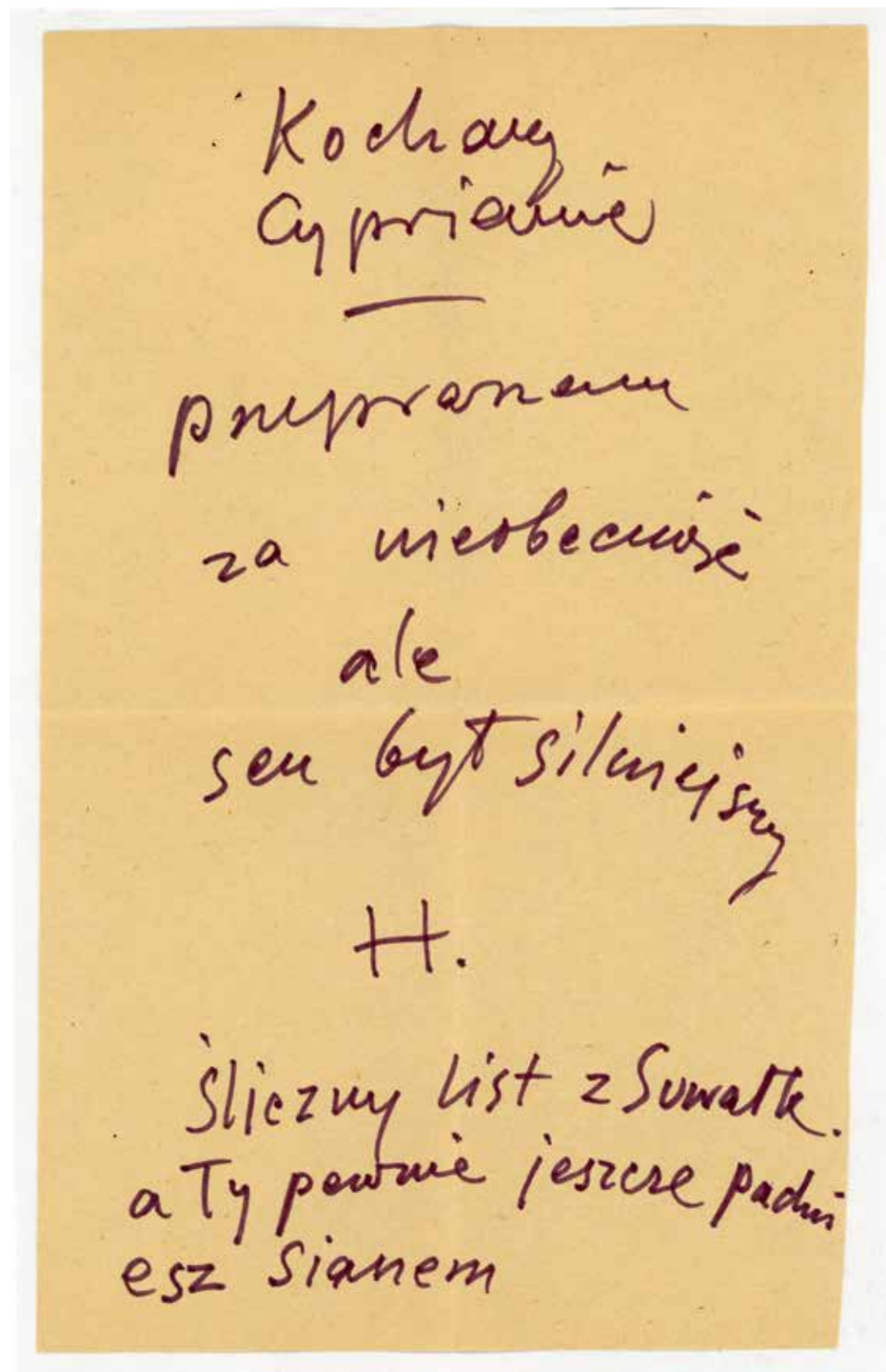


S: Tak, dokładnie. I wiesz, u Ciebie środki wyrazu miały znaczenie, ściszałeś, skręcałeś mózg w takich sprzecznościach, żeby dochodzić do konkluzji, że czysty brud może być bardzo brudny, przez swoją powtarzalność, prawda? Jak jest konsekwentny, to też jest jakiś rodzaj czystości, bo to jest logika konsekwencji. Powiedz mi, skąd te pomysły? Czy to z tej potrzeby malarskości, która w Tobie jest, czy po prostu uważałeś, że te stare techniki uczenia, które stosował Marek Freudenreich i jemu podobni, jakby się wyczerpują i trzeba odnaleźć jakieś inne źródło energii?

C: Powiem Ci Sławku, że jest to chyba jeden z tych niewielu elementów, które zrobiłem świadomie. Ja się szybko zorientowałem, że w pracy z wami po prostu trzeba otworzyć zaporę. Wtedy uważałem, że każdy, kto studiuje, jest absolutnie temu oddany. I oczywiście to był wielki błąd, bo ja myślałem, że wszyscy myślą tak jak my, że jesteśmy szaleńcami, którzy poświęcają się dla tego zawodu i chcą być jak najlepsi.

S: Byliśmy fajną paczką. Pamiętasz, jak spędzaliśmy długie godziny zanurzeni w dymie papierosowym, z piwem w ręku dyskutując o tym, co się w Polsce działo? Gdy przyszedł czas na dyplomy, powiedziałeś: „Chłopaki, musimy przedyskutować wasze pomysły, bo to nie może być byle co, to musi być wszystko przemyślane, to musi być petarda!”. No i spotykaliśmy się gdzieś w jakichś mieszkaniach, w pokojach akademika, cierpliwie nas wysłuchiwałeś. To były fantastyczne rozmowy. I takich dyplomów na grafice nigdy nie było. Nigdy. I potem się też nie zdarzyło.





2: TOMASZEWSKI

S: Henryk Tomaszewski jest legendą. Jego sylwetka obrosła wieloma mitami. Jesteś jego uczniem, ale poszedłeś swoją drogą.

C: Z Henrykiem Tomaszewskim przeprowadziłem parę poważnych rozmów nagranych na wideo. Jako jego asystent zmusiłem go do tego, to było w 1982 albo 1983 roku. Mój ówczesny przyjaciel Ryszard Biały miał dostęp do kamery wideo. Nakręciliśmy długi dokument. Zapytałem między innymi: „Powiedz mi, który z twoich plakatów wywołał największy rezonans społeczny?”. Wiadomo, w naszej branży wszyscy zachwycaliśmy się tym, co robił. Każdy nowy plakat Tomaszewskiego, Świerzego czy Starowieyskiego był omawiany, dyskutowany, ale to była gra naszych „elit”. A co ze zwykłymi ludźmi? Jak oni odbierają geniusz Tomaszewskiego? Odpowiedział mi wtedy, pamiętam to do dzisiaj: „A wiesz, to była *Ditta*”. To plakat z lat 50. do duńskiego filmu. O ile pamiętam, dziewczynka z warkoczami namalowana od tyłu, w konwencji malarstwa lat 50. Wtedy opowiedział, że jakaś kobieta powiedziała mu, że ta dziewczynka przypomina jej własną córkę. I to było wszystko, co Tomaszewski był w stanie powiedzieć o społecznym odbiorze swoich prac. Czyli rozumiesz – z całym respektem i podziwem dla niego, bo w końcu to on nas nauczył myśleć, a to, co myśmy z tym dalej robili, to zupełnie inna sprawa – prace Henryka nie były dla mas. I teraz wróć do tego momentu, kiedy przyjechałem do Gdańska. To był właśnie okres, kiedy kończyłem świadomy i dobrowolny czas płukania mojej duszy i głowy z Tomaszewskiego. To był taki siedmioletni urlop, w czasie którego postanowiłem odczytać się Henryka, znaleźć własny język. Dla wielu moich kolegów i rówieśników bakcył Tomaszewskiego był śmiertelny. Jest paru takich, którzy do dzisiaj „jadą Heniem”, tak nazywaliśmy tę przypadłość. Nauczyli się pewnych trików i form i przez lata się nimi posługiwali. Czasami to przynosiło sukces, czasami nie, zawsze jednak było widać, że są to klony Tomaszewskiego. Uświadomiłem sobie, że trzeba się z tego wypisać. Zacząłem robić eksperymenty z fotografią, trójwymiarowe projekty będące jakby scenografiami, które potem fotografowałem jako plakaty, zająłem się czołówkami filmowymi. Robiłem rzeczy, które rzuciły mnie w inną stronę projektowania. Dziś mogę nie akceptować niektórych jego metod pracy

ze studentami, ale Henryk w pewnym momencie mojego życia miał na mnie olbrzymi wpływ i nie mogę, i nie chcę się tego wyprzeć.

S: Czy to prawda, że Profesor w trakcie zajęć rysował na dużych arkuszach papieru, po zajęciach zostawiał te rysunki na stołach, a studenci zażarcie o nie walczyli, wydzierając je sobie z rąk?

C: Tak, tego było dziesiątki. Pokażę Ci te rysunki, mam ich mnóstwo. Te rysunki nie są dziełami sztuki, były robione naprędce w trakcie korekt. To jest po prostu świadectwo jego pracy. Mietek Wasilewski, będąc asystentem Henryka, zabierał te szkice z automatu. Ja potem robiłem tak samo. Kiedyś Henryk miał wystawę w Warszawie u Bożeny Wahl i żeby ją precyzyjnie zaplanować, zrobił makietę ekspozycji z miniaturowymi wszystkimi prac! Prosiłem później Teresę, żeby mi je dała, ale nie miałem szans. To było rewelacyjne. Mam jedną taką miniaturową, Portret Gertrudy Stein Picassa, asystowałem Henrykowi przy projektowaniu scenografii do przedstawienia teatralnego Pamiętniki Alicji Toklas. Mam trochę jego rzeczy, nawet z dedykacją. Ale rysunki z zajęć robione podczas korekt mają znaczenie tylko wtedy, kiedy znasz kontekst ich powstania.

S: No tak, oczywiście.

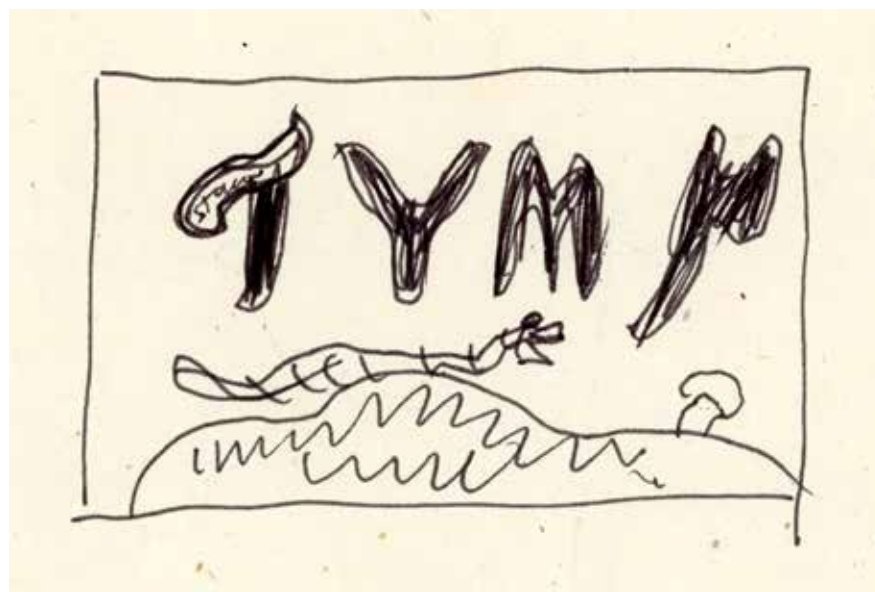
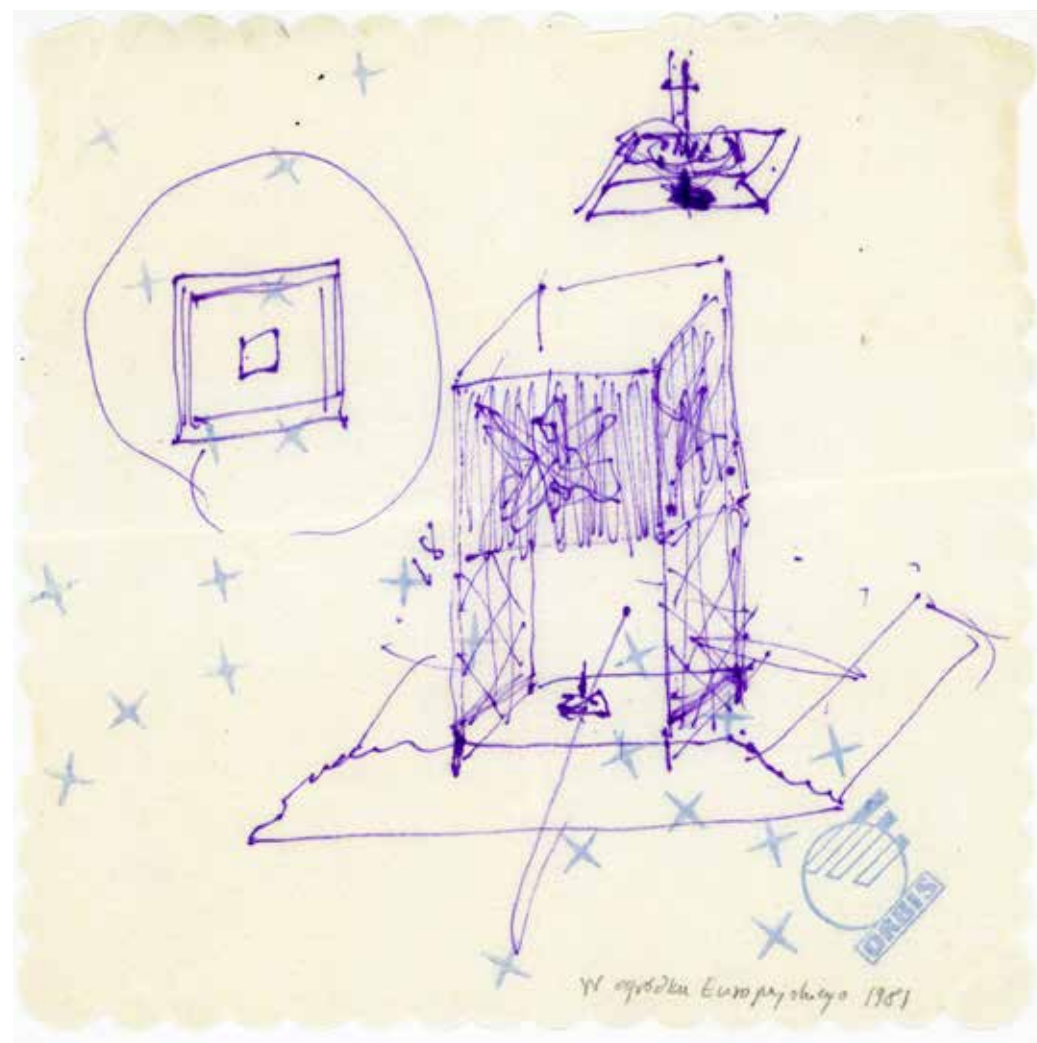


C: Nie wyobrażasz sobie, jaką estymą ten facet się cieszył. On był prawdziwym guru. Ja przez całe lata uważałem za swój największy zawodowy sukces fakt, że Henryk zaprosił mnie, żebym został jego asystentem..

S: No właśnie, jak to się stało, jak do tego doszło?

C: Wiesz, pamiętam taki moment. Marian Nowiński, który niestety już nie żyje, podszedł do mnie i mówi: „Słuchaj, jest jeden profesor, który może chciałby, żebyś był u niego asystentem”. Ja pytam: „kto?”, on mówi: „Damski”. Powiedziałem wówczas wprost: „przyjdę uczyć na akademię tylko wtedy, kiedy Henryk mnie poprosi”. I tak się stało w 1980 roku. To był oczywiście zbieg okoliczności. Mietek Wasilewski, który był asystentem Henia, dostał kontrakt do Syrii. Mogłem go zastąpić. Muszę Mietka kiedyś zapytać o szczegóły tej zamiany. Czy to on mnie polecił Heniowi, czy może Henryk mnie zapamiętał? Zaczęło się fatalnie – kiedy przyszedłem do pracowni, prof. Tomaszewski miał zawał i leżał w szpitalu, więc musiałem prowadzić pracownię samodzielnie. A w grupie byli świetni, zdolni ludzie, między innymi Piotrek Młodożeniec. Prowadziłem zajęcia, jak potrafiłem, to trwało chyba trzy miesiące. Po powrocie ze szpitala Henryk nie był zadowolony.

28



37 | H.Tomaszewski, szkic projektu ołtarza na wizyta J.P. II w Polsce | 1981

38 | H.Tomaszewski, element projektu scenografii, „Alicja Toklas” | 1984

39 | H.Tomaszewski, szkic do plakatu, | ok.1984

29

Nic dziwnego, byłem jeszcze zbyt młody i niedoświadczony, by samodzielnie prowadzić zajęcia. Od Henryka nauczyłem się między innymi rysować przy korektach.

S: To jest bardzo, bardzo ciekawy wątek. Czy mógłbyś powiedzieć, jak Henryk uczył? Jakie stosował metody?

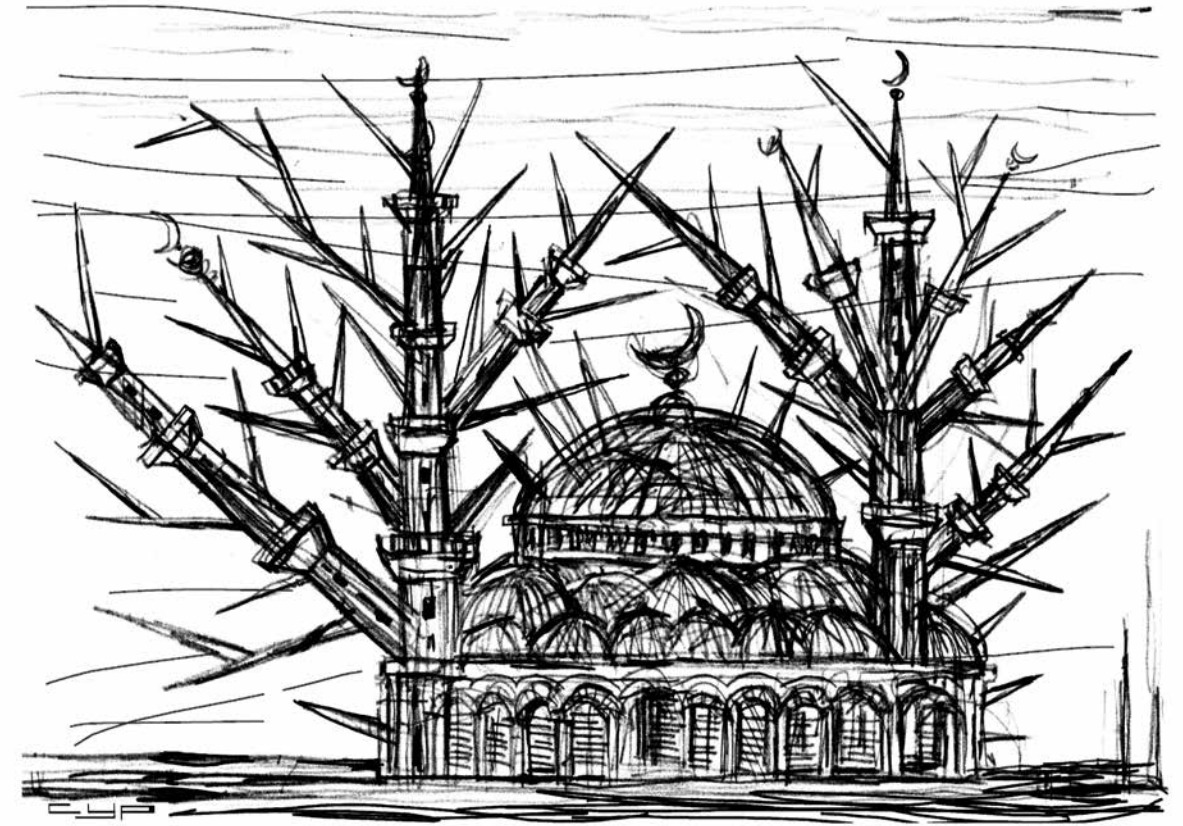
C: To pytanie powinienś postawić Mietkowi, on był jego asystentem zdecydowanie dłużej.

S: Mam wrażenie, że Cię tym pytaniem zirytowałem.

C: Nie, nie, chodzi o coś zupełnie innego. Żle rozumiesz moje zachnięcie. Chodzi o to, że ja przez całe życie usiłowałem wyzwolić się od Henryka. Mówiłem o tych siedmiu latach urlopu w Polsce na odwyku antytomaszewskim. Uczenie przez lata w Holandii nie było niczym innym jak tylko zapominaniem tego, jak on to robił, ponieważ żyłem w innych warunkach, z innymi ludźmi, w innych sytuacjach, miałem inne punkty odniesienia. Henryk funkcjonował w bardzo wygodnym systemie, to znaczy on mówił tak: „Take it or leave it”, on przynosił pewien pakiet logiczno-intelektualny, z którego mogłeś, a właściwie powinienś skorzystać. Z mojej perspektywy nie pozwalało to ludziom rozwijać własnych talentów, raczej wprowadzało ich w tajemne życie mózgu mistrza. I oczywiście był to fenomenalny proces, mam na myśli założenia i rezultaty tych działań. Natomiast spektakl, który odbywał się na lekcji, był nieprawdopodobny! Henryk rysował, opowiadał anegdoty ze swojego prywatnego życia, o swoich przyjaciółach, o znanych ludziach, bo on przecież wszystkich znał. To dawało nam poczucie, że...

S: Jesteście częścią elit? Tworzycie kulturę?

C: Nie, raczej poczucie pewnej ciągłości, że jak my wyjdziemy z uczelni, to będziemy robili to samo, co Henryk, będziemy najlepsi, zdobędziemy uznanie, bo jesteśmy jego uczniami. Panowało takie przekonanie, że jeśli byłeś jego studentem, to masz gwarantowaną karierę, co oczywiście było bzdurą. Chociaż w jakimś sensie stawaliśmy się jego kolejnymi wcieleniami, ponieważ zmuszał nas do zaakceptowania swoich ocen, pomysłów, rozwiązań, a nawet tego, co naszkicował. Dam ci jeden przykład. Dokładnie mi narysował, jak powinien wyglądać mój plakat. Zrealizowałem tę pracę zgodnie z jego wytycznymi. Naturalnie, dało mi to klucz do jego metody, przygotowało do zawodu. Nauczyło myślenia o plakacie. Moje rysunki, te polityczne, zaangażowane, pochodzą w prostej linii od Tomaszewskiego. To, czego w metodzie Tomaszewskiego nie było, to danie szansy na niezależność i własną indywidualną drogę rozwoju.



32



33







S: To niesamowite, przedstawiasz ciemną stronę Wielkiego Tomaszewskiego. Powiedz mi w takim razie, dlaczego Henryk Tomaszewski jest legendą? Największym z wielkich ojców polskiego plakatu?

C: Dlatego że jemu pierwszemu zaraz po wojnie udało się przedrzeć jako artyście na europejskie forum. Od niechcienia wysyłał plakaty na konkursy, na przykład do Szwajcarii, i dostawał trzy czy pięć nagród. Fenomen polskiego plakatu polegał na tym, że to było świeże i bezinteresowne. Zaraz po wojnie nie było jeszcze takich uprzedzeń wobec państw komunistycznych, jakie pojawiły potem. Dodatkowo Henryk stanowił wartość samą w sobie. I nikt nie był w stanie mu dorównać, jeśli chodzi o jakość myślenia, budowanie obrazu, wykorzystywanie środków malarskich w plakacie. Dodatkowo jako nauczyciel był fenomenem, który sprzedawał swoją osobowość, tworzył ze studiowania przygodę, potrafił tańczyć na stole, cały czas rysował, był dowcipny. Młodym dziewczynom i chłopakom takim jak ja czy jak Mietek, czyli ludziom, których rodzice byli poturbowani przez wojnę, pokazywał inną rzeczywistość, wspaniały proces kreowania. Dla wielu było to najważniejsze doświadczenie życia. Jedni na tym skończyli, inni próbowali upiec z tego jakiś chleb.

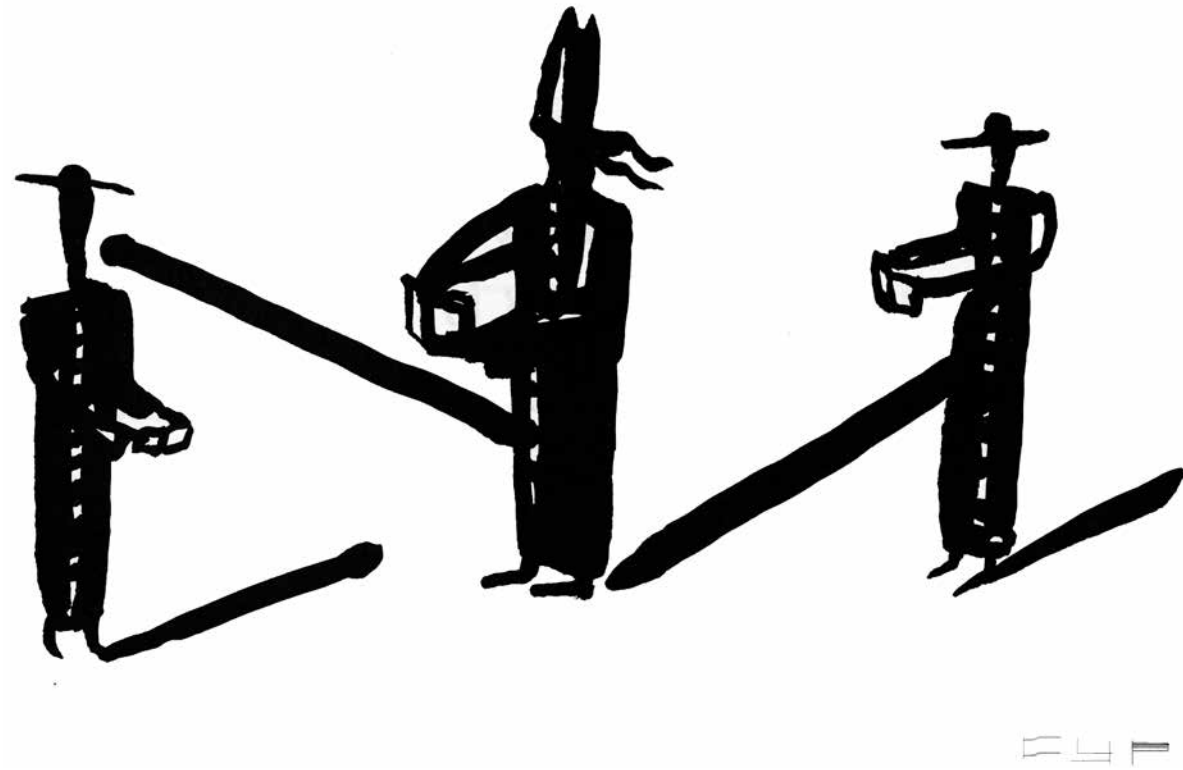
S: Swój własny.

C: Henryk był fenomenem swojego czasu. Jednak nie możemy zapominać i musimy zaakceptować coś, co dotyczyło właściwie całej elity kulturalnej tamtych czasów, tej najwspanialszej kultury – oni umieli współżyć z komunistami, a komuniści umieli się odwdziżyć kontrolowaną wolnością. Henryk, powiem więcej, twórcy całej ówczesnej kultury w jakimś stopniu legitymizowali tamtą władzę.

S: Zgadzam się z Twoją opinią.

C: Komuniści byli mądrzy, nie deptali Tomaszewskiemu po piętach, ponieważ jego międzynarodowe sukcesy i uznanie wśród europejskich elit intelektualnych wybielało czerwony reżim. Bo przecież dla Zachodu było niemożliwe do pomyślenia, że w państwie totalitarnym w tak nieskrępowany sposób mogą tworzyć tacy artyści jak Henryk Tomaszewski, Andrzej Wajda, Jerzy Grotowski, Krzysztof Komeda i wielu, wielu innych. W latach 50., 60. i 70. oni byli symbolami identyfikującymi potęgę polskiej kultury, jej europejskość. Dlatego Henryk był dla nas jak monument. Człowiek, z którym liczył się cały świat kultury. Współtwórca światowej dwudziestowiecznej historii sztuki, twórca jej bardzo ważnego fragmentu – tego, co nazywa się polską szkołą plakatu. Z perspektywy historii nie trwało to długo. W chwili, gdy zmieniły się socjalne i polityczne warunki, a więc

38



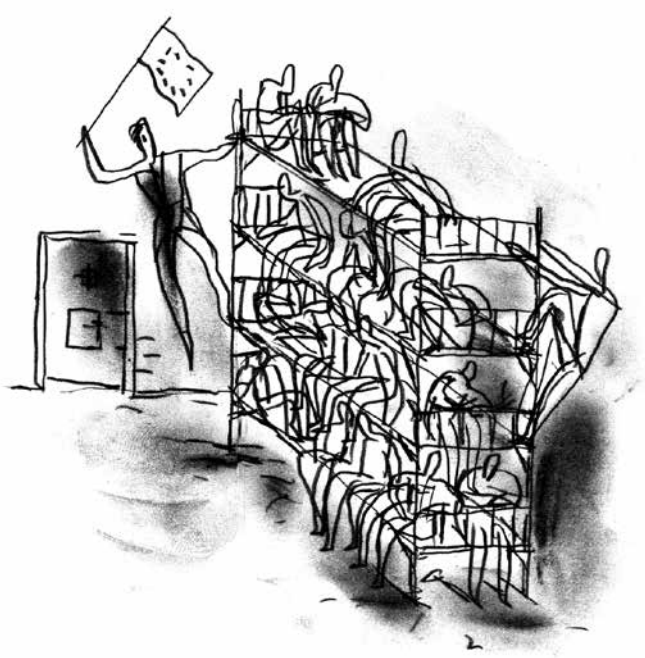
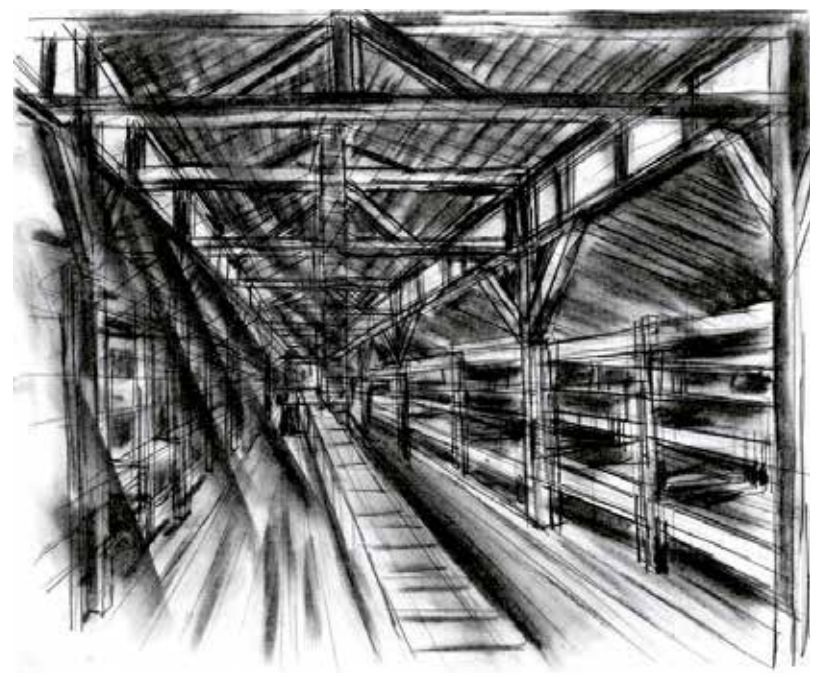
39





The Family of men







nastąpił upadek komuny, polska szkoła plakatu przestała istnieć, a to, co później powstawało, to było dolewanie wody do kielicha.

S: Czy nie sądzisz, że wyjątkowość stylu Tomaszewskiego w jakimś stopniu była także efektem jego wykształcenia, które otrzymał jako młody chłopak w szkole średniej? To było szczególne liceum plastyczne – szkoła przemysłu graficznego. Tam poznawał tajniki druku płaskiego, doskonalił rysunek jako litograf. Rozwijał świadomość formy wizualnej i to w połączeniu z jego niezwykłym umysłem ukształtowało tę niepowtarzalną osobowość twórczą.

C: Henryk jako młody chłopak uczył się grać na skrzypcach, był skrzypkiem

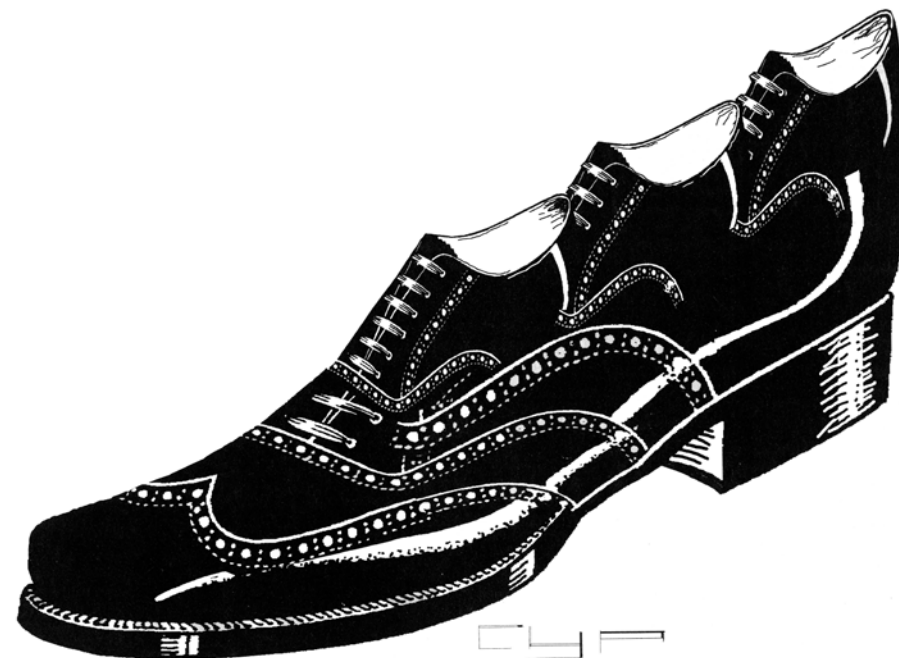
S: Nie wiedziałem.

C: On słuchał mnóstwa muzyki i muzyka była jednym z elementów, które go kształtowały. Tak więc muzyka była niezwykle ważna dla Tomaszewskiego. Rytm, kompozycja, kontrasty, struktura, czas i plot – to wszystko wpływało na proces kreacji i nadawało jego pracom melodyjność obrazu. Równie olbrzymi wpływ na Henryka miała twórczość Steinberga. Kiedy porównuję wczesne rysunki Steinberga i rysunki Tomaszewskiego w *Książce zażaleń*, widzę tam ogromne podobieństwo, to jest taka mentalna kopia steinbergowskich książek. Rysunki są swoistymi notatkami codzienności, zapisem obrazów, które bez przerwy pojawiają się w głowie, zmuszając rękę do rysowania, rysowania, ciąglego rysowania. Oni byli w podobnym wieku. Henryk po wojnie zaczynał od zera, bo wszystko w Polsce zaczynało się od zera. Saul Steinberg jako Żyd uciekł z Rumunii do Włoch, a potem do Ameryki. I to było niezwykle podobne doświadczenie – wszystko było nowe. Henryk też musiał nauczyć się nowej rzeczywistości, zrozumieć ją. Widzisz w ich pracach podobne napięcie wewnętrzne, linia ma klasę, jest fantastyczna, ale nigdy nie ma w niej sztucznej elegancji...

S: Salonowości?

C: Tak, tak, nie ma w tym salonowej elegancji. Myśmy przez Henryka wysysali Steinberga. W tamtych czasach właściwie nie istniała grafika reklamowa, bo w Polsce socjalistycznej na rynku wewnętrznym nie trzeba było niczego reklamować. Wszyscy z grubsza mieli to samo. Jeśli powstawał plakat teatralny czy filmowy, to nie miał wpływu na frekwencję, ludzie i tak masowo chodzili do kina czy do teatru, bo potrzebowali oderwania od szarej rzeczywistości. Plakaty nie miały obowiązku tworzenia komercyjnego komunikatu, do niczego nie musiały namawiać. I to właśnie doprowadziło polską szkołę plakatu do ściany. Tacy jak Franciszek Starowieyski, Eugeniusz Get-Stankiewicz czy inni robili plakaty wyłącznie autorskie. Nie miało najmniejszego znaczenia, co

46



47



zrobili, ważne było, że „nowy plakat Franka jest na ulicy” albo nowy plakat Henia. To była sztuka, ale tylko umownie nazywamy to plakatem.

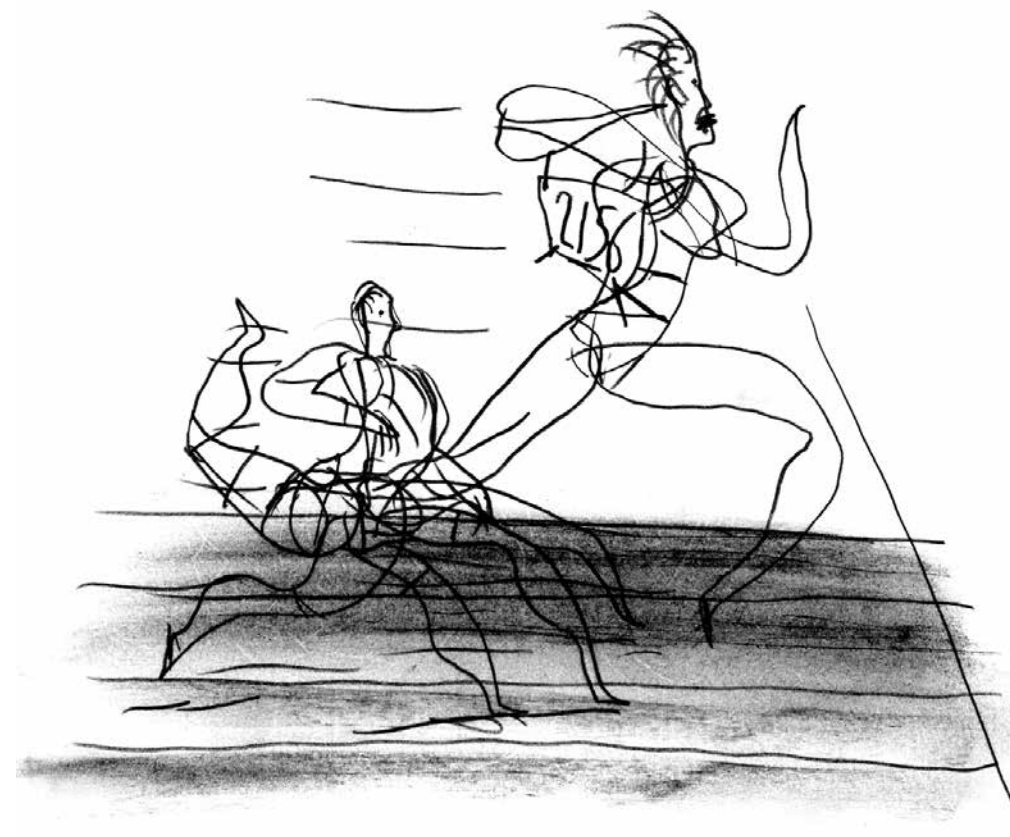
S: Kto jeszcze oprócz Henryka Tomaszewskiego na Ciebie wpłynął?

C: Tak, był jeszcze ktoś, kto miał na mnie wielki wpływ w tym czasie, choć paradoksalnie wówczas nie zdawałem sobie z tego sprawy. Był to Krzysztof Lenk. Zaraz po studiach zacząłem pracować w redakcji tygodnika „Perspektywy”. Krzysztof zaprojektował ten magazyn od podstaw. To było pierwsze projektowane na europejskim poziomie czasopismo w Polsce. Choć przyszedłem do „Perspektyw” już po odejściu Krzysztofa, to jednak kilkuletnia praca w redakcji była wielką szkołą projektowania. Pracowaliśmy tam razem z Mietkiem Wasilewskim. Lenk był już wtedy w Paryżu, a potem został profesorem Rhode School of Design w Providence. Roli Lenka w designie w Polsce i poza krajem nie jesteśmy jeszcze w stanie ogarnąć. Był jednym z pionierów profesjonalnego mapingu internetowego. Przyjaźniliśmy się przez przeszło 30 lat. Krzysio zmarł w 2018 roku. Właśnie wyszła jego książka, skończona tuż przed śmiercią, to rozmowa z Ewą Satalecką – Podaj dalej. To nie tylko historia jego życia, ale i kompendium dydaktyki designu.

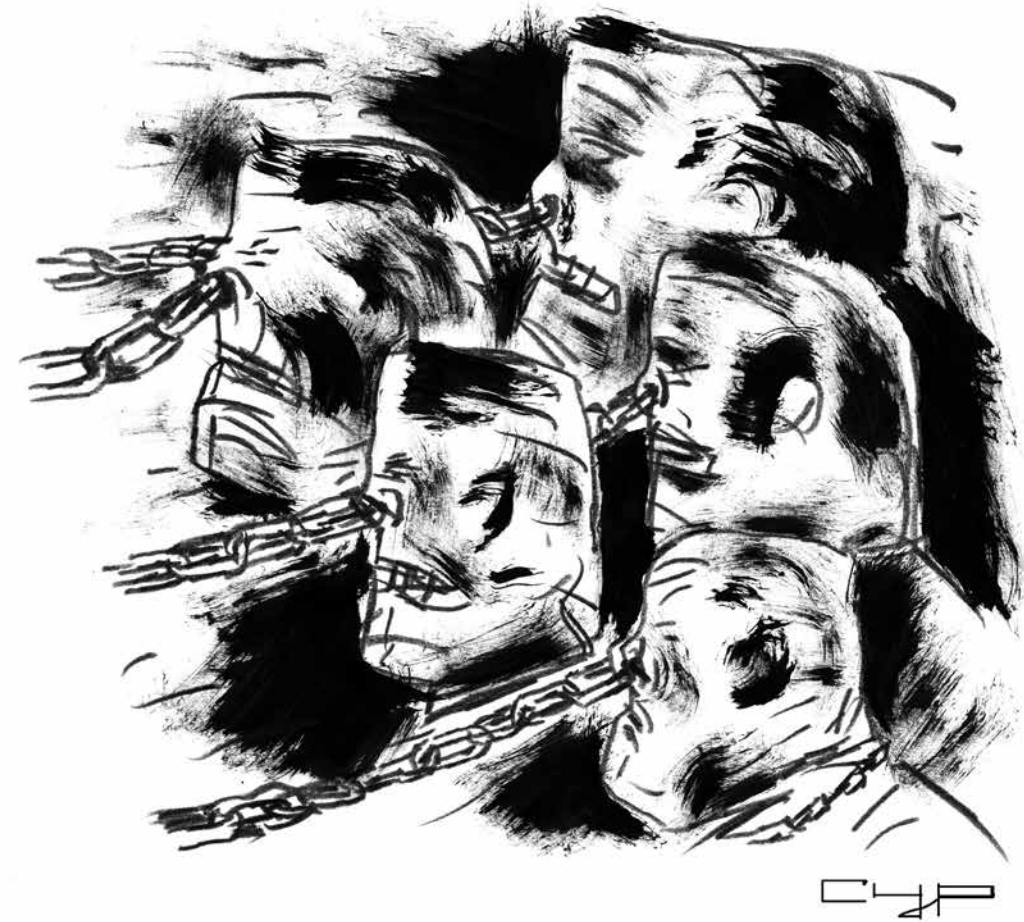
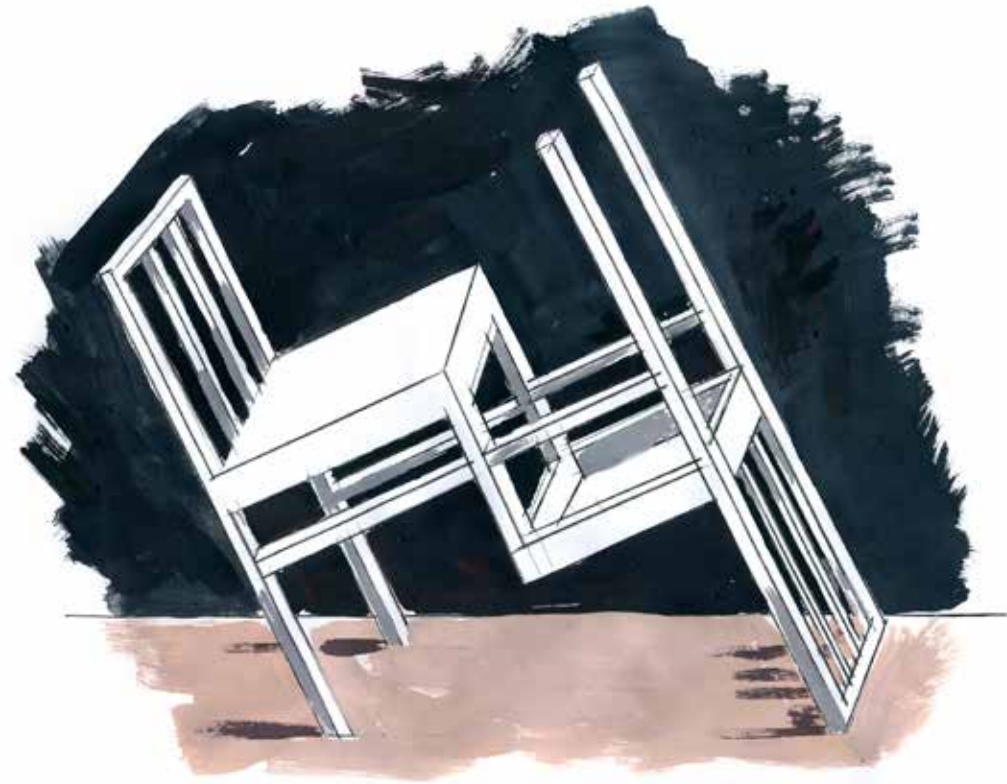
48



49

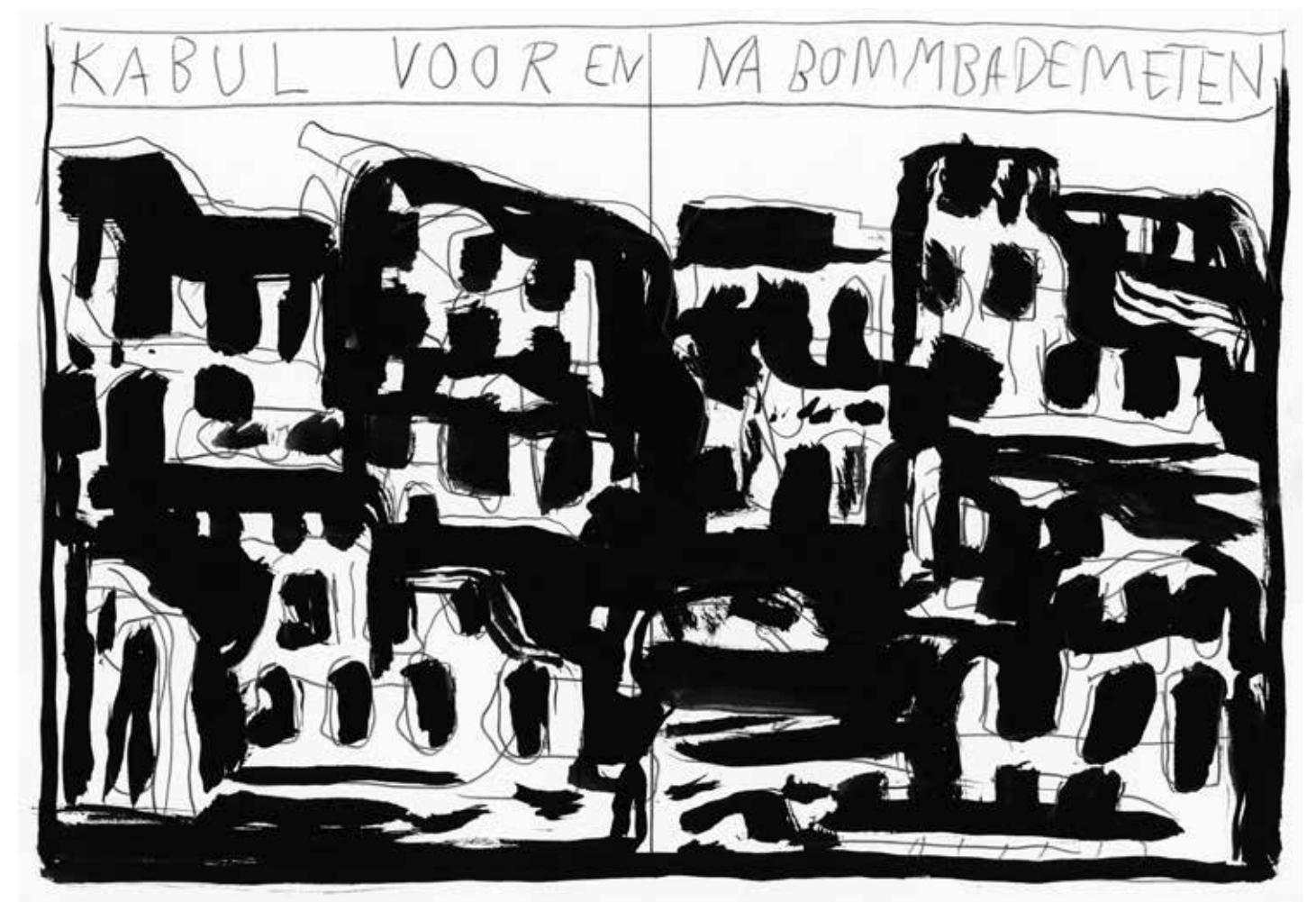


50



51







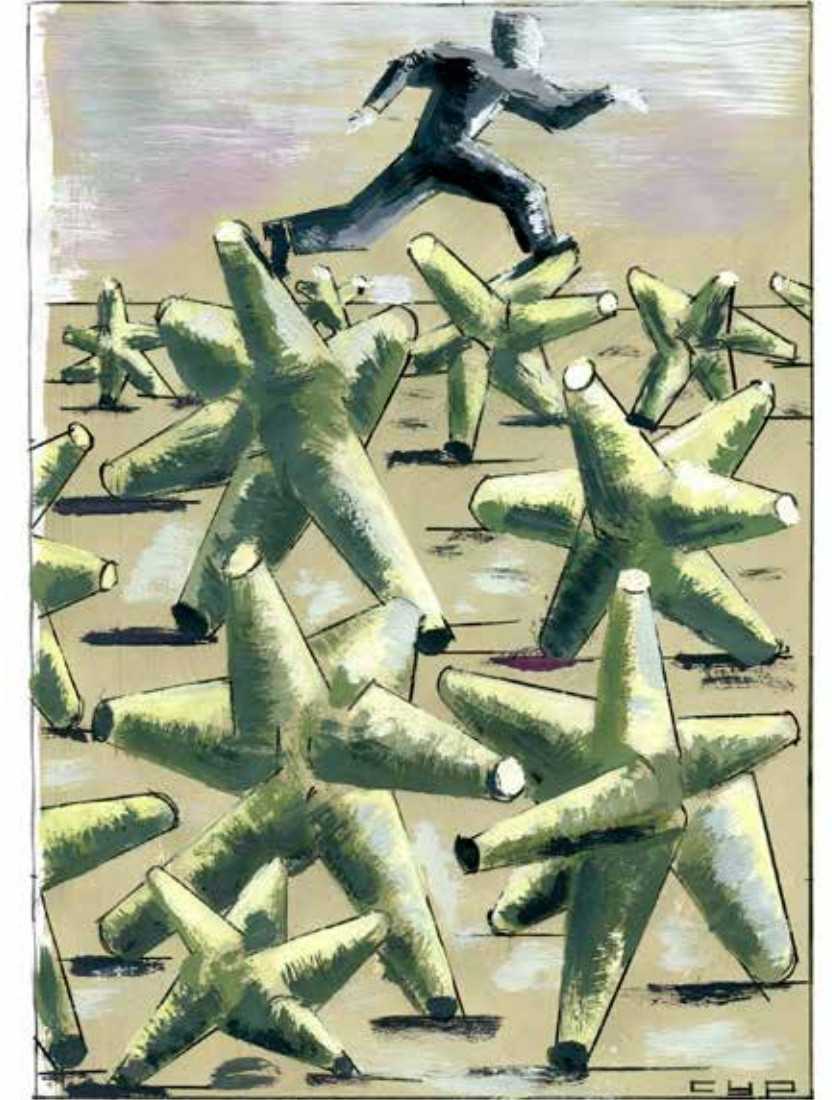
S: Na marginesie – nie wiem, czy wiesz, że ja byłem przez rok asystentem Mietka, kiedy przyjechał do Gdańska, by zastąpić profesora Zdzisława Walickiego, który w tym czasie szukał szczęścia w Stanach. To był dla mnie bardzo inspirujący okres. Ćwiczenia, które Mietek zadawał, charakteryzowały się żelazną logiką, bardzo precyzyjnie prowadził korekty. Pamiętam jedno z zadań, to była wyliczanka od jeden do dziesięciu. Należało na dziesięciu planszach w formacie kwadratu 20 × 20 cm zaprojektować ciąg układów kompozycyjnych zbudowanych z prostych znaków, które były kolejnymi liczbami. Trzeba było znaleźć sposób na graficzną informację ukazującą rozwój znaku. Oko, skanując obraz, rozkodowywało liczbę. Można to było uzyskać morfingiem kształtu lub logiką kompozycyjną. To było ćwiczenie, można powiedzieć, z podstaw, ale niezwykle zawodowo przydatne, bo uczyło zasad budowania hierarchii informacji, zasad komponowania i organizacji informacji na konkretnej przestrzeni kartki. Pamiętam też, że Mietek nawiązywał świetne relacje ze studentami.

C: Zaczniemy od tego, że Mietek jest wybitnym artystą. Posługując się dwoma lub trzema kolorami tworzy bardzo silne obrazy, lecz one nigdy nie są brutalne. Ma równie łagodną naturę, co daje mu wspaniałą cierpliwość w stosunku do studentów. Sądzę jednak, że dla niego szkoła, jaką przeszedł u Tomaszewskiego, i ten sposób myślenia stały się wykładnią na długie lata. To ćwiczenie, o którym mówisz, to ja znam, bo podobne ćwiczenia robiliśmy też za moich czasów. Pamiętam jedno z nich, które nazywało się „wczoraj, dzisiaj, jutro”. Należało zbudować logiczną opowieść z wyraźnym początkiem, środkiem i zakończeniem, powiązaną przyczyną i skutkiem. W czasach dominacji myślenia narracyjnego takie ćwiczenia mają wielki sens. Uczą rozpoznawać strukturę dramaturgiczną każdej narracji, czy jest to opowiadanie czy też instrukcja wiązania krawata.

S: Projektowanie informacji osadzonej w realiach współczesnego życia. Projektowanie informacji użytecznej.

C: Pozwolisz na małą konkluzję – wyraziłem się tu kilkakrotnie bardzo krytycznie o Henryku Tomaszewskim, lecz jeden fakt pozostaje niezaprzeczalny. Henryk pozostał dla kilku generacji polskich artystów wielkim punktem odniesienia. Dzisiejszy design i dzisiejsze akademie są o lata świetlne dalej, lecz nie byłoby ich bez postaci Henryka Tomaszewskiego. Nikt nie odbierze nam poczucia, które on nam dał – wielkiej radości tworzenia i poczucia, przynależności do tajemnego stowarzyszenia Dead Poets Society. Wojtek Freudenreich powiedział kiedyś – Henryk Tomaszewski był największym malarzem polskim xx wieku.

56



57





3: HOLANDIA

S: Powiedz, proszę, jak Ci szło nauczanie w Holandii? Czy miałeś tam też podobnie trudne doświadczenia? Uczyłeś tam chyba dwadzieścia lat?

C: W sumie trzydzieści lat. W Groningen, w tej samej szkole dwa razy po dziesięć lat z dziesięcioletnią przerwą na akademię w Utrechcie. Myśmy wyrastali w PRL-u w przekonaniu, że Akademia Sztuk Pięknych jest szkołą elitarną, do której trudno się dostać. Że trzeba mieć pewną wiedzę, dobre portfolio, a przede wszystkim zdać egzaminy. W Holandii jest tych szkół kilkanaście. Żeby się utrzymać, szkoła, musi przyjąć odpowiednią liczbę studentów, tak więc na każdy rok przyjmowali trzydzieści kilka osób.

S: W tej chwili w Polsce również przyjmujemy dużo więcej studentów. Uczelnie artystyczne tracą swój elitarny charakter. **J:** A kto uczył ilustracji?

C: Tak. Chodzi o pieniądze. Najczęściej byli to ludzie, którzy albo nie byli w stanie dostać się gdzie indziej, albo nie wiedzieli, co ze sobą zrobić. Wybierali akademię jako ratunek. Przynosili parę rysunków Mickey Mouse i byli przyjmowani. To, co w Polsce za naszych czasów było punktem wyjścia, kiedy zadawałeś na akademię, w Holandii jest osiągnięte może na trzecim roku. Praktycznie zawsze tak było. Czasu na kształtowanie samodzielności zostawało niewiele. Jako nauczyciel rysunku czy grafiki użytkowej byłem jednym z wielu wykładowców. Nie było, że moja pracownia, mój program. Uczyłem elementu jakiegoś tam programu i to było wszystko. Dopiero pod koniec, kiedy naprawdę poczułem się pewny siebie, zacząłem trochę „rozrabiać”. Postanowiłem zachować się trochę jak Henryk Tomaszewski, to znaczy stworzyć własny program, własne otoczenie i to mi się udało. Wcześniej miałem na roku w pracowni ilustracji od dwójga do pięciorga studentów, ale po stworzeniu własnego programu w chwilach największej popularności miałem w pracowni dwie grupy po dwadzieścia pięć osób. Jedno niedobre i drugie niedobre. Sukces był jednak nieprawdopodobny, lecz i była druga strona medalu. Na każdym roku miałem około dziesięciu procent, czyli trzech do pięciu studentów, którzy mieli problemy psychiczne. Mieliśmy w szkole specjalnego koordynatora, który zajmował się takimi osobami z problemami psychicznymi. Skąd się biorą tacy studenci? I tutaj dotykamy totalnej różnicy między systemem holenderskim a polskim. W Holandii

60



miewałem studentów z różnymi zaburzeniami, ale również ludzi z ciężkimi wadami fizycznymi, którzy sobie dzielnie radzili. Pojawiali się też tacy, którzy wyrosli na kulturze fantasy i tylko to ich interesowało. Niezwykle ciężka praca..

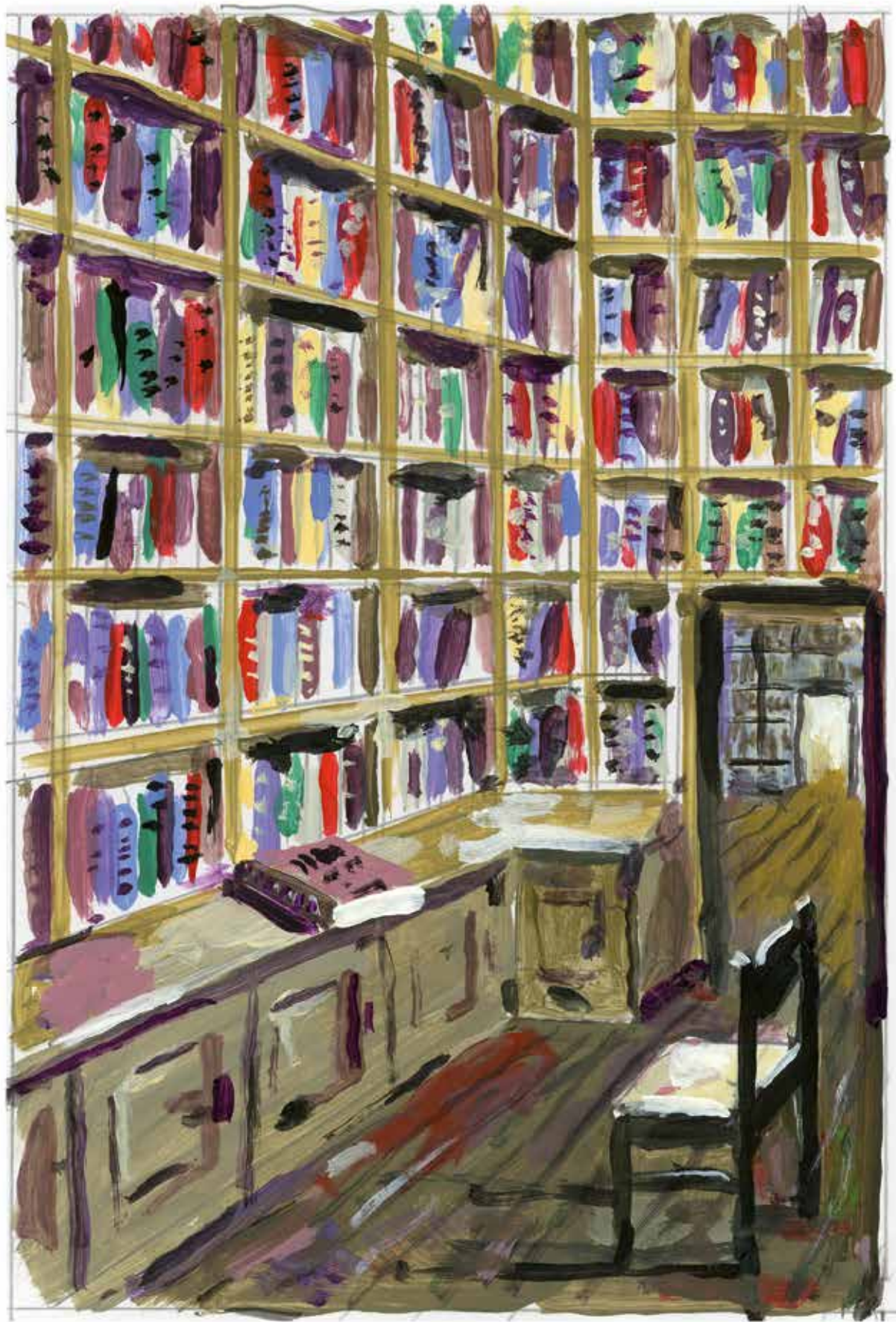
S: Tak. Blaski i cienie naszego zawodu.

C: Właśnie. Wracam pamięcią do Gdańska, do Jarka Wróbla, którego mi przypomniałeś. Zawsze w grupie znajdują się osoby, które nie do końca wiedzą, co robią, albo mają tak zafiksowaną wizję tego, co chcą robić, że są zamknięte na jakiegokolwiek wpływy. I taki był ten chłopak. Ale jak widzę, on sobie całkiem dobrze radzi. Tylko że to jest ten typ ilustratora, który bardziej się troszczy o to, żeby guziki munduru się zgadzały z oryginałem, niż o to, żeby obraz był dobry.

S: No tak, bo to jest inny rodzaj umysłu, to umysł archiwisty.

C: Inny rodzaj mentalności, to dokumentalna ilustracja. Ja chylę czoła przed ludźmi z takimi umiejętnościami, ale nie tego powinno się uczyć na akademii.

S: Masz rację. Ja też mam duży problem z takimi studentami. Wciąż nie wiem, jak z nimi rozmawiać. Najczęściej są to osoby zakochane w sobie, odrzucające jakiegokolwiek autorytety. To są samonapędzające się wehikuły bez układu kierowniczego.



64

C: Wiesz, dochodziły mnie głosy z Gdańska, że podobno niektórym zniszczyłem karierę... Tak sobie myślę, że jeśli komuś czegoś nie dałem jako nauczyciel, a miał talent, to prędzej czy później da sobie radę, wyjdzie z cienia. Ale wróć do Holandii. Tutaj akademie sztuk pięknych nie mają statusu akademickiego. To są wyższe szkoły zawodowe, tak zwane HBO, czyli *Hoger beroepsponderwijs*. A zatem na każdym wydziale, na przykład grafiki – możemy go nazwać wydziałem sztuk stosowanych – masz grupę przedmiotów kierunkowych i każdy nauczyciel uczy czego innego. Tylko brakowało kłamry spinającej to wszystko w spójny program. To była idea wykształcenia młodego designera, podzielona na fragmenciki i bez pomysłu. Nie było tam żadnego ducha. To mnie przez lata męczyło, tym bardziej, że poziom moich holenderskich kolegów pod względem intelektu i kompetencji zawodowych był taki sobie. Mentalnie to najczęściej byli tak zwani luzacy, bez specjalnych ambicji intelektualnych. Każdy z nas pracował nie więcej niż dwa dni w tygodniu, co nie sprzyjało zacieśnianiu więzi środowiskowych. Każdy robił swoje i wychodził. Taki system ma swoje zalety, ale równocześnie ukazuje miękkie podbrzusze tego typu szkół. Możesz w niej zacząć uczyć, kiedy chcesz, możesz przerwać, potem wrócić i uczyć dalej. To nie buduje więzi, sprowadza się do wypełniania obowiązków – odbijania karty zegarowej. Ty przeszedłeś całą drogę kariery od





asystenta do profesora. Ja od pierwszego dnia byłem nauczycielem i skończyłem jako nauczyciel, nigdy nie miałem asystenta, bo tam nie ma czegoś takiego. Mówiłem Ci też, że w Holandii jest za dużo szkół artystycznych. W praktyce sprowadza się to do niewyszukanych metod zabiegania o studentów. To gorzej niż egalitaryzm. Łatwy dostęp do takiego wykształcenia prowadzi do tego, że kandydaci na te uczelnie są totalnie przypadkowi. Przynosili jakieś gówniane portfolio – tam nie ma egzaminów wstępnych z prawdziwego zdarzenia, jest tylko dopuszczanie do studiów i punkty ze szkoły średniej, które liczą się bardziej niż dobre prace w portfolio. Więc przyjmowano ludzi jak leci, całkowicie nieprzygotowanych, wyznających zasadę: przychodzę do szkoły, w której mają mnie nauczyć zawodu grafika użytkowego. Pasja, idea, marzenia? To nie miało znaczenia! Oni przychodzili się tam nauczyć po prostu rzemiosła. I problem szpagatu mentalnego polegał na tym, że te zawodówki nazywały się akademiami sztuk pięknych. A więc z jednej strony władze miały ambicję, żeby uczelnię opuszczali młodzi artyści, z drugiej strony nie były w stanie przeprowadzić właściwej selekcji kandydatów i przyjmować najlepszych. Dlatego w pewnym momencie postanowiłem, nie pytając nikogo o zdanie, robić swoje, własną robotę, swój własny „wydział ilustracji”. Byłem ciekawy, jak to się skończy. Dziś żałuję, że tę decyzję podjąłem tak późno, dziesięć lat przed zakończeniem pracy dydaktycznej. W Holandii studia trwają cztery lata. Pierwsze dwa to klasyczna

propedeutyka, uczenie podstaw. Takie trochę wycinanie papierków, żeby studenci poczuli, czym pachnie ten zawód. Stracony czas. A kiedy na skutek moich starań skróciliśmy podstawy do jednego roku, to już na drugim mogłem rozpocząć specjalizację i wcześniej realizować swój program. I to zadziałało, studenci zaczęli wybierać ilustrację. Miałem dwa i pół roku na działanie, ponieważ na czwartym roku studenci odbywają trzymiesięczne staże, a potem trzy miesiące robią dyplom. Groningen to bardzo fajne, akademickie miasto, ale studenci na ogół przyjeżdżali z tamtych okolic, czyli z Fryzji, Drenthe, Groningen, holenderskich *platteland*, prowincji. Jest to więc młodzież ze wsi, o niewysokim poziomie intelektualnym i praktycznie żadnym przygotowaniu kulturowym w wymiarze europejskim.

S: No to rzeczywiście ciężka orka na ugorze.

C: Ciężka harówka, ponieważ jak Ci mówiłem, w zasadzie potrzebowałem roku, żeby ich wprowadzić w ogólne zasady, żeby mogli zacząć rozumieć, co robią.

S: Tak.

C: Z podziwem czytałem w wywiadzie z Markiem o jego dokonaniach, ale on pojechał do Linzu na stanowisko szefa wydziału, dostał budżet, dostał władzę i mógł decydować o tym, co się tam działo. Ja przez wiele lat, właściwie do końca, byłem jednym z wielu nauczycieli. I tylko



68



69



70

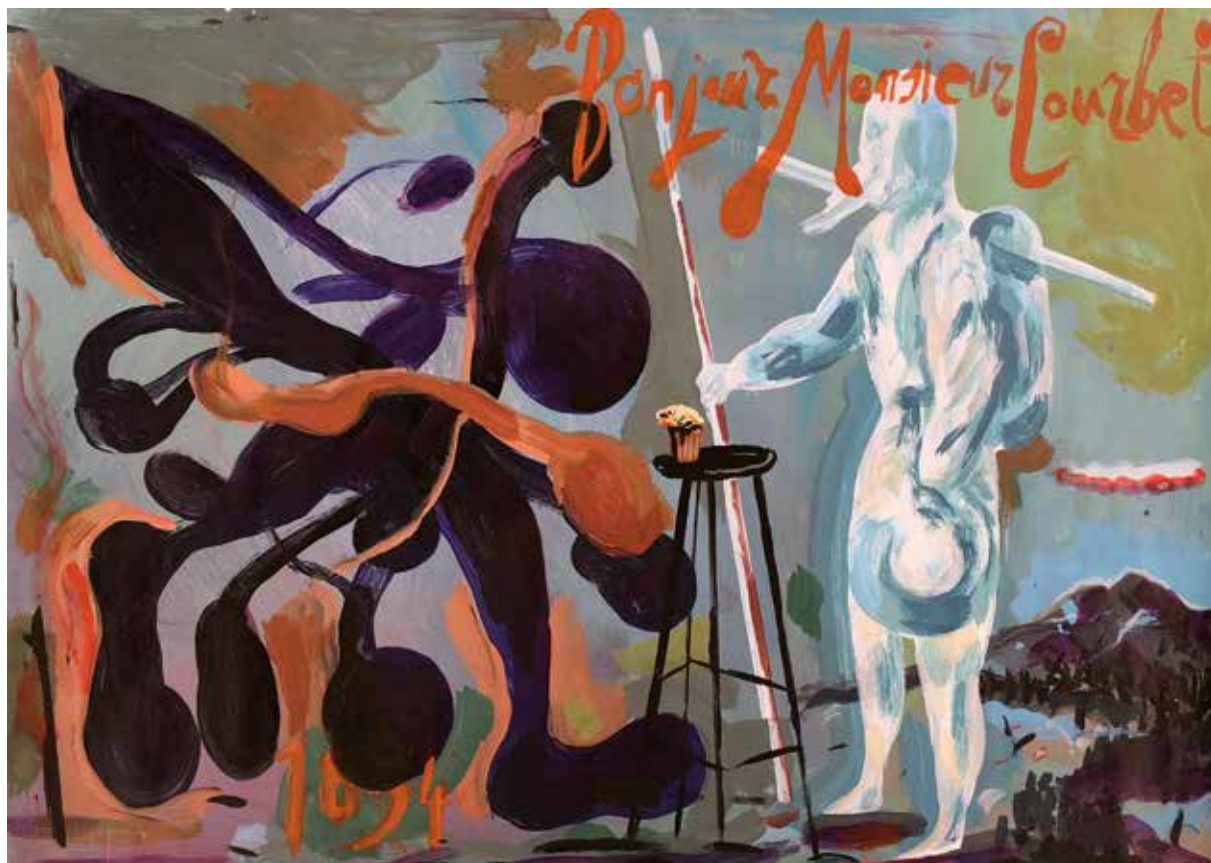
poprzez aroganckie i bezczelne, że tak powiem, przejęcie inicjatywy udało mi się stworzyć wydział, co było zresztą dla mnie jednocześnie źródłem porażki. Bo chcąc podnieść poziom, musiałem mieć olbrzymie wymagania, bywałem czasami brutalny w swoich ocenach studentów – utalentowany czy beztalencie. To była ciężka praca, ponieważ dla każdego studenta przygotowywałem indywidualny program. Ja oceniałem ich psychologicznie, oceniałem ich poziom kulturowy, zaplecze intelektualne i na tej podstawie budowałem indywidualny program rozwoju. Czyli wchodzisz do klasy i grasz w szachy z każdym osobną partią. Nie jak u Henryka, że wszyscy dostawali to samo ćwiczenie, dzięki czemu można ocenić ogólny potencjał grupy oraz poziom każdego z osobna. Moja metoda polegała na rozmowach ze studentami. Robiłem setki notatek z tych rozmów i na tej podstawie pisałem indywidualny program rozwoju dla każdego z nich na rok, dwa do przodu. I to się przeważnie sprawdzało. Zrobiłem jeszcze jedną rewolucyjną rzecz. W holenderskich uczelniach są klasy, każda lekcja jest w innym miejscu. Przychodzili studenci i siadali w ławkach. Tak wyglądały zajęcia na akademii! Udało mi się pozyskać trzy dość duże pomieszczenia. Bardzo tanim kosztem, dosłownie za pięćset euro, kupiłem specjalne przepierzenia i podzieliłem nimi pomieszczenie w taki sposób, że każdy student miał jakby własne oddzielne studio do pracy. To było w Holandii w ogóle nie do pomyslenia, żeby każdy student przychodził do szkoły i miał swój stół, na którym leżały jego farby, pędzle, ołówki, papier, książki i był otoczony ścianką, tak że mógł się skupić w czasie pracy, a równocześnie w każdej chwili mógł mieć kontakt – ponad tymi przepierzeniami – z kolegami. Stworzony przeze mnie system trwał pięć czy sześć moich ostatnich lat pracy na akademii i okazał się takim sukcesem, że ludzie z grafiki użytkowej, którzy nie mieli takich warunków pracy, na początku roku bili się o miejsce w tym studio. I jeszcze jedno. Przyjeżdżałem na zajęcia w środy i czwartki. Ponieważ spałem w hotelu, to cały dzień mogłem siedzieć w szkole, przygotowywałem tam jedzenie, czasami nawet z winem, i w każdej chwili student mógł przyjść. Mieliśmy wspólne rozmowy i obiady. Siedziałem w tym studiu od dziewiętej rano do wpół do dziesiątej wieczorem, z przerwami na siku.

S: Czyli takie absolutne zanurzenie...

C: Skończyło się to strasznie, bo rozstaliśmy się ze szkołą w okropnej atmosferze, dlatego że studenci oskarżyli mnie o to, że byłem wobec nich brutalny, a moje uwagi dotyczące ich pracy były niegrzeczne. Napięcia, które powstały, doprowadziły do mojej rezygnacji z pracy.

S: A byłeś brutalny?



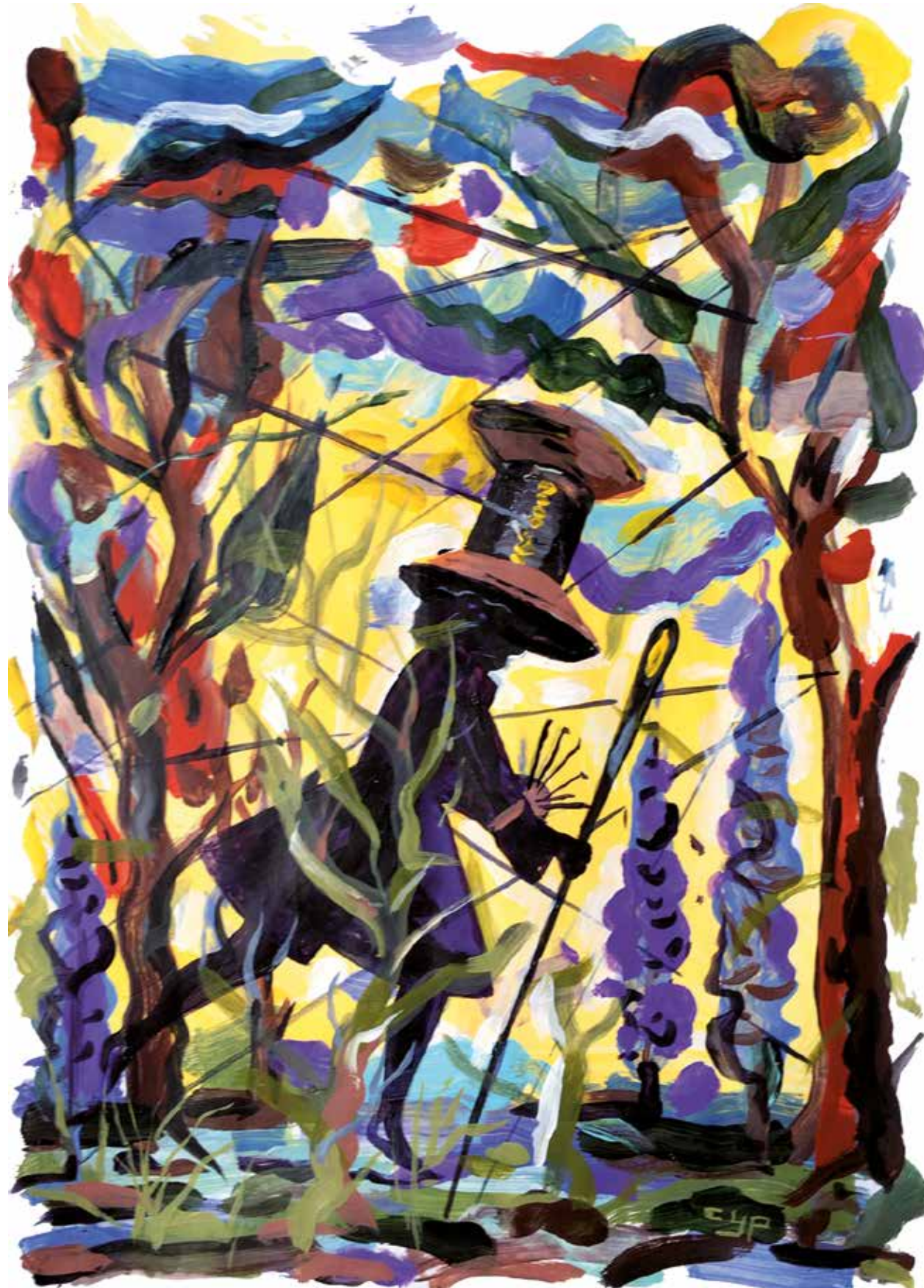


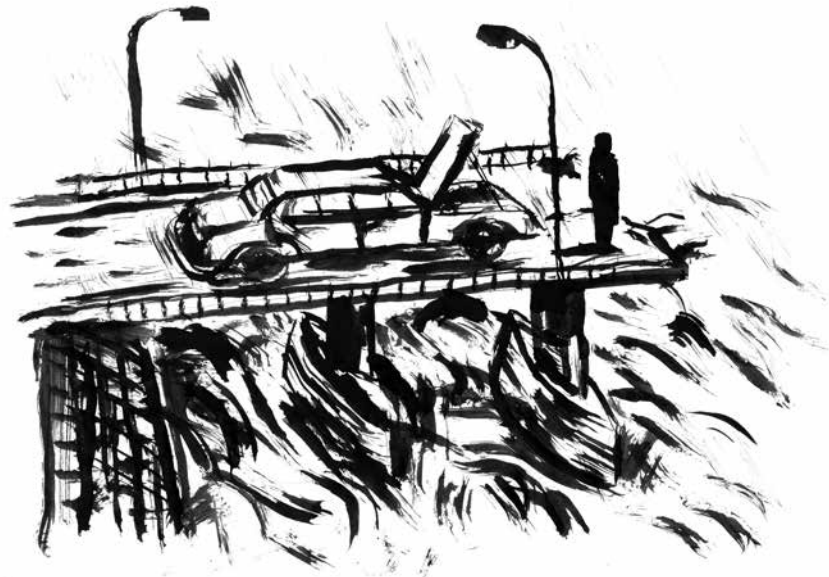
C: Byłem dość brutalny w rozmowach ze studentami, ale moje uwagi były przemyślane. Wiesz, długo się zastanawiałem nad tym, co mam powiedzieć. Czasami specjalnie zapomniałem o zasadzie poprawności, bo tego wymagała sytuacja. Zdarzało się, że mówiłem komuś, że jest infantylny, a to, co robi, jest po prostu dziecinne, że nie wyszedł jeszcze z bazgrołów w kajecie ze średniej szkoły. Oczywiście obrażali się, uważając, że ich poniżam. Uważałem, że to, co mówię, było prawdą, lecz problem polega na tym, że w tego typu uczelniach nie ma pojęcia prawdy obiektywnej. Na szczęście byli też utalentowani ludzie, na przykład w jednym studiu zebrała się grupa dziesięciu fenomenalnych studentów, którzy swoją energią i pomysłami wypełniali całą przestrzeń wydziału, przekazywali sobie wzajemnie siłę, napędzali się, pozytywnie ze sobą rywalizowali i – co niezwykle – do dzisiaj razem pracują, mają studio knetterijs.com, co znaczy „trzeszczący lód”. Wszyscy członkowie tej grupy to są moi studenci, chociaż dyplomy robili już po moim odejściu.

S: Rozumiem, stosowałeś metodę mistrz – uczeń, a w sztuce i projektowaniu przy takich relacjach nie ma demokracji. W procesie dążenia do końcowego efektu, który ty definiowałeś, jedna ze stron musiała się podporządkować... W nowoczesnych społeczeństwach takich jak holenderskie relacje społeczne są oparte na równouprawnieniu i tolerancji, dlatego wszystko musi być bardzo poprawne. Ty, mówiąc młodym ludziom wprost o ich niedostatkach, dokonywałeś oceny i wartościowania ich potencjału intelektualnego i twórczego.

C: To chyba nie był ten problem. Myślę, że oni po prostu byli infantylni i dlatego się obrażali. A ja też się nakręcałem. Przez kilka lat moja pracownia była topowa, miałem pełno studentów i to naprawdę zdolnych ludzi. Myśmy do siebie mówili bardzo otwarcie, nierzadko ostro. A ponieważ w Holandii nie mówi się „panie profesorze”, więc wszyscy byliśmy po imieniu. To jest sprawa tu-tejszej kultury, byłem przyzwyczajony do takich ostrych rozmów. I nagle przyszła grupa, głównie dziewczyny, które jakby nie bardzo wiedziały, o co chodzi, i pewnie poczuły się dotknięte moją bezpośredniością. No i tak się skończyło. Ale rzeczywiście, tam było ostro, nam nie chodziło o poprawność, ale o bezpośredniość, ale niestety nie wyczułem, że w pewnym momencie moje przyjazne i niemalże familiarne stosunki ze studentami nie wszystkim odpowiadały, a ja straciłem trochę trzeźwą ocenę rzeczywistości. No ale takie jest życie.

S: Tak, czasy się bardzo zmieniły. Relacje nauczyciel – uczeń na uczelniach artystycznych bardzo się sformalizowały. Zaryzykuję stwierdzenie, że dzisiaj panuje dyktat studenta. Popełnisz





113-114 | ilustracja prasowa "Wielkanoc" dwie wersje | Het Financieele Dagblad | 2019

115 | ilustracja prasowa | NCR | 2005

116 | ilustracja prasowa | esej Olgi Tokarczuk | NCR | 2020



drobny błąd i natychmiast u rektora pojawia się „skrzywdzony” student w towarzystwie prawnika. Relacje międzyludzkie przyjmują formę kontrolowanej spontaniczności.

C: Jeśli w grupie znajdują się ludzie o młodzieńczej ekspresji, lecz obok są również osoby z depresjami, ADHD, autyzmem czy z zaburzeniami afektywnymi dwubiegunowymi, że nie wspomnę o osobach z fizycznymi ograniczeniami, to utrzymanie dynamiki takiej grupy jest jak nawigowanie w czasie sztormu.

S: No tak, tak. Czyli jeszcze na dodatek powinieneś mieć porządne przygotowane psychologiczno-terapeutyczne...

C: Jako pedagog nie miałem ucieczki i musiałem, chcąc nie chcąc, przejąć na siebie część „procesu terapeutycznego”. Szkoła zatrudniała oczywiście osobę, która specjalnie prowadziła każdą z tych osób, lecz to była tylko funkcja koordynacyjna.

S: Psychologa?

C: Nie, to była funkcja administracyjna, taki pośrednik między psychologiem, studentem a nauczycielem. Ta osoba dawała mi sygnały, że coś się dzieje, i jeśli na przykład student przechodził przez terapię, byłem o tym informowany. Bywały przypadki, kiedy otrzymywałem „instrukcję obsługi” studenta zapisaną na kilku stronach A4. Czasami to były rzeczywiście skrajne sytuacje.

S: Uff...

C: To były albo niezwykle otwarte i przyjazne relacje, albo konflikty z niedojrzałymi, infantylnymi ludźmi, z którymi trudno było pracować ze względu na ich całkowicie niestabilne stany emocjonalne. A do tego dochodziła jeszcze specyficzna grupa młodzianków z północnej Holandii, która do końca nie wiedziała, czego szuka i co robi w tej szkole. Często byli tak nieprzemakalni, że nie było szans się do nich dostać, uruchomić ich, poszerzyć ich umiejętności zawodowe.

S: A czy wśród tych, których oceniasz jako bardzo zdolnych i najzdolniejszych, są tacy, którzy według Ciebie jakoś namieszali w grafice holenderskiej?

C: Nie, nie. W Holandii ilustracja nie należy do zawodów prestiżowych.

S: Obejrzałem stronę agencji Twoich byłych uczniów i widzę, że odcisnąłeś na nich wyraźny ślad, mam wrażenie, że na każdym z nich. Na przykład Kalle Wolters, moim zdaniem, cytuje Ciebie żywcem albo weźmiemy Megan de Vos – ona robi Twoje ilustracje.

C: Ja tego nie widzę, ale możliwe, że tego, co jest blisko, się nie rozpoznaje. W tej grupie od początku widziałem eksplozję talentów. Ja ich tylko trochę ukierunkowałem, poprowadziłem w chwilach,

80

kiedy tego potrzebowali. Nadawaliśmy na podobnych falach, łączyła nas na przykład miłość do kolorów. Pokazałem im kierunki i oni bardzo szybko to załapali, bardzo szybko się usamodzielnili. Co ważne, w zasadzie poziomem wszyscy mniej więcej byli wyrównani, robili nieprawdopodobne prace już na trzecim i czwartym roku, Nie zmienia to faktu, że byłem ich nauczycielem, opiekunem, który wychowywał ich trochę dla siebie. I to oni, gdy chciano mnie usunąć ze szkoły, byli jedyną grupą, która mi przysłała list z poparciem. Dlatego mam wobec nich wyjątkowo ciepłe uczucia, pozostawili po sobie najlepsze wspomnienia, ale nie mam z nimi kompletnie żadnego kontaktu.

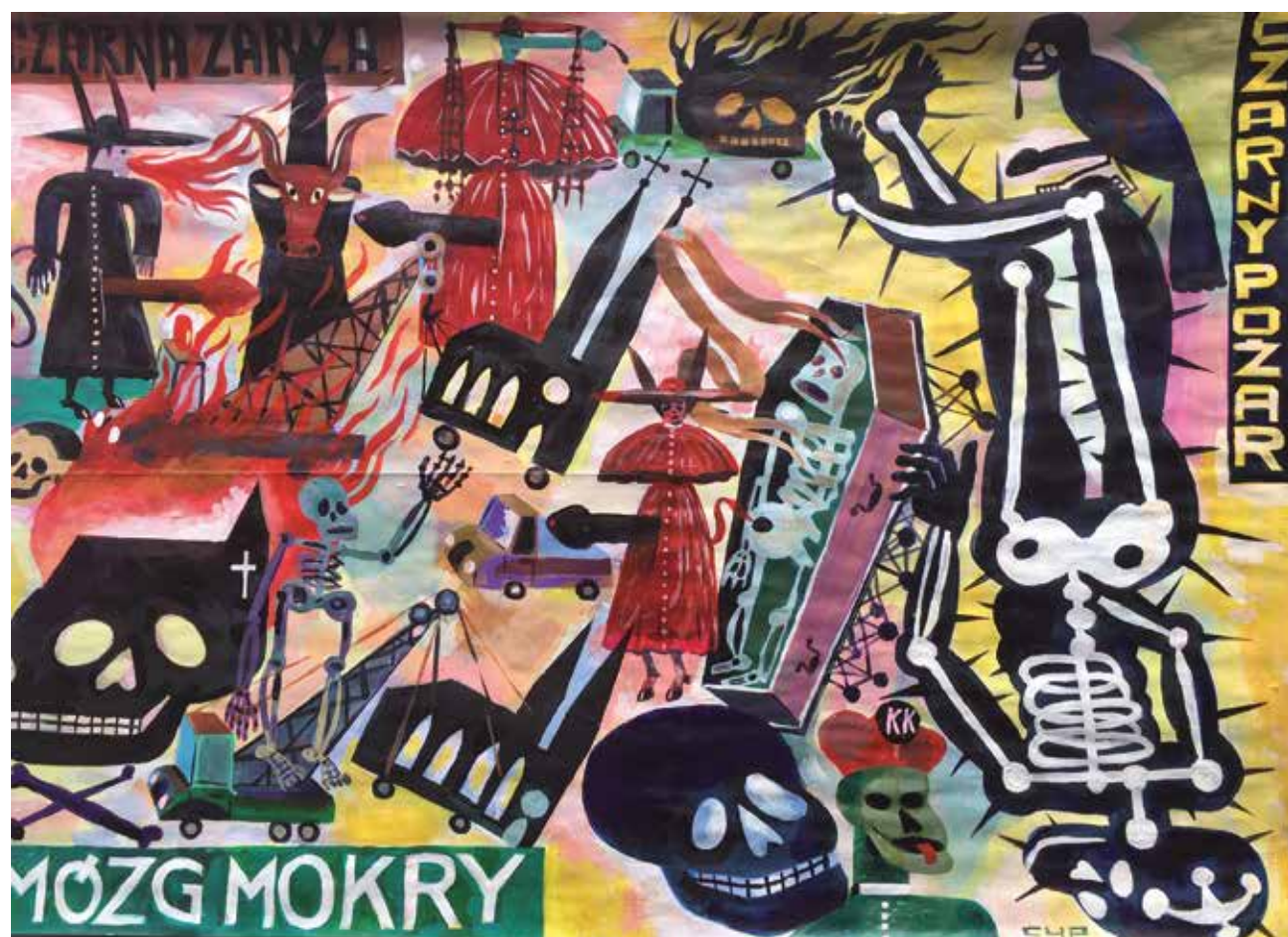
S: Czy mógłbyś trochę opowiedzieć o swoich metodach dydaktycznych? O programie i zadaniach, które realizowałeś ze studentami?

C: Oczywiście. W Groningen czy szerzej w Holandii mamy do czynienia z zupełnie innym niż w Polsce typem szkoły artystycznej i co za tym idzie – studenta, który ma też tutaj inne motywacje do studiowania. Postaram się to za chwilę wyjaśnić. Zaczniemy od zadań. Na początku roku akademickiego na pierwszych zajęciach oddawałem mocny strzał, mianowicie kazałem studentom w ciągu tygodnia zrobić kopię dywanu perskiego. To zadanie było kanonem w moim programie. Nowe roczniki wiedziały, że od tego będziemy zaczynać. Celem ćwiczenia było rzucenie ich na kolana. Mieli poczuć, co ich czeka w tej robocie. Nie oczekiwałem perfekcyjnej kopii, dla mnie istotą była obserwacja i sprawdzenie ich pasji i wytrwałości. Chciałem zobaczyć, kiedy się zmęczą, gdzie padną, w którym miejscu sobie odpuszczą. Czy przyniosą idealną replikę, czy jakiegoś wizualnego brudasa, gniota. To był rytualny chrzest bojowy. Bardzo szybko zrozumiałem, między innymi dzięki początkowej barierze językowej, jak wielka jest rola języka w werbalnym opisie naszej rzeczywistości, umiejętności obrazowania. Człowiek, rozpoczynając edukację w przedszkolu, lepiej potrafi rysować niż mówić, łatwiej mu za pomocą rysunku opisać świat. Gdy wychodzimy ze szkoły podstawowej, lepiej umiemy czytać niż rysować, a więc większość ludzi umiejętność rysowania traci w momencie, kiedy mowa przejmuje podstawowe funkcje komunikacyjne. A zatem, wracając na nasze podwórko, do akademii – mówię o realiach holenderskich i moich studentach – przychodzą wtórni analfabeci wizualni. Moją rolą było przywrócenie im tych umiejętności.

S: Bardzo ciekawe.

C: Potem dawałem takie ćwiczenie. Wybierałem z książki zdjęcie, dobre technicznie, głównie czarno-białe, o ostrym, wyraźnym kształcie. Pokazywałem to zdjęcie przez pięć sekund, chowałem książkę i do widzenia. Polecenie brzmiało: „Teraz narysuj z pamięci to, co przedstawiała fotografia”.



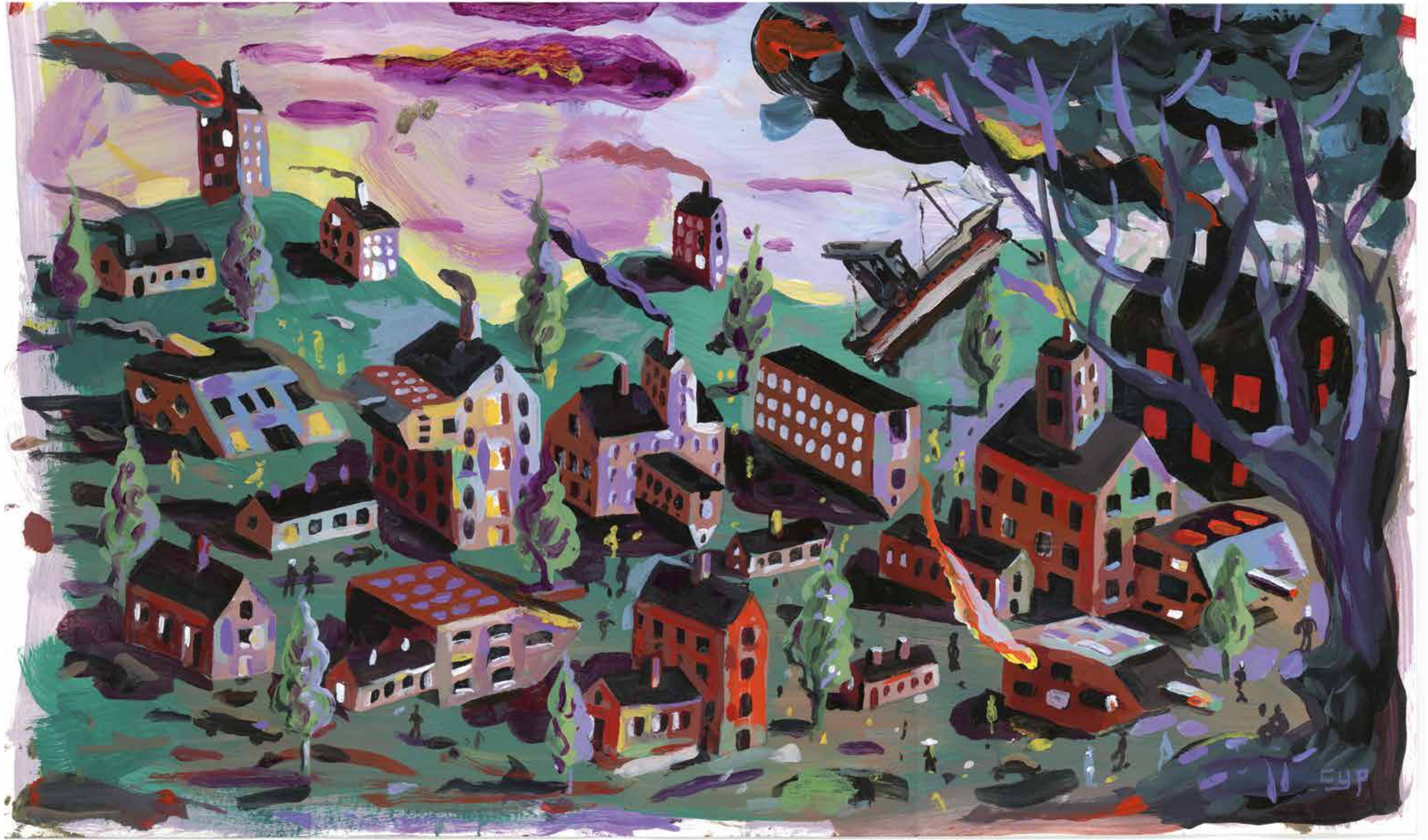


Celem było sprawdzenie ich pamięci, dokładności skanowania obrazu, weryfikacja logiki zastosowanej w zadaniu. I na ogół to jako tako wychodziło. Ale na drugiej lekcji przeprowadzałem zupełnie inny test – to ćwiczenia trwały godzinę, półtorej, nie dłużej. Wybierałem zdjęcie i opisywałem je własnymi słowami, czyli mówiłem, co widzę. Ale robiłem to w każdej grupie inaczej. Opisywałem zdjęcie precyzyjnie, na przykład: po lewej stronie w jednej trzeciej fotografii stoi facet, który zajmuje mniej więcej pięćdziesiąt procent kadru, po prawej stronie stoi jego samochód, gościu opiera się o samochód. Dokładnie opisywałem ten samochód, podając proporcje i tak dalej. Okazywało się, że ludzie się gubili, bo chcieli niezwykle dokładnie odtworzyć obraz. Drugiej grupie opowiadałem to zdjęcie w sposób bardzo ogólny: „Stoi facet w nonszalancki sposób oparty o piękny czarny sportowy samochód, z papierosem w ustach. Jest ładny dzień, i tak dalej”. I ludzie robili fantastyczne rzeczy. Słowem – emocjonalna relacja dawała im więcej inspiracji niż precyzyjny i suchy opis zatrzymanego w kadrze fragmentu rzeczywistości. Totalnie inne właściwości wyobraźni...

S: Inspirujące.



C: To były ćwiczenia, które uświadamiały, w jaki sposób język i opowieść rządzą naszą wyobraźnią. Ponieważ miałem kształcić ilustratorów, musiałem im pewne rzeczy uprzytomnić. Powiedziałem: „Okej, w przyszłości będziecie ilustrować różne teksty, dlatego teraz zobaczcie, jak to boli, kiedy wasze teksty będą zilustrowane”. Kazałem im wszystkim napisać krótkie opowiadania, takie na jedną stronę. Na ogół były to błahe opowiadania, które ujawniały poziom infantylizmu ich autorów. Wszystkie historyjki łądowały na jednym stosie w środku klasy. Każdy student losowo wybierał jedno opowiadanie, które musiał zilustrować. W kolejnym tygodniu odbywała się prezentacja szkiców, autorzy tekstów mieli oceniać efekt pracy kolegów ilustratorów. Fundamentalne w tym ćwiczeniu było to, że tekściarz uświadamiał sobie, co się dzieje z jego historią, kiedy bierze ją do ręki ilustrator. Zobaczył, jak się ułożyły relacje między słowem a obrazem. Podobnym ćwiczeniem, które realizowałem ze studentami drugiego roku, czyli młodzieżą niemającą żadnych doświadczeń z myśleniem wizualnym, było dyktando ilustracyjne. Polegało na tym, że kazałem im wziąć do ręki kartkę A3, wybrać proste narzędzie, takie jak ołówek, kredka, pisak, a następnie mówiłem: „Jest duże





pole, widok z lotu ptaka, na polu jest gospodarstwo rolne”. Studenci rysowali przez piętnaście minut, następnie uzupełniałem opis: „Słuchajcie, deweloper kupił tam kawałek ziemi i obok gospodarstwa postawił wielki blok mieszkalny”. Dzieciaki w panice, ponieważ pięknie narysowały całą działkę, a teraz muszą gdzieś ten blok umieścić. Ale to dopiero początek ich problemów. Kontynuuję opis: „Teraz postanowiono w najbliższej okolicy wybudować lotnisko, dodatkowo gospodarz przebudował dom, dostawił kolejny budynek i basen”. No i problemy zaczynały się piętrzyć. Coraz więcej elementów do zakomponowania, coraz mniej miejsca na kartce, totalne zaskoczenie dla ilustratora. Moim celem było pokazanie im, że opowieść nie musi przebiegać linearnie, może być dynamiczna i nie wszystko musi podlegać zasadom perspektywy, czyli że możesz to wrzucić, gdzie chcesz, możesz dać elementom kompozycji ładunek emocjonalny, możesz kreatywnie budować przestrzeń.

S: Bardzo mi się podoba to ćwiczenie. Gdybym prowadził zajęcia z ilustracji, natychmiast bym Ci je podkraśl.

C: Dałbym Ci darmową licencję. To naprawdę dobrze działało. Studenci przechodzili kilka faz stanu umysłu: luz, skupienie, zaskoczenie, panika, pogubienie, ale w końcu zaczynali się tą sytuacją bawić, oczywiście każdy na swoim poziomie. To nieprawdopodobne, jak potrafili się wyzwalać z ograniczeń, na przykład zaszaleć i postawić bardzo cienki budynek, bo im się inny nie zmieścił. Celem zadania było pokonanie formatu kartki i zrozumienie, że tok opowiadania może być nielinearny, fragmentaryczny, może nas co chwilę zaskakiwać. To bardzo charakterystyczna cecha współczesnych opisów rzeczywistości. Szukałem takich metod, które mogły nauczyć i rozbudować ich najczęściej zerowe umiejętności wizualizowania narracji słownych. Uczyłem ich, aby długie opowieści kroili na kawałki i pokazywali najważniejsze momenty, mające wpływ na akcję i pointę. Tą drogą dochodziliśmy również do ćwiczeń z infografiki typu instrukcja wiązania krawata czy składania koszuli. O, przypomniało mi się jeszcze jedno dobre ćwiczenie, które robiłem w Groningen. Zapisywałem jedno trójczłonowe zdanie opisujące prostą czynność, na przykład: „Jasio je zupę”. Każdy musiał zrobić trzy prace. W każdej akcent stawiałem na inne słowo. W pierwszej na „**JASIO** je zupę”. W drugiej najważniejsze było, że „Jasio **JE** zupę”, a w trzeciej wyróżniałem ostatnie słowo „Jasio je **ZUPĘ**”. Jedna informacja, a za każdym razem skupiasz uwagę na czym innym. Takie zadania realizowałem z młodziankami na drugim, z rzadka na trzecim roku.



123 | Detoks | 2016

124 | ilustracja prasowa | Het Financieele Dagblad | 2019

125 | Goya | 2018



4: ESENCJA RZECZY

S: Skąd się wzięła ta twoja fascynacja nową ekspresją i amerykańskim graffiti?

C: Moja miłość do ekspresji niemieckiej mi została, ponieważ do dzisiaj uważam, że najlepsi artyści, jakich znam i jakich cenię, to są Niemcy: Georg Grosz, Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Martin Kippenberger, a ostatnio Neo Rauch. W ich pracach czuje się ból i walkę o niemiecką tożsamość po obu wojnach światowych. Ból rasizmu obecny jest także w amerykańskim graffiti.

S: Ciekawe, co powiedziałeś, że kultura europejska jest kulturą wynikającą z przeżytego bólu, losu, historii i tego, co się wydarzyło w Europie przed drugą wojną światową i nie tylko, czyli pierwsza wojna i Niemcy upokorzone w Republice Weimarskiej. Ekspresjonizm niemiecki narodził się w latach 20., w filmie przykładem może być *Gabinet doktora Caligari* Roberta Wiengo, w malarstwie prace artystów spod znaku *Die Brücke* czy *Der Blaue Reiter*. Tamta sztuka rodziła się w atmosferze traumy historycznej. Potem przyszły lata 70. i Nowa Ekspresja, która była retorsją na europejski konceptualizm. Czyli ta twoja fascynacja ekspresjonizmem niemieckim nie pojawiła się w Holandii, ale wcześniej, tak?

C: O wiele wcześniej, jeszcze w Polsce, myślę o *Neue Wilde*. Ciekawe, że Holendrzy po I wojnie światowej zareagowali *De Stijl*, a po drugiej reakcją był ruch *Cobra*. *De Stijl* miał być powrotem do czystych form i kolorów, a to szukanie czystości w niewinnej dziecięcej kreatywności.

S: Okej, to dlaczego wybrałeś Holandię, a nie Niemcy?

C: W maju 1982 roku wylądowałem w Holandii na stypendium. Starłem się o nie już w 1980 roku, lecz niespodziewanie w środku stanu wojennego dostałem telegram od Ministerstwa Kultury, że mogę jechać do Amsterdamu. W środku stanu wojennego! Nic z tego nie rozumiałem, tym bardziej, że kilka miesięcy wcześniej ukrywaliśmy w domu przez dwa tygodnie Adama Bujaka. Kontrast między szarą i smutną Polską a Holandią był ogromny. Zachwyła mnie przede wszystkim ich typografia. W 1983 roku, już po powrocie, zrobiłem plakat do wystawy Karol Szymanowski (1882–1937) w Zachęcie. Plakat był „hybrydowy” – polski portret i holenderska typografia. Wtedy



129 | Fellinis faces | 2019

130 | Jacek Szelegit | 2020

131 | Johan Thorbecke | ilustracja prasowa | NCR | 2010

132 | Aleksander Bardini | ilustracja prasowa | Podium | 2010

133 | H. Tomaszewski | 2017

134 | Albert Camus | ilustracja prasowa | NCR | 2016

135 | Woensdag | 2015

94

zadalem sobie pytanie, gdzie stoję mentalnie jako grafik. Czy zaadaptuję się do kultury Zachodu, czy mimo wszystko pozostanę korzeniami w Polsce, czyli w PRL-u? Odpowiedź była prosta – polska szara brzydota jest tak brzydka, że musi być w niej również piękno. Nagle odrapana farba i niechlujny szablon stały się moim estetycznym przewodnikiem.

S: To w sumie wyjaśnia twoje decyzje formalne i estetyczne. Odkryłeś szablon jako formę skrótowego opisu naszej rzeczywistości.

C: Esencję estetyki. To nie wynikało z graffiti, nie wynikało z wpływów zachodnich, to wynikało tylko i wyłącznie z szukania odpowiedzi na pytanie, co jest esencją naszej estetyki. Tym brudem, tym syfem i kurzem.



95



S: Opowiadałeś mi, że twoi przyjaciele z Holandii przyjeżdżali do Polski i kupowali papierosy klubowe, sporty, radomskie i zachwycali się grafiką na tych opakowaniach, zrobioną bez żadnej finezji, najprościej jak można.

C: Ale ta ich fascynacja wynikała z powodów czysto estetycznych. Jeden z moich holenderskich kolegów spędził kiedyś całą noc, jeżdżąc po Warszawie i fotografując neony. Dla nich to była jedynie egzotyka, a nie chęć wprowadzenia tego w obieg swojej własnej estetyki.

S: No właśnie. Czy według ciebie ta egzotyka mogła być propozycją estetyczną, jakiej Holendrzy nie mieli, między innymi z powodu rozwiniętej technologii druku?

C: Zadawałem sobie pytanie, czy w tej polskiej brzydocie PRL-owskiej, nie tej z naszych plakatów, ale brzydocie codziennej, siermiężnej, jest ziarno piękna. I to sprawiło, że zacząłem robić zdjęcia typografii na ulicach, że zacząłem dokumentować wszystko, co jawiło się w Polsce Ludowej jako komunikacja w sferze publicznej, czyli ulica, samochody, reklamy na ciężarówkach, napisy i tak dalej.



S: Tak, to był ciekawy projekt. Pamiętam, że dokumentowałeś całą trasę z Gdańska do Warszawy i fotografowałeś poszczególne elementy przydrożnej infrastruktury...

C: Jechałem do Gdańska odwiedzić rodzinę. Trwało to dwa dni, ponieważ co sto czy dwieście metrów zatrzymywałem się, wysiadałem, robiłem zdjęcie. A drugą taką trasę wykonaliśmy z moją żoną Joanną chyba w połowie lat 90. Pojechaliśmy z Warszawy do Terespoła, na granicę z Białorusią. Zatrzymywaliśmy się co kilometr. Po powrocie musiałem wymienić nie tylko klocki, ale całe tarcze hamulcowe. Zrobiłem wtedy niebywałą dokumentację. Tysiące reklam, szyldów, ogłoszeń, informacji. Słowem – byliśmy świadkami gwałtownej zmiany w kulturze wizualnej. Obraz Polski zmienił się radykalnie i to chciałem udokumentować. To już nie był PRL, ale młody, kapitalistyczny, kraj, który zaczynał się manifestować poprzez reklamy, dzikie i szalone typografie, oblepianie wszystkiego, co się dało. Wiesz, to był nieprawdopodobny czas chaosu i równocześnie takiego zdobywania Dzikiego Zachodu. Moim kolegom Holendrom mówiłem wtedy, żeby jechali do Polski, bo tam dzieją się rzeczy, jakich jeszcze nie widzieli. Że całkowicie przekształca się forma





komunikacji wizualnej w przestrzeni publicznej. To był nieprawdopodobny proces i ja z tego czasu z Polski mam może pięćset, siedemset zdjęć.

S: Przepraszam, że Ci wejdę w słowo, ale to Twoje zainteresowanie ulicą i procesem zmian komunikacji w przestrzeni publicznej pojawiło się u Ciebie już w latach 80., kiedy byłeś moim nauczycielem.

C: Zacząłem w 1982 roku. Kupiłem wówczas używanego Nikormata. Wtedy kupowanie filmów to była przygoda sama w sobie, trzeba było na nie polować. Dużą część archiwum zeskanowałem i przerobiłem na cyfrę, ale tych zdjęć jest tyle, że po prostu nie dają rady, to wszystko leży i czeka na opracowanie. Usiłowałem tym kogoś zainteresować, ale myślę, że to musi nabrać wagi historycznej i zapewne dopiero za dwadzieścia, trzydzieści lat ktoś się tym zajmie.

S: Wiesz co, ja myślę, że to jest temat wart opracowania. Dzisiejsza polska młodzież wraca do lat 60., 70., czyli do PRL-u. PRL staje się taką mocną inspiracją w ich projektowaniu. Odnoszę wręcz wrażenie, że młodzi stają się dumni z tej naszej polskiej spuścizny. Oni nie wiedzą, czym był PRL, ale widzą to, co wtedy powstawało. Wiadomo, że były bardzo interesujące realizacje – czy w architekturze, czy we wzornictwie przemysłowym, no już o plakacie, polskiej szkole plakatu nie wspomnę, ale była też i ta ulica socjalistyczna, ta próba naśladowania Zachodu i takiego nadania sznytu europejskości, co wychodziło koszmarnie, a ty już wtedy w latach 80. się tym zająłeś.

C: W 2011 roku Muzeum Narodowe w Warszawie zorganizowało wystawę pt. *Chcemy być nowocześni. Polski design 1955–1968*. To, były rzeczy nieprawdopodobne – nowoczesne meble, formy przemysłowe, zwłaszcza te, które nie wymagały zbyt zaawansowanej technologii. Z perspektywy czasu to robi ogromne wrażenie. Stworzyliśmy kawał kultury – teatr, film, literaturę. Słowem – to wszystko w jakiś wspaniały sposób się działo. Nacisk, presja, agitacja wywołują opór, a zatem cała ta twórczość PRL-owska była zrobiona pod ciśnieniem i to ciśnienie – aż wstyd się przyznać – było jakimś pozytywnym katalizatorem tego, co robiliśmy.

S: Oczywiście, w stu procentach się z Tobą zgadzam. Te elementy naszej kultury PRL-owskiej odkrywają dzisiaj młodzi, są wręcz tacy, którzy robią kariery medialne i projektowe na odkrywaniu tych matuzaleatów PRL-owskich.

C: Mój przyjaciel holenderski wydał własnym sumptem małą książkę, w której kilkudziesięciu designerów opisało swoje ulubione logotypy. Ja napisałem o logo CPN-u, bo uważam, że to był fenomen wizualny tamtych lat.



102



103

S: Absolutnie. Logo CPN-u to nie dość, że fenomen tamtych czasów, to jeszcze pełny, profesjonalny, korporacyjny system identyfikacji wizualnej. Twórcy tego opracowania, czyli Ryszard Bojara, Stefan Solika oraz Jerzy Słowikowski, na Zachodzie byłiby milionerami. Ale wróćmy do Twoich fascynacji zmianami. Pamiętam Twoje wykłady, na których prezentowałeś zdjęcia tych koślawych, nieporadnych, kiczowatych napisów z tablic i szyldów. To było absolutnie coś wyjątkowego, nikt się tym wcześniej nie interesował. Odkryłeś estetykę ulicy, amatorskiej litery, co dokumentowałeś w czasie podróży po Polsce. Można powiedzieć, że jesteś odkrywcą polskiego TypoPolu nazywanego też w języku branżowym typografią wernakularną. Czy to było inspiracją dla Twoich prac? Bo później ten rodzaj deformacji, dekonstrukcji czy takiej uduchowionej litery pojawiał się w Twoich ilustracjach i plakatach...

C: Powiem Ci, od czego to się zaczęło. Kiedyś jeden z naszych greckich studentów przyniósł Tomaszewskiemu duży album ze zdjęciami szyldów restauracji greckich – prawdziwych lokalnych greckich restauracji. Te szyldy były robione na murach, na deskach, na tekturach. I piękno tego wszystkiego nami wstrząsnęło. Było to oczywiście dla nas egzotyczne. Zastanowiło mnie, że skoro oni znajdują piękno w takich prostych rzeczach, to znaczy, że u nas też to musi być, tylko gdzie tego szukać? Drugą kwestią było to, o czym już mówiłem. Powrót z Holandii postawił mnie wobec naprawdę dużego dylematu: czy dać się ponieść, przejąć wpływy kultury zachodniej i typografii, czyli przejąć to, co najlepsze, i wprowadzić to do Polski, czy też w sposób masochistyczny – i to był mój wybór – pozostać w tym bagnie, w którym jesteśmy – ale to w końcu nasze bagno – i zastanowić się, co tu jest wokół nas takiego, co należałoby rozpoznać jako wartość. Zadałem sobie pytanie: jak ja bym scharakteryzował brud i szarość Polski? Nie chodzi o design czy odręcną finezyjną typografię, ale o to, co jest naprawdę hardcorowym źródłem polskiej estetyki. I wyszło mi, że tym czymś jest szablon, czyli kultura natychmiastowego, tymczasowego szybkiego przekazu. Jak wiemy, w wielu wypadkach ta PRL-owska tymczasowość trwała czterdzieści lat, niemniej ten sposób komunikowania był powszechny i najbardziej wiarygodny. Z góry zakładano, że wszystko jest tymczasowe, że trzeba zrobić byle jak, bo i tak jutro to się zmieni. A potem znalazłem na Ursynowie przepiękny napis, który mną wstrząsnął, to był dla mnie ideologiczny drogowskaz. Na plastikowej budce było napisane „Parking” i obok „całą dobę”. Ale słowa „całą dobę” napisano w stylu logo Coca-Coli. Twórca tego napisu chciał pokazać, że jego parking jest tak godzien zaufania jak Coca-Cola. Gdzieś podświadomie szukał potwierdzenia swojej jakości, a przynajmniej tego,



jak chciałby być postrzegany. Widać w tym było dążenie do trwałości, chęć wzbudzenia zaufania. Lata później wczesny kapitalizm wizualny spowodował, że każdy „hydraulik” miał dużą reklamę na samochodzie. I każda litera miała pół metra, bo każdy musiał wiedzieć, że on jest hydraulikiem, bo on walczył o rynek. Ten przeskok mnie interesował. Za czasów PRL-u było w bród tej amatorskiej litery, tymczasowych kartek ze słynnym napisem „zaraz wracam”, wieszanych w sklepie czy na budce ze stalowymi kratami. Kultura stalowych krat to jeszcze inna opowieść. Tysiące rzeczy sprawiało, że nasz codzienny obraz był siermiężny. Ale to wszystko było autentyczne. I to mnie przekonało, żeby jednak wybrać polską siermiężność, a nie los neofity. Powiedziałem sobie: „Pierdołę, nie będę ich małpował, bo to nie moje”. Zrozum, to nie była zaściankowa mentalność, że co nasze to lepsze, lecz chęć przygody i robienia odkryć estetycznych, a nie brania tego co gotowe. To było źródłem kompletnego powrotu do typografii, oczywiście tej robionej z ręki, manualnej, często wykreślanej za pomocą prostych narzędzi, jak ekierka czy linijka.



ŚWIAT STAŁ SIĘ STRASZLIWIE SKOMPLIKOWANY

S: W twojej estetyce zaszły wielkie zmiany. Czy to efekt emigracji?

C: Esencją tego, co robiłem w Holandii i co pewnie podskórnie robiłem, od kiedy rzeczywiście wypisałem się z polskiej szkoły plakatu, jest narracja. Postanowiłem skończyć z czarnym, ostrym, prostym znakiem. Czas się zmienił, świat poszedł do przodu. Wiem, że mniej to lepiej, albo że mniej to więcej, ale czasy się na tyle zmieniły, że ten skromny i bardzo skrótowy język nie opisywał już świata, który stał się straszliwie skomplikowany. Mogliśmy sobie pozwolić na skróty myślowe i esencjonalny design, rysunki czy ilustracje, gdy podział świata był mniej więcej dość stabilny, a my dokładnie wiedzieliśmy, w jakim środowisku politycznym, społecznym i ekonomicznym żyjemy. W momencie kiedy to wszystko się rozważyło, przyszła potrzeba nowego języka wizualnego, a tego języka nie było, więc trzeba było wszystko przeanalizować, rozebrać na czynniki pierwsze. To był ten czas, kiedy używano niemal bez przerwy słowa dekonstrukcja. A tu chodziło głównie o to, żeby wielkie opowieści czy też to, co się dzieje ze światem, z internetem, z naszą mentalnością, podzielić na kawałki i zacząć budować zdania, słowa, język wizualny od nowa. A budowanie języka od nowa to właśnie jest gadulstwo, bo trzeba było wszystko nazywać od nowa. To było przyczyną wielkiego skoku w ilustracji w ostatnim dziesięcioleciu, bo właśnie ilustracja jest tym źródłem narracji, dłuższego i bardziej kompleksowego opowiadania. Dlatego moje ilustracje stały się takie gadające. Byłem potwornie zmęczony tymi skrótowymi, twardymi znakami. Nam się wydawało, że świat się będzie rozwijał linearnie, bo upadła komuna i miało być tylko lepiej, ale nagle się okazało, że internet spowodował gigantyczne zmiany społeczne, atomizację stosunków społecznych, bo ludzie zaczęli

108



109

żyć w swoich biotopach, pozamykali się w bańkach internetowych. Słowem – struktura świata się zmienia, za dużo się dzieje, żeby nasz przekaz wizualny upraszczać i sprowadzać do znaków, bo to już nie działa. I tu mi się przypomina mój stryj Mieczysław. Nie chodzi o niego, ale o to, co się dzieje ze sztuką i z mentalnością ludzi po wielkich przewrotach i momentach historycznych, kiedy wszystko w zasadzie idzie w ruinę i zaczyna się budowanie od nowa. Przypomniał mi się jego los po drugiej wojnie światowej, ponieważ przed wojną był naprawdę wybitnym, powiedziałbym nawet, że chwilami genialnym, artystą, portrecistą, malarzem. W latach 30. był na Akademii Krakowskiej u Mehoffera, czyli dostał dziewiętnastowieczną szkołę w czasach, gdy świat był zupełnie gdzie indziej. Malował obrazy w stylu prerafaelitów, były to późnoromantyczne obrazy – malarsko rewelacyjne rzeczy, ale kompletnie nieprzystosowane do czasu, w którym powstawały. I kończy się wojna, wszystko się rozwała, rozumiesz, wszystko zaczyna się od nowa i artysta, który jest właściwie jeszcze młodym człowiekiem, po pięciu latach Auschwitz nie może znaleźć sobie miejsca. Bo wszystko się przeniosło gdzie indziej, wszyscy zaczęli od nowa. To samo stanie się po pandemii, my starzy będziemy na wylocie. Przesuwają się proporcje, referencje, punkty odniesienia i nagle nasze przyzwyczajenia, przez lata rozwijane umiejętności, myślenie na nic się przydają, ponieważ przychodzi nowa generacja i wymiata wszystko. Co będzie sztuką, co nią nie będzie, jaka będzie obecność technologii w sztuce? Co będziemy mieli do powiedzenia? Przyznam, że przez pierwsze miesiące pandemii zastanawiałem się nad tym, szukałem odpowiednika. I znalazłem zdjęcia żołnierzy angielskich i francuskich, którym po pierwszej wojnie światowej chirurdzy plastyczni rekonstruowali twarze zmasakrowane przez bomby i pociski. Wydawało mi się, że malowanie tych twarzy było jedynym sposobem, żeby wejść w atmosferę pandemii, żeby uświadomić sobie, że my też wyjdziemy z niej z pociętymi twarzami. Nie będzie tego widać na zewnątrz, ale już nigdy nie będzie tak samo. To oczywiście wymaga od nas intelektualnej odporności, żeby się przynajmniej jakoś do tego odnieść albo znaleźć własną odpowiedź. W wielu wypadkach to się nie uda. Mój stryj, który był mentalnie dziewiętnastowiecznym artystą, w latach 50. i 60. zaczął robić abstrakcje. Patrzenie na te obrazy boli, lecz teraz wiem, że to los każdego z nas. My też dostaniemy po dupie – świat się tak zmieni, że praktycznie wiadomo, nie będziemy do niego przystawać. Jedno z praw Murphy'ego mówi, i to się zawsze sprawdza: „Kiedy przychodzi na nas kolej, zmieniają się zasady”.

S: Ha, ha, fakt, trzeba zaczynać od początku. Wielokrotnie w życiu tego doświadczyłem. I to jest niesamowite. Za dziesięć, piętnaście lat będziemy w takim trochę intelektualnym uniseksie,





2020
CYP

112



113

wszystko będzie troszeczkę ujednolicone. Ja raczej myślałem o tym, że na poziomie globalnym zostanie wypracowany rodzaj języka wizualnego, który będzie musiał wyłączyć pewnie duże obszary naszej historii, tożsamości, żeby być zrozumiały. Pamiętam taką anegdotę opowiedaną w radiu przez krytyka filmowego. Mówił, że w Stanach Zjednoczonych nie można używać przy opisywaniu diabła, czyli Złego, słowa „Belzebub”, bo to wprowadza jakiś niepokój wśród odbiorców i to jest coś, czego oni nie rozumieją. O to mi chodzi raczej, że nie będziesz mógł czegoś mówić, bo to będzie albo niezrozumiałe, albo będzie wprowadzało dyskomfort poznawczy.

C: Zgadzam się z Tobą. Jak każdy ilustrator, a zwłaszcza kiedy miałem jeszcze ambicje bycia ilustratorem politycznym, chciałem trafić do „New York Timesa”. W końcu się udało. Zrobiłem pewnie pięć czy sześć ilustracji, aż wreszcie oni sobie odpuścili. Nie byłem w stanie właściwie odpowiedzieć na ich oczekiwania, ponieważ moje poczucie wolności i swobody artystycznej i mój idiom kulturowy kompletnie nie pasowały do tego amerykańskiego. Robiłem ilustrację na temat Kenii. Tekst artykułu dotyczył wojny domowej w Kenii i alienacji kenijskich elit intelektualnych, niezainteresowanych tym, co się dzieje poza stolicą. Namalowałem czarno-białego faceta, który ma afrykańskie rysy, ale jest tylko do połowy czarny, a od połowy biały. Ta czerń z niego wycieka i tworzy wielką kałużę na ziemi. Odpowiedz przyszła w ciągu pięciu minut, że jeśli oni to opublikują, to na drugi dzień dwadzieścia pięć organizacji afroamerykańskich oskarży „New York Timesa” o rasizm. Kolejna ilustracja dotyczyła kryzysu bankowego w 2008 roku. W tym czasie słowa „bank”, „bankier” i „Wall Street” uznano za brzydkie, więc zalecano, żeby bankierzy przychodzili do pracy w ubraniach casual, aby ich garnitury nie kłuły w oczy. Więc narysowałem nagiego faceta, który wrzuca swoje ciuchy do ogniska i pali to wszystko. Kolejne pięć minut i rysunek odrzucony. Żadnych narządów rodnych na rysunku. No to dorysowałem mu szorty, w jakich Amerykanie często chodzą. Ale znowu nie. Bo widać mu sutki! Trzecia wersja rysunku była taka, że mu krawat wisiał i zasłaniał sutki. Po trzech wersjach już nie byłem w stanie nic narysować. I tak dalej, i tak dalej. To, co bez problemu i bez niczyjej interwencji zamieszczałem w holenderskiej gazecie, tam nagle kompletnie nie pasowało do systemu wartości. Wiem, że największe sukcesy europejscy ilustratorzy odnoszą w Ameryce wtedy, gdy rysują rzeczy ładne, kolorowe, spokojne, nikomu nieprzeszkadzające. Nie mówię, że byłem rewolucjonistą, tylko moje pojęcie swobody ilustratora zupełnie nie pasowało do ich kontekstów. „New York Times” jest sto razy większy od gazety, dla której teraz pracuję, konflikt interesów takiego giganta musi być olbrzymi. W Holandii mogę zamieszczać bez najmniejszego

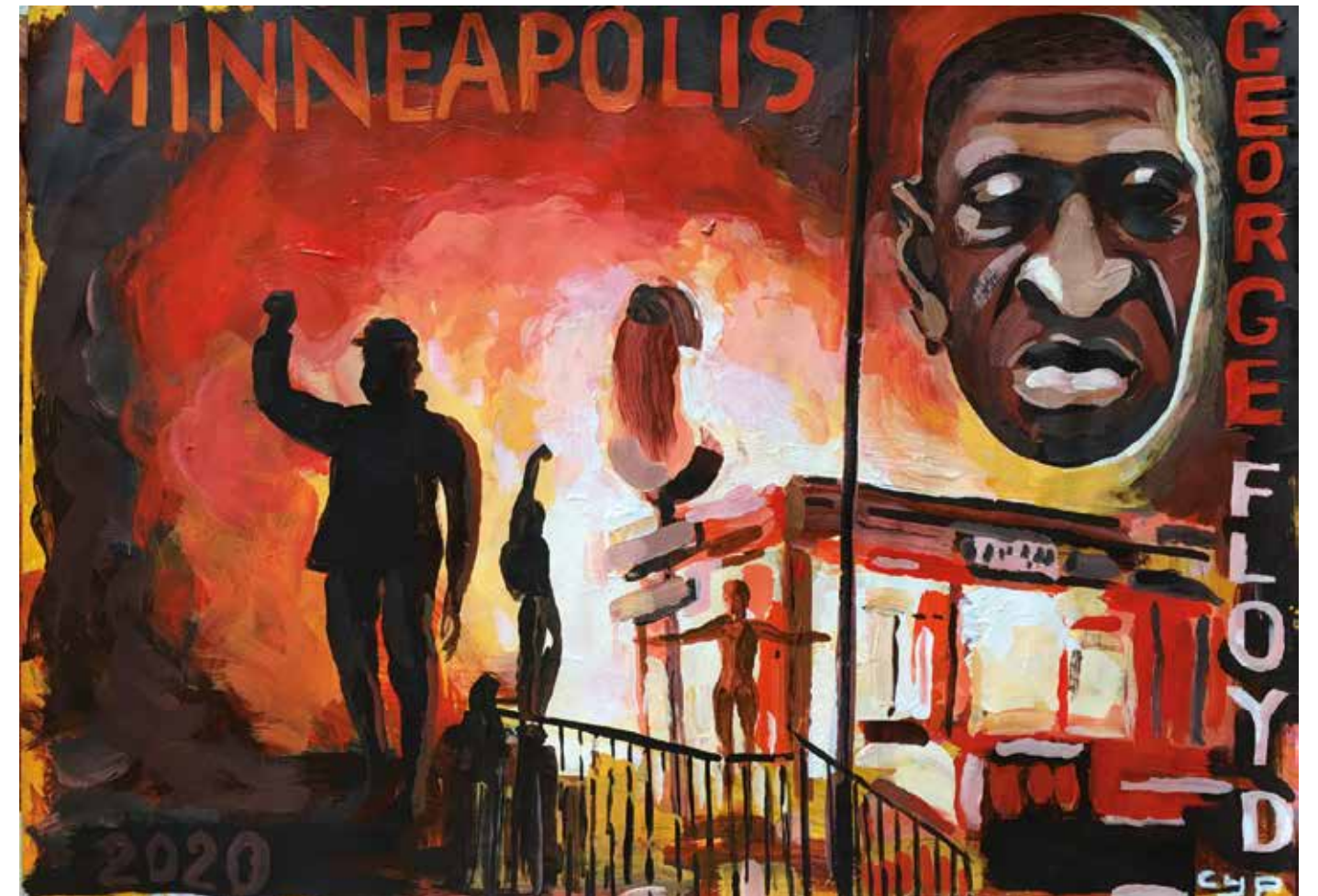


problemu, co chcę, tutaj jest dwieście tysięcy czy pół miliona czytelników, tam jest ich sto milionów. Więc każdą najdrobniejszą niepoprawnością możesz nadepnąć komuś na odcisk.

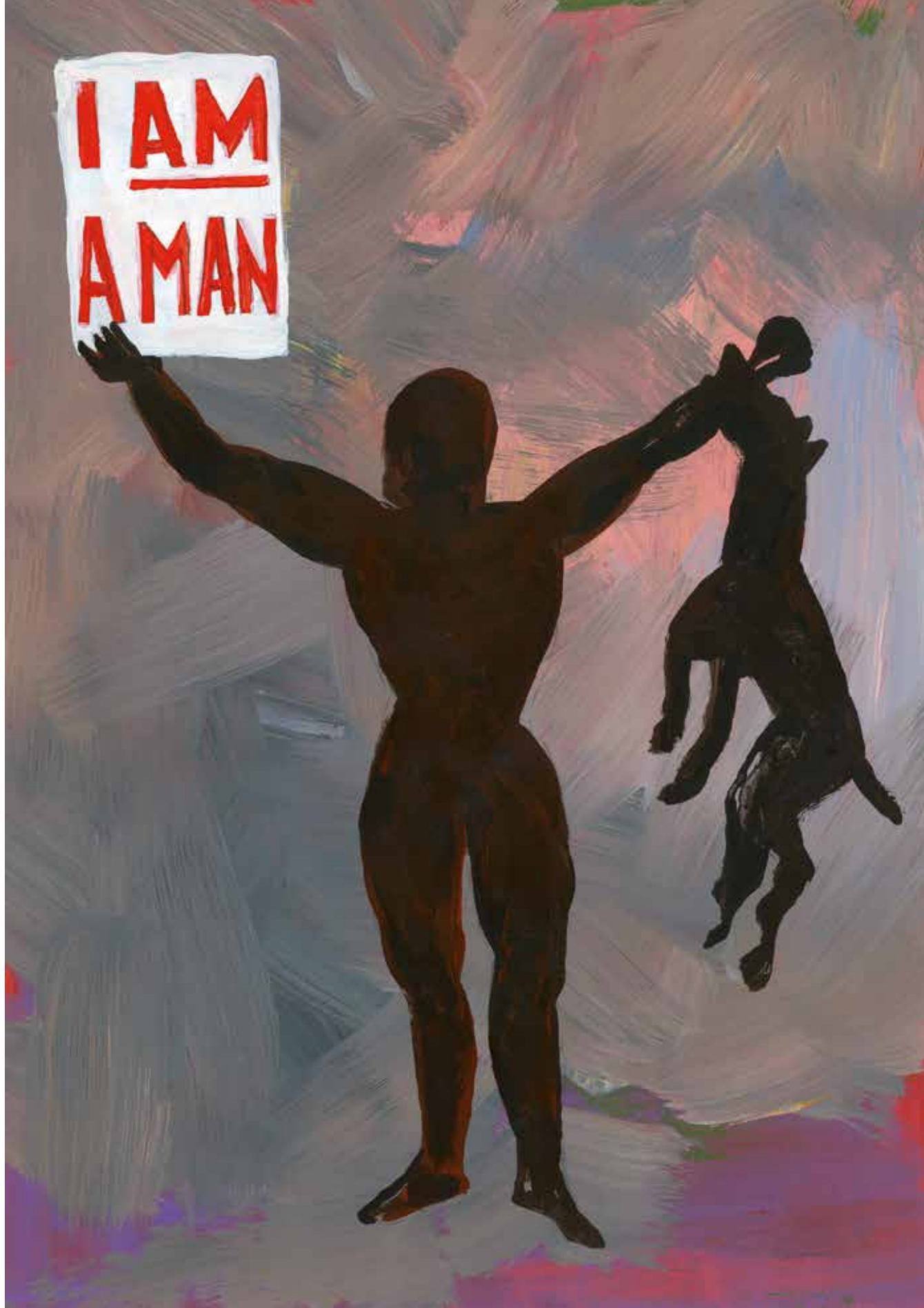
S: Na szczęście amerykańskie doświadczenie nie wpłynęło na Twoją motywację pracy.

C: Pracuję bardzo dużo i wciąż mi mało. Kiedyś zadałem sobie pytanie o sens i znaczenie tego, co robię. Postanowiłem zrobić eksperyment i wyrzuciłem około stu kilogramów prac (papier jest ciężki). Owszem, potem było mi żal jednego czy drugiego rysunku, zwłaszcza tych dwa na dwa metry, ale tak naprawdę to nie ma to żadnego znaczenia. Działa oczyszczająco.

S: No nie! Mogłeś zadzwonić, przyjechałbym i to wszystko zabrał.



116

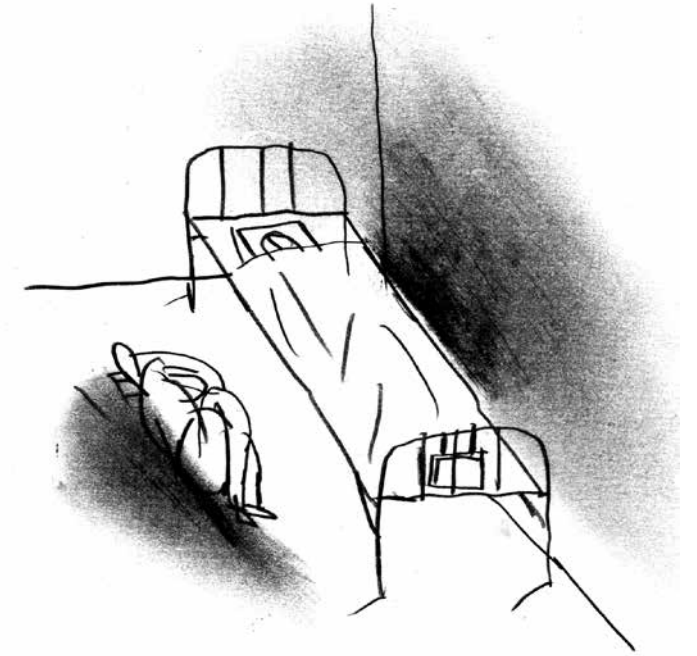
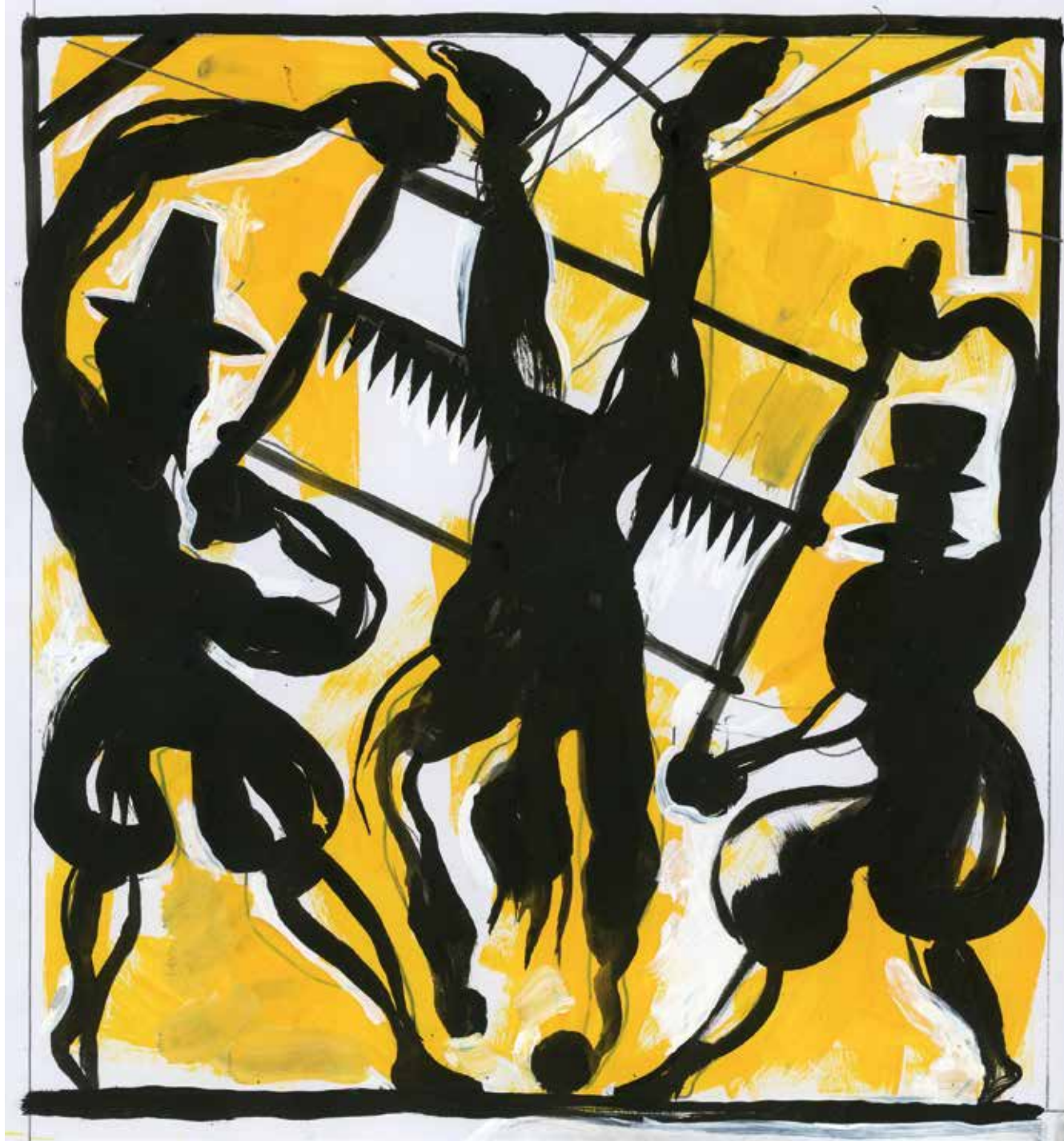


4: ESENCJA RZECZY

117



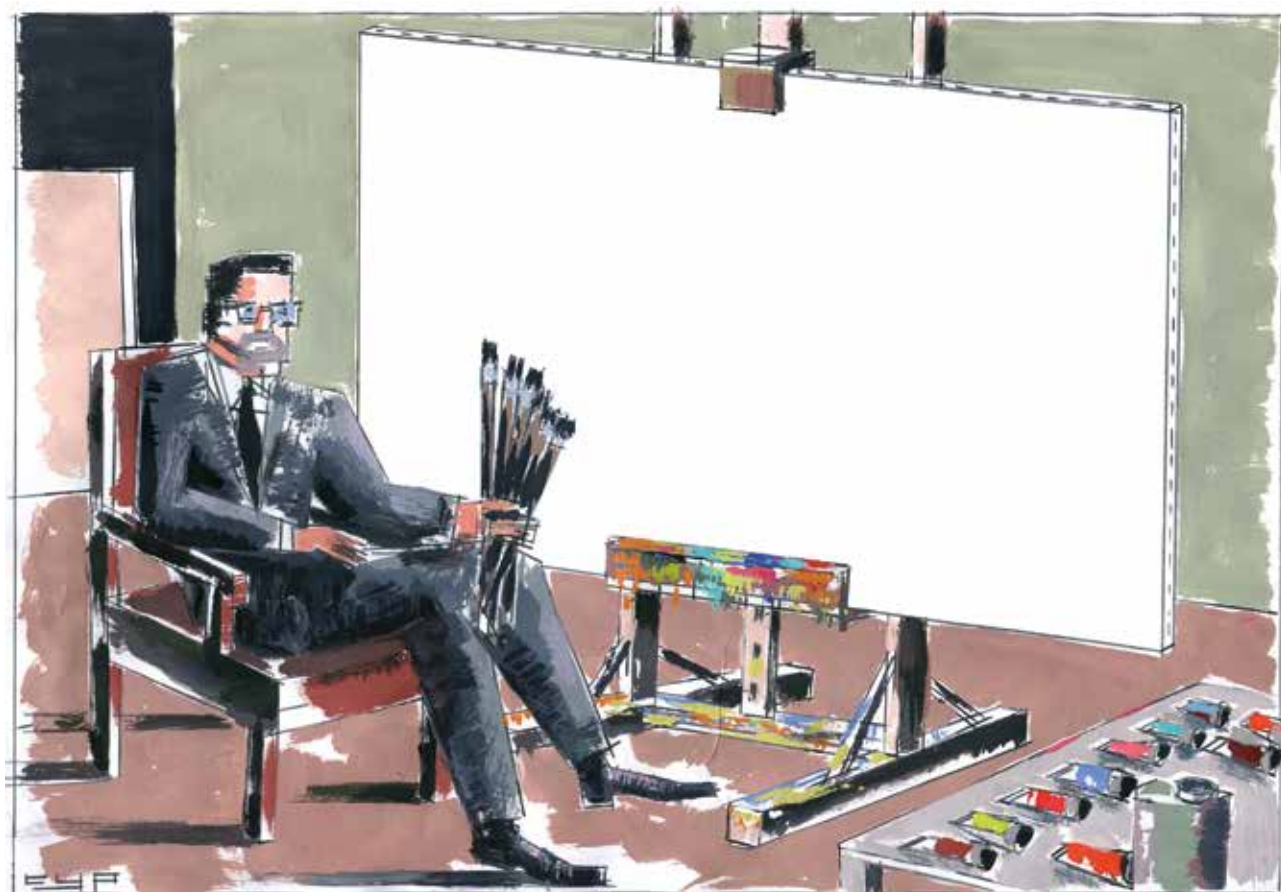
118



119



120



C: Joanna miała do mnie żal, że tyle wyrzuciłem. Potem dało jej to pomysł na tytuł mojej wystawy w Muzeum Plakatu w 2017 roku – *Kultura makulatura*. Oczywiście chodziło tu bardziej o żywotność gazety i fakt, że każdy papier już następnego dnia jest makulaturą.

S: Bogactwo formy, zmienność stylistyki, które można zaobserwować w Twoich pracach, są fascynujące. W ilustracjach używasz wszystkich narzędzi: ołówków, kredek, farb. Wypracowałeś swój endemiczny styl ekierkowy.

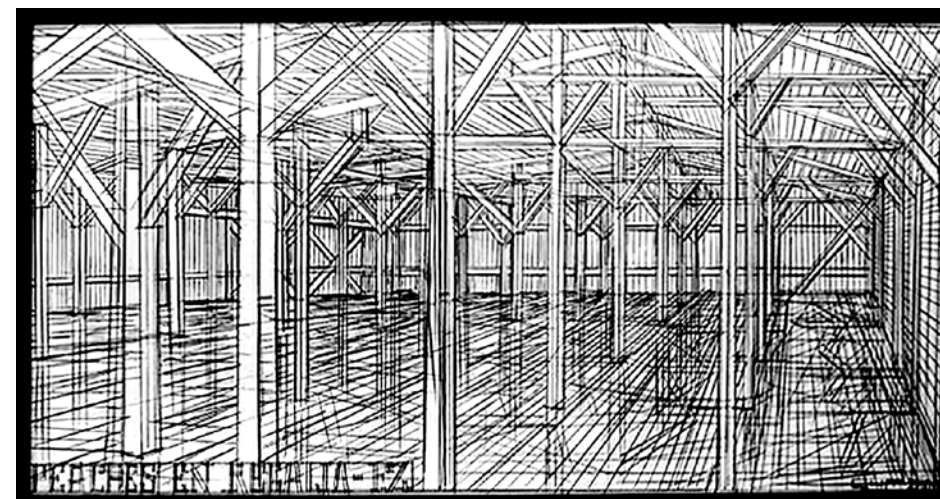
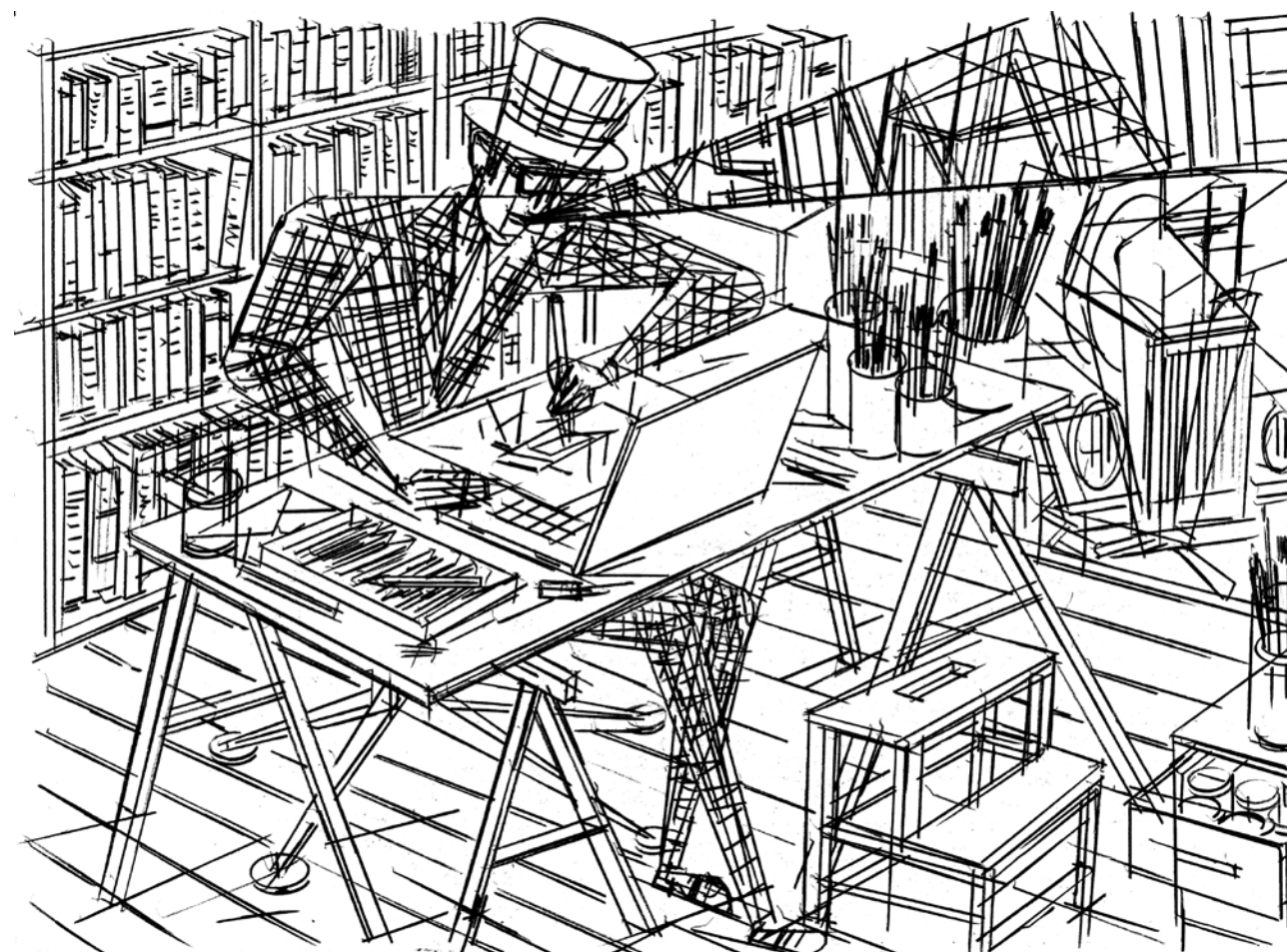
C: Steinberg też używał ekierki i linijek. Już jako małe dziecko bardzo lubiłem rysować ekierką. To mi pomagało panować nad formą. W pewnym momencie dostałem od mojego teścia Jerzego Wnuka, który był przez wiele lat projektantem wystaw w międzynarodowej firmie POLEXPO, olbrzymie instrumentarium linijkowe. Powiem Ci, że tymi narzędziami wszystko możesz narysować.

166 | ilustracja prasowa | NCR | 2012

167 | Rysowanie | 2018

168 | *Peaches en Regalia* FZ | Muzeum Narodowe w Warszawie | 2008

121





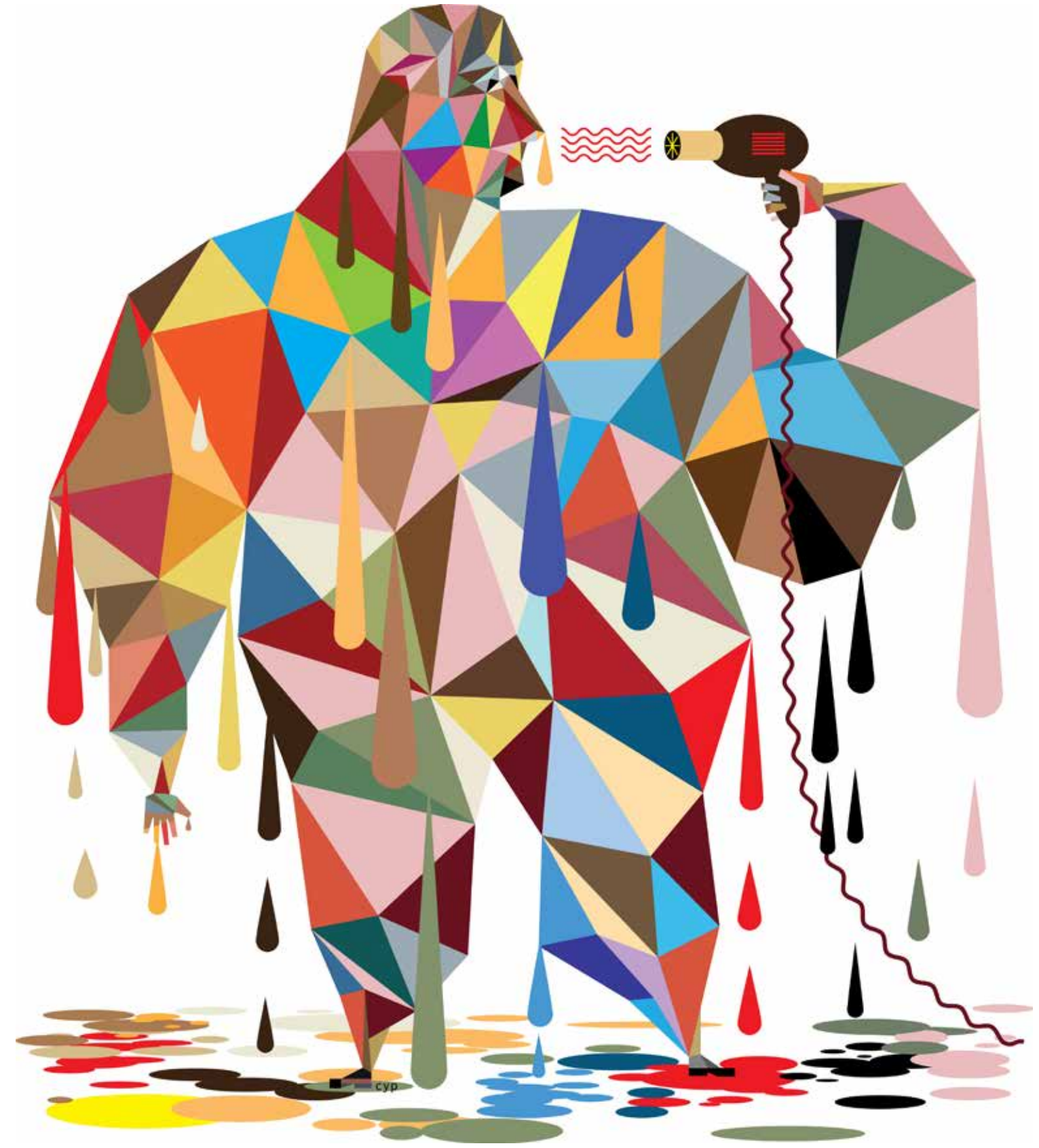
S: Ciekawe, że w twoich rękach te protezy narzędziowe dają efekt dynamicznego, spontanicznego rysunku. Oprócz narzędzi klasycznych, nazwijmy je analogowymi, świetnie posługujesz się softwarem graficznym, jesteś mistrzem Illustratora.

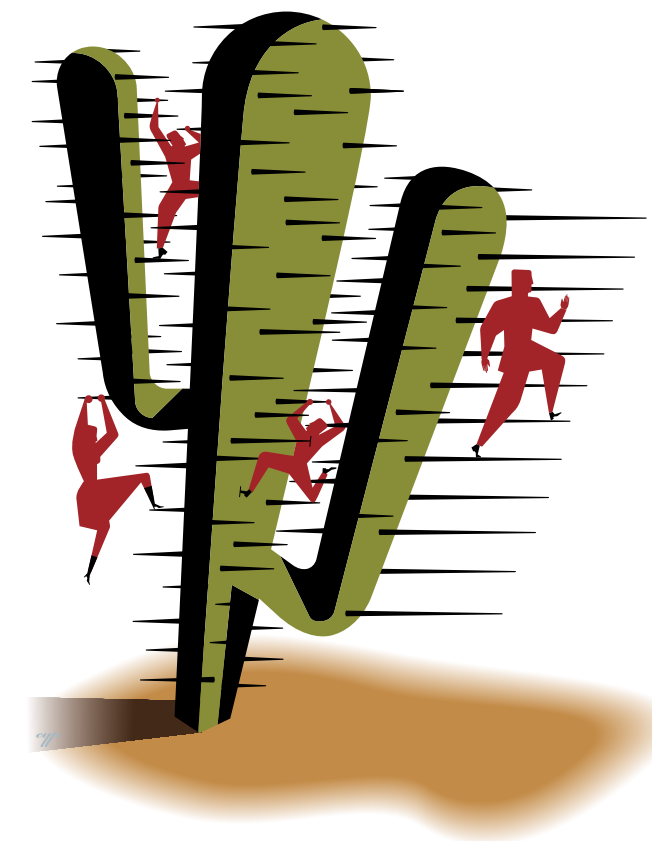
C: Illustrator stał się dla mnie o wiele ważniejszym instrumentem niż Photoshop. Photoshopa używałem wyłącznie do skanowania i czyszczenia rysunków, robienia detali korekcyjnych. Wiele lat robiłem kolaże i wtedy rzeczywiście pracowałem w Photoshopie, ale głównym instrumentem cyfrowym, którego używałem, był Illustrator. I nadal jest. Robiłem infografikę dla klientów z Belgii, Niemiec i Holandii. To była komercyjna część mojej pracy, dzięki niej mogłem normalnie żyć. To utrzymywało mnie w nieustającym ruchu i bywało, że miałem po trzy, cztery czy pięć robót naraz. W międzyczasie na rynek weszły nowe generacje ilustratorów i zmieniła się mentalność. Ja już należę do tych dinozaurów, którzy prawdopodobnie nie bardzo kumają, co się dzieje. Jesteśmy generacją, która przeszła przez wszystkie przemiany i rewolucje zawodu. Moje opowieści o Letrascie czy o tym, że typografię do czołówek malowałem ręcznie, sam konstruuując litery, brzmią dzisiaj w uszach studentów jak historie nie z tego świata. Kultura zachodnia funkcjonowała na innych



warunkach. Dlatego ja jako designer nie miałem szans w Holandii. Za to bardzo szybko zorientowałem się, że jako ilustrator mogę im pokazać bardzo wiele. Podziwiam wielu holenderskich ilustratorów, ale jeszcze nikt mnie nie rzucił na kolana w tym kraju. To zabawne, ale to, co myśmy mieli, tych naszych Szancerów, Wilkoniów i innych, oni mieli na zupełnie innym, bardzo prostym, bardzo naiwnym, powiedziałbym nawet, że infantylnym poziomie. Dlatego jako ilustrator bardziej się sprawdziłem. Mogłem pokazać, że z Polski wyniosłem coś wartościowego, oryginalnego, czego oni nie znają. Wyjechałem z zamrożoną mentalnością, polskim sposobem myślenia, bagażem Tomaszewskiego i – niezależnie od tego, że kategorycznie zaprzeczam, by Holendrzy mieli na mnie jakikolwiek wpływ – ich życie codzienne, idiom tego kraju, idiom języka, wszystko to sprawiało, że się zmieniałem. Miałem dużą wolność, więc musiałem czasami się hamować, żeby nie zaszałeć, żeby nie pójść po bandzie, żeby uszanować ich kulturę, a jednocześnie być ostrym. Dlatego moje rysunki w zasadzie nigdy nie były estetyczne. Wiele lat rysowałem szczecinowym. Rysowałem takim









drapakiem tylko po to, żeby nie popaść w estetyczną elegancję. Uważałem, że rysunki polityczne, które wtedy robiłem, powinny być „brudne”, aby nie epatować estetyką, a wyłącznie treścią. Potem oczywiście to zarzuciłem, ale ten czarno-biały czas był dla mnie najlepszym okresem. Kiedy nastął kolor, to wszystko złagodniało, stało się eleganckie. Przypomina mi się rysunek o tym, jak byli obywatele krajów komunistycznych na obczyźnie nie bardzo chcą mieć ze sobą do czynienia, wstydzą się siebie nawzajem. Zilustrowałem to tak: dwóch ludzi mija się obojętnie na ulicy, jeden ma sierp wbity w głowę, a drugi ma w głowie młot. Mają wspólne doświadczenie, ale są inni. Wspólna trauma, a nic ich nie łączy

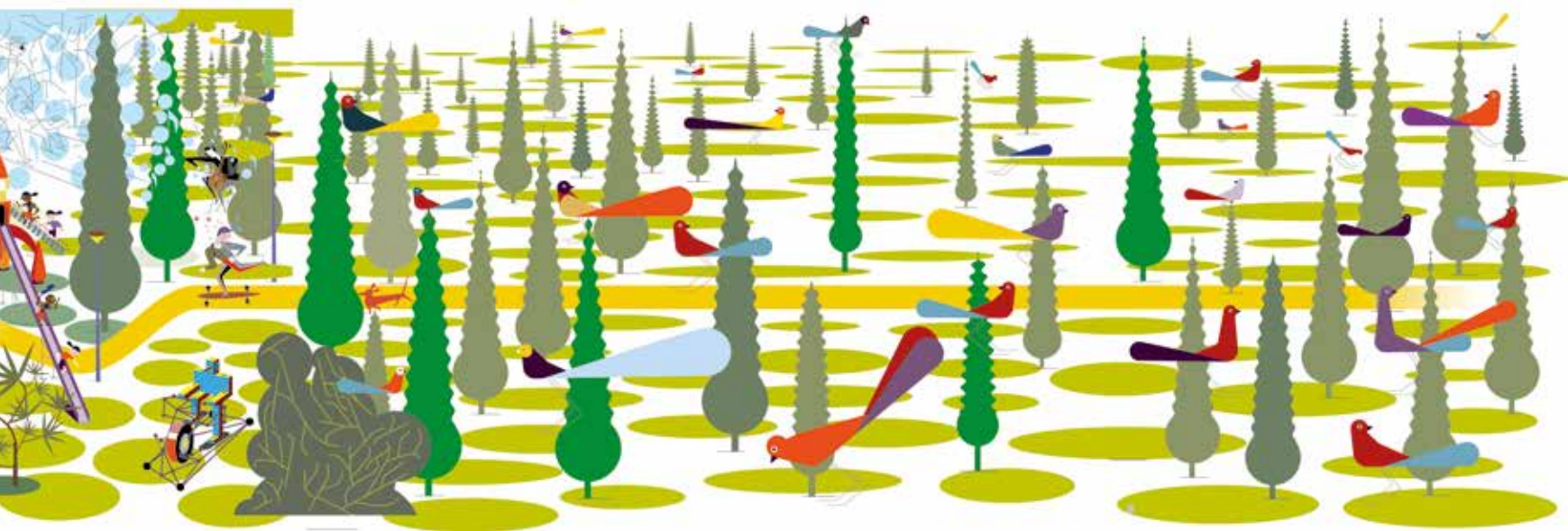
S: Można powiedzieć, że taki rodzaj *homo sovieticus*, prawda?

C: To nas właśnie ukształtowało. To wisi w nas i nie da się wymazać. Nieograniczona wolność, jaka przyświecała zachodnim kulturom, stała się mrzonką. Patrzyłem latami z niepokojem na proces coraz silniejszego zderzenia kultur wschodu i zachodu w krajach Uni Europejskiej.

S: No, dzięki temu nie jesteśmy po prostu dzikusami realizującymi tylko swoje własne potrzeby.

C: Dążenie do absolutnej wolności słowa w pojęciu holenderskim zostało zabite w 2004 roku, kiedy marokański terrorysta zamordował Theo Van Gogha, filmowca, dziennikarza i prawnika Theo Van Gogha, który był handlarzem dzieł sztuki i bratem Vincenta Van Gogha. Theo Van Gogh był





zwolennikiem absolutnej, nieograniczonej i niczym nielimitowanej wolności. O Marokańczykach nie mówił inaczej niż „koczownicy”. Jeśli przez lata obrażał innych i używał tego określenia, pomijając już fakt, że był ekstremalnie krytyczny wobec muzułmanów, to trudno się dziwić, że jego współobywatel, który urodził się już w Holandii, muzułmanin, nagle powiedział „dosyć tego” i wbił mu nóż w brzuch razem z manifestem. Słowem, to był moment, w którym Holendrzy zobaczyli, że wolność ma granice, że mimo wszystko trzeba się liczyć z tym, że ludzie mają inne poglądy, inną wrażliwość, że nie jesteśmy sami. Napisałem na ten temat artykuł, ponieważ uznałem, że rysowanie nie ma sensu, że lepiej napisać. Pisałem go z perspektywy osoby, która wie, czym jest cenzura, kontrola, ograniczenie. Uważam, że samoograniczenie, hamulec kulturowy, ale też międzyludzki, który powinniśmy umieć nacisnąć w odpowiednim momencie, w społeczeństwie multikulturowym jest niezbędny, ponieważ inaczej się pozabijamy.

S: Tak, zgadzam się z tym, co powiedziałeś właściwie w stu procentach. Tylko że na skutek tego stajemy się jakby tacy trochę bezkształtni. Mam wrażenie, że lęk przed nadeptaniem kogoś na odcisk prowadzi do tego, że nie ma takich porządných relacji między ludźmi, wszyscy są sztucznie poprawni i żyją w swoich kulturowych gettach. To nie jest dobre. Musi następować dialog międzykulturowy, wtedy świat staje się bezpieczniejszy. Z rozmowy rodzi się szacunek dla innych, a wtedy łatwiej jest nam zrezygnować z naszej nieograniczonej, egoistycznej wolności na rzecz drugiego człowieka. Wolność powinna być definiowana jako samoograniczenie, które daje prawo do istnienia innym z całym ich bogactwem, ale też z szacunkiem do prawa, które organizuje nam życie, i z szacunkiem do tego, że jesteśmy różni, ale i równi.

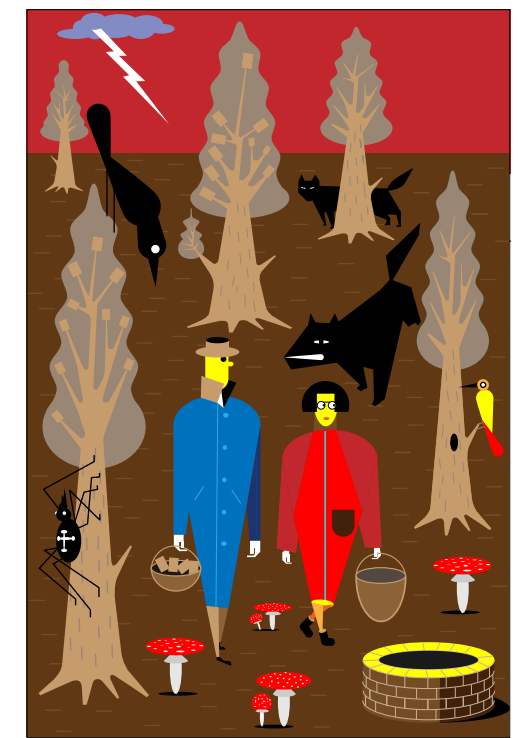
C: To jest właśnie najważniejsze, co powiedziałeś. Wszyscy powinniśmy być równi wobec prawa. Reszta to już sprawa rozmowy. Już dwadzieścia lat temu jeden autorytetów od spraw migracyjnych i multikulturowych napisał o upadku multi-kulti, czyli polityki współistnienia obok siebie różnych kultur. Realnie wygląda to tak, że każdy siedzi w swoim kokonie. Żydzi, muzułmanie, chrześcijanie czy ktokolwiek inny. Tak jest i tak będzie. Nasza ulica choć ma tylko sto metrów jest zlepkiem kulturowym. Obok Holendrów są Żydzi, Rosjanie, Hindusi, Niemcy i my, Polacy. W Amsterdamie oficjalnie mieszka około stu pięćdziesięciu narodowości. W naszej wsi żyje kilka tysięcy Japończyków, Hindusów i Pakistańczyków. Procesy integracyjne zachodzą wolno, ale nieustannie.



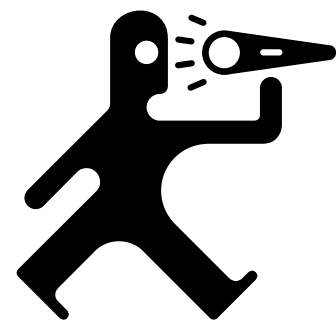
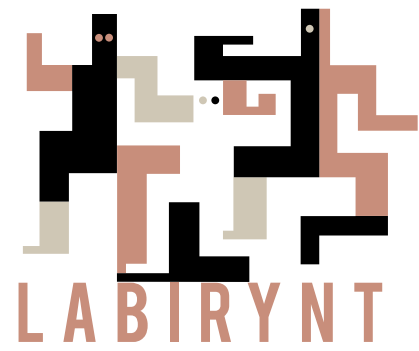
S: Wolno, ale zachodzą. Pewnie jest to nieuniknione, że biała rasa przestanie istnieć albo będzie jedną z ras, które będą mniejszością, co widać już w Stanach, gdzie Latynosi stają się coraz liczniejsi, a więc ważniejsi.

C: Wiem, o czym mówisz. W najlepszym wypadku biały człowiek stanie się tylko częścią nowego koktajlu DNA. Póki co, jemy tutaj tajskie, japońskie, chińskie, hinduskie i włoskie dania. Moim listonoszem jest Chińczyk, kolejny Chińczyk ma na rogu typowo holenderski snack bar. To dramat dla Polski, że akurat w tym momencie zaczyna się cofać, kiedy należałoby postępować wręcz przeciwnie – zrobić wielki krok i wpuścić olbrzymią liczbę imigrantów. Wiem, że to nie jest takie proste, to trwa całe pokolenia, ale to jest jedyne wyjście, aby Polska wytrzeźwiała kulturowo, aby wyszła z tego izolacjonizmu, a przede wszystkim, żeby wpływy katolicyzmu zostały ograniczone do tego, co na przykład mamy tu w Holandii.

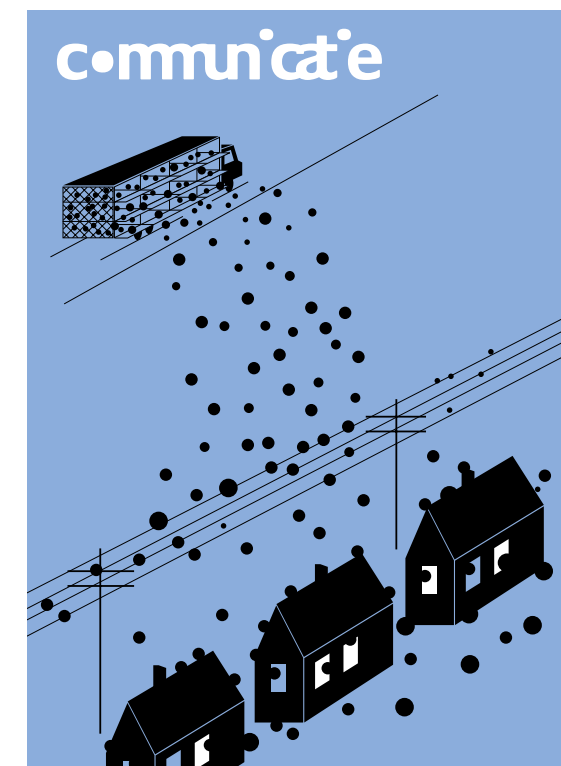
S: Spokojnie to już się dzieje, polska młodzież jest najszybciej laicyzującym się młodym pokoleniem w Europie.



136



137



138



139



140



205 | ilustracja prasowa | NCR | 2001

206 | ilustracja prasowa | Der Spiegel | 2015

141

ILUSTRACJE KSIĄŻKOWE, PLAKATY, CZOŁÓWKI

S: Projektowałeś również okładki książek i robiłeś ilustracje. Chyba najczęściej projektowałeś dla Ludowej Spółdzielni Wydawniczej, prawda?

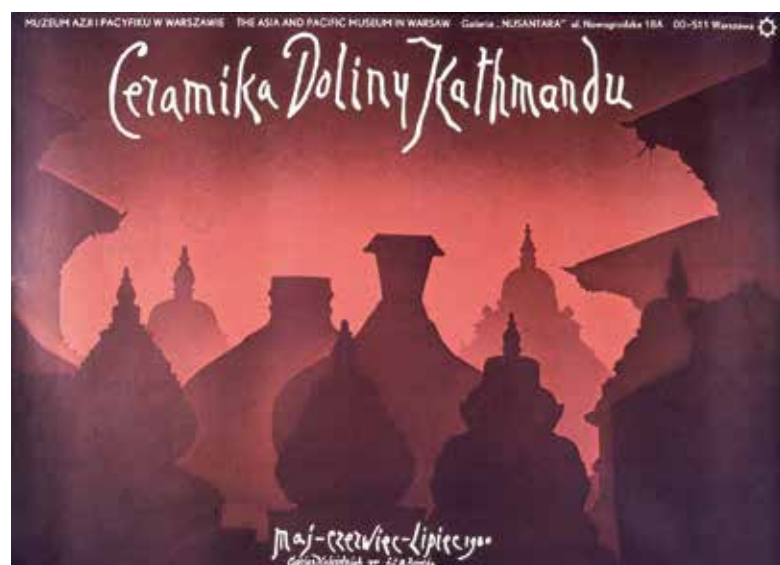
C: Tak, to była moja przystań, robiłem tam dużo seryjnych książek, głównie ludowe bajki. Pierwszą książką, do której zrobiłem ilustracje, były kaszubskie legendy wydane właśnie przez Ludową Spółdzielnię Wydawniczą. Każdą z piętnastu czy dwudziestu ilustracji zrobiłem tak, jakby to był osobny plakat. I w zasadzie dopiero jak zobaczyłem książkę, to się zesrałem z przerażenia... I mało tego, jeszcze głupi byłem, bo dałem ją w prezencie Tomaszewskiemu. Do dzisiaj się tego wstydzę.

S: Ilustrowałeś bajki Socjalistycznej Republiki Macedonii, gawędy góralskie, gawędy kaszubskie. Ale to, co robiłeś, nie łączyło się z taką tradycyjną sztuką ludową.

J: C: Nie, tam nie było żadnej ludowości. Ale jedno mnie w całej serii tych opowiadań ludowych uderzyło, wszystkie te opowiadania były do siebie podobne, miały jedno źródło. W zależności od sytuacji geograficznej czy klimatycznej zmieniały się dekoracje, a historyjki pozostawały te same. Robiłem też ilustracje do serii poezji, ale to były czysto zarobkowe rzeczy. Przed samym stanem wojennym zilustrowałem bajki niderlandzkie. Robiłem to na aksamitnym papierze miękkimi pastelami. To była technika, która mnie wówczas fascynowała. Książka nie została nigdy wydana – najpierw stan wojenny, a potem zabrakło pieniędzy.

S: Za komuny projektanci okładek i ilustracji do książek mogli zaistnieć jedynie wtedy, gdy mieli dojścia do państwowych monopolistów, którzy zdominowali cały rynek – to było kilka wydawnictw, takich jak: Państwowy Instytut Wydawniczy, Czytelnik czy Wydawnictwo Literackie.

142



143

Kraków i Warszawa były głównymi ośrodkami wydawniczymi, Gdańsk miał Wydawnictwo Morskie, w którym grafik jeszcze w latach 60. i 70. mógł coś zrobić. Możesz coś na ten temat powiedzieć? O Twoich odczuciach jako młodego projektanta, który widzi, że wszystko niestety jest poobsadzone?

C: W jakimś sensie godzisz się z sytuacją, bo tacy graficy jak Janek Bokiewicz, Wojtek Freudreich czy Maciek Buszewicz bardzo szybko opanowali te duże wydawnictwa i tam nie było już co robić. Tym bardziej, że ja nie byłem wtedy na tyle dojrzałym projektantem, aby do nich dołączyć – miałem Ludową Spółdzielnię Wydawniczą i tego się trzymałem, natomiast co do reszty – postanowiłem robić czołówki i to mnie kręciło od 1973 do 1982 roku.

S: Powiedz mi proszę, jaki był twój debiut? Pamiętasz?

C: Moim debiutem była czołówka dla Zespołu Filmowego „x”, ale o tym będziemy jeszcze mówili.

S: Może zaraz Ci się to przypomni. W sumie zaprojektowałeś kilkadziesiąt plakatów, przede wszystkim filmowych, ale nie byłeś moim zdaniem takim rasowym plakacistą. Twoje plakaty były bardzo ilustracyjne, opowiadały historię. Weźmy na przykład plakat do filmu *Bestia* z 1978 roku. To jest cała opowieść. Standardem dla ulicy był format pionowy, Ty zrobiłeś go w poziomie. Ta horyzontalność jest bardzo charakterystyczna dla Twoich prac. Inaczej się projektuje pion, gdy musisz tę energię skrótu ścisnąć, skupić, a inaczej jest w układzie horyzontalnym, gdy możesz sobie pozwolić na swobodniejszą narrację albo dłuższą opowieść. Tutaj ten obraz jest jak ujęcie z kadru filmowego. Na ganku siedzi bohater, za jego plecami czai się w zaroślach tytułowa bestia. Akcja toczy się w tajemniczym ogrodzie, a wszystko ma aurę japońskiego teatru cieni. Z twoich plakatów szczególnie lubię ten do *Sonaty Belzebuba* z trzema wyjącmi do księżyca wilkami. Na twoich plakatach zawsze dużo się dzieje. W sumie to są antyplakaty – nie ma w nich obowiązkowego graficznego skrótu myślowego. Powiedz coś na ten temat, na temat twojego startu jako plakacisty. Jak to było?



C: Oprócz plakatu do *Bestii* Jerzego Domaradzkiego zrobiłem dla tej produkcji logo, które jest na plakacie i w czołówce filmowej, robiłem też czołówkę filmową. Sam plakat był niebywałą przygodą – byłem wtedy zainspirowany indonezyjskim teatrem cieni i postanowiłem zrobić własny teatr cieni. Zbudowałem scenę z pudła kartonowego. Wewnętrzne ściany ustawiłem tak, że się rozszerzały w perspektywie. Przestrzeń budowałem kulisowo. Przy fotografowaniu tej makiety ustawiałem kadr w taki sposób, żeby nie obejmował bocznych ścian. Dawało to złudzenie otwartej przestrzeni.

S: Rozumiem, czyli zbudowałeś scenę na planie trapezu.

C: W tym trapezie na ścianie frontowej był otwór wielkości A3, w środku kartonu umieszczałem przyklejane w różnych odległościach elementy dekoracji, czyli całą tę opowieść, po czym wszystko to podświetlałem od tyłu, na ogół zwykłymi lampami halogenowymi. To, co przykleiłem dalej, było jaśniejsze, a co przykleiłem bliżej, było ciemniejsze. Wykorzystując tę zasadę zrobiłem chyba pięć plakatów i dekoracje dla telewizji. Robiłem to przez parę lat, to było niezłe ćwiczenie. Miałem wtedy enerdownski aparat Pentacon. Czasami robiłem slajdy, w niektórych momentach wieszałem kolorowe filtry pozwalające na zrobienie barwnej fotografii. Cały czas szukałem nowych metod i technik, żeby się urwać, że tak powiem, od tego peletonu, w którym z jednej strony byli starzy, największe tuzy – Henryk Tomaszewski, Franciszek Starowieyski, Waldemar Świerzy, Julian Pałka, a z drugiej strony młode pokolenie. Szukałem twórczej metody i fotografia była jedną z nich

S: Wróćmy jeszcze do twoich początków i do tego, co robiłeś. Chodzi mi o plakat do absolutnego hitu PRL-owskiego kina, czyli *Seksmissji*. Opowiedz, jak to się stało, że zrobiłeś plakat do tego filmu. Opowiadałeś nam, że jako jeden z pierwszych zrobiłeś animację komputerową, symulującą ruch pojazdu w podziemnych tunelach. To są takie seledynowe geometryczne linie budujące złudzenie przestrzeni, dzisiaj to wygląda strasznie archaicznie.

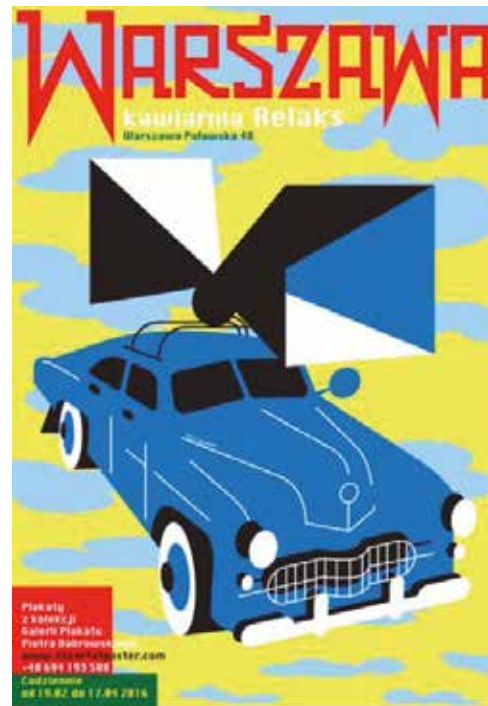
C: Do *Seksmissji* dostałem się tylko dlatego, że wówczas mieszkaliśmy na Ursynowie i moim sąsiadem był Jurek Łukaszewicz, operator filmowy, który robił zdjęcia do tego filmu. Łukaszewicz przedstawił mnie Juliuszowi Machulskiemu. W tym filmowym podziemnym świecie kobiety działały jak w wojsku, według określonej hierarchii, która była zakodowana w piktogramach noszonych przez nie jako odznaki na uniformach. Wyszedłem więc od budowy macicy i jajowodów, zrobiłem z tego dekoracyjny element w stylu heraldycznym. Nie było to wszystko takie proste. A potem wyszła jeszcze kwestia obrazów komputerowych – Machulski chciał wykorzystać je do

146



213 | plakat | 1983

214 | plakat | 2015



147

scen, w których dwaj główni bohaterowie uciekają tunelami, ścigani przez służby porządkowe podziemnego świata kobiet. Produkcja znalazła Centralny Ośrodek Badawczo-Rozwojowy PO-LAM, czyli firmę, która w tym czasie zajmowała się produkcją oświetlenia. To było w Wawrze pod Warszawą. Mieli komputery i paru ludzi, którzy potrafili je programować. Z powodu jakości sprzętu grafika musiała być bardzo prosta. Całą animację dokładnie rozrysowałem na papierze milimetrym. W sumie rysunek miał około sześciu metrów. Całą tę wielką składankę papierową zawiozłem wtedy do Wawra, a tam chłopcy każdą linijkę osobno wprowadzali do komputera. To był 1982 rok. Przy dzisiejszej technologii komputerowej trudno sobie wyobrazić pracochłonność i mozół tamtych procedur. Z łódzkiej akademii filmowej ściągnęli do Warszawy kamerę poklatkową. Inżynier, który zaprogramował to wszystko, zabrał kamerę i komputer do domu, w pokoju dziecka wykleiliśmy na czarno wszystkie szyby, okna i drzwi, a tak zwaną siłę ciągnęliśmy kablem aż z klatki schodowej. Kamera stała przed monitorem komputera, a do programowania ten chłopak używał klawiatury Sinclair, która była pierwszą namiastką komputera PC. Komputer był równocześnie klawiaturą, a software znajdował się na kasecie magnetofonowej. Przez kilka dni i nocy komputer mozolnie budował każdy plaster zaprogramowanego tunelu, po czym kamera robiła jedną klatkę i komputer zaczynał od nowa rysować kolejny wycinek animacji itd., itd.

S: Tak, tak, pamiętam te technologiczne cuda.

C: W pokoiku stała kamera i podobno pracowała, stał komputer i podobno pracował. Na szczęście nie było przerw w prądzie. Po kilku dniach, kiedy według obliczeń cały proces miał się skończyć, weszliśmy do środka, wyjęliśmy tę kasetę z kamery i daliśmy do wywołania. I wszystko było gotowe. Dziesięć sekund animacji w tydzień, rozumiesz? Dziś to robi bardzo biedne wrażenie, niemniej była to pierwsza animacja komputerowa w polskim filmie.

S: Nieprawdopodobne. Ale wracając do plakatu *Seksmisji*. Dzięki temu plakatowi stałeś się rozpoznawalny w środowisku. Przestałeś być anonimowym projektantem, wystarczyło powiedzieć: „To jest ten facet, który zrobił plakat do *Seksmisji*”.

C: Wszyscy pracujący przy filmie mieli świadomość wyjątkowości projektu. A plakat, owszem, byłem z niego dumny. Żałowałem, że nie robiłem czołówki do *Seksmisji*.

S: Mnie chodziło raczej o to, że projektanci, designerzy zawsze są anonimowi, o nich się nie mówi, mówi się o aktorach, o reżyserach, muzykach, a o projektantach z reguły się nie mówi albo w takim bardzo marginalnym wymiarze. To troszeczkę nasz los. Oczywiście środowiskowo my się

213 | plakat | 1983

214 | plakat | 2015

148



149

znamy, ale to nie jest tak, że wielcy projektanci graficzni są tak znani jak aktorzy, gwiazdy rocka czy divy operowe. A przecież tworzymy ten świat, moim zdaniem, w nie mniejszym trudzie czy też z nie mniejszym zaangażowaniem, a czasami ze zdecydowanie lepszymi efektami, ale to tak na marginesie. Słuchaj, chciałem wrócić do tego wątku *à propos* logotypu, bo powiedziałeś, że zaprojektowałeś na ubrania do *Seksmisji* ciąg znaków hierarchicznych, a przecież nie tylko takie znaki zaprojektowałeś, zrobiłeś świetny logotyp do *Ziemi obiecanej* Wajdy.

C: Przeszukiwałem wtedy zbiory muzeum włókiennictwa w Łodzi i tym, co mi się najbardziej rzuciło w oczy, były żeliwne odlewy przykręcane do maszyn, zawierające informacje o tym, kto daną maszynę wyprodukował i kiedy.

S: Takie żeliwne tabliczki znamionowe.

C: Tak się to nazywa. Pobyt w muzeum włókiennictwa spowodował, że miałem olbrzymią dokumentację zdjęć z Łodzi tamtych czasów. Ziemię obiecana Wajda przemontował również potem na serial telewizyjny, do którego też robiłem czołówkę, z tym że nie taką jak do filmu, z samymi literami nałożonymi na akcję filmu, ale z czarno-białymi zdjęciami dziewiętnastowiecznej Łodzi. Te wszystkie wstążki z nazwiskami powycinałem z oryginalnych projektów i ponaklejałem na te zdjęcia, i to zostało sfilmowane. Wówczas najbardziej praktycznym kolorem napisów filmowych był pomarańcz, ponieważ był najsilniejszym kolorem i mogli go najłatwiej wkopiować w obraz. To było trudne technologicznie. Czołówka dla Zespołu Filmowego „X” była jednak wcześniej.

S: No właśnie, to jest bardzo ciekawy wątek. Mówiłeś o tym, jak prezentowałeś Wajdzie swoje projekty animowanej czołówki i ten ostatni z czarnymi ptakami zostawiłeś na koniec.

C: Tak, ta czołówka była moim debiutem, byłem wtedy jeszcze niedouczonego studentem czwartego roku. Dostałem tę robotę dzięki temu, że moja ówczesna dziewczyna była asystentką Wajdy. I on kiedyś rzucił w towarzystwie, że szuka jakiegoś grafika do zaprojektowania animowanej czołówki. Ona powiedziała, że zna takiego faceta, no zgłosiłem się do Wajdy. Chodziło o zaprojektowanie czołówki Zespołu Filmowego „X”. Tydzień później pojechałem na Chełmską, to było w trakcie kręcenia *Wesela*. Andrzej Wajda siedział w dużej sali projekcyjnej, razem ze swoim bratem, który robił scenografię, i oglądali scenę *Wesela* z *Wesela*. Projekcji towarzyszyła muzyka Stanisława Radwana. Ostro grająca kapela przeplatana krzykami biesiadników. W pewnym momencie nastąpiła niebywała cisza, wykorzystałem ten moment i pokazałem mu swoje próby, to były luźne kartki, z

150



profesjonalną prezentacją storyboard nie miało to nic wspólnego. Powiedział: „Nie,... nie, ...”. A potem znowu: „Nie”. Siedziałem więc do trzeciej czy czwartej w nocy i robiłem. Jest taki moment w projektowaniu, kiedy przez parę godzin jesteś na maksa napięty, w pewnej chwili odpuszczasz i myślisz sobie: „Pierdołę, więcej nie jestem w stanie nic zrobić”. I wtedy uwalnia się to, co było gdzieś przyćmione i przytłumione. Czasami nawet świadomie korzystam z tej metody – pracujesz na najwyższych obrotach, po czym zatrzymujesz mózg – wtedy wychodzę na spacer albo puszczam Led Zeppelin, żeby – jak to się mówi – przeczyścić głośniki. Pokazałem Wajdzie ostatnią serię i mimo że to były główniane szkice, on to załapał. I mówi: „Dobra, robimy”. Oczywiście dostarczyłem mu potem przyzwoity storyboard, Niestety, nie byłem do końca szczęśliwy, dlatego że Wajda dodał

151

swój element, mianowicie na końcu jest strzał i moje ptaki się rozlatują. To nie był mój pomysł. On chciał, żeby to się jakoś tak westernowo kończyło, że strzał płoszy ptaki. A ja chciałem zakończyć na tym, że może któryś by odleciał, ale nie w tak spektakularny sposób. Chyba po miesiącu zostałem zaproszony do wytwórni filmowej na Puławską. Tam na górze była wytwórnia filmów animowanych. I oni oddali ten mój projekt bez pytania, bez żadnych konsultacji. Oddali to po prostu do realizacji do studia animacji filmowej, które znajdowało się w tym samym budynku. Jak zobaczyłem, co z tego wyszło, przeraziłem się. Miałem w głowie inny film, te ptaki powinny latać jak takie pocięte, połamane czarne plamy, a oni zrobili z tego troszkę taką animację jak dla dzieci, za elegancko. Pamiętam, że po prostu byłem wtedy załamany.

S: Tak. Rozumiem.

C: Pojechaliśmy z operatorem Edwardem Kłosińskim pod Warszawę robić „mazowieckie” tło dla animacji. Jedynym pozytywnym zdarzeniem, które wynikło z tego wszystkiego, było to, że poznałem tam Witolda Giersza. To był reżyser filmów animowanych, przepiękna postać. Facet, który zrobił kilka cudownych filmów, wiele rozmawialiśmy. W każdym razie wlepili tę czołówkę do *Wesela*, ale – o ile pamiętam – więcej tego już nie pokazywano. Potem jeszcze zrobiłem czołówkę do *Ziemi obiecanej* i również plakat, potem były *Panny z Wilka*, kolejna była oprawa do filmu *Smuga cienia* według Conrada, Wajda kręcił go w koprodukcji z Anglikami. Wykorzystałem to i w trakcie pracy nad czołówką zamówiłem u angielskich producentów Letraset. Co było też zabawną historią, ponieważ Letraset jako produkt angielski przewidywał frekwencję liter występujących w języku angielskim. A w języku polskim samogłoski występują dużo częściej niż w angielskim, więc taki arkusz letrasetowy kończył się w oka mgnieniu. Każdy arkusz kosztował dolara, co w tamtym czasie było sumą astronomiczną.

S: No astronomiczną, to jest niewyobrażalne. Ludzie nie są w stanie uwierzyć, kiedy im mówię, że zaraz po studiach w połowie lat 80. za piętnaście dolarów, które mi wypłacali rodzice, utrzymywałem się przez cały miesiąc.

C: Tak, tak. I tym Letrasetem czołówkę oraz logo do *Smugi cienia*. Ale to był dramat, bo w trakcie pracy zaczęło brakować potrzebnych liter, głównie samogłosek. Nożykiem chirurgicznym wycinałem litery i kombinowałem, robiłem litery z innych liter, przerabiając je, strasznie żmudna robota, ale w końcu tę czołówkę zrobiłem. Potem jeszcze dla Wajdy zrobiłem czołówkę do filmu dokumentalnego *Zaproszenie do wnętrza*. Ostatnią rzeczą, którą z Wajdą zrobiłem, była



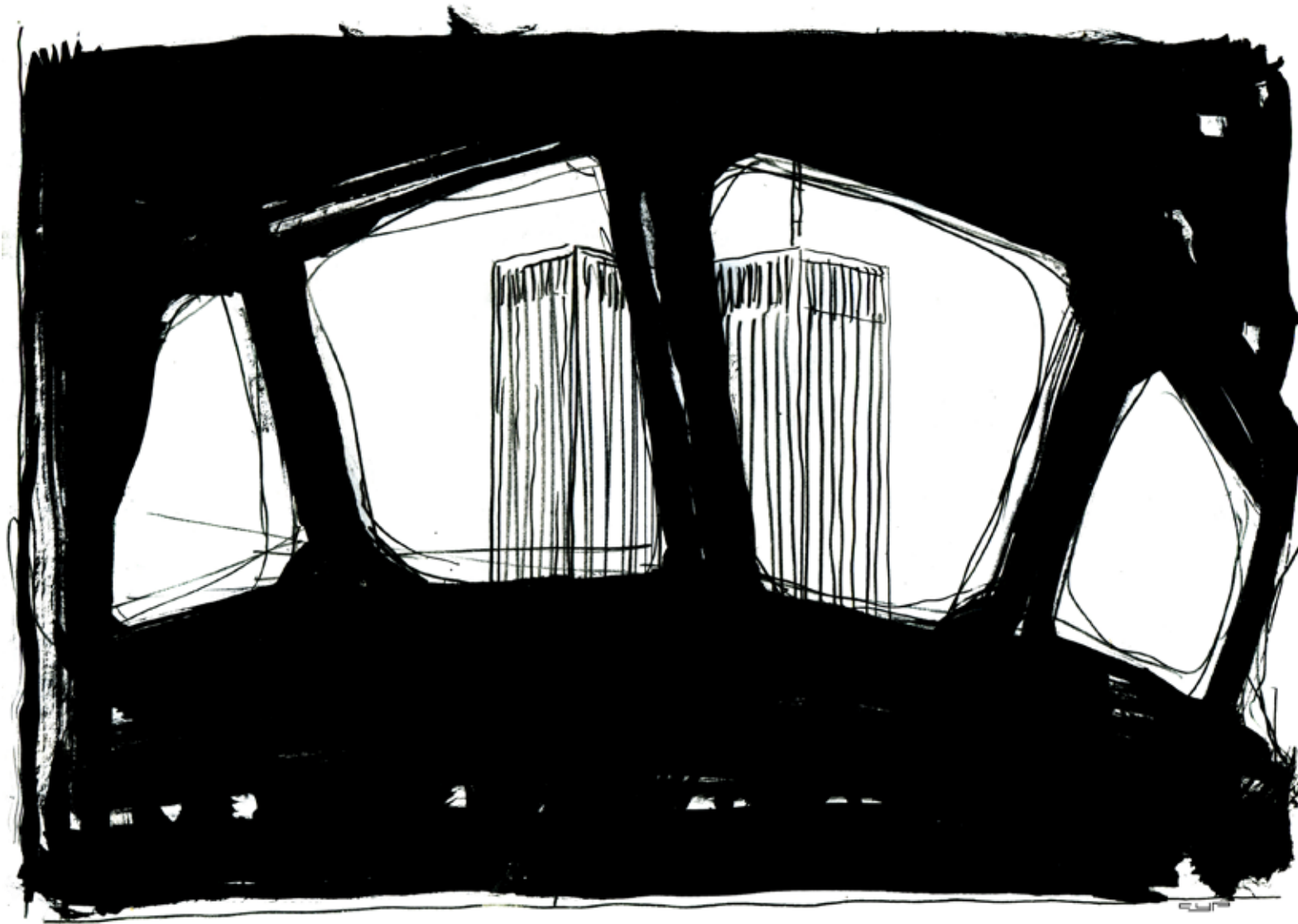
dokumentacja przedstawienia Tadeusza Kantora Umarła klasa. Wajda zaproponował, abym zaprojektowałem całą czołówkę w stylu kantorowskiej typografii. To było zupełnie coś innego. Nie byłem ani przyjacielem, ani dobrym znajomym Wajdy, po prostu z nim współpracowałem, a gdy postanowił, że chce czegoś innego, poszedł gdzie indziej i współpraca się skończyła. Wiesz, to był taki dramatyczny moment, jako młody designer myślałem, że mam karierę zapewnioną, a tu trzeba było walczyć od nowa.

S: No tak. Miałeś ku temu powody.

C: I kiedy Wajda robił kolejny nowy film, a do mnie nikt nie dzwonił ani nie wysyłał telegramu – bo wtedy ludzie jeszcze się komunikowali za pomocą telegramów – to była rozpacz, bo ja wtedy myślałem, że to po prostu koniec świata. On już mnie nie chce. Po doświadczeniu z Wajdą chodziłem po wytwórni i szukałem kontaktu, Wajda polecał mnie tu i ówdzie, więc do filmu Janusza Majewskiego *Sprawa Gorgonowej*. Potem do serialu *Jan Serce* Radosława Piwowarskiego zrobiłem czołówki do dziesięciu odcinków i napisy końcowe. Warunek techniczny przy robieniu czołówki do *Jana Serce* był taki, że kolory musiały się sprawdzić zarówno w telewizji czarno-białej, jak i kolorowej. Musiałem skonstruować taki system barw, żeby w czarno-białym obrazie się nie gryzły ani nie zlewały, i dobrze wyglądały w kolorze. W tym czasie tylko około dziesięciu procent odbiorników telewizyjnych w Polsce było kolorowych,

S: To jest ciekawe doświadczenie, jak kolor zachowuje się w formie monochromatycznej, prawda?

C: Leciałem różowym lub czerwonym, od jasności do ciemności. Jest to proste rozwiązanie, nie łączyłem tylko czerwieni czy błękitu z czernią. Kreatywne uroki PRL-u.



NAJWAŻNIEJSZE RYSUNKI

155

S: Powiedz mi, co uważasz za swoje najważniejsze osiągnięcie w kategorii ilustracji? Gdybyś miał powiedzieć: „No tak, mam listę swoich dziesięciu rysunków, które szczególnie kocham i które mnie poruszają. Gdy na nie patrzę, cały czas czuję te same emocje, co w momencie ich tworzenia”, to które prace byś wybrał?

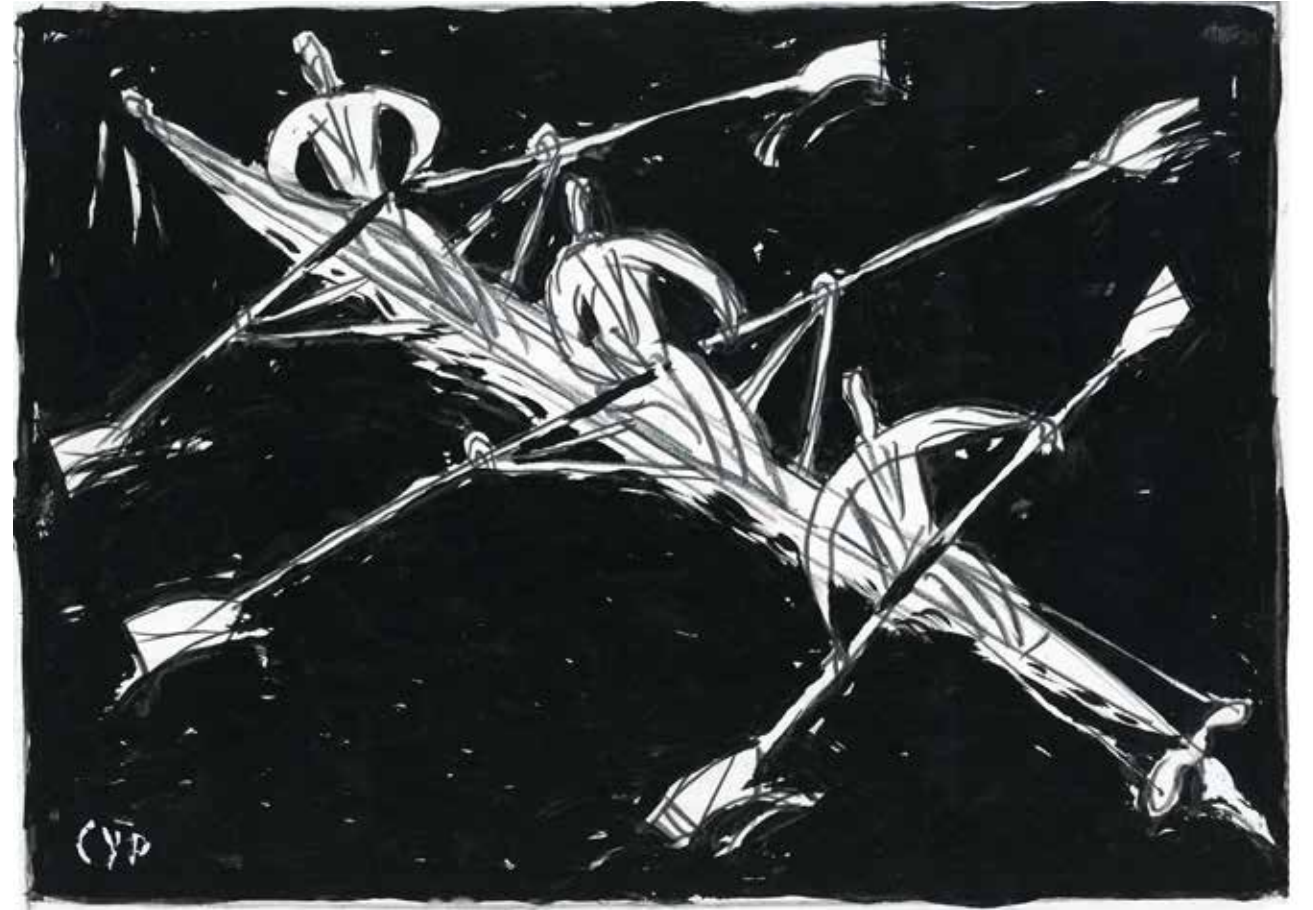
C: Pokażę ci rysunek, który jest moim największym osiągnięciem. To jest rysunek na 9/11. Fenomenem jest dla mnie nie tylko pomysł, ale przede wszystkim *timing*. Powstał dosłownie dzień po ataku na World Trade Center, kiedy właśnie dochodziliśmy do siebie po szoku. Cały fenomen polega na tym, że w momencie, w którym nastąpiła ta niebywała eksplozja emocji mogąca nawet zadusić, ja usiadłem spokojnie i zacząłem analizować sytuację. Rysunki polityczne tamtego momentu to była kanonada klisz. Profesjonalni rysownicy polityczni to na ogół amatorzy z wykształceniem prawniczym. Myślą literami, a nie obrazem. Robiąc ten rysunek, zastanawiałem się nad mentalnością sprawców – niezależnie od tego, jak ich oceniamy – musieli mieć nieprawdopodobną motywację, nawet jeśli mieli wyprane mózgi. Ktoś, kto dokonuje takiej zbrodni, musi mieć jakiś cel. To jest straszne, ale pomyślałem, że był moment, dosłownie na dwie sekundy przed uderzeniem w wieże, gdy oni wszyscy pewnie się zastanawiali, czy warto było to robić. Dlatego narysowałem zupełnie czarny kokpit, nie bawiąc się w zegary. Chodziło o kadr. Sylwetki World Trade Center tak blisko, że niemal nie mieszczą się już w okienku kokpitu. A drugi rysunek, który jest dla mnie ważny, to ten do artykułu o Holokauście. Chciałem namalować śmierć śmierci. Pokazać, że śmierć też umiera. I przyszły mi na myśl anamorfozy, czyli wizualne iluzje, które stosowano już od XVI, XVII wieku w różnych odsłonach. Przypomniała mi się wydłużona czaszka na obrazie *Ambasadorowie* Hansa Holbeina. Słowem, szukałem sposobu, jak przekroczyć, rozszerzyć zawartość ikoniczną czaszki. I na tym to polegało. Mam czaszkę w czasie, śmierć śmierci.

S: Piękny skrót, piękny pomysł.

156



157





C: Wiesz, to jest taki właśnie plakatowy skrót, którego – powiem Ci szczerze – oni tam czasami nie widzieli. Holendrzy nie umieją rysować, a ponieważ nie umieją rysować, to im te rysunki nie wychodzą. Za to jak już wyrobią sobie jeden styl, ciągną tym do końca, bo chcą być rozpoznawalni. To jest oczywiście coś, co mnie przeraża. Nikt nie ma odwagi, żeby powiedzieć: „Zacznę od nowa, bo mi się znudziło”. Nie stać ich na to. Mnie było na to stać, czułem, że mogę sobie na to pozwolić. Nie wyobrażam sobie, żebym tego nie zrobił. W pewnym momencie rzucałem wszystko, zabierałem się za kredki, więc musiałem uczyć się rysować od nowa.

S: No tak. Pod tym względem jestem Twoim uczniem. Na pewno.

C: C: Ale wiesz, to jest zdrowe.

S: Jeśli chodzi o 11 września, to jest dla mnie absolutna rewelacja. Ta czaszka w oku czaszki też jest misterną historią. Natomiast jeśli chodzi o stronę formalną, niezwykle bogactwo obrazu, to zachwyciły mnie te ilustracje muzyczne dla „Ruchu Muzycznego”. No po prostu to coś niebywałego,



tam wszystko jest, wszystko, i faktura, bogactwo narzędzia i swoboda. Pięknie to wszystko łączysz, jedno z drugiego wypływa, ja akurat te rysunki bardzo lubię.

C: Zrobiłem ich całą masę. Byłem wtedy na etapie kolażowym, to widać w tych pracach. Bardzo sobie cenię moje trzy lata studiów w Toruniu, które nauczyły mnie pokory wobec obiektu, wobec rysowania, ale jednocześnie wykręciły mi ręce do tego stopnia, że po trzech latach „piłowania” studiów anatomicznych z modela ołówkiem H albo HB nie mogłem się od tego uwolnić. Nie potrafiłem się wyluzować z anatomicznego gorsetu poprawności.

S: No ale w końcu się uwolniłeś.

C: I tu wróć do Steinberga, do Tomaszewskiego. Powiem Ci, że przez długie lata zadawałem sobie pytanie, co jest tajemnicą takich rysunków, tym, co ci się podoba w moich rysunkach, tym, co ja nazywam „wewnętrznym napięciem”. Mają one coś takiego, że nie popuszczają, że tam jest wszystko. To nie chodzi o harmonię między rzeczami, ale o to „wewnętrzne napięcie”, w języku kolokwialnym nazywałbym to „wkurwem”. Robisz to na wkurwie kreatywnym, pozytywnym. Jesteś wkurwiony i mówisz sobie: „Pierdołę, nie zależy mi na niczym, robię to, co chcę”. Osiągnięcie

160



161



tego poziomu jest niezwykle trudne, przynajmniej tak było ze mną. Kiedy przez te wszystkie lata rysowałem dla gazety, miałem absolutną wolność, ale to musiało być czytelne, więc nie do końca mogłem sobie pozwolić na wariactwa. A rysunki dla „Ruchu Muzycznego” to była zupełnie inna praca – czelowanie, budowanie każdego charakteru, każdej figurki osobno, to były rzeczywiście moje ulubione prace.

S: Twoje rysunki przy linijce, przy ekierce są absolutnie fantastyczne. Mnie się bardzo podobają, bo jest w nich i właśnie ten czad, o którym powiedziałeś, że można coś przypierdolić, a jednocześnie świetnie się w nich perspektywa konstruuje, bo to jest narzędzie, które bardzo dynamizuje kompozycje, jeżeli się oczywiście je umiejętnie stosuje. I co, nadal używasz, czy jest to ziemia zdobyta, a teraz szukasz nowych terenów do podboju?

C: Wiesz, ja myślę, że te ekierki wynikały z faktu, że nie radziłem sobie z formą. Że w pewnym momencie zaczęło mi się to wymykać spod kontroli. Jako małe dziecko bardzo lubiłem rysować ekierką. Ojciec się zawsze na to wzdygał, mówił, że to takie nienaturalne. A wiesz, że Steinberg

162

też używał ekierki i linijek? Ale w pewnym momencie nawet rysując ekierką, byłem w stanie być nonszalancki i to mi się podobało. Wiesz, że można tu przypierdolić, a potem się tę linię poprawi.

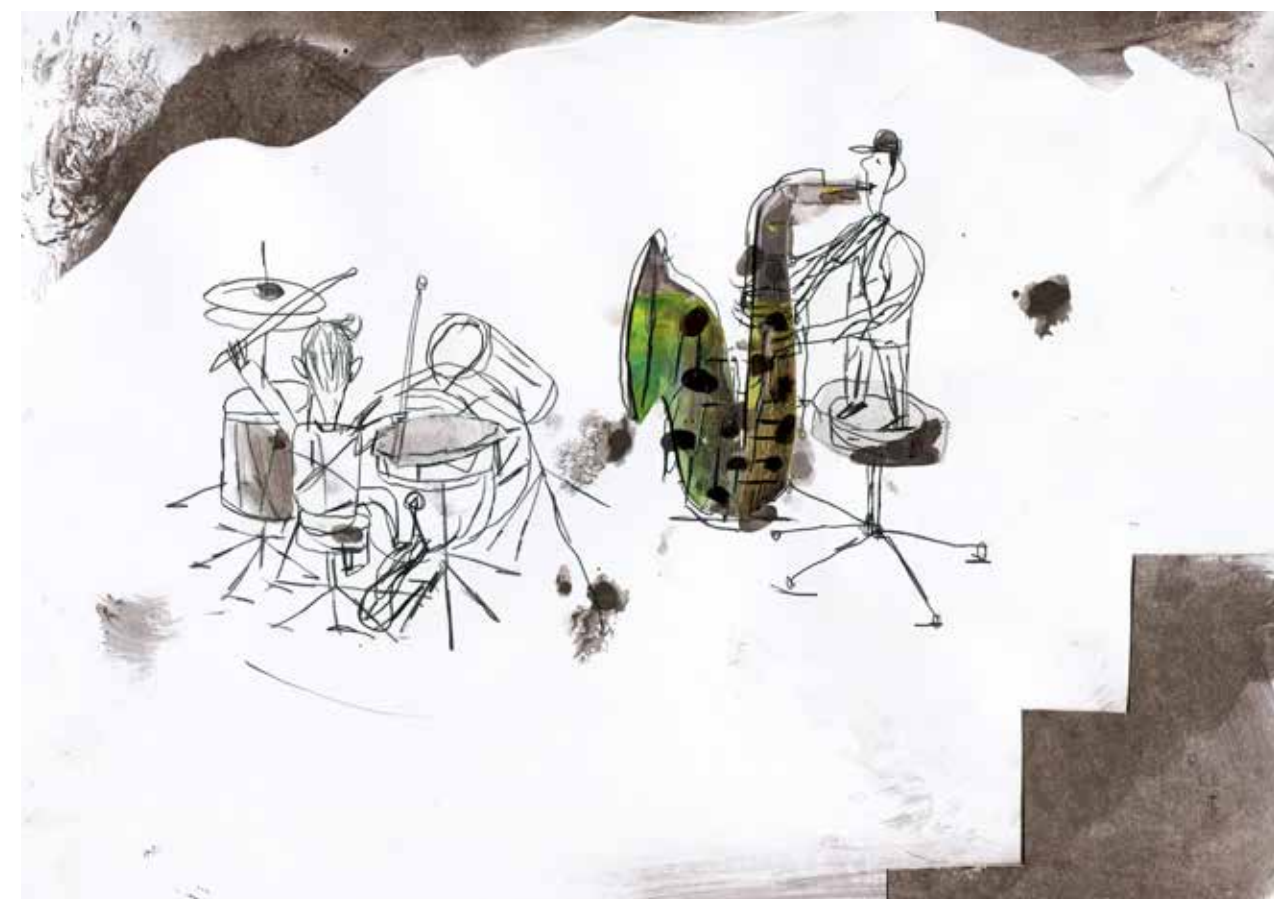
S: Jak przyjechałeś do nas, do Gdańska, odkryłeś nam w sumie Steinberga. Przyszedłeś z *Paszportem* Steinberga pod pachą. Opowiadałeś, że to jest dla ciebie najlepszy rysownik na świecie. Może wtedy mówiłeś z emfazą, może teraz myślisz inaczej, ale powiedz, skąd ta fascynacja czesko-amerykańskim rysownikiem?

C: To bardzo proste. Henryk Tomaszewski wydał w 1956 roku książkę pod tytułem *Książka zażaleń*. Kiedy zacząłem ją oglądać, okazało się, że Henryk w zasadzie stworzył równoległy świat do Steinberga. Ta sama mentalność, czyli jakby absurd, humor, notatki z codziennego życia, jednocześnie niezwykle wyrafinowane intelektualnie. Steinberg dokonał rzeczy nieprawdopodobnej, a mianowicie przewrócił – aczkolwiek też na bardzo niską skalę – mentalność amerykańską. W pewnym momencie to była jakby walka dwóch gigantów – z jednej strony Norman Rockwell, ilustrator słodkiej i wspaniałej Ameryki lat 50., który pokazywał, jak działa idealna Ameryka, a z drugiej strony Saul Steinberg, rumuński Żyd, architekt z wykształcenia, który przyjeżdża do Ameryki i nagle dokonuje niebywałej przewrotki – ironizuje, wyśmiewa i pokazuje Amerykanom, jacy są w rzeczywistości. I te dwie postaci, te dwie wizje Ameryki, przynajmniej w latach 50., działały równolegle, aczkolwiek oczywiście wygrał Rockwell, bo oni zawsze woleli, żeby wszystko było słodkie, bogate i ulizane, czyli idealizujące. Steinberg pozostał artystą niszowym, aczkolwiek jednym z największych artystów XX wieku. Steinberg zawsze mnie fascynował. Miał w swoim rysunku nie tylko żart, ale również rodzaj wewnętrznego napięcia. Rysunek zawsze trzymał się kupy, z takim nerwem był zrobiony. Estetyka tych rysunków wynikała raczej z niepokoju i z irytacji niż z czelowania.

S: Tak, rozumiem cię. Jego rysunki są nieprawdopodobnie inteligentne, czasami też bardzo dowcipne. Nie wiem, czy wiesz, ale w Polsce w tej chwili Steinberg jest kompletnie zapomniany.

C: Trudno się dziwić, to są rzeczy, które też wynikają z kontekstu. Ameryka się straszliwie zmieniła od czasu śmierci Steinberga dwadzieścia lat temu. Kontekst zniknął. Może za pięćdziesiąt lat nagle ktoś sobie przypomni, że był facet, który opisał Amerykę w zupełnie inny sposób. I miał olbrzymi wpływ na Europę, nawet bardziej niż na Amerykę. Steinberg był Europejczykiem, wszystko widział ostrzej.

163





NIENASYCENIE

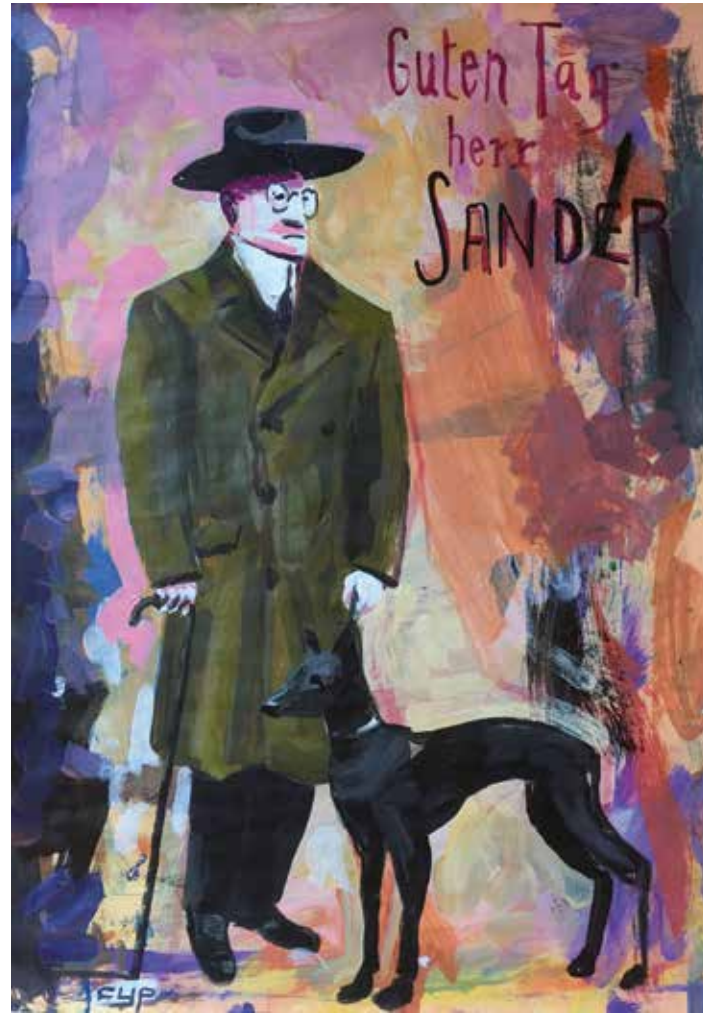
Wit: Twoje ilustracje są pełne pomysłów, treści i nieprawdopodobnej energii. Pamiętam, że na otwarcie Twojej wielkiej monograficznej wystawy w 2017 roku w Muzeum Plakatu w Wilanowie przyszły tuzy polskiego plakatu i designu, między innymi: Lech Majewski, Mietek Wasilewski, Wojtek Freudenreich, Marcin Mroszczak. Wszyscy oni powtarzali, komentując twoje prace: „Kurczę, ten Cyprian to petarda, skąd on ma tyle siły i energii? Czas biec do pracowni i działać, bo życie mija!”. Ty wykorzystujesz swój czas na maksa. Co jest powodem, że nie odpuszczasz? Powiedz mi, skąd Ty bierzesz tę energię?

C: Odpowiedź jest jedna, prosta. Nienasycenie. Żadnych innych metod nie stosuję.

Wit: Tak, to się czuje. Ale u każdego twórcy pojawiają się chwile zwątpienia, szczególnie teraz w czasach pandemii, pracujesz i zadajesz sobie pytanie: „Kurwa, przecież to nikogo nie interesuje, ci wszyscy na zewnątrz i tak mają to gdzieś głęboko w dupie”. Po chwili siadasz i pracujesz dalej. Nie mów, że nie przeżywasz takich chwil!

C: Jest takie holenderskie powiedzenie – odpowiedź na pytanie, dlaczego pracujesz: „To mnie trzyma z daleka od ulicy”. Ulicy w tym sensie, żebyś nie zabłądził, rozumiesz, że trzyma cię to w ryzach, w kupie. Nie mam kompletnie poczucia tego, że robię coś wartościowego, co ma sens. Ta energia, którą mam, rzeczywiście wynika z nienasycenia i z rodzaju kodu, który sobie wpisałem pewnie w czasie studiów. Po prostu taka jest esencja naszego życia, że się robi, że się pracuje. Nie wiem, czy to, co robimy, ma znaczenie czy nie, dlatego rodzajem wewnętrznej samoobrony jest myśl, że to gdzieś będzie zauważone. Kiedy osiągnąłem sześćdziesiąty piąty rok życia i zacząłem się zastanawiać, co dalej – bo nie wiem, jak długo będę pracował, a wiem, że nie mogę przestać pracować – uznałem, że będę malował. I to było dla mnie dramatyczne doświadczenie, ponieważ mając DNA ilustratora, trzydzieści lat pracy nad ilustracjami i taki, a nie inny sposób myślenia, nie byłem w stanie przejść i zabrać się za malarstwo, byłem nieprzemakalny, jak to mówił Tomaszewski, ponieważ nie byłem w stanie zmienić swojej mentalności. Trwało to kilka lat. Obroniłem się, szukając wyjścia, w którym mógłbym się sprawdzić, być wierny wobec siebie, a równocześnie nie robić z siebie idioty i nie robić głupot. W pewnym momencie przeszedłem z plakatówek na akryl.

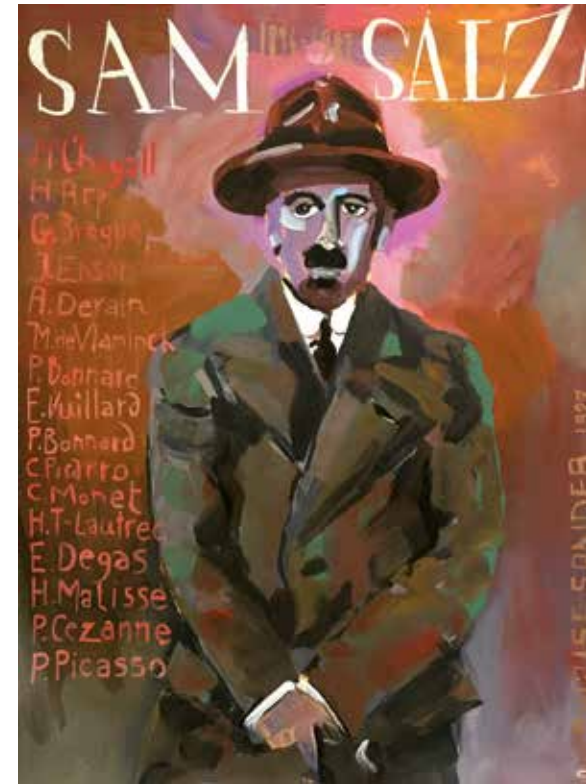
166



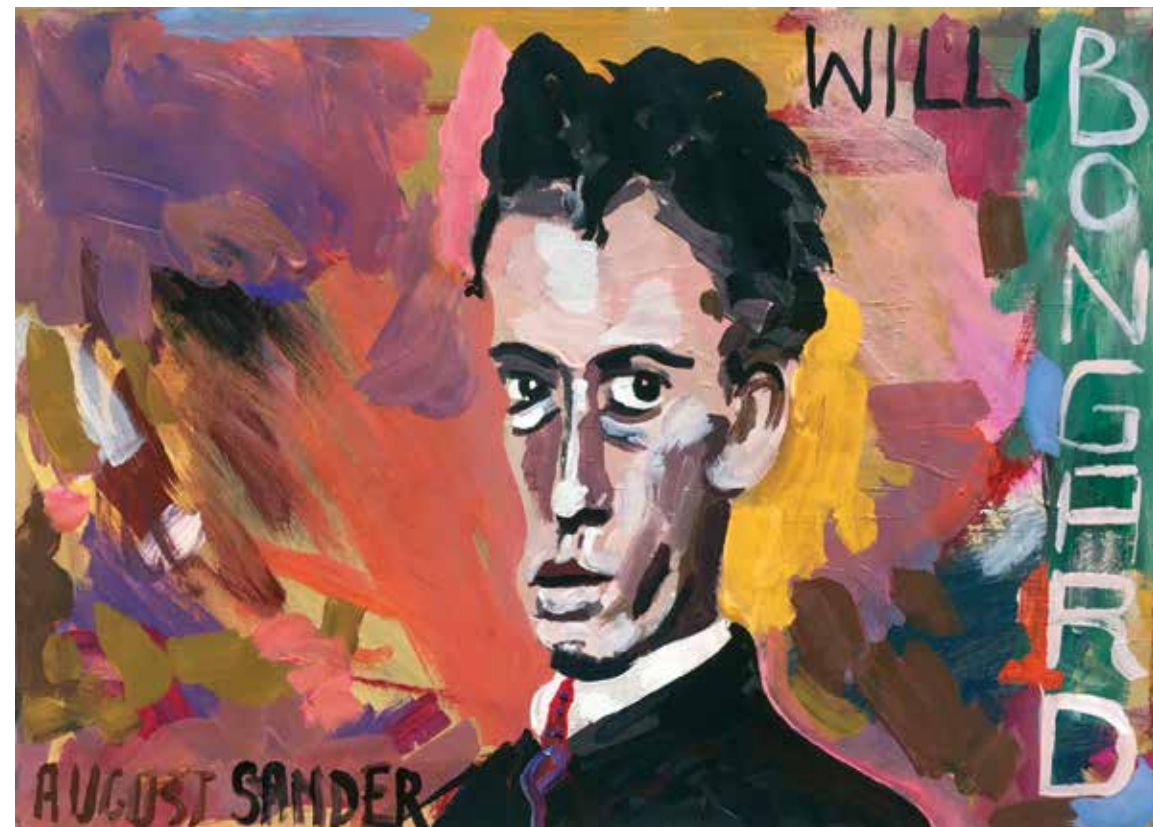
167



168



169



170



To nie był wielki krok, ale jednak był. Musiałem się nauczyć nowej techniki. To trwało rok czy dwa. Maluję w sposób niepojęty. Wylewam z siebie wszystko, co się da, co się nabierało. Wszystkie te osady umysłowe, które gdzieś tam zaległy i które trzeba wypłukać. To mi nie daje spokoju i chyba to jest mój motor. Nie mógłbym być kaligrafem japońskim. Nie byłbym w stanie. Miałem okres szablonu, ten wczesny brutalny. Potem jednak zacząłem dodawać i prace stały się nieznośnie finezyjne. To był koniec. I w pewnym momencie myślę sobie: „Kurwa, o co tu chodzi, przecież to jest już tak przegrzane, że do niczego nie jest podobne”. I wtedy skończyło się, zacząłem robić nowe rzeczy, zacząłem malować, wszystko przeszedłem, tylko po to, żeby zmusić się do odkrywania nowych terenów. Jest taka anegdota o Szymonie Kobylińskim, który na akademii malował tak dobrze i wszystko zaczynało mu tak świetnie wychodzić, że po prostu koledzy zaczęli mu przywiązywać prawą rękę do nogi, żeby musiał rysować lewą ręką i na nowo uczyć się rysować. Żeby zmienić mentalność, od czasu do czasu musisz sobie podstawić nogę albo podnieść wyżej poprzeczkę, niż jesteś w stanie podskoczyć. I to była jedna z moich zawodowych dewiz. Nie powiem, żeby to było wykalkulowane, raczej był to naturalny proces. Po prostu w pewnym momencie byłem tak zirytowany, znudzony czy po prostu zdziwiony nonszalancją, z jaką podchodzę do pracy, że jedynie utrudnienie sobie warsztatu pracy mogło sprawić, żebym zaczął normalnie się zachowywać i wprowadził ponownie dyscyplinę myślenia i pracy.

171



172

S : Czy teraz, jak jesteś na emeryturze, to jest czas na artystę Cypriana Kościelniaka? Na malarza Cypriana Kościelniaka? Czy ten artysta Cyprian Kościelniak nie miał czasu wcześniej na to, żeby tak naprawdę istnieć, czy teraz to jest twój czas odzyskany?

C: I tak, i nie. Zacząłem malować jakieś piętnaście lat temu, czyli po pięćdziesiątce, dlatego że po wykonaniu kilku tysięcy takich ostrych znakowych ilustracji do gazet zaczęło mnie to męczyć, w związku z tym malarstwo miało być kolejnym – jak ja to mówię – odkorkowaniem. Zrobię małą dygresję. Słucham w nieskończoność Milesa Davisa. Mój absolutny idol. Ten człowiek zmieniał siebie i zmieniał muzykę na każdej niemal płycie, którą nagrał. To jest siła i odwaga. Jak dorwać się do jego tajemnicy negocjowania siebie samego? Miles mówił zawsze: „I love tomorrow”. A teraz coś innego, o Chopinie. Napisał II Sonatę fortepianową, w której jest słynny marsz żałobny. Ciężki, wolny i ponury. W chwilę po tym w czwartej części erupcja życia. Wspaniały, nieokiełznany wybuch szaleństwa. To jest marzenie, aby tego rodzaju kontrasty zastosować również na papierze. Znam tę potrzebę wyładowania. Kiedy po godzinach koncentracji nagle odwracam się i puszczam na pełną parę Black Dog Led Zeppelin. Muzyka jest jedynym elementem inspiracji dla mojej pracy. Tak, to jest czas odzyskany, czas bezcenny. Pierwsze lata były fatalne, bo ja myślałem, że zacznę robić coś





248 | Rogatka | 2020

249 | Breughel | 2020

250 | Kupię cięte włosy | plakat | 2020

176



178



zupelnie innego, że malarstwo to będzie inna dyscyplina. Nie bardzo wiedziałem, dlaczego to nie wychodzi. Trochę czasu minęło, zanim doszedłem do wniosku, że jestem mentalnie nastawiony na bycie ilustratorem z krwi kości i nie mogę się tego pozbyć. Jedynym sposobem na to, żeby zacząć malować i żeby to było w miarę koherentne z moją mentalnością, stało się wyjście właśnie z ilustracyjnego sposobu myślenia. I dlatego zacząłem robić te ilustracje-obrazy. Najpierw wziąłem pięćset rysunków moich z gazet, które leżały pochowane, powymowałem to wszystko i zacząłem dla nich szukać nowego życia. To były rysunki w formacie A4, ja robiłem z tego A2, kleiłem je do kupy, a jak już je posklejałem w czwórki, to zacząłem między nimi mieszać, domalowywać elementy. Dowcip polegał na tym, że wyjście z ilustracji i wejście do malowania musiało być łagodne, nie dało się tego przeskoczyć.



180



Wit: A to powiedz mi w takim razie, co jest z formatami, czy to jest jakaś potrzeba szerokiego gestu, czy też myślenia o przestrzeniach wystawienniczych.

C: Nie, ja myślę, że w tej chwili wszyscy robią duże formaty. Jeśli przez pół życia robisz na A4, cały czas na małych kartkach papieru, to w pewnym momencie aż się tym rzyga. Wychodziłem z małych formatów, potem wchodziłem w duże, chętnie to robiłem. Cała tajemnica polega na tym, że jak masz mały format, to wystarczy mały gest i przy A4 to już jest wybuch. Natomiast kiedy robisz duży obraz, to już musisz użyć całego ramienia, żeby ten gest powtórzyć. I przerwienie tego



małego gestu na rzecz szerokiego gestu jest największą tajemnicą przechodzenia z małego na duży format, bo tych rzeczy nie da się powtórzyć, musisz się tego nauczyć od nowa.

Wit: Tak, rozumiem. Duży format to rzeczywiście gest, to jest jakby uwolnienie energii wewnętrznej, siły mięśni, dlatego ja też malowałem duże formaty. Kiedyś moja żona powiedziała: „Prześń, cholera, malować te duże obrazy, jak będziesz miał małe, to może coś sprzedasz”. A ja mówię: „Kochanie, ale ja na małym obrazie nic nie zmieszczę”. Rozumiesz? Czyli to jest rodzaj jakiegoś stanu umysłu. Duży format to uwolnienie mojej głowy, w małych czuję się jakoś skrupowany.



258 | *Ukrzyzowanie* | 02019

259 | *"I co mi pan zrobi?"* | 2019

260 | *Katedra* | 2015

261 | *Ostatnie śniadanie* | 2019



262 | *Bezsenność* | 2018



263 | *Mangrove* | 2018



264 | *Romantyzm* | 2019



C: Wiesz, ja to miałem trening na malutkich formatach, bo w końcu robiłem przez wiele lat również rysunki jednokolumnowe, po pięć rysunków do listów czytelników. W związku z tym miałem też z jednej strony głowę wygimnastykowaną wymyślaniem rysunków do każdego tematu, a z drugiej strony robiłem malutkie ołówczkowe impresje. Natomiast te wielkie płyty, które były na mojej wystawie w Wilanowie, to były powiększone rysunki, bo sobie pomyślałem: „Cholera jasna, przecież te rysunki mogą żyć też niezależnie”. Obok były oryginały papierowych gazet. Natomiast te rysunki były powiększone po to, żeby pokazać, że taki rysunek może autonomicznie funkcjonować. Myśmy kiedyś ukuli taki termin „ilustracja hybrydowa”, zresztą to była tendencja ostatnich dwudziestu lat, że ilustratorzy robili ilustracje, które z jednej strony były ilustracjami, ale z drugiej strony było to czysto autonomiczne malarstwo, wiesz, takie prywatne, personalne, osobiste. Moją obroną było to, że miałem zapewnioną co tydzień robotę, pracowałem dla gazety i robiłem wszystko, żeby w tej gazecie się utrzymać. W związku z tym przez trzydzieści lat miałem co tydzień kopniaka, żeby pracować, mało tego, żeby rzeczy wymyślać, w związku z tym trening był nieprawdopodobny. I to jest właściwie cała tajemnica, ten gigantyczny trening i ilość pracy, która została wykonana. To jest gigantyczna robota. Ilość papieru, jaką ja zarysowuję, jest nieprawdopodobna.

S : Tak, ta energia jest w Tobie, potrzeba kreacji, tworzenia, wyróżnia Cię spośród Twoich rówieśników, ale i zdecydowanie młodszych twórców. Jest to bezwzględnie twoje DNA, które odziedziczyłeś po naturze, po przyrodzie.i

C: Sam sobie skleciłem



5: RODZINA

189

S: Cyprianie z listy pytań odhaczam kolejne, zrobimy w tym miejscu pętlę i wrócimy do początku twojej historii. Powiedz gdzie, się urodziłeś, kim byli twoi rodzice i jak to się stało, że poszedłeś na ASP, czyli postanowiłeś „robić w sztuce”.

C: To ostatnie pytanie jest najzabawniejsze, odpowiem Ci od razu. Nie bardzo wiedziałem, co innego mógłbym robić.

Wit: Ha, ha, ha, dowcipne.

C: Nie dlatego, że byłem od początku przekonany, że będę artystą, tylko nie widziałem siebie w niczym innym. (Pamiętasz, co mówiłem o moich studentach holenderskich?). Chociaż moja matka zawsze chciała, żebym był dyrygentem. Skąd pochodzę? Urodziłem się w Kaliszu w 1948 roku. W rodzinie inteligenckiej w pierwszym pokoleniu. Chociaż mój dziadek był w zasadzie arystokratą w klasie robotniczej, ponieważ był maszynistą parowozu. Brał udział w wojnie w 1920 roku, mając sześcioro dzieci. Poszedł jako ochotnik walczyć z bolszewikami, co mu potem wielokrotnie wytykano. A więc według obecnych standardów patriotyczna rodzina. Ale uwaga również, KURWA, katolicka.

S: Ha, ha, ha.

C: Mówię to „KURWA” z wyjątkową emfazą. Moja mama pochodziła z biednej chłopskiej rodziny, która do 1934 roku czy nawet później była w Niemczech na robotach jako gasterbeiterzy.

S: Tak?

C: Pracowali na roli. I tam moja matka chodziła do szkoły, dzięki temu nauczyła się niemieckiego, co w czasie wojny trochę jej pomogło. Była to rodzina związana z rolnictwem, chociaż moja babcia przez całe swoje życie zawodowe była woźną w szkole podstawowej w małej wiosce Piwonice pod Kaliszem, wypracowała sobie emeryturę państwową. Mój ojciec miał pięcioro rodzeństwa, wyrastał w zupełnie innej atmosferze niż mama. Jego starszy brat Mieczysław, o którego mnie pytałeś, był wybitnym artystą. Mój ojciec bardzo się przyjaźnił z Mieczysławem. Przez całe życie był pod jego wielkim wpływem. Po wojnie Mieczysław wrócił z Oświęcimia, to jest osobna historia, jego życiorys jest nieprawdopodobny, nie będę teraz go opowiadał. Powtórzę tylko, że miał olbrzymi wpływ na mojego ojca, który postanowił też zostać artystą. Ojciec jako młody żołnierz brał

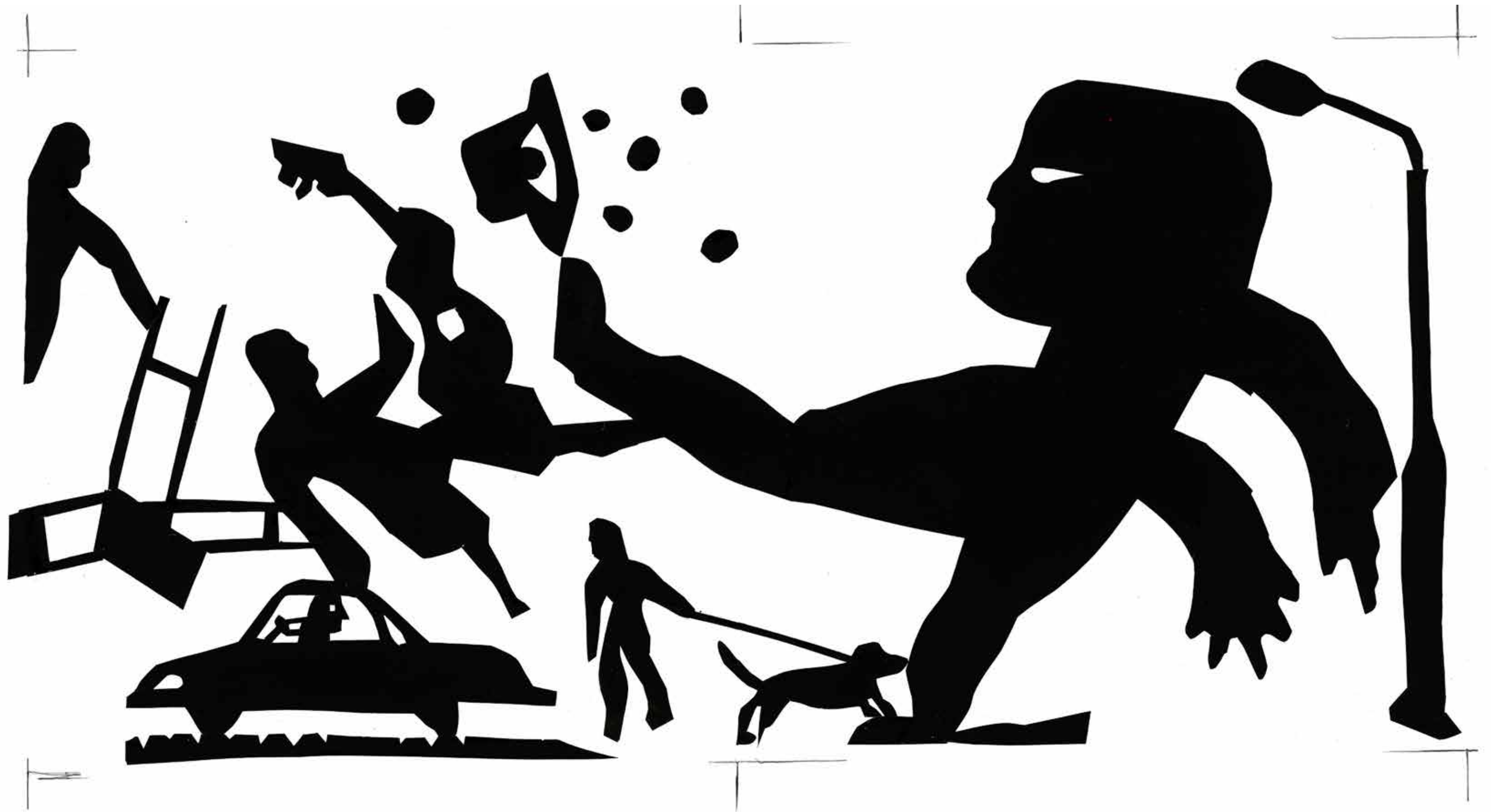


udział w kampanii wrześniowej w 1939 roku, z tego, co wiem, to niezbyt się udzielał w podziemiu. Najważniejsze, że przeżył wojnę. Miał epizod gdański, a właściwie gdyński, studiował półtora roku w Morskiej Szkole Handlowej, o ile pamiętam dobrze tę nazwę. Rzucił to i wrócił do Kalisza. Został artystą amatorem, dzięki swojej aktywności stał się dla miasta bardzo cenną osobą. Ojciec, jak to mówią, był regionalistą, lokalnym patriotą, plastykiem związanym z Kaliszem. Przez czterdzieści lat pisywał felietony do miejscowej gazety na temat lokalnych zabytków i ich historii. Stał się trochę człowiekiem instytucją, cieszył się autorytetem. Dodatkowo malował. Matka zawsze uważała, że ojcu należy się wszystko co najlepsze, że artyście potrzebne są inspiracje. W związku z tym od lat 50. wysyłała go na fantastyczne wakacje. Ojciec wsiadał na Batorego, pływał po świecie na różne wycieczki, a myśmy w domu jedli kartofle. Ojciec na tym wiele zyskał, rozwijał się. Ja z tego ojcowskiego rozwoju niewiele dostałem.

S: No cóż, prawdziwy artysta jest egoistą i egocentrykiem. Tak piszą w książkach.

C: Matka przez lata bardzo konsekwentnie podsycala w ojcu te cechy. Dochodziło do absurdalnych sytuacji, na przykład zabraniała mu nosić zakupy, ponieważ bała się, że po wysiłku będą mu drżały ręce. Odbieram ten czas jako „dziwny”, nie będę rozwijał tego określenia. Mimo, że ojciec niewiele mi dał, może inaczej, a właściwie nic mi nie dał, to atmosfera w domu sprzyjała myśleniu o sztuce. Mieliśmy dużą bibliotekę, mnóstwo książek z historii architektury, malarstwa, rzeźby. Nasiąkałem tą atmosferą, też chciałem zajmować się sztuką. Jednak kiedy przyszedł czas matury, nagle uświadomiłem sobie, że nie mam dobrego portfolio. Oczywiście coś tam rysowałem, ale nie były to prace, które chciałbym komukolwiek pokazać. Nieprzygotowany startowałem do Poznania, oczywiście egzaminów nie zdałem. Ponieważ czekało mnie wojsko, nerwowo szukałem ratunku przed poborem do armii. Zdałem do studium nauczycielskiego – to była dla mojego pokolenia możliwość ucieczki przed wojskiem i zmarnowaniem dwóch, trzech lat życia. W studium nauczycielskim był wydział plastyczny i to mnie uratowało. **M:** Miałem pełną swobodę, nikt mi się nie wtrącał. To była wspiana sprawa.

S: Ale to był również koszmar mojego pokolenia! Pamiętam taką historię. Byłem na drugim roku w Gdańsku, stan wojenny, mój młodszy kolega po maturze w liceum plastycznym w Orłowie nie dostał się na studia. Natychmiast otrzymał powołanie do wojska. Przyszedł spanikowany z pytaniem, co może zrobić, żeby się z tego wywinąć. Miałem sporo kolegów na medycynie, po krótkich konsultacjach ustaliliśmy, że padaczka uchroni Jacka przed kamazami, musiał jedynie wylądować w



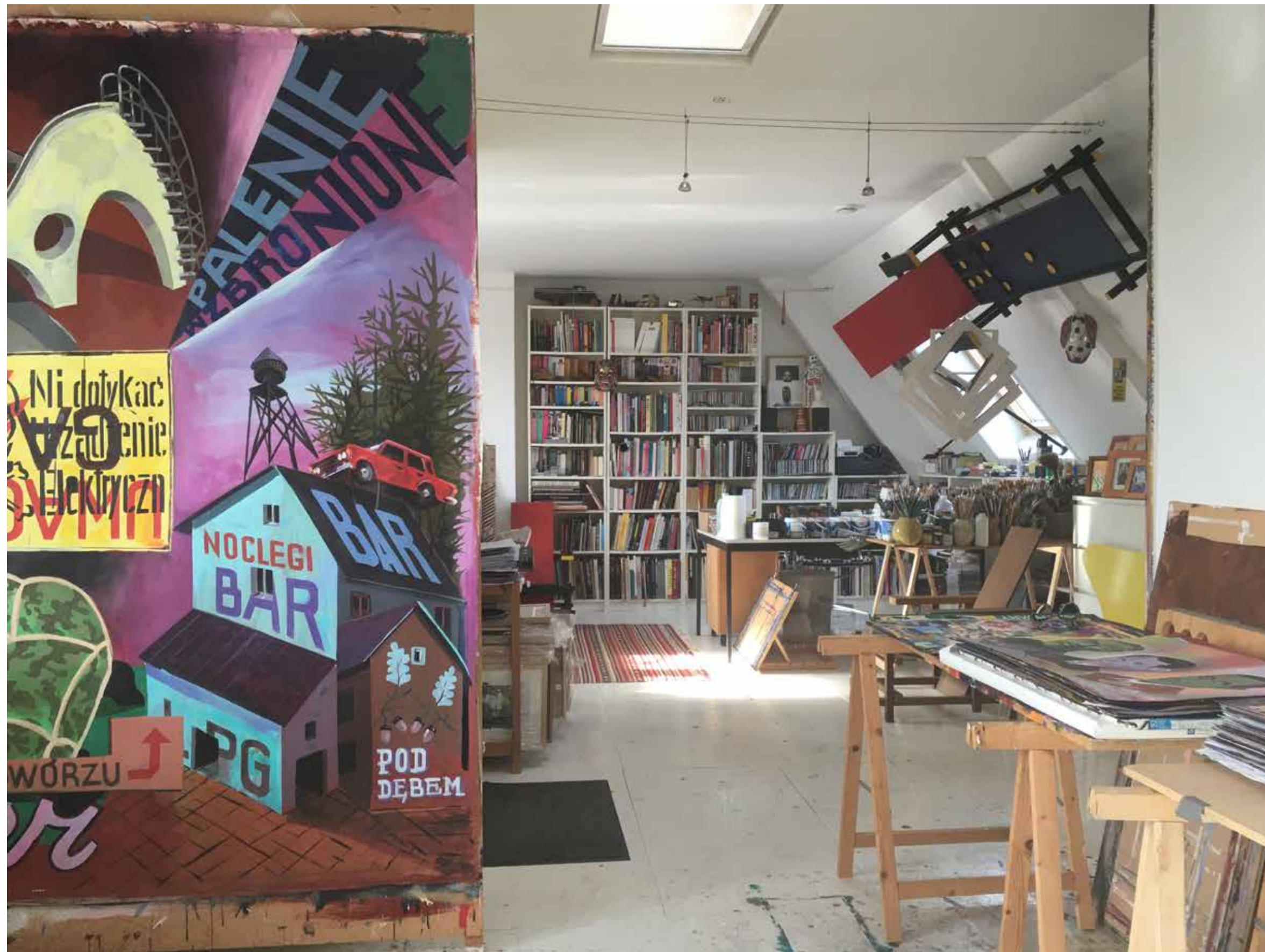
194

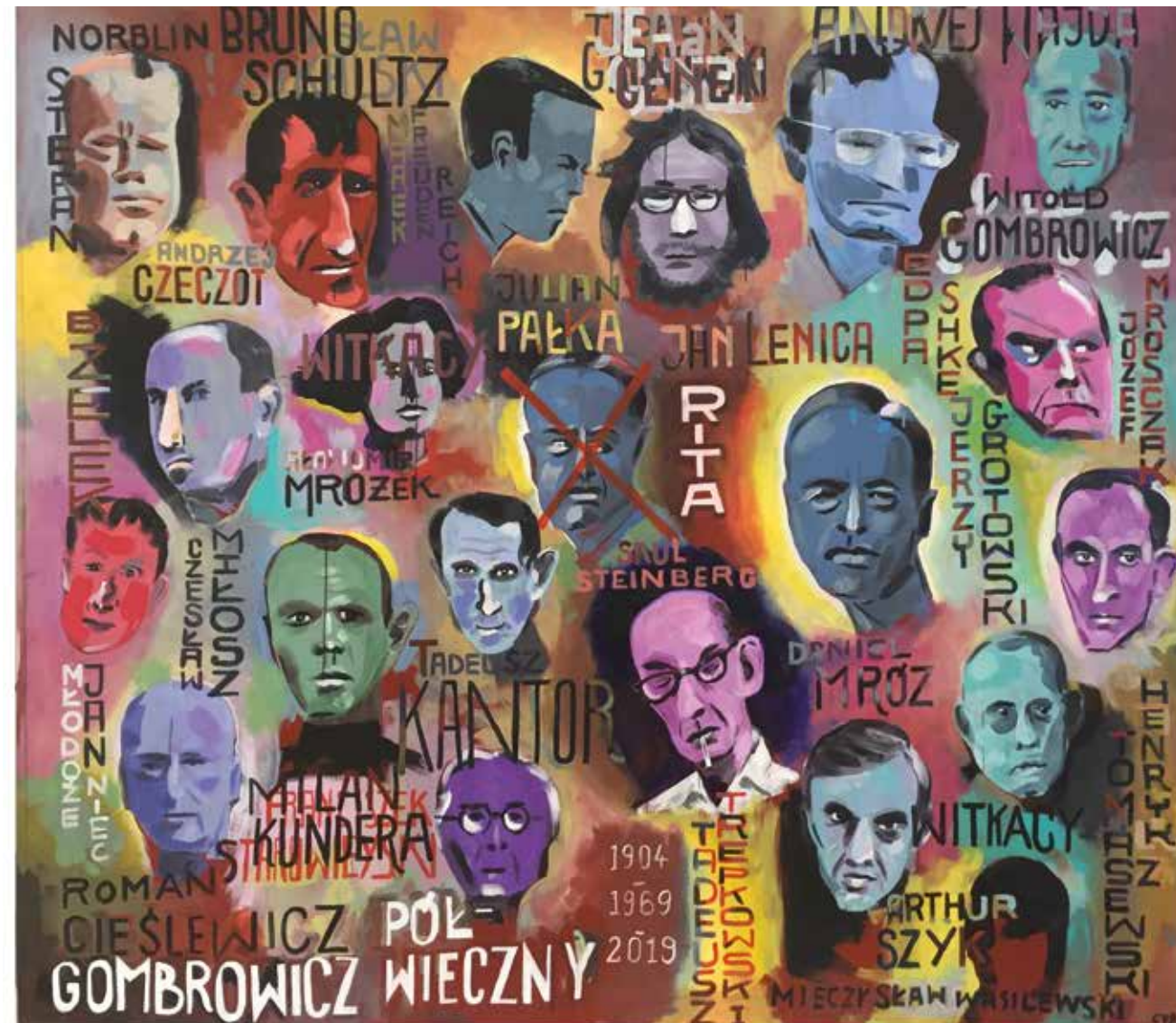


195

szpitalu z odpowiednimi objawami chorobowymi, medycy powiedzieli, co i jak. Na klatce schodowej przed moim mieszkaniem waliłem Jacka cegłówką w głowę, tak żeby miał łeb porządnie rozwalony, jednocześnie Jacek zsiąkał się w spodnie. Wezwaliśmy pogotowie, diagnoza – atak padaczki w czasie schodzenia po schodach. Wylądował w szpitalu, koledzy z medycyny dopilnowali reszty. Udało się ocalić jednego pięknoducha przed komunistyczną armią. Ty na szczęście dostałeś się do studium nauczycielskiego, ale był jeszcze jeden, prostszy sposób – mogłeś pójść do seminarium.

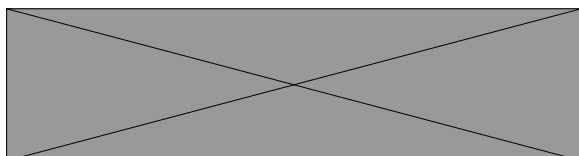
C: Nie miałem takiego pomysłu. Może dlatego, że w rodzinie nie było atmosfery specjalnej pobożności. Mój ojciec był katolikiem praktykującym, natomiast moja matka w ogóle nie chodziła do kościoła z powodów mi do dzisiaj nieznanych. Być może miała jakieś złe doświadczenia z księżmi, dzisiaj o pedofilii w kościele mówi się głośno. W każdym razie moja matka nie chodziła nigdy do kościoła, chociaż była wierząca. Sądzę, że jako chłopka wierzyła w PRL, wierzyła, że swój niewątpliwy awans społeczny zawdzięcza Polsce Ludowej. Nie była komunistką, była wręcz antyreżimowa, ale jednak doceniała fakt całego tego przewrotu socjalnego, który dał jej szansę bycia żoną artysty w średnio małym mieście, w którym on cieszył się poważaniem i szacunkiem. W dużej mierze ją rozumiem. Jednak jeśli chodzi o wychowanie dzieci, to mam duże zastrzeżenia i myślę, że powodem tego, że przez całe życie borykałem się i borykam z mnóstwem problemów, jest fakt, że zostałem źle wychowany. Dlatego kiedy zapytałeś, kim jestem, odpowiedziałem: „Złamanym chujem”, bo tak jest. Cały czas się uczę, wychowuję siebie samego, zawsze siebie sam wychowywałem.



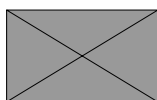


SPIS RZECZY

- 1: Gdańsk / 5
- 2: Tomaszewski / 25
- 3: Holandia / 59
- 4: Esencja rzeczy / 91
 - Świat stał się straszliwie skomplikowany / 107
 - Ilustracje książkowe, plakaty, czółówki / 141
 - Najważniejsze rysunki / 155
 - Nienasycenie / 165
- 5: Rodzina / 189



Książka jest częścią projektu badawczego prof. Sławomira Witkowskiego realizowanego w ramach działalności statutowej na Wydziale Grafiki ASP w Gdańsku i finansowanego przez MKiDN: *Historia grafiki projektowej na gdańskiej uczelni artystycznej PWSSP – ASP w latach 1970–2007. Rozmowy: Marek Freudenreich – Tomasz Bogusławski, Cyprian Kościelniak – Sławomir Witkowski, Jerzy Krechowicz – Jacek Staniszewski, Mieczysław Wasilewski – Janusz Górski.*



koncepcja layoutu / Janusz Górski

projekt okładki, wybór ilustracji, skład, DTP / Sławomir Witkowski

redakcja / Anna Herzog-Grzybowska, Tatiana Witkowska

korekta / Aleksandra Piechnik

ISBN 978-83-65366-70-2

© Cyprian Kościelniak 2021

© Sławomir Witkowski 2021

© Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 2021