



Mieczysław  
Wasilewski

Janusz  
Górski

**1 X 1**





Mieczysław Wasilewski

Janusz Górski

**1 x 1**

Janusz  
Górski

Mieczysław  
Wasilewski

1 X 1





# 1: SZKICE

5

**Mieczysław Wasilewski:** Muszę ci powiedzieć, że drę szkice. Wszystkie drę na małe kawałeczki. Mam obsesję wyrzucania rzeczy, które mi się nie podobają.

**Janusz Górski:** Jesteś strasznym marnotrawcą!

**M:** Każdy ma swoje wariactwa.

**J:** W ten sposób znacznie uszczuplasz zasoby swoich spadkobierców.

**M:** To prawda, ale czy warto zaśmiecąć ten świat nieudanymi produkcjami? Wychodzę z założenia, że matka natura jest najlepszą filozofką, a ona postępuje w taki sam sposób.

**J:** I eliminuje słabszych, ale od razu ci odpowiem, że to nie to samo. Matka natura ma niepodważalne argumenty: ten choruje, a ten zdrowy. I wiadomo, że ten, który nie zachorował, jest odporniejszy.

**M:** Czasami natura się myli.

**J:** Czasem może tak, ale w twoim wypadku mamy do czynienia z arbitralnymi wyborami i jest bardzo prawdopodobne, że odrzucasz trzy najlepsze, a wybierasz ten najgorszy.

**M:** Ale to jest mój wybór. Pełna odpowiedzialność.

**J:** Tak, twój. Musisz jednak przyznać, że kryteria są bardzo nieostre.

**M:** Jasne, nie wszystkie szkice wyrzucam, zachowuję kilka czy kilkanaście, które są w moim przekonaniu bardziej udane.

**J:** Opowiadał mi Janusz Stanny, że podczas pracy ma zwyczaj zasypywać podłogę swoimi rysunkami. Któregoś razu przyszedł do niego znajomy i zapytał: „Czemu ty rysujesz tyle razy to samo?”. Stanny odpowiedział: „Przecież to nie jest to samo, one się różnią”. A tamten: „Skądże, to jest dokładnie to samo”. Na co Stanny: „Nie, ten jest dobry, a ten nie”.

**M:** Ja mam ten sam dylemat, który lubię rozwiązywać, nikogo nie pytając o zdanie. Kiedyś mój sześćdziesięcioletni syn wstał w nocy do ubikacji i zobaczył na podłodze dwieście pięćdziesiąt wersji rysunku jednego oka. Robiłem je na plakat po śmierci Janusza Przybylskiego, mojego przyjaciela i profesora ASP. W końcu po długich rozważaniach wybrałem jeden jedyny z tych dwustu pięćdziesięciu.

**J:** Jeszcze w nocy?



**M:** Nad ranem.

**J:** A nie potrzebujesz dystansu, nie musisz odczekać kilku godzin?

**M:** W naszym fachu robimy wszystko na wczoraj, rzadko ma się ten luksus wystarczającego czasu. Na ogół wybija ósma i musisz skończyć, bo komisja jest o dziesiątej. I już. Więc trzeba samemu podejmować takie decyzje. Za zły wybór wstydę się sam przed sobą lub ewentualnie przed takimi autorytetami, do których mam zaufanie albo na których zdaniu mi zależy. Do nich w pierwszym rzędzie należał Henio Tomaszewski – zawsze się zastanawiałem, co on by powiedział na moje produkcje.





**J:** Pytałem cię o ten dystans, ponieważ sam lubię mieć choć jeden dzień do namysłu przy podejmowaniu decyzji.

**M:** Ale w tym zawodzie tak jest, że wszystko robisz na wczoraj. Ciągłe szukasz pomysłu, a kiedy się wreszcie urodzi, to zostaje mało czasu na wykonanie.

**J:** Zgadza się. Z drugiej strony to jest być może błogosławieństwo, ten brak czasu. Dzięki temu nie siedzisz nad jedną pracą miesiącami, jak malarz, który może latami cyzelować swój obraz.

**M:** Tak jak Monet, który miał po to przepustkę do Luwru.



4 | ilustracja na okładkę tomu poezji | 1997

**J:** No właśnie, a u nas oddajesz, poszło do druku i koniec. Tylko czasem pozostaje do końca życia żal.

**M:** Japończycy wydali książkę o gigantach designu, wśród których znaleźli się Henryk Tomaszewski, Tanaka i Milton Glazer. Henio mi pokazał: „Zobacz, szkic jest lepszy niż to, co na czysto”. Glazer wymyślił, że zestawia szkic z końcowym dziełem. To mi przypomina, jak znany plakacista Gunter Rambow zrobił kiedyś plakat na 200-lecie rewolucji francuskiej przedstawiający rękę na



5 | rysunek niepublikowany | lata 80.

6 | rysunek niepublikowany | lata 80.



czarnym tle. Przez omyłkę jego sekretarka zapakowała na konkurs szkic zamiast oryginału i właśnie ten szkic zdobył pierwszą nagrodę. Rambow najpierw się wściekł, ale później, jak sam opowiadał, zestawiał oba projekty i zobaczył, że szkic był rzeczywiście o niebo lepszy, bardziej dramatyczny.

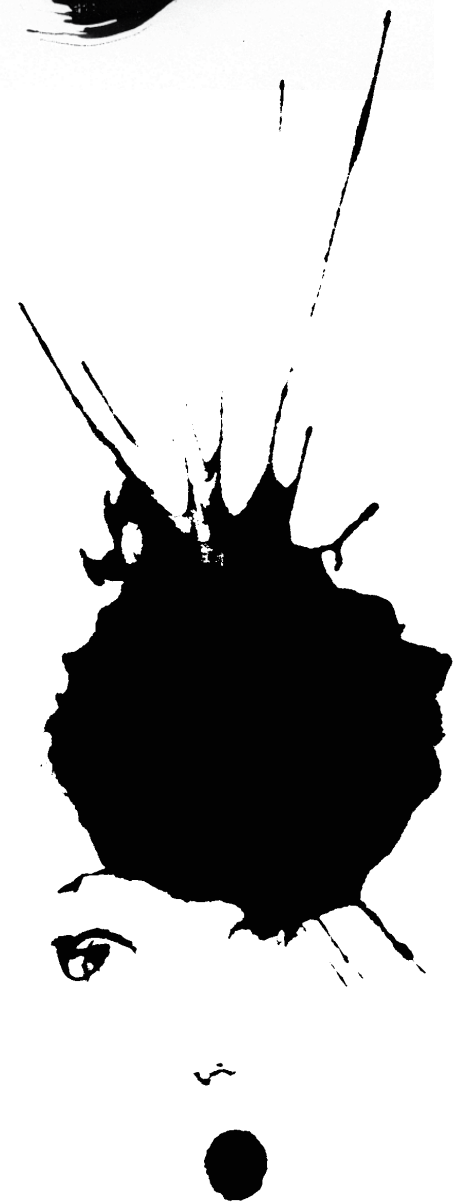
**J:** Istnieje fetysz gotowego, skończonego dzieła, które zostało przez artystę dopracowane.

**M:** A przecież ukryty błąd, niedopowiedzenie są często mocniejsze.

**J:** Bo to jest ludzkie.







9 | ilustracja na okładkę tomu poezji Bolesława Leśmiana | 2001

10 | ilustracja na okładkę tomu poezji | 2000

11 | ilustracja prasowa | „Gazeta Wyborcza” | lata 90.

12 | *Dzieci ofiarami przemocy* | ilustracja prasowa | 2000

13 | rysunek niepublikowany | lata 90.

1: szkice

**M:** Nawet z Heniem Tomaszewskim tak bywało. Uważał, że plakat *Skoro go nie ma* mógł być o wiele lepszy i w końcu go dla siebie poprawił. Nie dostrzegłem różnicy, więc mi wytłumaczył, że chodzi o wysokość cylindra i lekkie przekrzywienie jakiegoś drobiazgu. Henio miał niesamowitą ostrość widzenia.

**J:** Ale to jest już rodzaj natręctwa, jeżeli tego nie widać.

**M:** To zależy...

**J:** Wiem, równowaga, haiku, wymienisz jedno słowo i już całość się sypie...



14 | ilustracja prasowa | „Przekrój” | 2014–2017

15 | *Samotność* | ilustracja prasowa | 1998



**M:** Kiedy widzisz rysunki Paula Klee, to myślisz: „Cholera, ten infantylny człowiek robił zawsze to samo, ale za każdym razem powstawało co innego – i o to właśnie chodzi”.



**J:** Kiedy zacząłem przeglądać twoje rysunki z ostatniego czasu, jeden za drugim, nagle zauważyłem ich ogromną różnorodność, i to różnorodność zarówno w myśleniu, które poprzedza rysowanie, jak i w warsztacie. Na przykład często budujesz pomysł rysunku na zderzeniu realistycznego z symbolicznym: na jednym rysunku siedzą ptaszki namalowane pędzlem, a obok leci ptak utworzony przez dwa łuki.

**M:** Tak, znak ptaka. To był okres moich rysunków do „Gazety Wyborczej”.

**J:** Albo ptak, który powstaje z kleksa – jest kleks i nagle ten kleks zaczyna latać.

**M:** Już w „Problemach” robiłem takie ilustracje, w których z bazgrołów powstawały ptaki, a z tychże ptaków twarze ludzkie.

**J:** Mimo warsztatu pozornie bardzo skromnego uzyskujesz ogromnie bogatą gamę efektów. Zresztą nawet w małym szkicu potrafisz zmienić narzędzie, na przykład w rysunku zrobionym cienkim pędzelkiem nagle używasz ławkowca do namalowania włosów.

**M:** Bo to jest właśnie pytanie, jak z prostoty zrobić bogactwo. To wyzwanie zawsze mnie podniecało. Różnorodnością plamy, kreski czy duktu pędzla można wyczarować niespodziewaną liczbę efektów, które czasem udaje się złożyć w jakąś syntetyczną i zorganizowaną całość! Tym bardziej jest to podniecające dla takiego faceta jak ja, który nie lubi działać polifonicznie, ale polifonię buduje z jakiejś jednorodnej materii.

**J:** Przez jej naruszenie, rozedrganie.

**M:** Tak, to jest obszar, który zawsze mnie interesował.

**J:** Ale mówisz o warstwie myślowej, a fascynujące jest bogactwo czysto technicznych środków.

**M:** Jedno z drugim się przecież łączy.

**J:** Jasne, ale czuję, jak ty eksperymentujesz, jak bierzesz kolejne narzędzie i myślisz: „Może maznę tym i wyjdzie coś fajnego”.

**M:** Wiesio Rosocha napisał o mnie pean i Henio Tomaszewski też dwa zdania rzucił kiedyś, że Wasilewski gra na okarynie i na piszczałkach i z tego powstaje cały koncert.



16

**J:** Na kolejnych twoich wystawach można oglądać ten sam dyżurny zestaw prac. To się sprawdza, jeśli wystawiasz w Korei, ale nie w Polsce.

**M:** Zgoda, ten replay staje się wręcz nudny. Ale wiesz, niewiele się w życiu robi rzeczy tak naprawdę dobrych, które by się chciało czymś przypieczętować. Jeśli jeden czy drugi twój autorytet coś pochwalił, trudno się wtedy oprzeć, żeby tego nie pokazywać. Chyba że robisz wystawę rzeczy, których świat jeszcze nie widział. No to proszę bardzo, ale może być niewypał: „No nie, takie rzeczy Wasilewski teraz robi?”



17 | ilustracja prasowa | „Gazeta Wyborcza” | lata 90.

18 | ilustracja prasowa | „Przekrój” | 2014–2017

17



19 | ilustracja prasowa | 1999

20 | ilustracja prasowa | „Gazeta Wyborcza” | 2000–2010

21 | ilustracja prasowa | „Gazeta Wyborcza” | ok. 2000



22 | ilustracja prasowa | „Gazeta Wyborcza” | lata 90.

23 | ilustracja prasowa | „Gazeta Wyborcza” | lata 90.

24 | ilustracja prasowa | „Gazeta Wyborcza” | lata 90.

1: szkice

**J:** Myślę, że byłyby to bardzo dobre rzeczy. Podejrzewam, że masz w tych swoich szufladach wielkie ilości świetnych rysunków.

**M:** Nie wiem, czy wielkie.

**J:** Z trzysta pewnie masz.

**M:** Może i z pięćset.

**J:** No właśnie. Na szczęście eliminacja nie jest jednak całkowita, zostawiasz przy życiu parę prac.

**M:** Rzeczy, o których rozmawialiśmy wcześniej, są na zamówienie, natomiast tych, które robię dla siebie, nie wyrzucam. Oczywiście pod warunkiem, że mi się podobają.

**J:** Ale przecież to jest ogromne błogosławieństwo grafiki projektowej, że możemy weryfikować nasze zadania, kierując się rozumem, oceną intelektualną, a nie tylko wrażeniem – podoba mi się, nie podoba.

**M:** Jednak dopiero zderzanie tych dwóch płaszczyzn daje dobry rezultat.

**J:** Tak, ponieważ otrzymujemy wtedy dwa rodzaje weryfikacji, które na dodatek są wewnętrznie sprzeczne. Z jednej strony intelektualna analiza, czy nasz projekt odpowiada oczekiwaniom zleceniodawcy, a z drugiej – ocena czysto estetyczna, czy się podoba, czy forma jest trafiona.

**M:** Czy harmonizuje... To jest fajna konkurencja, którą myśmy sobie wybrali.

---





## 2: POCZĄTEK

**J:** No dobrze, zacznijmy od początku. Gdzie się urodziłeś?

**M:** W Warszawie.

**J:** Czyli jesteś warszawianinem?

**M:** Tak, o ile można było te ówczesne przedmieścia, czyli Nowy Służewiec między lotniskiem a wyścigami konnymi, nazwać Warszawą. Moja babcia mówiła, że się urodziłem na kresach Warszawy. Nie było elektryczności, woda ze studni.

**J:** Urodziłeś się w trakcie wojny, więc w trudnym okresie.

**M:** Oczywiście. Dwieście metrów od naszego domku był lej po bombie, który zamienił się w sadzawkę i wokół niej spędziłem całe dzieciństwo.

**J:** To musiała być duża bomba.

**M:** Tak, babcia od niej ogłuchła.

**J:** Mieszkałeś z rodzicami?

**M:** Do trzynastego roku życia, a później już w bursach, bo rodzice przenieśli się z Warszawy do Gniezna w 1947 roku.

**J:** Czym się zajmowali twoi rodzice?

**M:** Matka przy mężu, a ojciec był sadownikiem, ciężko doświadczonym przez wojnę, bo nabawił się gruźlicy, z której nie wyszedł do śmierci. Bez przerwy sopluczek, kaszel. W przeciwieństwie do siostry uchroniłem się przed chorobą dzięki temu, że przeniosłem się do bursy. W poznańskim internacie spędziłem pięć lat. Zanim skończyłem tamtejsze Liceum Sztuk Plastycznych, rodzice wrócili do stolicy. W Warszawie dostałem się do domu akademickiego, ponieważ powiedziałem, że jestem z Poznania. Czyli następne sześć lat mieszkałem w akademiku, a przedtem pięć lat w bursie, co mi wyszło na dobre.

■

**J:** A kiedy zacząłeś robić pierwsze prace?

**M:** Chyba kiedy miałem trzy lata.

**J:** Byłeś tak zwanym genialnym dzieckiem?

**M:** Wyobraź sobie, że miałem łatwość chwytania podobieństwa, na przykład kiedy robiłem karykatury wujka. Ale z rysunków dostałem tróję – za karę, za karykaturę nauczyciela od plastyki, mimo że byłem dyżurnym od gazetek szkolnych.

**J:** Jeszcze w podstawówce?

**M:** Tak.

**J:** Zdarzają się dzieci tak uzdolnione, że budzą zachwyty dorosłych.

**M:** Ta łatwość bywa zgubna, ale w Paryżu pozwoliła mi zarabiać pieniądze.



**J:** Dlaczego poszedłeś do liceum plastycznego?

**M:** Rysowałem od dziecka, lubiłem rysować i od tego się to wszystko wzięło.

**J:** Ale szkoła plastyczna to jednak wcześniej podjęta poważna decyzja. Zacząłeś się przygotowywać do konkretnego zawodu.

**M:** Tak. To przez koleżankę, której rodzice spotkali się przy jakiejś okazji z moim ojcem. Od nich dowiedział się, że jest jakieś liceum plastyczne w Poznaniu. Potem się okazało, że koleżanka nie zdała, a ja tak.

**J:** Czyli był egzamin?

**M:** Był egzamin, tak. Na pierwszej przedegzaminacyjnej próbie pochwaliła mnie pani Szyszko, tak się chyba nazywała, wspaniała przedwojenna dama. Byłem strasznie onieśmielony tą chwalbą, no ale tak to się zaczęło. Mówiła, że ze mnie coś chyba będzie, bo mam wrażliwość. Swoją przedwojenną polszczyznę zaskoczyła mnie i ojca, ponieważ wszyscy pozostali mówili po poznańsku.

**J:** Mieszkałeś jeszcze w Gnieźnie?

**M:** Tak, w roku pięćdziesiątym mieszkaliśmy w Gnieźnie.

**J:** Najbliższa rodzina, mama, ojciec, nie mieli nic przeciwko szkole plastycznej?

**M:** Nie, nie mieli, przecież widzieli, że lubię rysować.

**J:** A czy drugim powodem takiego wyboru nie była twoja niechęć do matematyki?

**M:** Na pewno nie, chociaż tu akurat orłem nie byłem.

**J:** Jakie było poznańskie liceum?

**M:** Wówczas jedno z najlepszych w Polsce; Kenar [Państwowe Liceum Technik Plastycznych imienia Antoniego Kenara w Zakopanem], Poznań i Warszawa to były najlepsze szkoły, takie słuchy chodziły. Zajęcia mieliśmy ciekawe, robiło się nawet makiety wystawiennicze, w skali jeden do stu, maleńkie. To było utylitarne, mądrze prowadzone liceum. Przeprowadzano ostrą selekcję, z czterdziściorga ośmiorga uczniów została połowa. Resztę wyrzucono po pierwszym, po drugim roku.

**J:** Czyli ci, którzy przeszli, to elita.

**M:** Elita jak elita... Chodziłem z Wojtkiem Freudenreichem, rok niżej był Jonasz Kofta. Nawet jakieś wierszyki już pisał. Grałem w jego teatryku.

**J:** No proszę. A co to było?

**M:** *Zielony mosteczek ugina się.*

**J:** Śpiewałeś?

**M:** Tak. Chodził ze mną do tej szkoły Grzesio Pabel, późniejszy profesor. I Janusz Przybylski, też został profesorem, już nieżyjący.

**J:** Kofta co prawda nie zrobił kariery jako malarz, ale w historii polskiej kultury pięknie się zapisał.

**M:** Najinteligentniejszy facet, jakiego znałem z tamtych lat.

**J:** Jak wyglądała matura?

**M:** Pamiętam, że robiłem siedzącą postać, martwą naturę i wykreśliłem schemat perspektywiczny stołka.

**J:** Czemu nie zostałeś w Poznaniu w PWSSP [Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych]?

**M:** Rodzice już się przenieśli do Warszawy, chciałem być bliżej nich. Poza tym wolałem Warszawę, bo większe miasto i moje.

**J:** Ale w wieku siedmiu lat przeniosłeś się z Warszawy do Poznania, więc chyba nie miałeś kiedy poczuć się warszawianinem.

**M:** Nie, chwileczkę, jako sześciolatek do Gniezna. Poznań był wtedy dla mnie dużym miastem, ale Warszawa już odżywała, już przed rokiem 1960 troszeczkę tych ruin zniknęło, bo ja pamiętałem Warszawę w ruinach, to były wąwozy ruin.

**J:** Jako dziecko?

**M:** Tak – pierwsze ze wspomnień wizualnych, jakie zachowałem w pamięci, to był płonący horyzont Warszawy.

**J:** W 1945 roku?

**M:** Nie, w październiku 1944 roku, po powstaniu, miałem wtedy trzy i pół roku, ale to mi się wryło w pamięć – wiesz, dziecko wojny. Bomby czasami padały w okolicy, przez długie lata odruchowo reagowałem lękiem na niespodziewany hałas.

**J:** Dzieci silnie odbierają lęk dorosłych.

**M:** To jest ludzki, ale i zwierzęcy lęk, kiedy na przykład pies czy kot ze strachu chowają się pod stół. I ta wojna odcisnęła się piętnem. Jakoś się tak układało, że moje plakaty antywojenne zdobywały laury. W rocznicę powstania warszawskiego dostałem pierwszą nagrodę w ogólnopolskim konkursie, w rocznicę powstania w getcie warszawskim kolejną, później kilka na biennale.

**J:** Ale to po części dlatego, że posługujesz się bardzo adekwatną formułą graficzną – czerń, jakieś światło w głębi, jaskrawa biel.

**M:** Możliwie, ale ważny jest też chyba fakt, że w tym uczestniczyłem i jestem przywiązany do tamtych zdarzeń, tak silnie odciskających piętno na mojej świadomości i na mojej całej metryce. A teraz wróć do twojego pytania o powrót do Warszawy – już w liceum słyszałem o Polskiej Szkole Plakatu, o Henryku Tomaszewskim.

**J:** Myślałeś wtedy o plakacie?

**M:** Wyobraź sobie, że tak, ale być może to nie było do końca świadome.



**J:** Polski plakat miał za sobą pierwsze sukcesy.

**M:** Tak, największe. Plakaty szły w Polskę w ilościach kilkudziesięciotysięcznych, gościły wtedy nawet we wsi czy w małym miasteczku, powieszono gdzieś na słupie albo na drzewie. No i to chyba była jedna z przyczyn.

---

## 3: TOMASZEWSKI

**M:** Podczas studiów miałem tylko dwa lata z Heniem Tomaszewskim, a wcześniej Zamecznik, Pałka, liternictwo, litografia, techniki metalowe, to wszystko trzeba było przejść. Studiowało się wtedy sześć lat. Nie narzekałem, już w czasie studiów można było coś robić na zamówienia do WAG-u [Wydawnictwa Artystyczno-Graficzne], jeśli się wygrało konkurs.

**J:** Zachowałeś coś z prac studenckich?

**M:** Nic nie mam, są tylko czarno-białe fotografie. Ale wiem, co robiłem. *Mój warsztat à la Steinberg*, pamiętasz, biureczka Steinberga, jego martwe naturki. I jeszcze: *Moje hobby*, *Autoportret*, *Moja biografia*, na przykład: *Mam 23 lata*. To były tematy, nad którymi pracowałem w roku 1965.

**J:** A kto uczył ilustracji?

**M:** Jan Marcin Szancer, ale nie ceniliśmy go jako studenci, choćby dlatego, że był bardzo złośliwy. Wciąż nam dogryzał, że jesteśmy prowincjuszami: „Ja za waszej młodości to już byłem w Paryżu, Londynie, Rzymie, a wy gdzie, szczeniaki, w ogóle nie znacie historii, geografii, niczego!”

**J:** Trochę racji miał.

**M:** Ale co to za racja? Kto miał szansę wyjechać w latach 50. czy 60. do Paryża? A on przed wojną miał. Dzisiaj, kiedy patrzę na jego rzeczy po pięćdziesięciu latach, to podobają mi się – te jego okładki, ilustracje, na których się wychowały całe pokolenia.

**J:** Niewielu było tak znakomitych rzemieślników jak on.

**M:** Tak, i ta świadomość elementu kostiumowego pasującego do danego periodu historycznego, wszystko miał w małym palcu i od nas tego wymagał.

**J:** Jak wspominasz studia?

**M:** Świetnie.

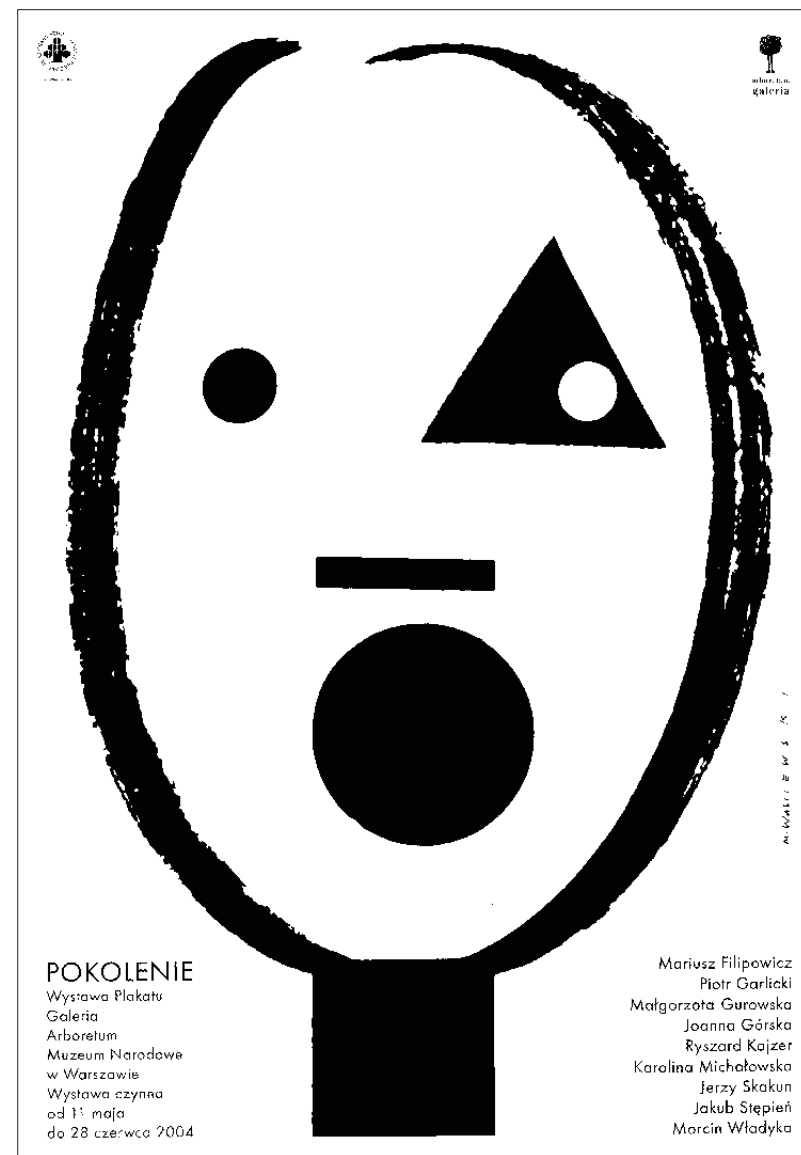
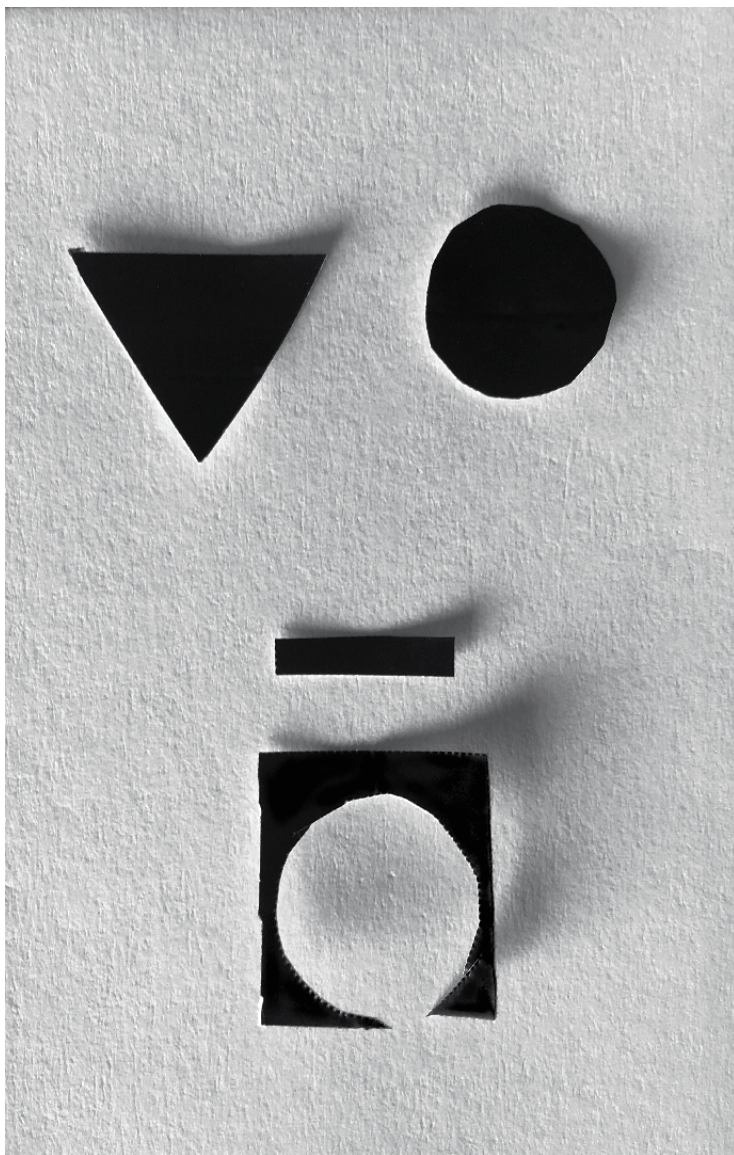
**J:** Kto był najlepszym nauczycielem? Komu najczęściej zawdzięczasz?

**M:** Chyba Heniowi i Julianowi Pałce, tej samej klasy twórcy, nauczyciele, profesorowie. Dużo obaj mi dali, wyniosłem od nich mnóstwo wiedzy wszelakiej z tej szuflady projektowania.

**J:** A Pałka czego uczył?

**M:** Typografii.





**J:** Pałka – liternik?

**M:** Liternikiem był Tuszewski. Pałka był typografem, od składu z czcionek. Wtedy to stanowiło ogromną różnicę. Zupełnie co innego!

**J:** Teraz na uczelniach już nie ma liternictwa, tylko typografia i kaligrafia.

**M:** Tak. A kaligrafia to jest trochę inny dukt!

**J:** Zgadza się. Wtedy liternictwo należało do niezbędnego wyposażenia grafika opuszczającego uczelnię, bo musiał umieć z ręki napisać litery na plakacie czy na okładce książki. A kaligraf bawi się literą.

**M:** Młodzi nawet nie potrafią wyobrazić sobie tego naszego codziennego mozołu i trudu, żeby zakomponować stronę tytułową czy napisać parę zdań na plakacie. Trzeba to było kałankiem wypichcić.

**J:** Ale dlaczego to Pałka uczył typografii? Z temperamentu był chyba malarzem?

**M:** Tak, malarzem, plakaty też robił malarskie. Może zresztą nie tylko malarskie, różne. On miał cholerną kulturę plastyczną. Cokolwiek powiedział, zrobił, to było na najwyższym poziomie. A przecież na studiach nie wierzyło się na słowo, myśmy obserwowali, co się dzieje wokół. Później z nim pracowałem dwanaście lat w Europejskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie był profesorem. Obaj prowadziliśmy pracownię plakatu. Wtedy już był zupełnie innym człowiekiem, po przejściu kryzysów politycznych. Popęłił jakiś błąd, chociaż był uczciwym człowiekiem, i wyrzucili go z rektorowania. No, ale dał się zgwałcić partyjniakom, chodził na narady do KC, a tam przecież nie miał prawa głosu.

**J:** Był figurantem.

**M:** Henio Tomaszewski w to nie wszedł. On się potrafił opierać, ale nie każdy ma taki charakter. Pałka był za delikatnym człowiekiem.

■

**M:** Na równi z Pałką ceniłem Wojtkę Zamecznika. Uczył nas fotografii, u niego zrobiłem krótki filmik, taki dziesięcioszekundowy.

**J:** Nagrywany na taśmę?

**M:** Tak, poklatkowy, na temat parasola.

**J:** Zamecznik prowadzący pracownię fotografii – to logiczne. Był rasowym projektantem, zawsze blisko rzeczy użytkowych, konkretnych. Jakie robiłeś u niego zadania?

**M:** Uczył nas pracy w ciemni.

**J:** Warsztatu po prostu.

**M:** Miał oczywiście asystentów, a sam rządził z góry swoim wejrzeniem, swoim gustem, swoją wiedzą. Uczył nas kompozycji, jak robić zdjęcia, kiedy. Był szalenie skromny, nieśmiały i łagodny mimo wielkiego wzrostu, ale jednocześnie każde jego zdanie miało swoją wagę, ciężar gatunkowy.

**J:** Ale fotografii artystycznej na studiach nie próbowałeś.

**M:** Nie, wtedy nie było możliwości.

■

**J:** Dyplom robiłeś u Tomaszewskiego, tak?

**M:** Tak. Dostałem wyróżnienie. Temat: *Japonia*. To było moje marzenie – podróż do Japonii. Zrobiłem panneau w rodzaju parawanu, o długości pięciu metrów. Składało się z kilkudziesięciu nierównych części, taki miszmasz: flaga Japonii, kaligrafia, jakieś zdjęcia.

**J:** Przypominam sobie, że kiedy uczyłeś w Gdańsku, dawałeś studentom takie zadanie: *Na pięciu pionowych paskach pokaż wybrany kraj*.

**M:** Dawałem i do dzisiaj daję.

**J:** Takie samo zadanie jak na twoim dyplomie? Przedstawienie kraju różnymi środkami graficznymi?

**M:** Nie, moja praca dyplomowa to było coś innego. Kilkadziesiąt części różnej szerokości, a na nich albo mapy, albo kaligrafia, wszystko funkcjonujące na zasadzie rytmów. Każda część w innej technice.

**J:** Fotografia też była?

**M:** Tak, czarno-biała.

**J:** Czerń i biel, rytm, Japonia. W jakimś sensie to był początek twoich późniejszych poszukiwań.

**M:** Kto to wtedy mógł wiedzieć? Na I Międzynarodowe Biennale Plakatu, akurat w roku mojego dyplomu, przyjechał grafik Takashi Kōno. I skomentował: „O, jaki ładny dyplom, a dlaczego pan tak dowcipnie litery do góry nogami powiesił?”. Zrobiłem to przez omyłkę, a on myślał, że celowo. Nie prostowałem, ale się chyba potem domyślił. Pomyliłem się, chociaż uczyłem się na

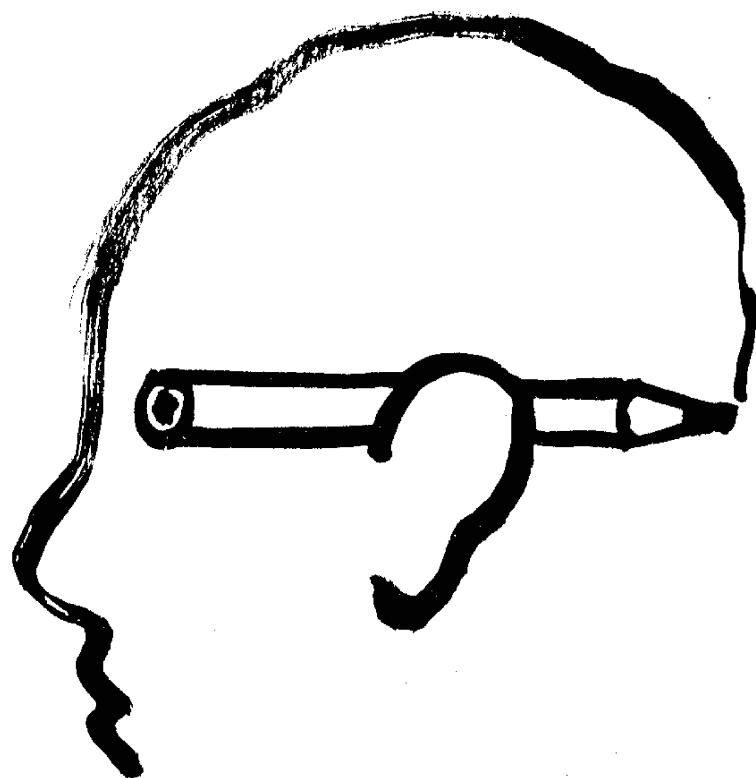
pamięć tych idiomów, pomagał mi Kōji Kamoji, dostarczył do mojego dyplomu sporo materiałów z ambasady. Kiedyś nie było tak łatwo znaleźć cokolwiek, trzeba było się dobijać o książki, zdjęcia, ryciny. Ksero przecież nie było jeszcze.

**J:** Nie było.

**M:** W Paryżu już tak, ale w Warszawie działał jeden punkt kserograficzny, przy którym stała na ulicy kolejka, koło kina Palladium, i trzeba było okazać dowód osobisty.

**J:** Ksero zastępował wtedy aparat fotograficzny. Używałem go stale, na przykład do reprodukcji liter.





**M:** Długo nie miałem aparatu, ponieważ brakowało mi pieniędzy. Pierwszy aparat fotograficzny kupiłem dopiero na początku lat 60.

**J:** Twój dyplom był na granicy dyscyplin: trochę grafiki warsztatowej, trochę projektowania?

**M:** To, co robiłem, to nie był plakat.

**J:** Właśnie, to chyba bardziej przypominało tło ekspozycji wystawowej.

**M:** Każdy miał inny temat, na przykład Andrzej Piwoński robił historię swojej miłości.

**J:** Ale też taki pas?

**M:** Też.

**J:** Myślałem, że to twój pomysł.

**M:** Nie, ja wymyśliłem tylko temat, a warunki techniczne były te same.

**J:** Ilu was to robiło?

**M:** Siedem osób, jedna z dziewcząt wybrała Beatlesów, ktoś inny – jakieś obrzydliwości, ohydztwa, Piwoński o miłości.

**J:** Czyli to była raczej grafika artystyczna niż projektowa.

**M:** Ale jakaś synteza temu przyświecała.

**J:** Dyscyplina myślowa, mimo że nie było konkretnego klienta i tematu.

**M:** I to mi odpowiadało. Chciałem też zdawać do filmówki z kolegą Zygmuntem Targowskim, ale w 1967 roku dostałem paszport i zrezygnowałem. Wyjechałem do Paryża.

**J:** Już po studiach na ASP?

**M:** Tak. Miałem przyjaciela, który ożenił się z Francuzką. On mi załatwił lewe zaproszenie.

**J:** Nie miałeś tam żadnej oficjalnej pracy? Pojechałeś w ciemno?

**M:** Zupełnie w ciemno i to z pięcioma dolarami w kieszeni. W Paryżu, raz w życiu, czułem prawdziwy głód. Miałem gdzie mieszkać dzięki Żydowi, którego tam poznałem i który mnie wziął pod swoją opiekę. Szukałem roboty. Wtedy się zaczęła rewolucja majowa.

**J:** 1968 rok.

**M:** Na pracę w ogóle nie było szans, nawet moi przyjaciele jej nie mieli; robili coś, ale nie w agencjach. No i zacząłem projektować tkaniny dla takiego Żyda z Nowego Jorku, później wraz z koleżanką sprzedawaliśmy rysunki, chodząc po domach mody. Poza tym w paszporcie miałem wbitą wizę bez możliwości przedłużania, musiałem załatwić sobie na nie doklejkę – miałem potem dwanaście przedłużeń wiz.





**J:** Ale przedłużałeś oficjalnie?

**M:** Półoficjalnie, przez znajomego adwokata, też Żyda. Z tego pobytu przywozłem w różnych schowkach pięćdziesiąt dolarów.

**J:** Tam to było prawie nic, ale w Polsce...

**M:** Obaj wiemy, ile w kraju wart był dolar.

**J:** Polacy, którzy wyjeżdżali wtedy na Zachód, do dziś pamiętają ból rozstawania się z każdą marką czy frankiem. Tam już chyba Cieślewicz pracował, kiedy ty byłeś?

**M:** Oczywiście że tak.

**J:** I nie poszedłeś do niego?

**M:** Nie, bałem się, wstydiłem, byłem nikim, a Cieślewicz wielki. Chociaż wtedy nie był jeszcze taki wielki, tylko z naszego punktu widzenia. Ale w końcu zacząłem robić portrety na Place du Tertre, przez sześć miesięcy. Ciężko było tam się dostać, mafia rządziła. Dzięki temu mogłem wysyłać rodzinie pieniądze. Robiłem to tak: w Szwajcarii zamawiałem końcówki do długopisów, które były wysyłane do Polski, a tam się je sprzedawało w komisach albo prywaciarzom. Z tych moich rysunków matka kupiła sobie pierwszy telewizor i pierwszą pralkę, i lodówkę.

**J:** Ale w trakcie tego pobytu nie pracowałeś w zawodzie?

**M:** Nie wiem, czy rysowanie portretów można nazwać zawodem.

**J:** Raczej nauką rzemiosła.

**M:** Chociaż to strasznie stresujące, kiedy siedzi nad tobą kupa gapiów i patrzą, co ty tam wyczarowujesz.

**J:** Ale fascynujące jako spektakl. To jedna z niewielu sytuacji, w której grafik czuje się jak aktor. I może to jest właśnie przyjemne?

**M:** Na początku są nerwy, ale potem widzisz, jak ci samo wychodzi spod pędzla. No i musiałem robić idealizę, bo portretowałem głównie młode dziewczyny w podróży poślubnej: Szwedki, Amerykanki, Niemki i raz Japonkę, której mąż stwierdził, że jest niepodobna i brzydka.

**J:** I nie wziął?

**M:** Nie wziął. Wrócili ponownie za dwie godziny i wtedy kazałem zapłacić podwójną cenę. Powiedzieli: Jak to możliwe, że nie przywiozą z Paryża portretu.

■



**J:** W którym roku zacząłeś pracę u Tomaszewskiego?

**M:** W 1971. Byłem jego asystentem do końca, przez piętnaście lat.

**J:** A przed tobą był Zelek?

**M:** Tak, bezpośrednio. Henio się wściekł, bo Broniek [Zelek] wyjechał do Austrii i go zwodził. A ja we Francji nasiąknęłam nowymi rzeczami i kiedy wróciłem, to udało mi się wygrać parę znaczących konkursów, na przykład na 500-lecie urodzin Kopernika, jakieś targi poznańskie, РСК, nagle stałem się łowcą nagród. I Henio do mnie zadzwonił z pytaniem, czy nie chciałbym zostać jego asystentem. Przeraziłem się, bo wiedziałem, jak u Henia się pracuje. Kiedy odzywałeś się w jego towarzystwie, byłeś narażony na kpinę albo podpuchę. Tylko Jacek Gawłowski, jako że wygadany, nie bał się Henia. To było ryzyko, więc miałem strasznego pietra przez pierwszy rok, dwa lata. Chodziły słuchy, że Broniek też był podpuszczany przez Henia i Henio wtedy, wiesz...

**J:** Śmiał się.

**M:** Ale nie to, że złośliwie, to były subtelne zagrywki, zresztą korzystne dla kontaktu ze studentami, bo wtedy jeszcze studenci siedzieli i słuchali.

**J:** Było iskrzenie, interakcja.

**M:** Tak, to miało sens. Henio Tomaszewski dostał od Bozi taki dar, że potrafił ogłupić każdego oponenta.

**J:** Tomaszewski przede wszystkim miał autorytet.

**M:** Ale słuchaj, kiedy coś Heniowego trafiało na ulice, to niektórzy z Akademii pytali: „I co, to jest wielkie?”

**J:** Ale ja mówię o aurze geniuszu, która otacza człowieka. Która sprawia, że nawet jeśli nie wszystko ci się podoba, to masz gdzieś z tyłu głowy, że to twoja wina, a nie jego.

**M:** Tak, przyjeżdżali do niego ludzie ze świata, klękali... To jest inna bajka. Paul Rand dobrze wiedział, kim jest Henryk. Krzysio Lenk mi opowiadał, że kiedy był u Paula, to tam nic nie wisało, tylko plakat Henia *Cyrk*. To go zaskoczyło, wiesz, oprawiony, wisi u wielkiego Paula Randa.

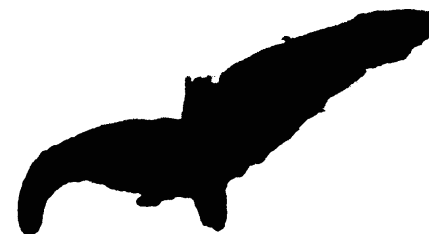
■

**J:** Jak wspominasz Bronisława Zelka?

**M:** Pamiętam go jako asystenta u Tuszewskiego na liternictwie.

**J:** A nie u Tomaszewskiego?

**M:** U Tomaszewskiego był później, kiedy skończyłem Akademię. Broniek się sprawdzał jako asystent, bo był czujnym gościem, dużo lepiej wypadł w porównaniu ze świętej pamięci Tuszewskim. Tuszewski to był trochę taki przedwojenny wyrobnik, zresztą miły facet. Zelek prowadził liternictwo mądrze, mądrzej niż Tuszewski. Korekty, jakie pamiętam, były na poziomie, miał dobre wycucie.



**J:** Jako typograf nie wypadł sroce spod ogona. Kiedy już był w Austrii, projektował kroje pisma, które nazywał: Zelek. Liternictwo na jego plakatach do dzisiaj można pokazywać studentom jako wzór, choćby *Ptaki Hitchcocka*, *Głód*.

**M:** *Ptaki* są legendarne.

**J:** Zauważ, że on już wtedy radykalnie ograniczał środki wyrazu. To nie było coś zwyczajnego w latach 60.

**M:** To było trio, Marek Freudenreich, wczesny Leszek Hołdanowicz i Bronek – robili te składy czarno-białe, przesiadywali w drukarni. Kiedy Bronek Zelek zaczął używać aerografu, to już się stało zbyt ładne, jak początki Photoshopa.

**J:** Własnoręcznie zbudował aerograf, żeby namalować na plakacie startujący statek kosmiczny.

**M:** Jak na tamte czasy to było coś, wszyscy pialiśmy z zachwytu, jaki piękny plakat. Zelek miał potem kompleksy, bo przez Henia nie był zbyt doceniany. Henio tępił ludzi za bardzo przywiązanych do ekierki i do cyrkla.

**J:** A jak to się stało, że Zelek został asystentem Tomaszewskiego?

**M:** Tomaszewski go wybrał, bo Zelek zdobył parę znaczących nagród. Zaopiekował się nim.

**J:** Czy Zelek był wtedy autorytetem dla was, młodych grafików?

**M:** Tak, dla mnie był, i nie tylko dla mnie, bo wygrywał konkursy, w których brałem udział i przegrywałem. On był zawsze oczko wyżej w konkursach na logotypy, na plakaty.

**J:** Wybierałeś tematy dla studentów?

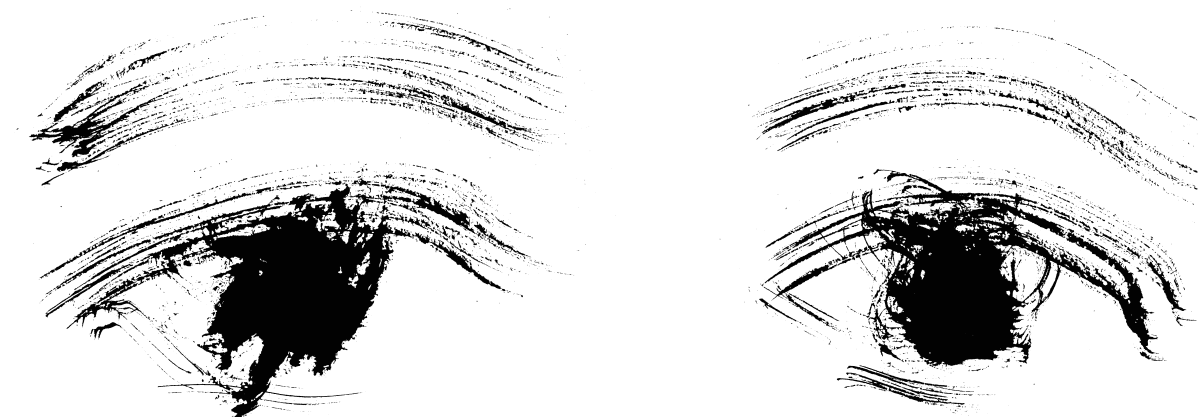
**M:** Oczywiście. Najpierw się całe mnóstwo tego wymyślało, a potem razem siedzieliśmy i eliminowaliśmy. Ulubione Henia zadanie, a potem moje, to myśli Stanisława Jerzego Leca. Kiedyś Tomaszewski narzucał studentom nawet tematy dyplomowe, co moim zdaniem nie było dobre. Majewski Lechu wylosował temat, który wymyśliłem; nie przyznawałem się do tego długi czas, aż w końcu po trzydziestu latach powiedziałem mu to.

**J:** A co to był za temat?

**M:** Kalendarz poświęcony okrętom.

**J:** Nie taki trudny, już podejrzewałem, że wymyśliłeś coś naprawdę karkołomnego.

**M:** Nie, a zresztą każdy temat może być karkołomny, wszystko zależy od tego, jak go potraktujesz.



**J:** Jak długo czułeś ten lęk przed Tomaszewskim? Do dzisiaj czujesz?

**M:** To nie był lęk.

**J:** Liczenie się z jego opinią.

**M:** Do dzisiaj coś takiego mam, ale już nie żyją te wszystkie autorytety.

**J:** Teraz ty jesteś autorytetem i ktoś może pomyśleć – co by Wasilewski na to powiedział.

**J:** Saul Steinberg jako ojciec założyciel powojennej grafiki warszawskiej. Zgadzasz się z tym?

**M:** Nie. Mnie się wydaje, że konteksty i wzajemne zależności są szersze. Henio nie znał Steinberga osobiście, ale byli równolatkami, może Steinberg był nawet o rok młodszy. Henio go cenił, miał jego książki, przywoził z Paryża, bo w bibliotece ich nie było. Przynosił je, pokazywał. Zresztą wtedy za dużo się nie wiedziało, obieg książek był słaby. Myśmy szperali i szukali, wszystkie pieniądze zostawialiśmy w antykwariatach. Ludzie dzisiaj nawet nie zdają sobie sprawy, czym teraz dysponuje przeciętny student. A mimo to młodzi są bardziej zagubieni niż my.

**J:** Zadowolają się tym, co wyszukiwarka wyrzuci na pierwszych miejscach i koniec.

**M:** Bo już na dalszych nic nie widzą, nie umieją zarządzać tym chaosem.

**J:** W tym bałaganie nie wiedzą, czego szukać. A w tamtych czasach każdy numer „Graphisu” [międzynarodowy magazyn komunikacji wizualnej] to była świętość. Oglądało się go...

**M:** Oczywiście, „Graphis”, „Novum”...

**J:** Ale „Graphis” szczególnie.

**M:** Herdeg [Walter Herdeg, wydawca, redaktor naczelny „Graphisu”] bardzo cenił naszą grafikę, Polską Szkołę Plakatu.

**J:** Polskie ilustracje też.

**M:** Też. Ja miałem akurat znajomości w empikach [Klubach Międzynarodowej Prasy i Książki] dzięki siostrze i zwykle udawało mi się dostać, co chciałem.

**J:** To były czasy, kiedy najdroższe czasopisma zachodnie można było tanio kupić za złotówki w empikach.

**M:** Ale nie można było kupić tak po prostu, musiałeś mieć znajomości.

**J:** Oczywiście, ale było to możliwe. Tylko trzeba było zaprzyjaźnić się z panią, która tam pracowała.

**M:** Albo z wypożyczalni wypożyczyć.

**J:** W czytelnich Empiku można było przeglądać najnowsze numery zachodnich czasopism, zgadza się. To właśnie różniło Polskę od innych krajów bloku.

**M:** Czesi, Rosjanie nam tego zazdrościli. Mieliśmy też miesięcznik „Polska”, wychodzący w sześciu językach, który promował polską sztukę użytkową, plakat, ilustracje.

**J:** Przede wszystkim okładkami.

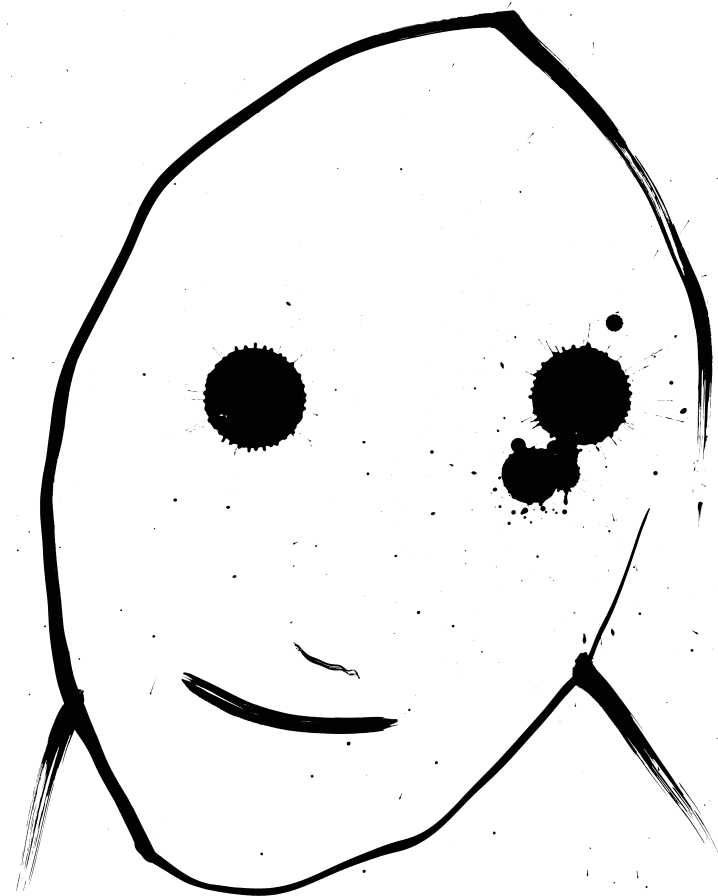
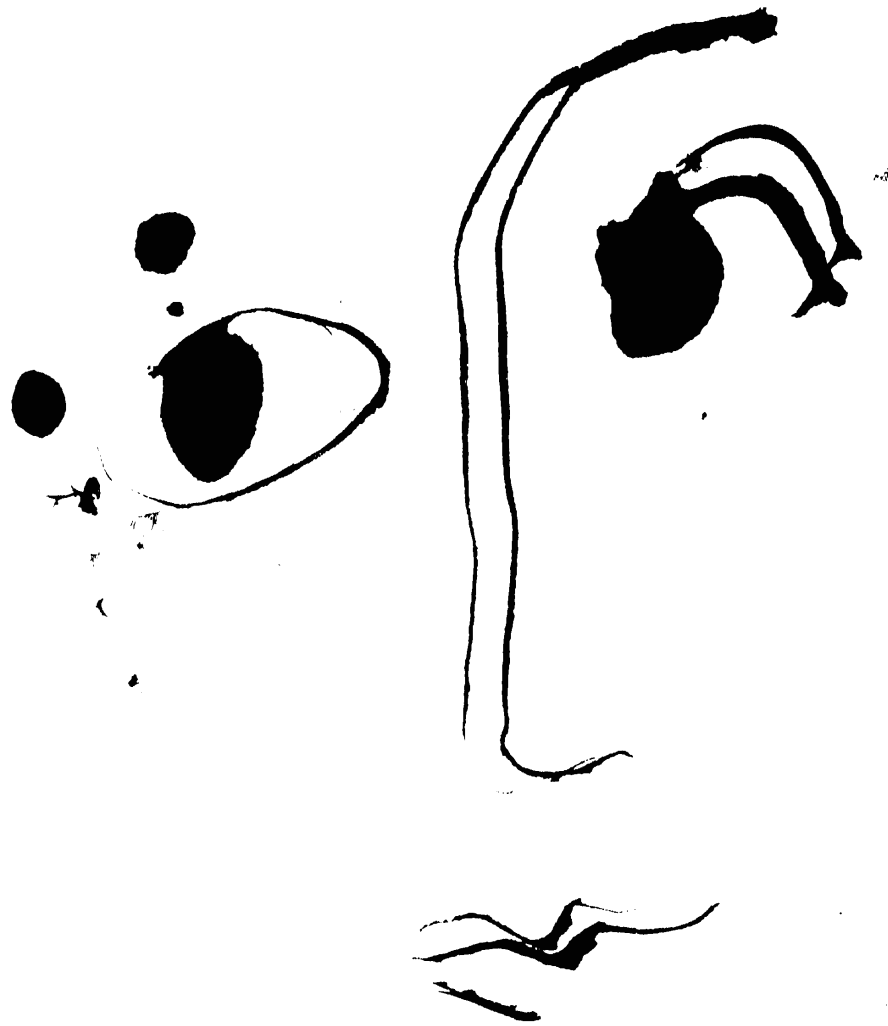
■

**J:** Znałeś Andrzeja Krajewskiego?

**M:** Oczywiście, to był mój starszy kolega, ale nie lubiliśmy się jakoś szczególnie, był trudny w kontaktach.

**J:** Krajewski nie był wtedy zbyt wysoko ceniony przez środowisko i jest jakaś sprawiedliwość w tym, że dzisiaj jego dekoracyjne plakaty są na rynku rozchwytywane, z perspektywy lat dobrze się obroniły.





**M:** Henio nie cenił zbytnio Krajewskiego, co dzisiaj wydaje mi się błędem. Po latach okazało się, że jego rzeczy są po prostu dobre, ale Henio nie lubił ludzi, którzy nie szukali, tylko od początku mieli swoją stylistykę...

**J:** Zaklepaną.

**M:** Tak, zaklepaną. Bo Krajewski od razu miał wykrystalizowany ten swój pop-art. To później okazało się jego siłą. Wtedy byliśmy wszyscy zdominowani przez autorytet Henryka, on był dla nas wyrocznią. Jeśli kogoś odrzucał, to półautomatycznie człowiek wierzył swojemu guru bardziej niż własnym ocenom. Coś takiego istnieje do dzisiaj.

**J:** Być może pod wpływem Henryka także krytycy nie cenili Krajewskiego.

**M:** Bardzo możliwe.

**J:** Dostawał dużo zleceń, ale opowiadał mi, że wyłącznie dzięki urokowi osobistemu, bo umiał czarować...

**M:** Przystojniak był z niego, playboy.

**J:** Natomiast środowisko go nie lubiło.

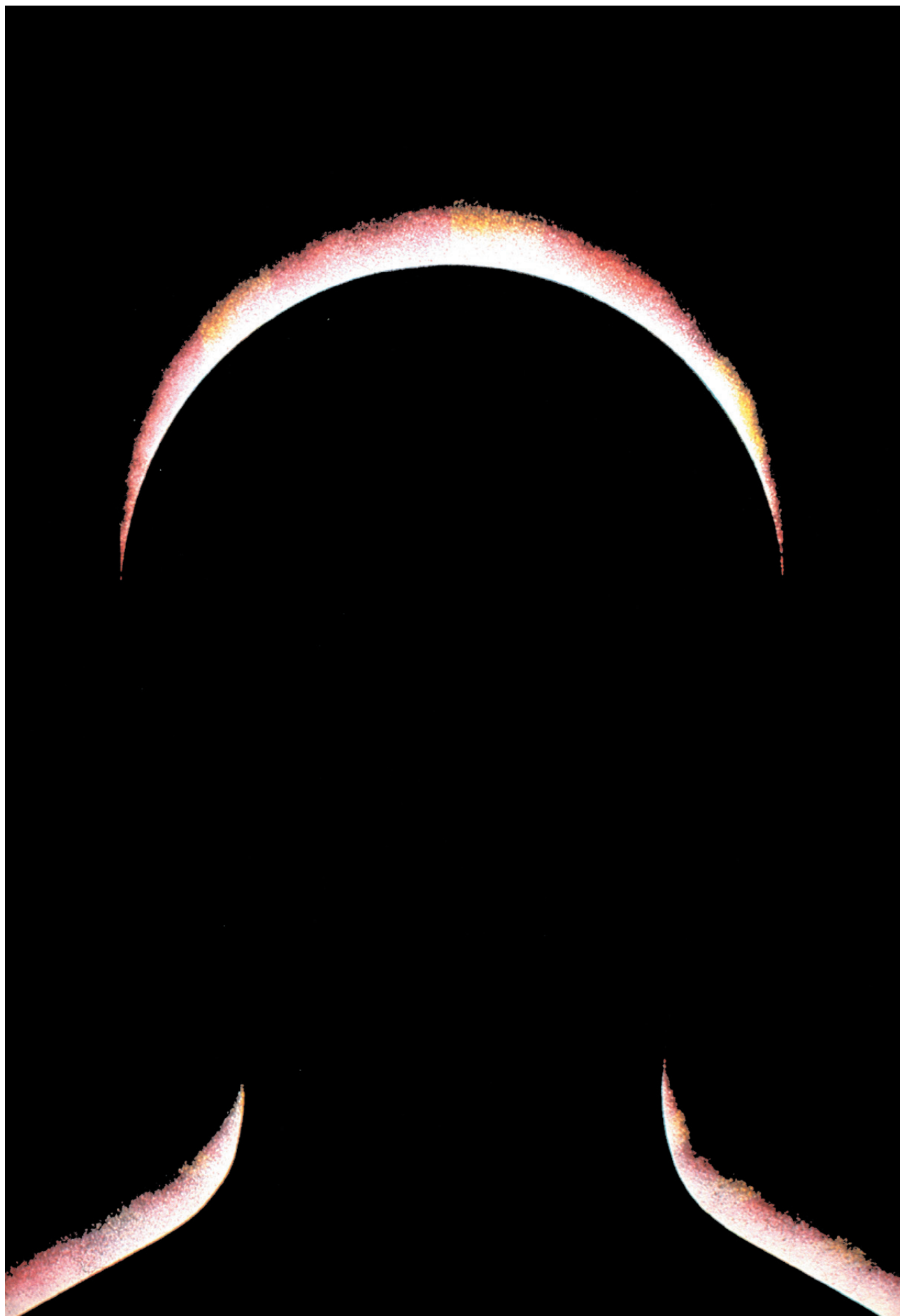
**M:** Andrzeja trudno było polubić. Nic do niego nie miałem, ale on mnie nie lubił, nie wiem dlaczego. Ludzie nie lubią tych, którzy wygrywają konkursy, a mnie się udawało.

**J:** On nie wygrywał.

**M:** Bo nie miał szans, musiałby zmienić język.

**J:** Krajewski dzisiaj w swoich plakatach jest dużo bardziej kolorowy i rozbrykany, gdzieś zgubił tę dyscyplinę, która kiedyś go odróżniała od naśladowców.

**M:** Ale to dobrze, to znaczy, że ewoluował, nauczył się większej swobody.



## 4: POSZUKIWANIA

**M:** Pierwszy plakat, jaki zrobiłem, chyba w 1964 albo 1965 roku, był na temat *Psy trzymaj na uwięzi!*

**J:** Społeczny czy żart?

**M:** Społeczny. Zrobiłem do WAG-u jako praktykant.

**J:** Czyli miałeś wtedy dwadzieścia dwa lata. To wcześniej. Poszedł do druku?

**M:** Tak. Ktoś mi go nawet ostatnio wrzucił na Facebooka.

**J:** Najwcześniejszy twój plakat, jaki pokazałeś na ostatniej wystawie w Muzeum Plakatu, *Człowiek we współczesnym świecie*, zrobiłeś, kiedy miałeś dwadzieścia siedem lat.

**M:** Nigdy nie został wydrukowany, bo wydano wtedy równorzędny plakat Rumińskiego, taki w stylu „Leonardo da Vinci”. To było zaraz po tym, jak Armstrong wylądował na Księżycu, i powstawało od cholery plakatów z serii „Człowiek i świat”.

**J:** A jak go zrobiłeś?

**M:** Ręcznie, słuchaj, szczerzątką do zębów. Najpierw wykreślałem wedle cyrkla łuki czerwono-żółte i zostawiałem obwód, przestrzeń, potem maskowałem bielą, a na końcu czernią – wyszła poświata. Kilka rzeczy tego typu zrobiłem. Taki efekt dawały fajne, prymitywne przepróchy.

**J:** Niesamowite, jak w tamtych czasach kwitła wynalazczość.

**M:** Ten mój plakat nigdy nie wisiał na murach. A oryginał ktoś mi rąbnął i na biennale musiałem ręcznie zrobić duplikat. Pokazywali go w Zachęcie, bo dostał również nagrodę na międzynarodowym Biennale Komitetu ds. UNESCO. Potem opublikowano go w „Polsce”, w różnych wersjach językowych, jako symbol niepokoju naszego czasu. Razem z jakimś dyskursem, wypowiedziami filozofów.

**J:** Wysłałeś oryginał na wystawę?

**M:** Wtedy się dawało tylko oryginały, nie było wydruków.

**J:** A dlaczego nie ma liter?

**M:** Nie trzeba było.



**J:** Nie sądzisz, że robimy krzywdę plakatowi, kiedy sprowadzamy go do działania artystycznego i wówczas możliwości interpretacji stają się nieograniczone?

**M:** Może litery powinny być?

■

**J:** Też 1969 rok, plakat do enerdowskiego filmu kryminalnego *BS 38-15*. Jest w nim siła, jest energia. Trochę mi przypomina wczesne rzeczy Marka Modela, profesora naszej gdańskiej Akademii, który na początku lat 80. bardzo fajne plakaty robił, w tym samym stylu, ekspresyjne portrety, akty, baby z dużym biustem. Szkoda, że gdzieś to całkowicie zostało zapomniane. Wyprzedziłeś o jakieś piętnaście lat polskich nowych dzikich.

**M:** Przecież wtedy człowiek szukał siebie na różnych frontach.

**J:** Ale forma, jak na tamte czasy, bardzo odważna. Dużo gładziej się wtedy robiło, mniej surowo, a ten twój plakat jest bardzo brutalny.

**M:** Ale jednocześnie malarski.

**J:** Na plakacie do filmu *Węgrzy* cztery sylwetki drzew układają się w znak hakenkreuza. Ale nie widać tej swastyki, za delikatna jest, a szkoda.

**M:** Zrobiłem tak specjalnie, schowałem ją.

**J:** Prawie niewidoczna, może gdyby kolor tła był czerwony...

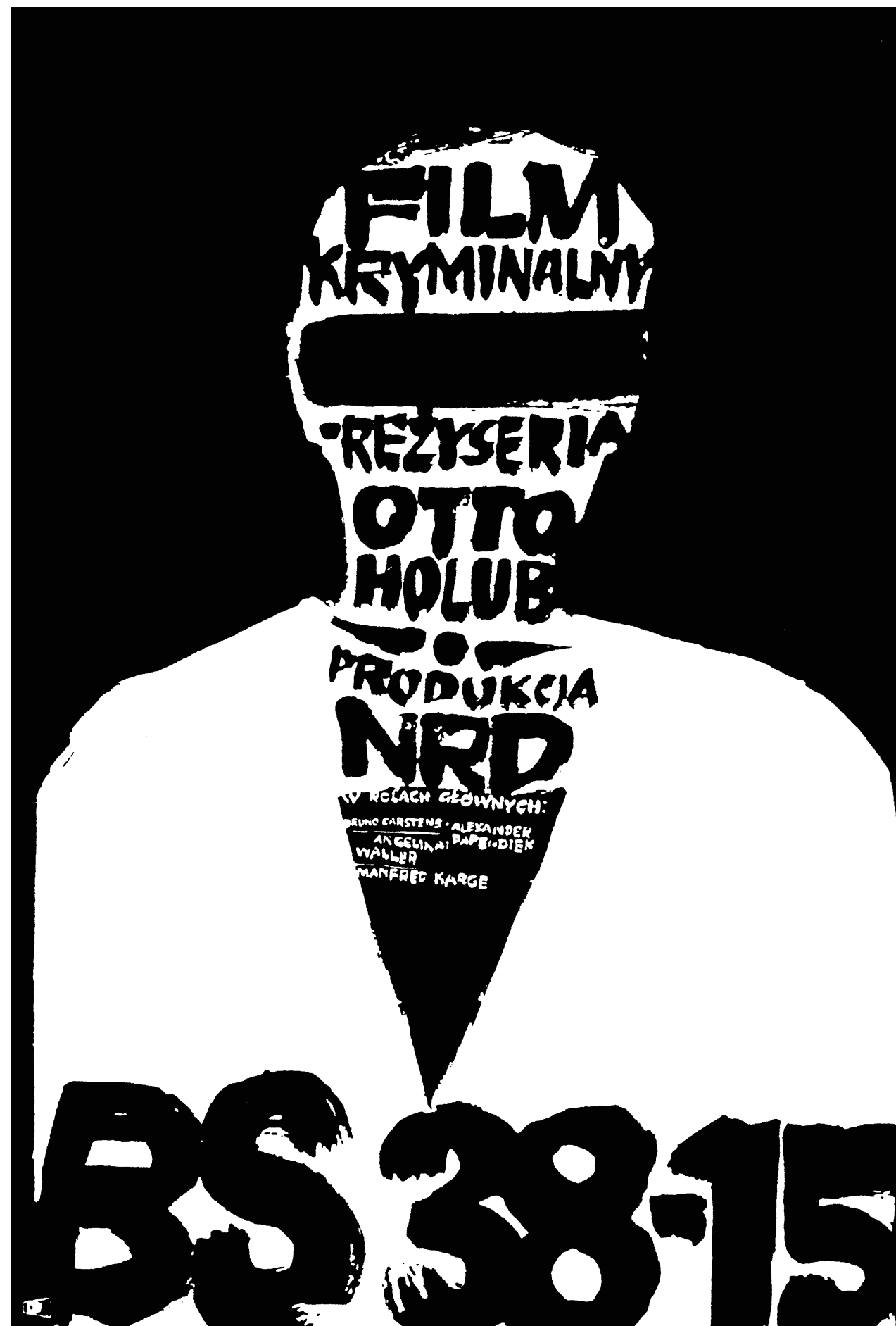
**M:** Kiedy już wiesz, że jest, to ją widzisz. Oczywiście ona jest negatywowa. Przecież jakbym zrobił bardziej widoczną, toby cenzura nie puściła. A tak się uchowała.

**J:** Pytanie, czy zwykły przechodzień ją zauważył.

■

**J:** Z twoich plakatów z lat 70. najlepsze są te, w których zdecydowanie ograniczyłeś paletę i środki. Nie tylko dlatego, że mniej znaczy więcej, ale dzięki temu mogłeś nad wszystkim panować, a kiedy było więcej, to jakbyś tracił kontrolę.

**M:** Poligrafia też nie spełniała moich oczekiwań, miałem kilka dużych obsuw. W drukarniach psuli mi prace tak bardzo, że postanowiłem ograniczyć skalę barw do minimum, żeby nie było szans na okaleczenie. No i tak zostało.



**J:** Pomysł stał się dla ciebie najważniejszy. Zaczęłeś się odnajdywać w bardzo skromnych czarno-białych plakatach.

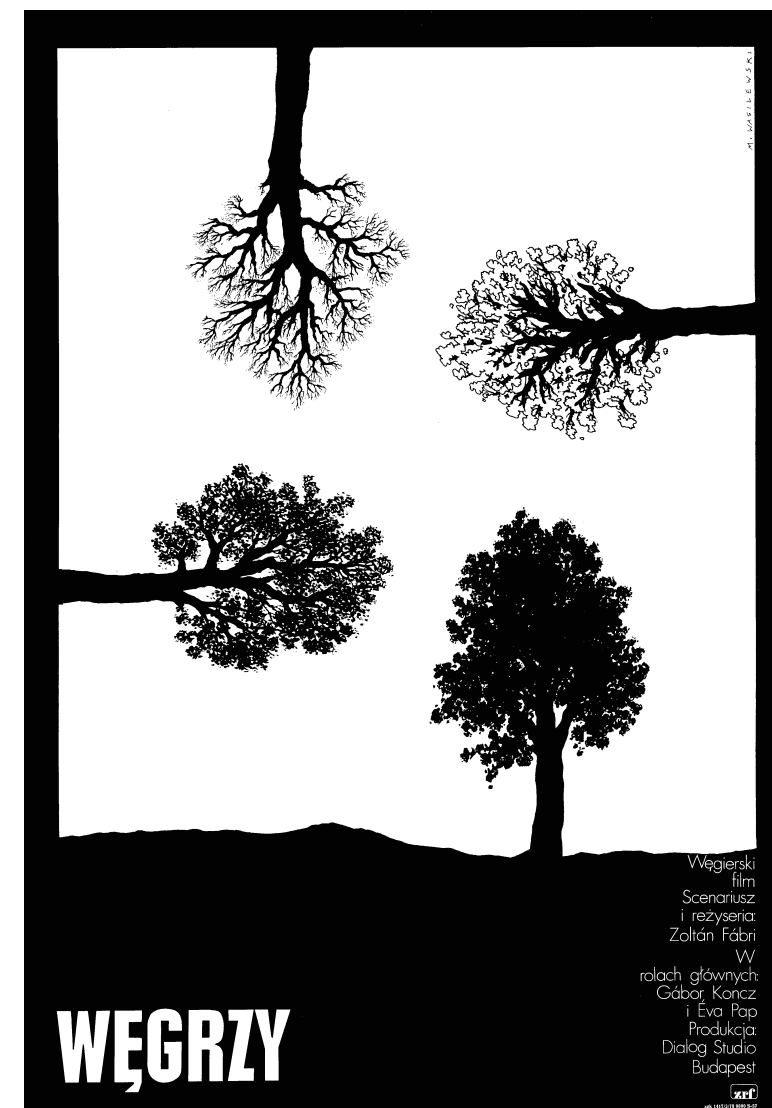
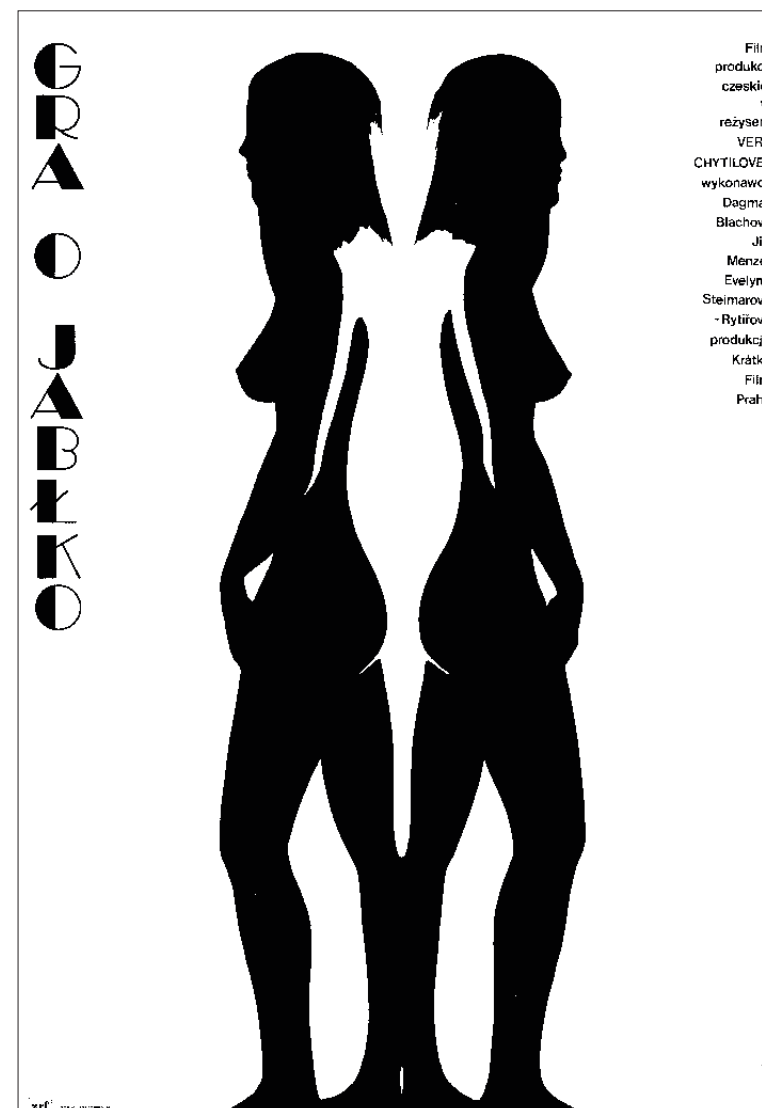
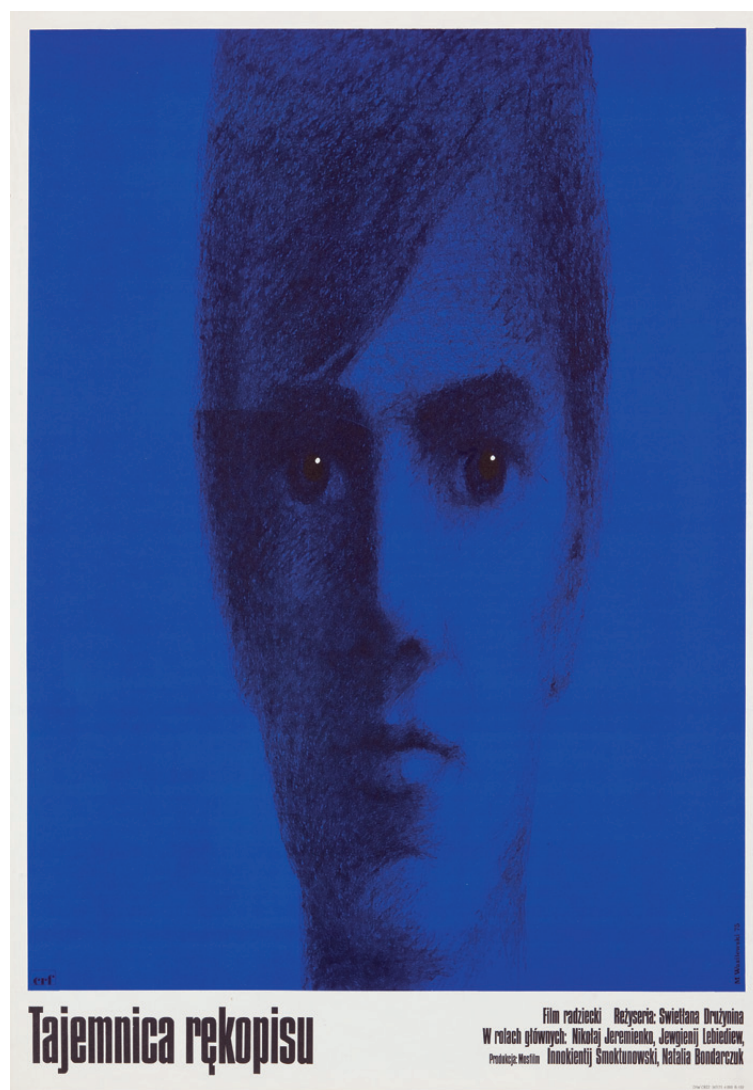
**M:** Albo żółto-czarnych.

**J:** Dziś już masz pełne możliwości.

**M:** Ale już nie chce mi się wracać.

**J:** Już jesteś gdzie indziej, w innym miejscu...

**M:** Poza tym nigdy nie byłem kolorystą. O Heniu Tomaszewskim też ludzie mówili, że nie był jak Janek Młodożeniec, że miał gamę barw ograniczoną do czerwieni, zieleni itd.



**J:** Do podstawowych kolorów.

**M:** Tak, on mógł mieć jeszcze gorsze doświadczenia z balastem poligrafii niedoskonałej.

**J:** Płaskie kolory lepiej się broniły, najślabiej wypadały przejścia tonalne, miękkie, pastelowe.

One rzeczywiście mogły zostać zabite przez zły druk, na złym papierze.

**M:** Chociaż dzisiaj paradoksalnie te złe druki niektórzy koneserzy cenią.

**J:** Tak samo było z okładkami książek: niektóre zyskiwały, niektóre traciły.

**M:** Nie było łatwo wymodelować ten horyzont lepszego i gorszego.

**J:** Można powiedzieć, że twoją lapidarną formę zrodziła z jednej strony fascynacja Japonią, a z drugiej – podła poligrafia.



43 | Szczęście jest tak blisko | plakat | 1973

44 | Tajemnica rękopisu | plakat | 1975

45 | Gra o jabłko | plakat | 1979

46 | Węgrzy | plakat | 1978



50

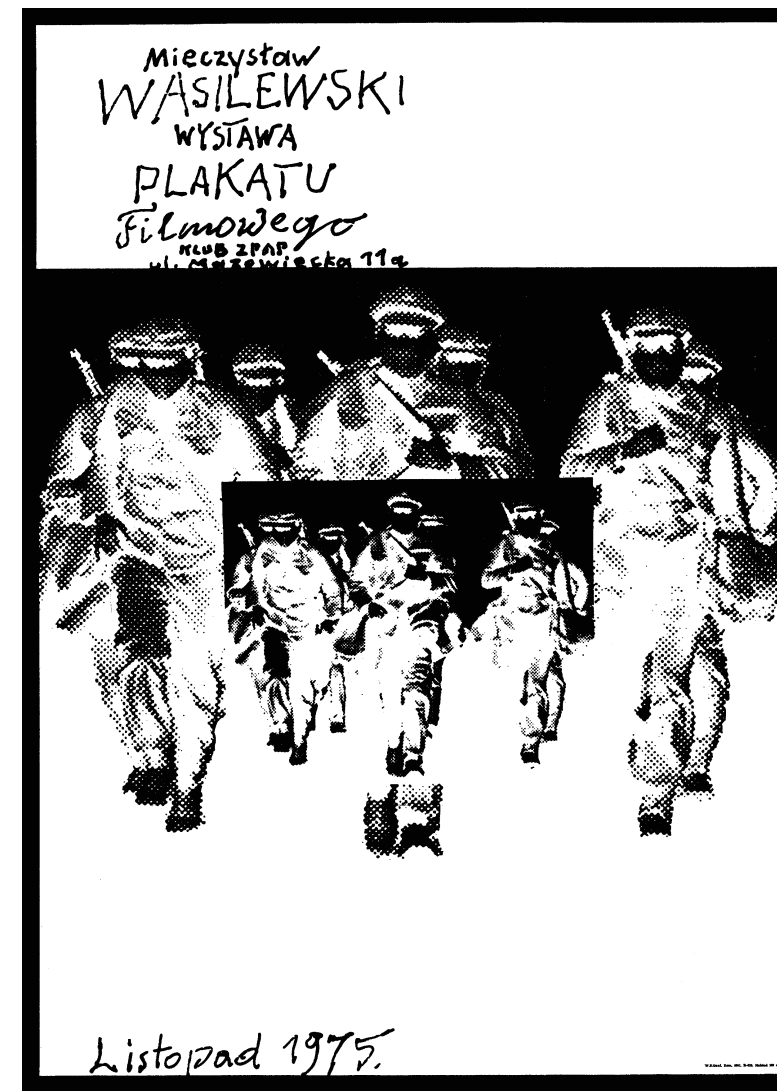
**J:** Przypominam sobie kilka twoich wczesnych, bardzo oszczędnych kolaży fotograficznych. Zrobiłeś je na papierach fotograficznych, zdaje się, poprzez multiplikowanie zdjęć, pomniejszanie, powiększanie...

**M:** Albo sklejanie.

**J:** To były zdjęcia, jedno mniejsze, drugie większe, które się na siebie nakładały, były przesunięte względem siebie itd. W ten sposób powstały takie rzeczy jak plakat do filmu *Wilczym śladem* czy okładka książki Adama Hollanka.



węgiersko-francuski dramat psychologiczny reżyseria: Marta Meszaros w rolach głównych: Marie-José Nat, Jan Nowicki, Laszlo Gally, Marie Lebas produkcja: Mafilm Studio Hungaria, Budapest, Geumcint Swan Productions Port Royal Film, Paryż, 1981



**M:** Tak, rzeczywiście, baza była fotograficzna, ale czasami coś dorysowywałem. Pamiętam, że robiłem okładki „cieślewiczkowskie” do PIW-u, do Czytelnika. Te okładki często mylono w wydawnictwie i do dzisiaj mam egzemplarze, w których napisano, że autorem projektu jest Janusz Stanny.

**J:** Myślę, że w duchu Cieślewicza projektowałeś później, na przykład w 1995 roku – jest taki plakat do Kontaktu [toruński festiwal teatralny], kolorowy kolaż z portretem kobiety. Te twoje wcześniejsze kolaże były dosyć twarde, mechaniczne, a rzeczy Cieślewicza jednak poetyckie.

**M:** Cieślewicz też robił twarde rzeczy, takie z grenu, jak ten twardy but do *Szewców*.



47 | Anna | plakat | 1981

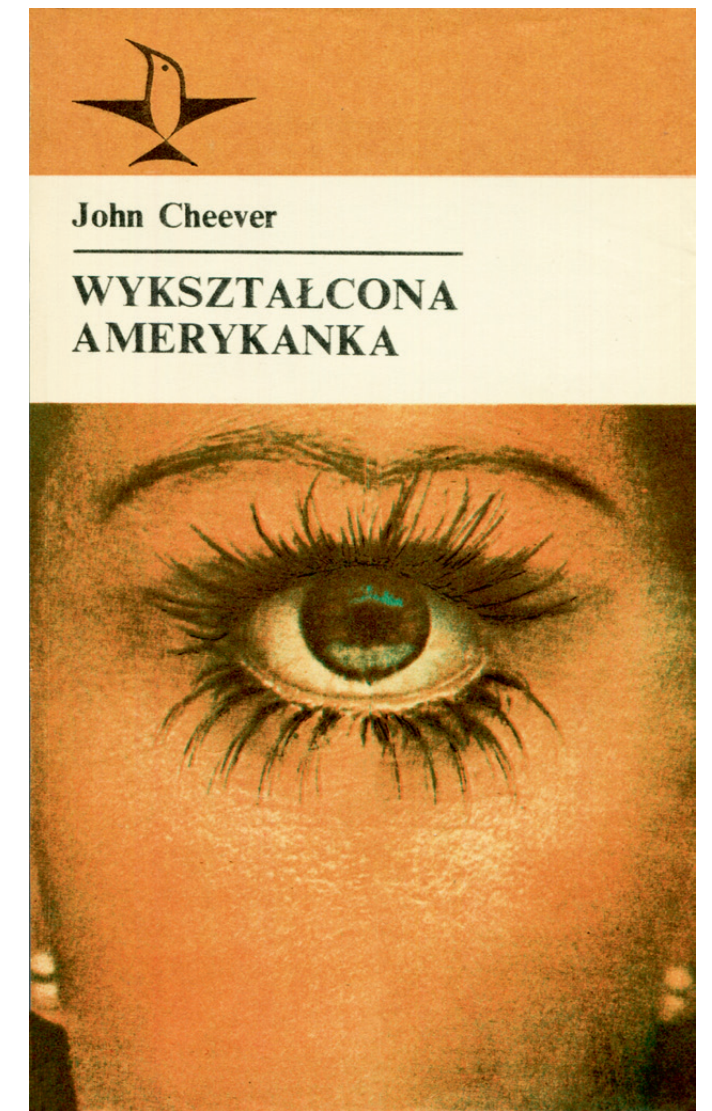
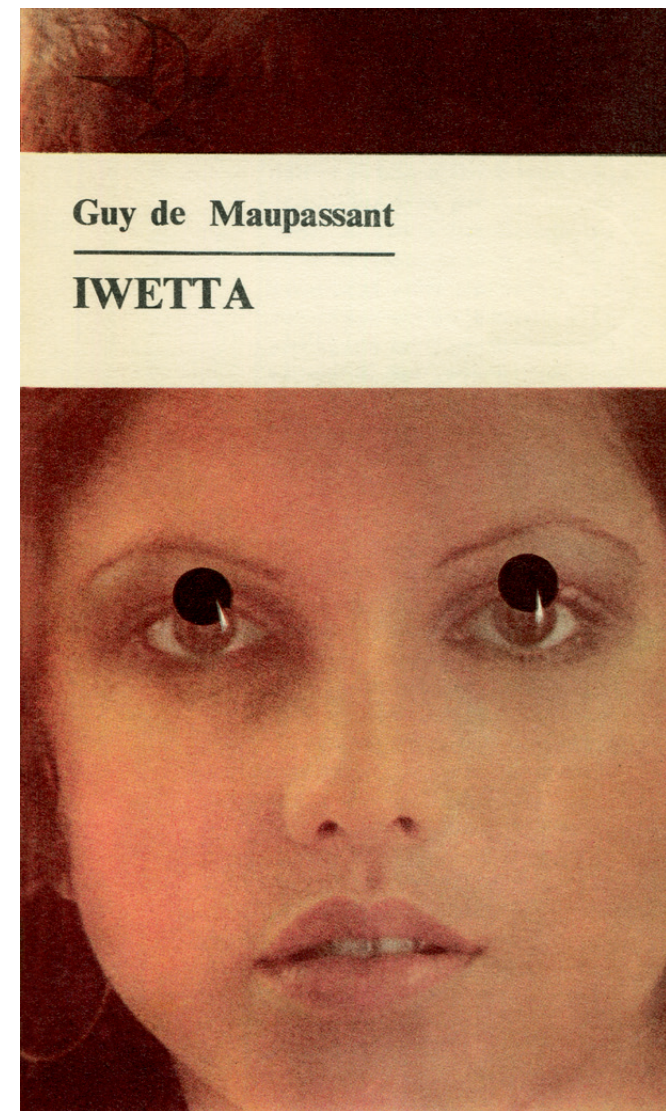
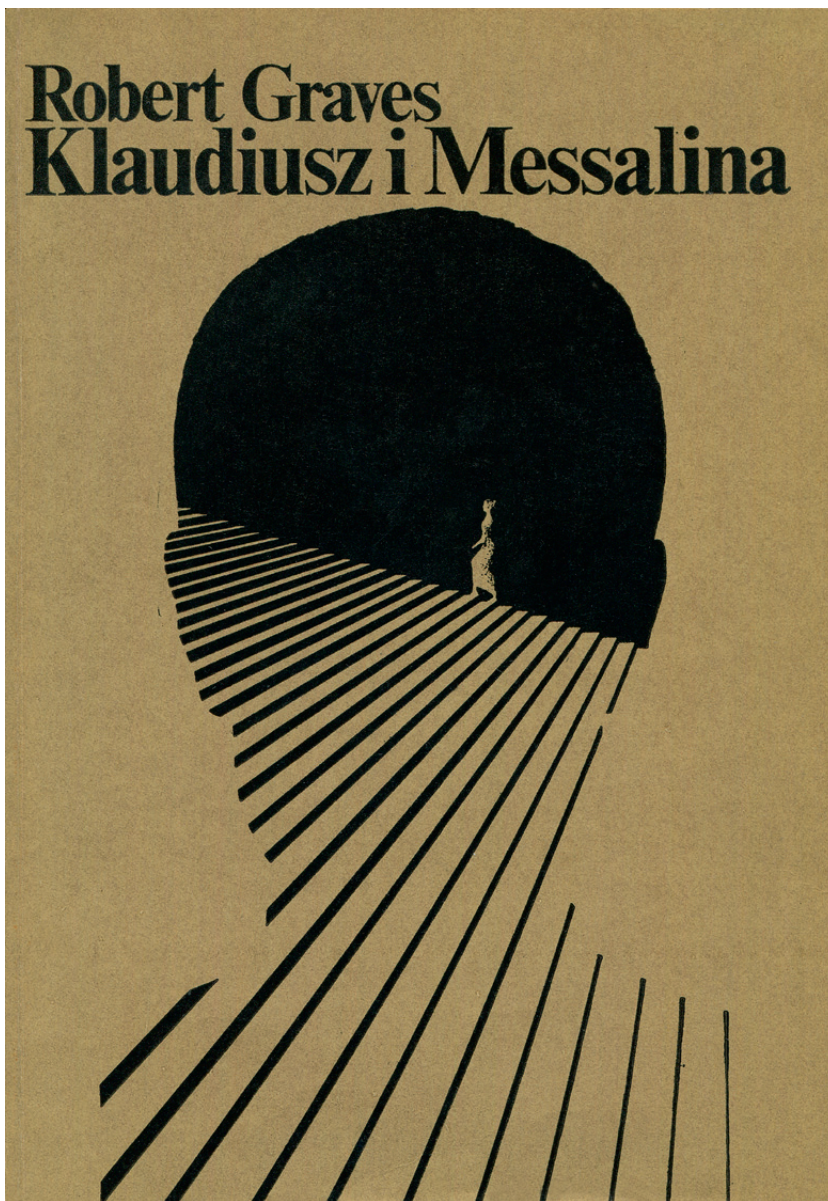
48 | Wystawa plakatu filmowego | plakat | 1975

49 | Wilczym śladem | plakat | 1978









**J:** Kiedy patrzę na okładki twoich pierwszych książek, to też lepiej się bronią te czarno-białe, nawet czarno-białe zdjęcie z lądowania na Księżycu też świetnie wyszło zgrafizowane. Z kolei nie podobają mi się niektóre okładki serii „Koliber”.

**M:** Mnie też, wstydę się je pokazywać.

**J:** Serię robiłeś tylko ty? To była przecież ogromna liczba tytułów.

**M:** Nie tylko, byłem tam w komisjach artystycznych. Nakłady miały czasami trzysta tysięcy.

**J:** Te pierwsze „Kolibry”, jeszcze z lat 60., z okładkami typograficznymi, dwukolorowymi, z kreszczkami czarnymi...

**M:** Lepsze były.

**J:** Czyściutkie. Potem to się wyraźnie skomercjalizowało, miało się podobać zwykłym ludziom, stąd kolor i ilustracja, ale polska poligrafia je zabiła.

**M:** Beznadziejne, napisu na grzbiecie nawet nie było, nie wiem dlaczego.

**J:** Książki z drugiej połowy lat 70. są marne. Gierek inwestował w poligrafię, więc kupowano wielkie maszyny, ale nie było do nich części zamiennych, nie było dobrego papieru, nie było drukarzy, niczego nie było. Upadek.

**M:** Przede wszystkim brakowało papieru.

**J:** Tak, a jeśli już był, to zły gatunkowo. Ale paradoksalnie w latach 60., kiedy drukowano często na grubych, nieuszlachetnionych papierach, takich jak dzisiejsze papiery objętościowe, niektóre ilustracje w książeczkach dla dzieci wychodziły świetnie.

**M:** One inteligentnie absorbowały niedostatki technologiczne.



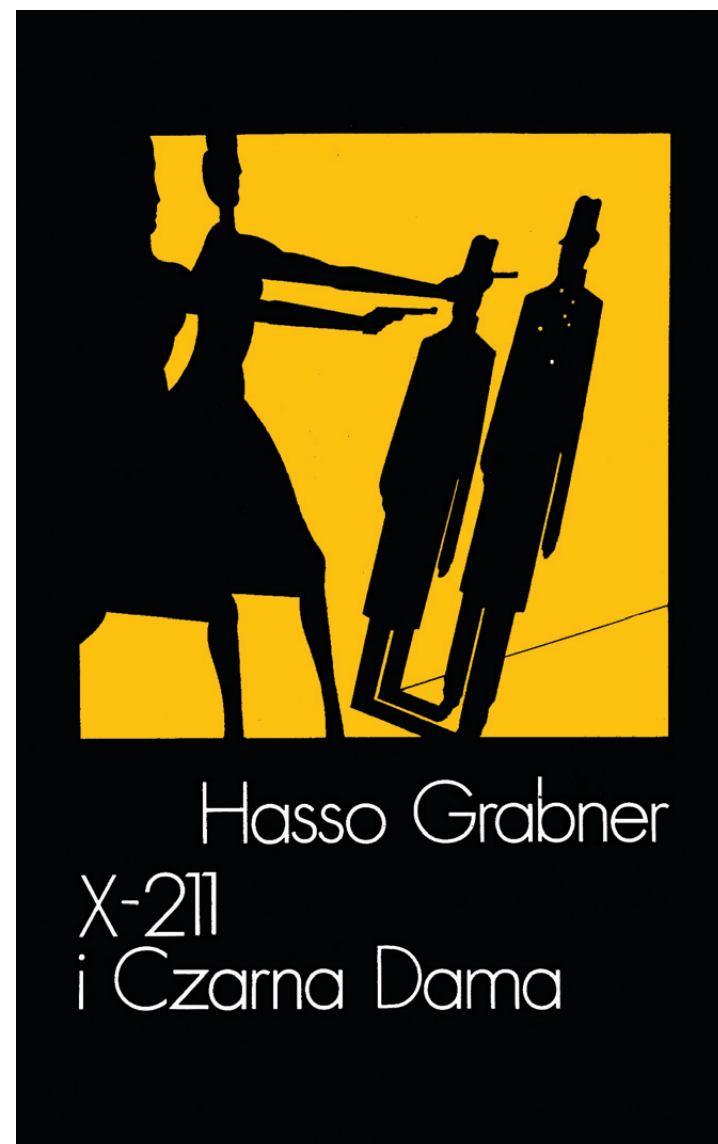


56

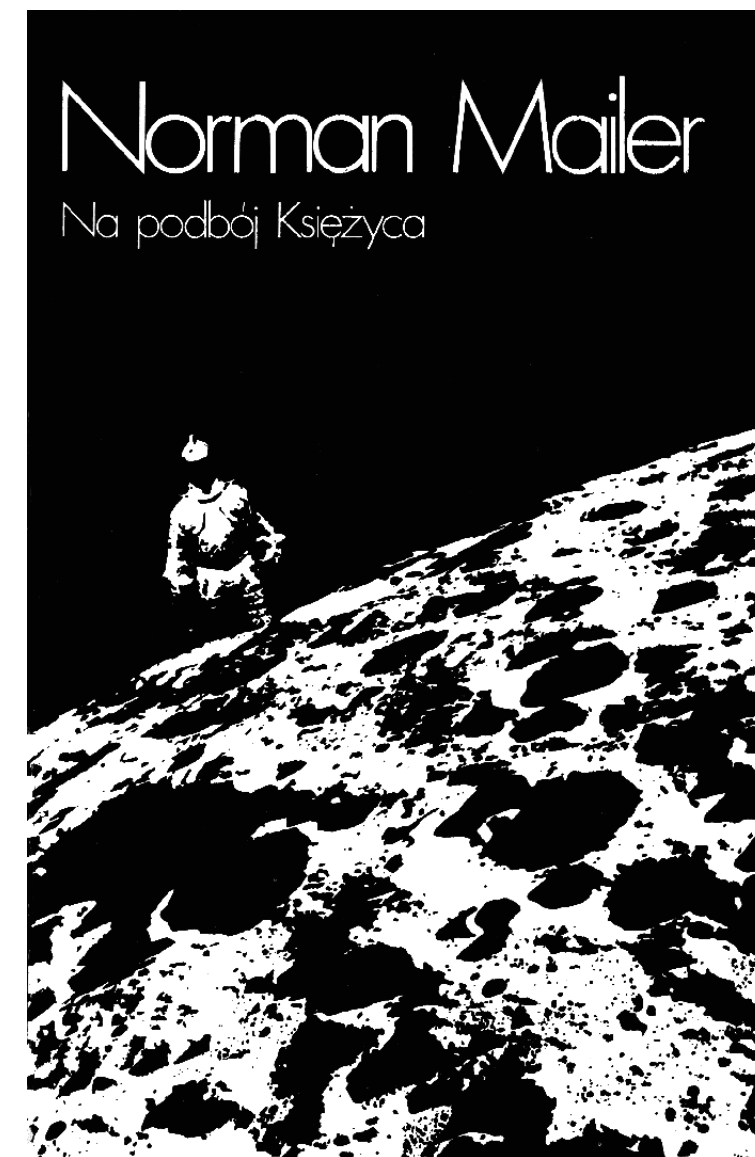
**J:** Jak oceniasz system komisji artystycznych, który panował w latach 60., 70.?

**M:** Jako coś dobrego. Oczywiście, reklama była wtedy niepotrzebna, dlatego mogła istnieć taka instytucja jak komisja artystyczna. Był w niej cenzor, jeden albo dwóch grafików i ktoś od werbaliów.

**J:** Pamiętasz, jacy graficy byli w komisjach, którym przedkładałeś swoje prace?



57



**M:** Oczywiście, był Henio Tomaszewski, Julian Pałka, Waldek Świerzy – i to już ci powinno wystarczyć, był Jurek Waśniewski, mądry człowiek, szef WAG-u. Coś, co przechodziło przez takie komisje, musiało mieć swój poziom. Była też Barączowa w PIW-ie, żelazna dama z dobrym gustem. W PIW-ie rządziły Barączowa i potem Żukowska.

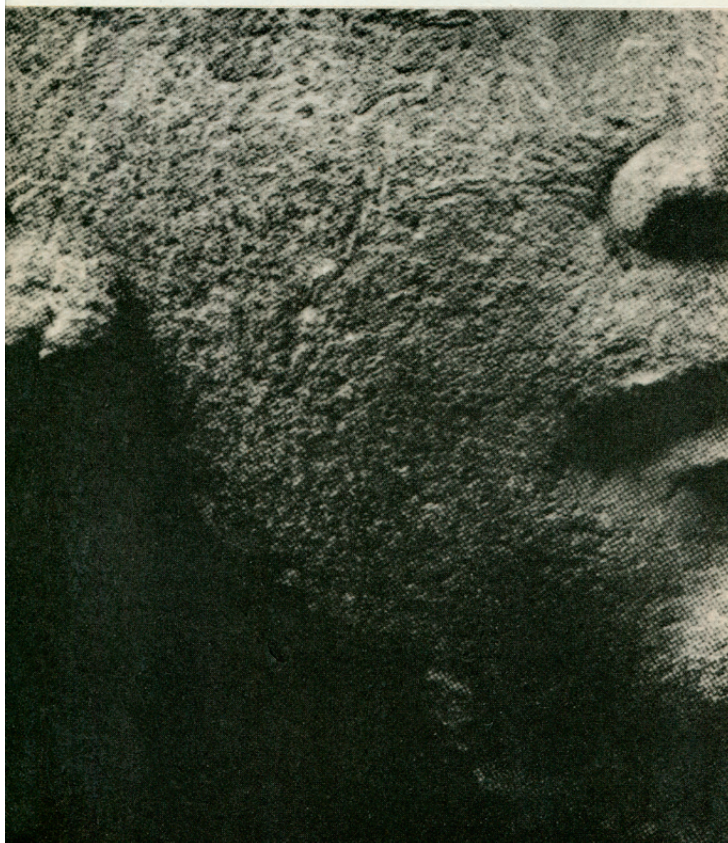
**J:** Okładki z tamtych lat dzisiaj dobrze się ogląda.

**M:** Wiesz, cenzorzy to byli inteligentni ludzie i czuli, co można puścić. Czasem ryzykowali, jeśli coś im się spodobało, i o to właśnie toczyła się nasza gra z tymi panami. Wydaje mi się, że cenzura za czasów komuny nie była tak dokuczliwa, jak są dzisiejsi cenzorzy w służbie komercji. Jakiś pan, który nie ma pojęcia o niczym, będzie się wyklócał, że jemu się nie podoba twój fiolet



**Bogdan Wojdowski**  
**Wybór opowiadań**

Państwowy Instytut Wydawniczy



**Adolf Rudnicki**  
**Pałeczka i inne opowiadania**

Państwowy Instytut Wydawniczy



czy zestawienie kolorystyczne i to się nie sprzeda. A cenzorzy z tamtej epoki bali się tylko aluzji politycznej, poza tym panowała wolność, można było eksperymentować.

**J:** Projektantom w PRL-u wolno było dużo więcej niż malarzom czy rzeźbiarzom. Już nie mówię o książkach dla dzieci, które wychodziły pięknie ilustrowane w latach najgłębszego socrealizmu. Jan Lenica zrobił na przykład książkę o Murzynku, której treść była ideologicznie słuszna, bo Murzynek cierpiał krzywdzony przez złych kapitalistów, ale obrazki miała świetne. Pozwolili mu zamieścić kolorową panoramę Nowego Jorku, ponętą, piękną jak u Steinberga, a to był chyba 1954 rok. Nawet plakaty z tamtych czasów, wspinał się zresztą, z socrealizmem często nie miały nic wspólnego. Myślę, że cenzura traktowała je z pewnym lekceważeniem; jeżeli nie było na nich nieprawomyślnych treści, forma nie miała znaczenia. Natomiast w malarstwie – ogromne. Skoro już jesteśmy przy cenzurze, czy miałeś jakieś przygody z tą instytucją?

**M:** Tak, ale najczęściej zatwierdzali moje projekty. Niewiele było ingerencji. Na przykład do filmu Kazia Kuca *Linia* zrobiłem plakat, w którym użyłem litery z „Trybuny Ludu”, takiej trochę popękanej, kruszącej się.

**J:** Ale przez to, że litery zostały rozsypane i nie tworzyły winiety, już nie były z „Trybuny Ludu”.

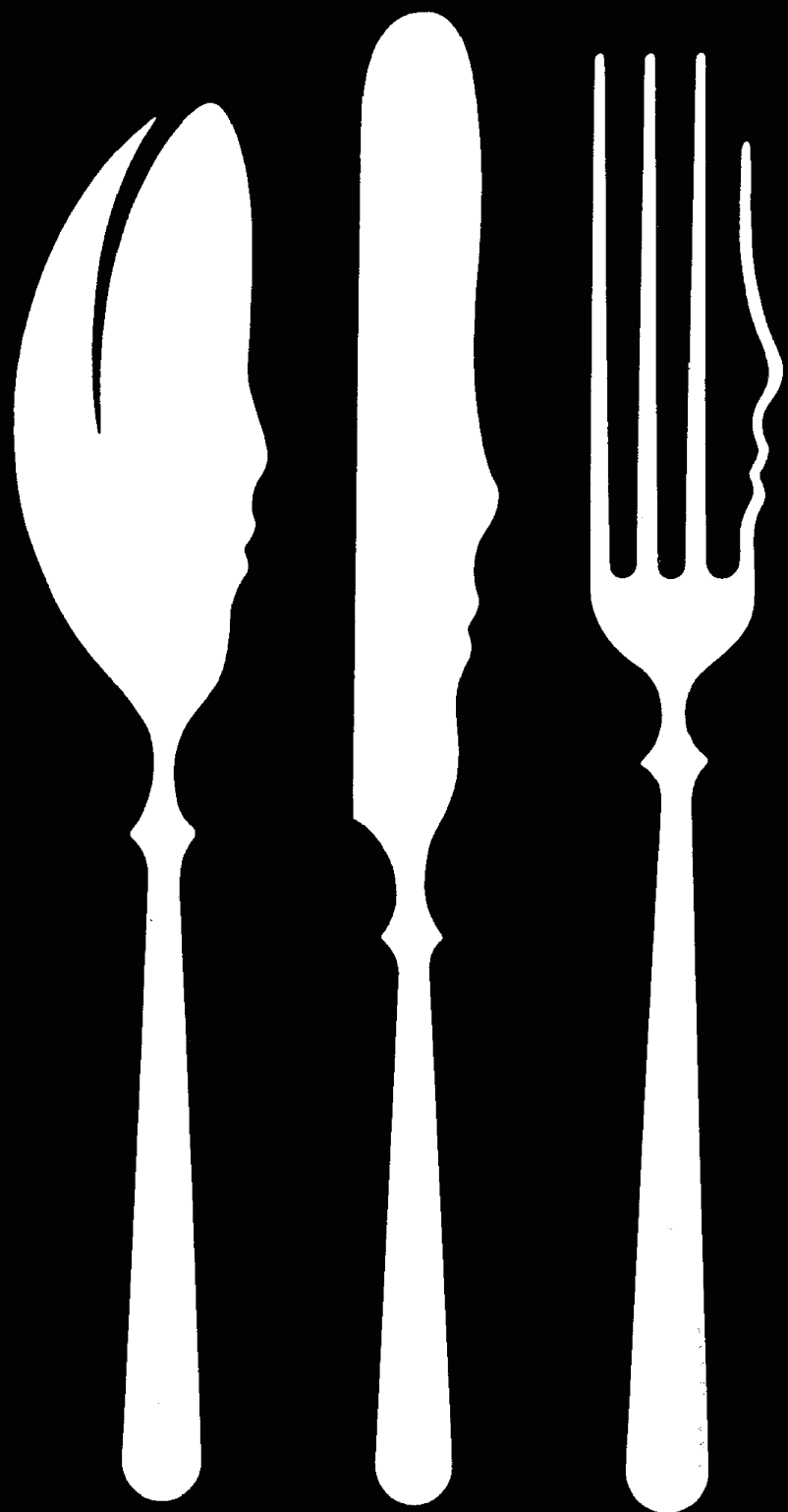
**M:** Komisja się wahała, czy to puścić. Wreszcie Henio przepchnął.

**J:** Byłeś na tyle poetycki i niedosłowny, że nie mieli się do czego przyczepić... Chociaż ten pomysł ze swastyką mógł się nie spodobać, gdyby była bardziej czytelna.

**M:** Nie chcieli mi puścić plakatu ze szczeniakiem siedzącym na nocniku, którym był hełm faszystowski z napisem ss. Nie wiem czemu. Nie podobało im się, ale w końcu przeszedł. Później cenzura wyrzuciła plakat *Nie daj się zniewolić*, czyli kieliszek przywiązany do łańcucha. Wydrukowano go, ale nie rozplakatowano, ponieważ był stan wojenny i uznali to za zbyt dwuznaczne. Tak samo nie był rozpowszechniany plakat, który wygrał biennale i konkurs na pięćdziesiątą rocznicę powstania w getcie warszawskim, płonąca gwiazda Dawida. Okazało się, że następnego dnia po rozplakatowaniu ludzie zaczęli coś dopisywać. Wszystko poszło do archiwum i dowiedziałem się oficjalnym kanałem, że dużą część kupił jakiś facet z Nowego Jorku, Żyd. Takie ciekawostki.

**J:** Ta druga historia nie dotyczy cenzury, to kwestia rozsądku, czy zostawić taki plakat na ulicy, czy nie.

**M:** W jakimś sensie jest to jednak zabieg cenzorski.



FILM AMERYKANSKI Reżysera: ROBERT ALTMAN W rolach głównych: SHELLEY DUVALL, SISSY SPACEK, JANICE RULE Produkcja: 20th CENTURY FOX



## 5. FUKUDA

**J:** Z dziesięć lat szukałeś własnego języka.

**M:** Każdy czegoś szukał na swojej ścieżce, różne rzeczy się przydarzały, zanim się doszło do własnej stylistyki.

**J:** Aż odnalazłeś swoje znaki firmowe – czern i biel, profil, i jeszcze jakiś element: odbicie lub przenikanie. Zgodzisz się z tym?

**M:** Absolutnie się zgadzam.

**J:** Te elementy to były klocki, z których układałeś całość na różne sposoby w latach 70., 80. Aż z początkiem 90. zacząłeś malować piórkami i płamą z energią ręki.

**M:** Tak.



**J:** Myślę, że gdybym miał wybrać tylko jedną formułę obejmującą pierwszy okres twojej twórczości, byłaby to sylwetka.

**M:** Możliwe, w jakimś sensie tak.

**J:** Do mistrzostwa doszedłeś w plakacie do filmu *Trzy kobiety*, gdzie sylwetki kobiet są zamknięte w przedmioty, sztuce. Kiedy oglądam twoje wczesne prace, w co drugiej mogę odnaleźć sylwetkę. To ich wspólny mianownik.

**M:** Tak, albo część sylwetki.

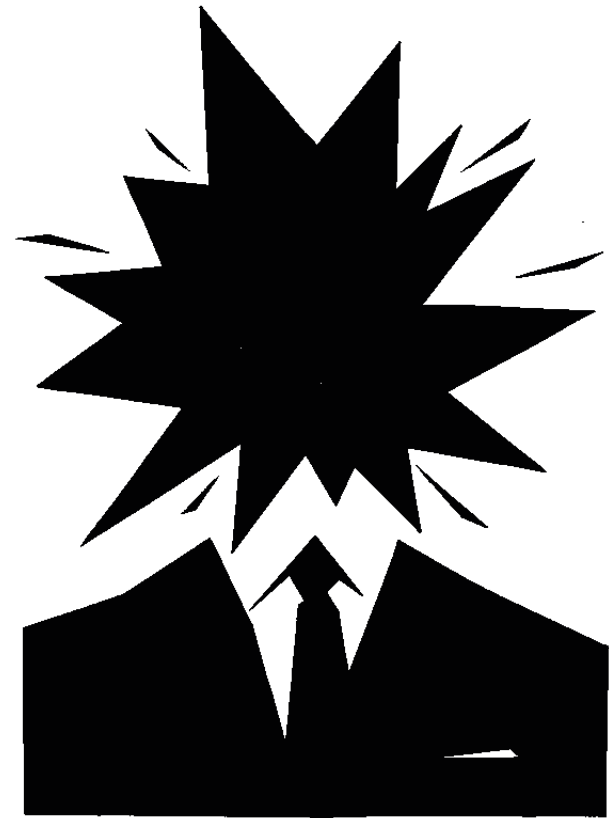
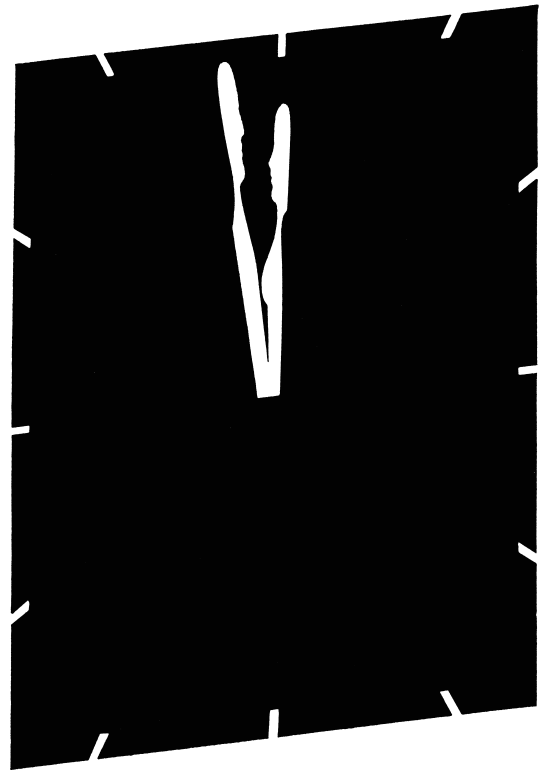
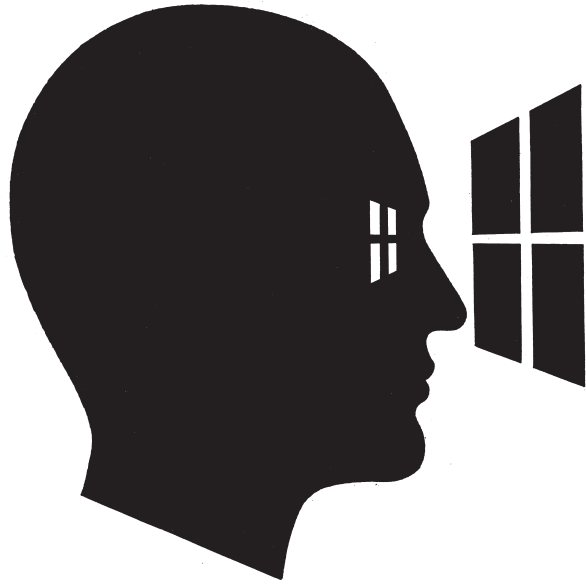
**J:** Sylwetka rowerzysty albo sylwetka pistoletu, albo sylwetka ręki. Płaska forma, która coś przedstawia.

**M:** Czyli ucieczka w syntezę.

**J:** Potem udało ci się znaleźć formułę, która była bardziej otwarta. Wcześniejsze rozwiązania wynikały z niedostatku umiejętności czy z poszukiwań języka umożliwiającego odejmowanie?

**M:** Zawsze bardziej niż narracja polifoniczna interesowała mnie filozofia odejmowania, odrzucania niepotrzebnego, czyli „less is more”, mniej znaczy więcej. To, co już na pewno dziesięć





61 | ilustracja prasowa | „Problemy”, *Fantastyka* | 1978

62 | ilustracja prasowa | „Problemy”, *Fantastyka* | 1975

63 | ilustracja prasowa | „Problemy”, *Fantastyka* | 1978

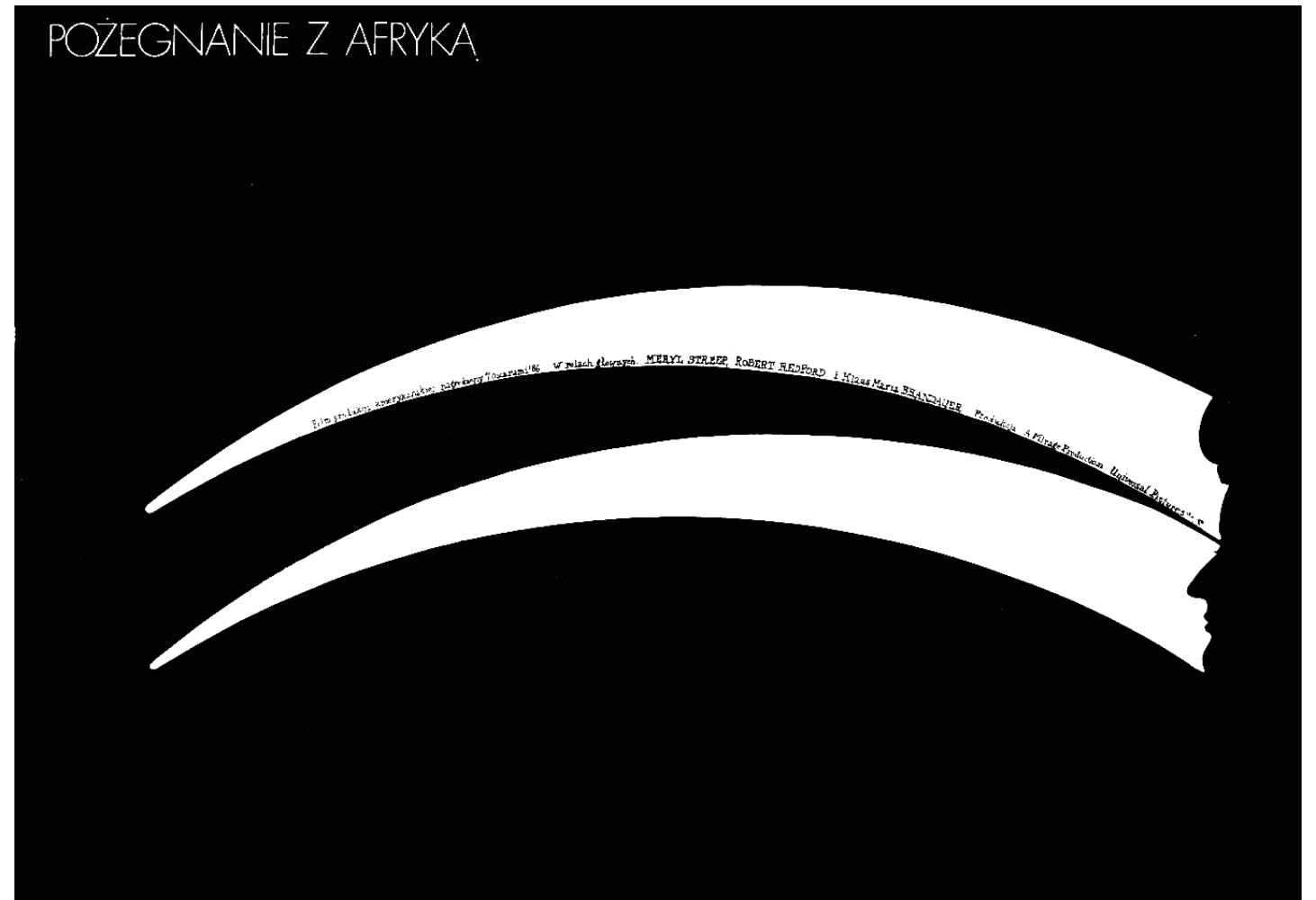
64 | ilustracja prasowa | „Problemy”, *Fantastyka* | 1979

65 | *Pożegnanie z Afryką* | plakat | 1988

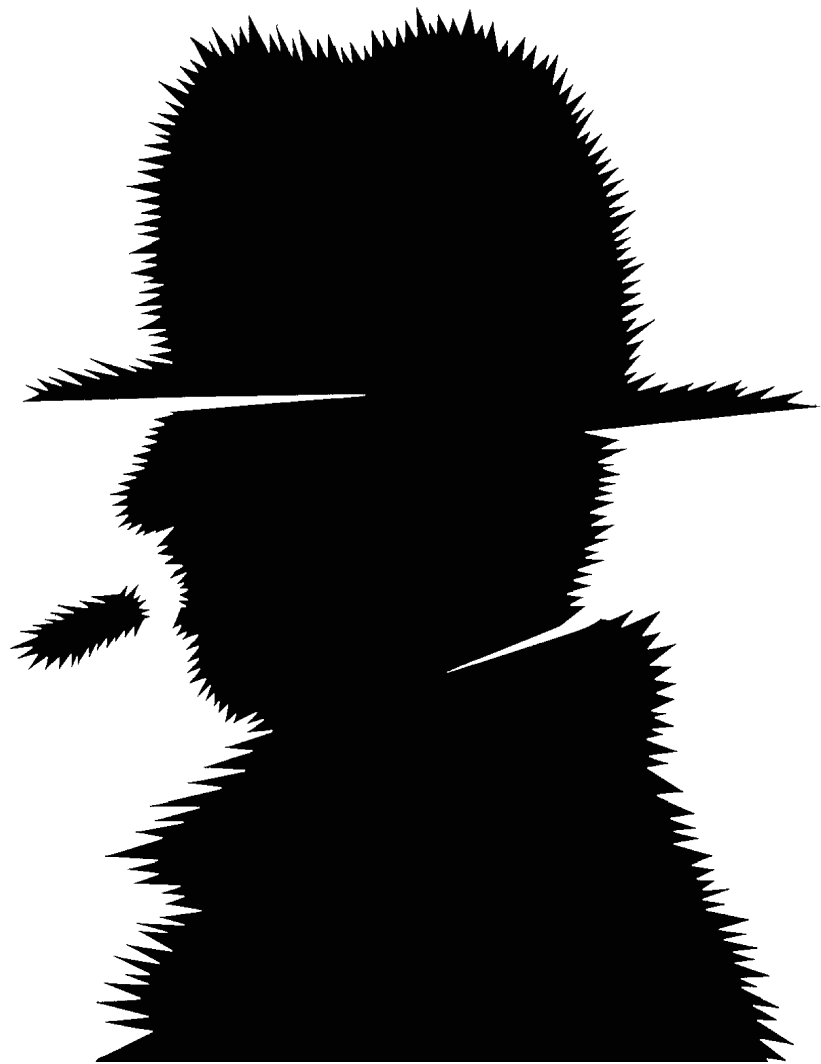
razy słyszałeś, że filozofia aforyzmu Lecowskiego jest mi bardzo bliska w dziedzinie wizualnej: wystarczy słowo, reszta jest gadaniem.

**J:** Myślę, że dzisiaj Lec jest trochę anachroniczny.

**M:** Nie zgadzam się z tym. Być może zdezaktualizowała się jego narracja dotycząca opresyjnych rządów komunistycznych, ale jest masę rzeczy, które dzisiaj są tak mocne, że ni cholery się nie zdezaktualizowały. Nie dlatego, że ja akurat go kocham czy lubię, nie, wydaje mi się, że wytrzymał próbę czasu. Draży słowo i różne konfiguracje słowne, które mogą w minimalistyczny sposób



# NIETYKALNI



Sensacyjny  
film  
amerykański  
reżyseria  
**Brian de Palma**  
w rolach głównych  
**Kevin Costner**  
**Sean Connery**  
Oscar '88  
za najlepszą  
rolę drugoplanową  
Charles  
Martin Smith  
w roli Al Capone  
Robert de Niro  
Produkcja  
Art Linson  
Paramount,  
1987

P

7  
5  
3  
4  
1  
2

pokazać bardzo głębokie i skomplikowane sprawy. Najlepszy dowód, że jest tłumaczony na tyle języków. Słuchaj: „Zbliżając się do prawdy, oddalamy się od rzeczywistości”, „Żeby być sobą, trzeba być kimś”. Tu jest Lec, którego nikt nie przeskoczy.



**J:** W pewnym okresie, w latach 80., stosowałeś metodę strzępienia. Skąd to się wzięło? Myślę o *Crittters* na przykład.

**M:** Poczekaj, myślałem, że o czym innym mówisz, o takiej niespokojnej kresce.

**J:** Wiem, coś w rodzaju drżenia ręki, ale ten zabieg chyba stosowałeś później?

66 | *Nietykalni* | plakat | 1987

67 | *Crittters* | plakat | 1987

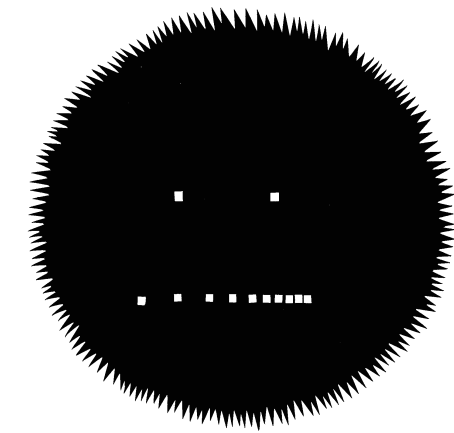
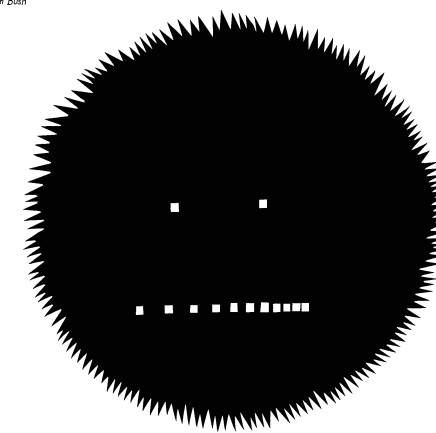
68 | *Cienie śmierci* | plakat | 1986

C  
Sensacyjny  
film  
japoński  
reżyseria  
Hideo Gosha  
w rolach głównych  
Mankōshirō, Masanori Oda, Mari Natsuki  
produkcja  
Shochiku-Gosha Prod., 1986

RI

TT

ERS

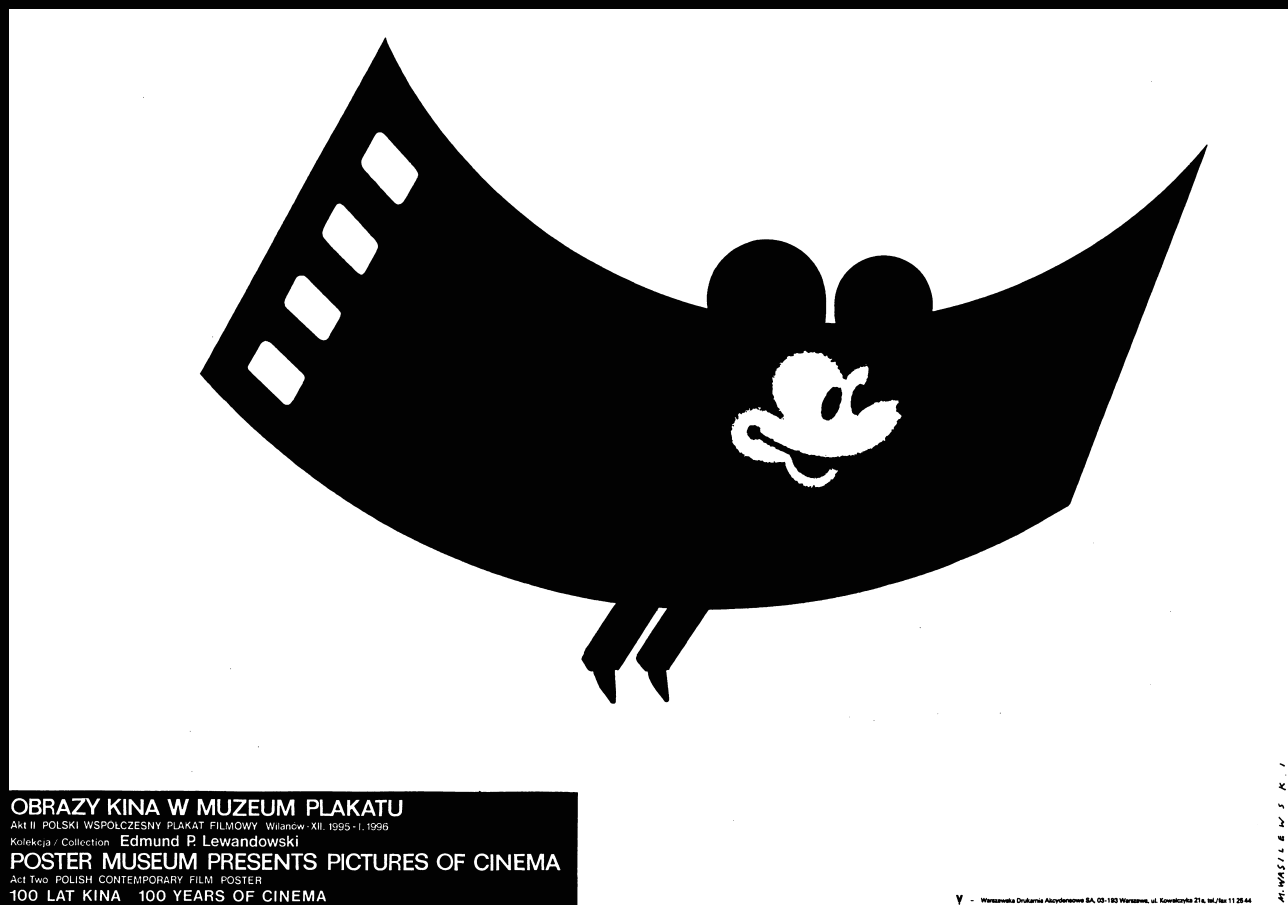


Kosmowy, sensacyjny film japoński „Death shadow” reżyseria Hideo Gosha w rolach głównych Mankōshirō, Masanori Oda, Mari Natsuki produkcja Shochiku-Gosha Prod. - Eizo Kyofo, 1986



Cienie śmierci

7  
5  
3  
4  
1  
2



**M:** Równolegle, zazębiało się. Ja to nazywam dzierganiem, a wzięło się chyba od Fukudy, który przez długie lata był moim duchowym patronem. On zrobił kiedyś plakat *Water is life*, z globusem jak trzęsienie ziemi. Spostrzegłem, że to jest dobra ścieżka, i zrobiłem parę takich plakatów. Szczególnie przydatne okazało się to dzierganie w plakacie do filmu *Nietykalni*, tam miało sens.

**J:** Ale jako metoda twórcza było dość drażniące.

**M:** Kolczaste usta.

**J:** O właśnie, na plakacie do filmu *Cienie śmierci*. A te wszystkie przesunięcia, przestawienia, demontaże też są rodem z Fukudy?

**M:** Mam doktorat z Fukudy. Jeśli pytasz o źródła, to on.



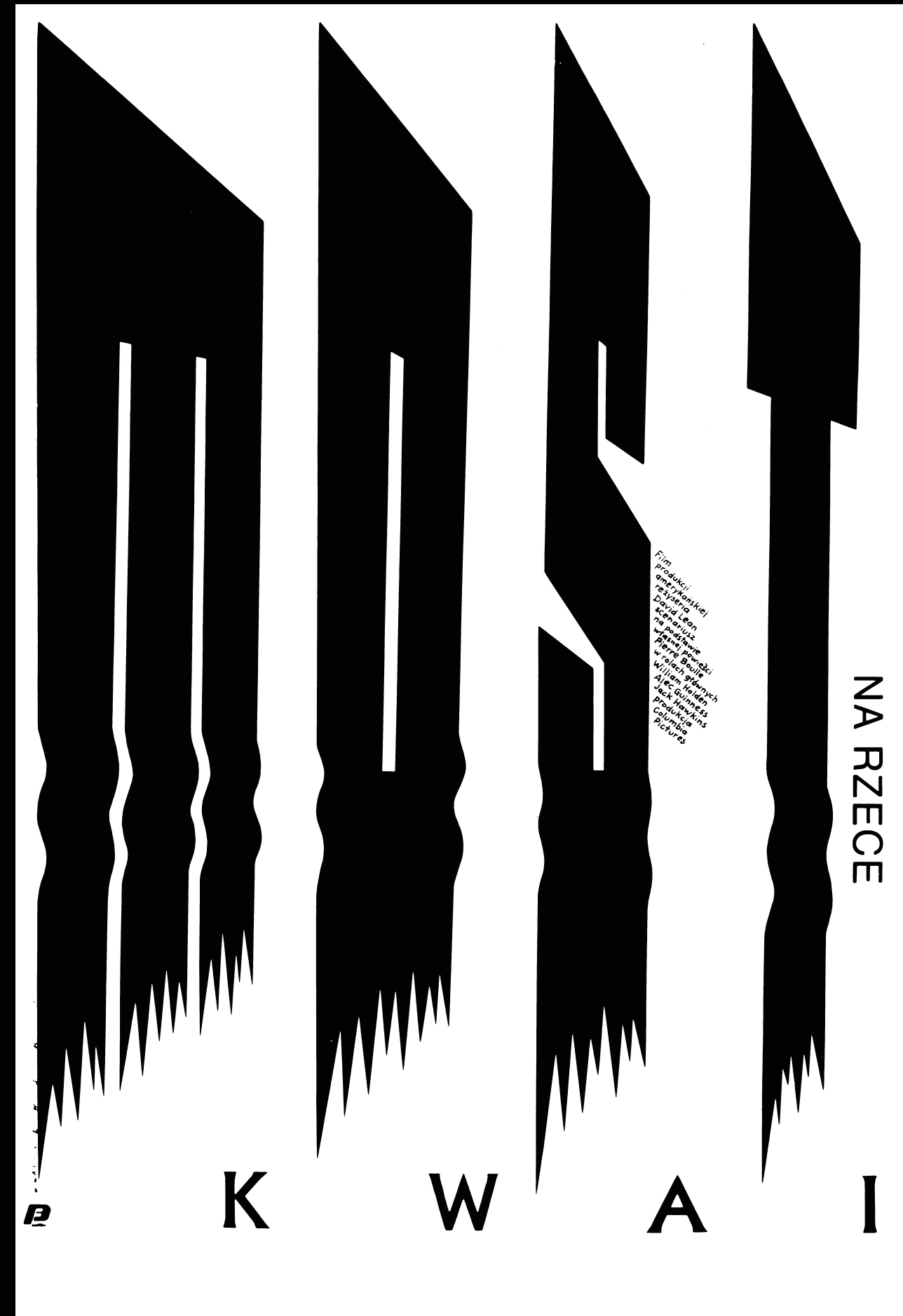
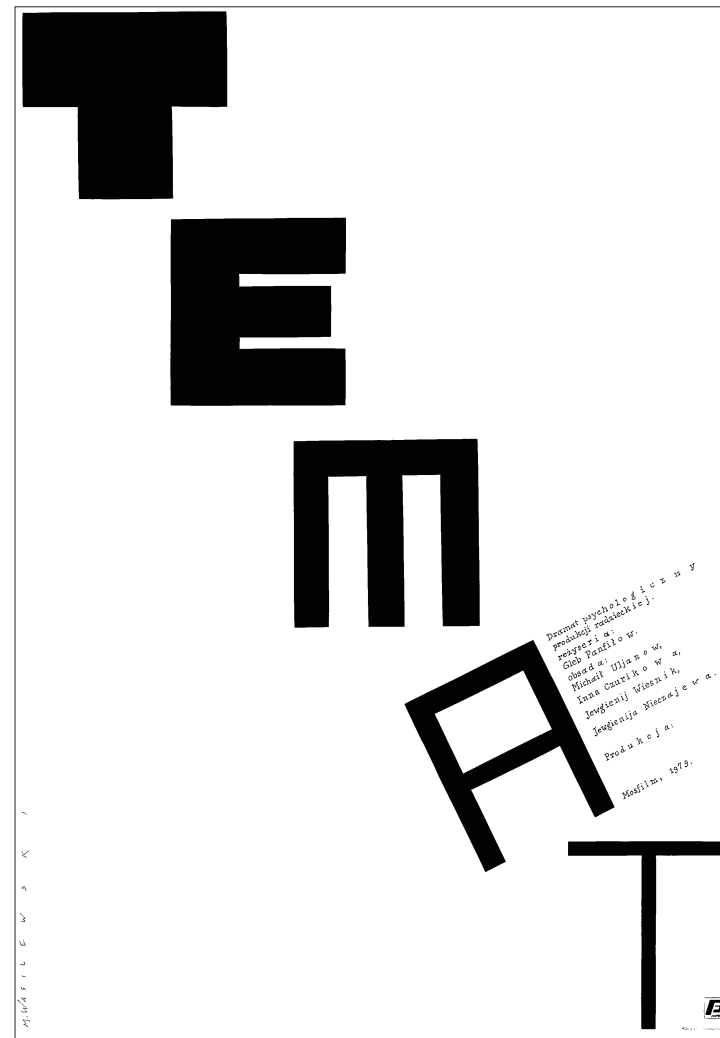
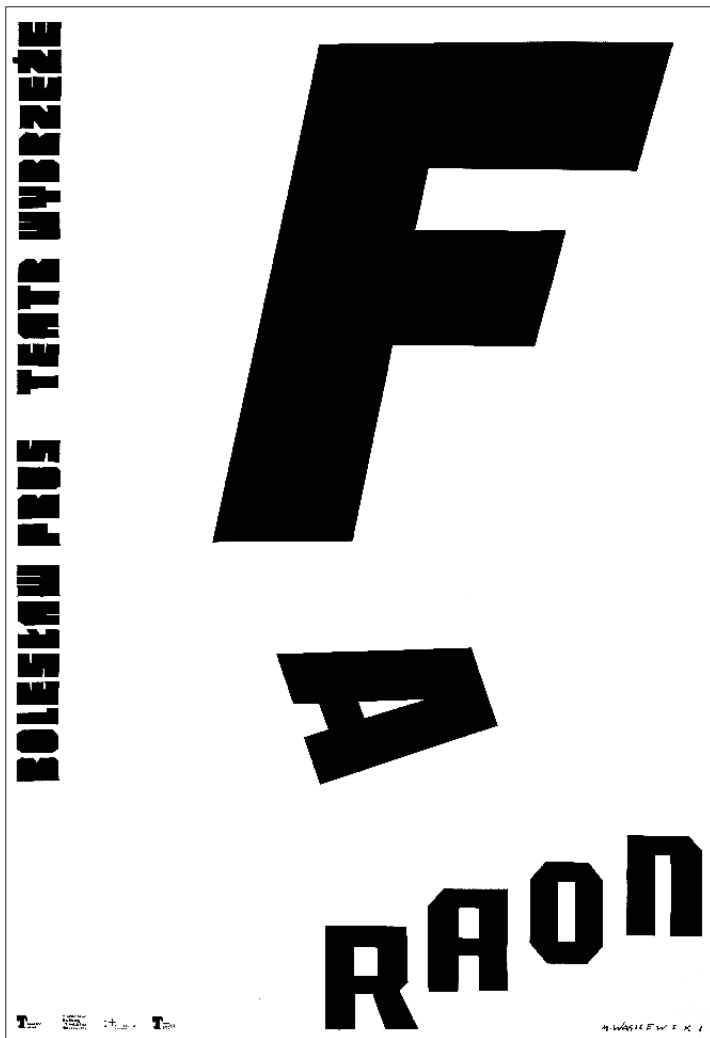
69 | *Niezamężna kobieta* | plakat | 1978

70 | *Obrazy kina w Muzeum Plakatu* | plakat | 1995

71 | Bertolt Brecht, *Matka Courage i jej dzieci* | okładka książki | 1978







**J:** Który z twoich typograficznych plakatów wyróżniłbyś?

**M:** Może *Faraona*?

**J:** Myślę, że plakat do *Faraona* opowiada o czymś potężnym, co na naszych oczach kruszy się, upada.

**M:** Monumentalizm, który się chwieje.

**J:** Jednak przyznam, że trochę go nie rozumiem, jest zbyt oszczędny.

**M:** Za suchy.

**J:** Tak, przecież to jest dramat napiętności, emocji.

**M:** Chyba żądasz zbyt wiele od plakatu.

**J:** Ale weźmy taki *Most na rzece Kwai*, film bardzo obrazowy, sugestywny – i plakat oddaje to pięknie, choć lapidarnie.

**M:** Ten plakat też opowiada samymi literami.



**J:** Opowiada, ale też buduje nastrój, a mnie się wydaje, że w wypadku *Faraona* ten nastrój jest trochę obok.

**M:** Za duża asceza.

**J:** *Most na rzece Kwai* to typograficzny plakat narracyjny.

**M:** Podoba mi się plakat do filmu *Temat*. Napis dałem po przekątnej.

**J:** Jest skromny, czysty, tylko jedna litera została obrócona, łamie porządek. Kiedy nie widziałem filmu, to jestem spokojniejszy, mogę oceniać urodę pracy bez obawy, że jej forma kłóci się z historią, którą film opowiada.

**M:** *Pętla Oriona* niezła moim zdaniem. Jest jakaś przestrzeń.

**J:** Tak, jest w porządku.

**M:** Potem *Oskarżony*.



FILM PRODUKCJI WĘGIERSKIEJ  
 REZ. ANDRAS KOVACS  
 W ROLACH GŁÓWNYCH: ANDRE DUSSOLIER  
 EDIT FRAJT, LASZLO SZABO  
 PRODUKCJA: MAFILM

TYMCZASOWY RAJ



77 | Oskarżony | plakat | 1985

78 | Ostatnie tango w „Titanicu” | plakat | 1983

**J:** Z tym przekreśleniem jak zasłonięte oczy skazańca. To jest dobry plakat typograficzny, zastosowałeś w nim graficzny chwyt, który nawiązuje do rzeczywistości.

**M:** Nie ma się do czego przyczepić, bo jest logiczny.

**J:** Plakat do filmu *Tymczasowy raj* zawsze mi się podobał, jest prawie jak łamigłówka.

**M:** Moja mama pytała: „Co to są te cztery plamki, co ty, synu, tu zrobiłeś?”. Ale kiedy raz zobaczysz, to już potem widzisz.

**J:** Myślę, że jeżeli plakat wymaga od widza wysiłku i ten wysiłek zostanie nagrodzony satysfakcją z odczytania rebusu, to ten widz bardziej polubi produkt reklamowany na plakacie, niż gdyby komunikat był prostszy. Bo jest zadowolony, że udało mu się rozwiązać zagadkę.

**M:** Ta strategia się odnosi do jeszcze jednego procesu. Kiedyś Olaf Leu, taki inteligentny projektant z Niemiec Zachodnich, podpowiadał, jak rozmawiać z klientem, który żąda trzech projektów. Żeby wygrał ten, który ty chcesz, to zamieszczasz w nim ukryty błąd, dość łatwy do odszyfrowania. I jak ten zamawiacz, ten bogaty klient go odnajdzie, to poczuje się współautorem i na pewno kupi właśnie ten projekt.

**J:** Wracając do twojego języka artystycznego, mam wrażenie, że dość długo szukałeś swojej autorskiej formy. Zgadzasz się?

**M:** Tak, kiedyś podchodziłem do tematu niewolniczo, on mi narzucał kształty. Później, w miarę wyzwania się z tych obligacji, starałem się narzucić tematowi własny język, opisywałem go moim stylem. I ten mój język zaczął przeważać.

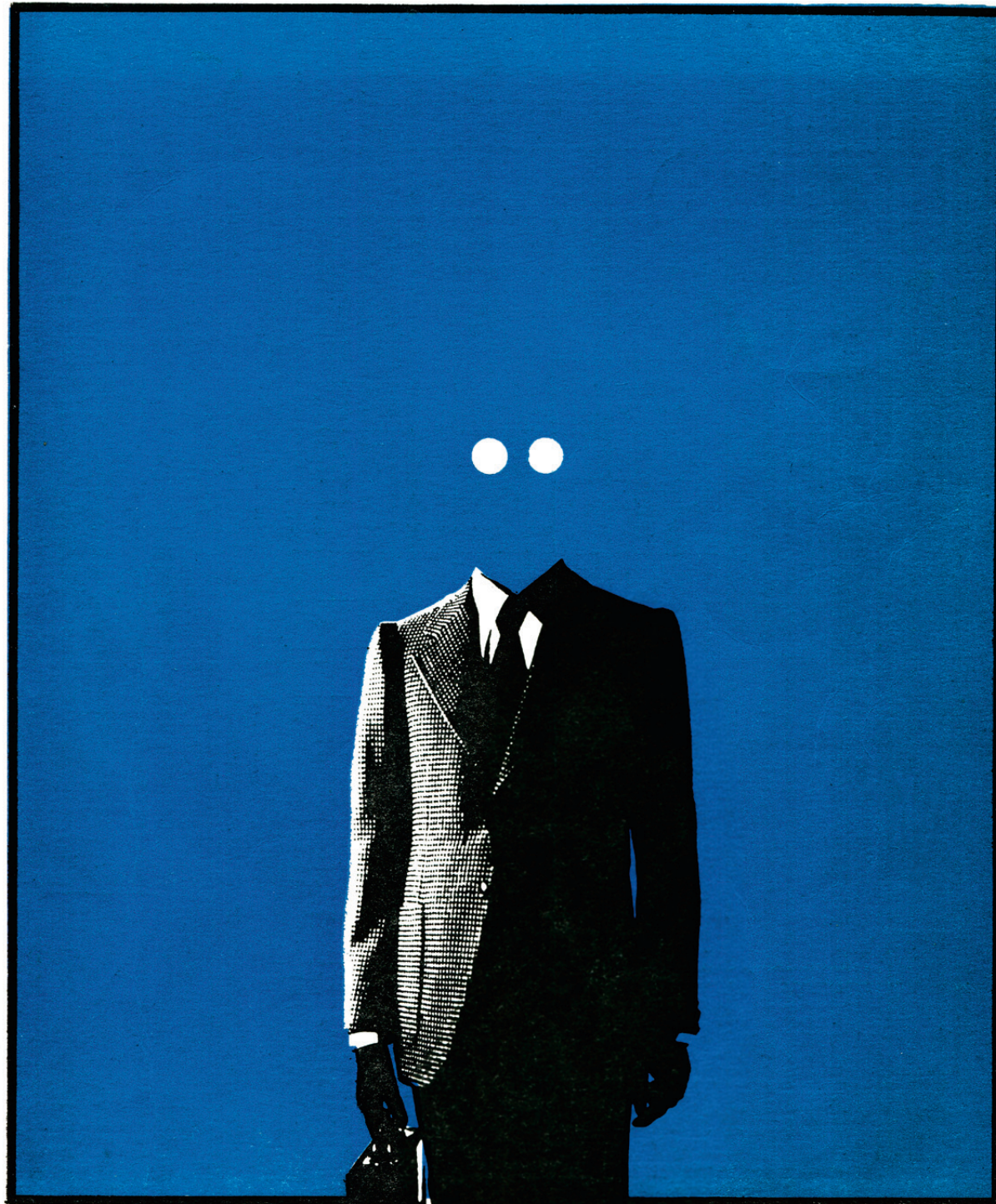
**J:** Twoje plakaty stały się bardziej autorskie, a ich forma i język ważniejsze. Funkcja komunikacyjna musiała się podporządkować twojemu stylowi albo przynajmniej musiała być z nim w zgodzie.



# PROBLEMY

miesięcznik popularnonaukowy

Nr 9 (330) WRZESIEŃ 1973



## 6: „PROBLEMY”

75

**J:** Projektowałeś okładki do czasopism.

**M:** Moim poligonem doświadczalnym były „Problemy”. Pracowałem dla nich dwadzieścia pięć lat.

**J:** Opowiedz, jak to się zaczęło.

**M:** Od Krzysia Lenka, który zaprojektował layout i zrobił kilka okładek, a potem oddał to mnie. Nie wiem, czy już planował wyjazd, czy może nie miał czasu. To był 1969 rok, wtedy zaczęły wychodzić „Perspektywy”, w których Lenk został dyrektorem artystycznym. Powiedziałem: „Chętnie” i tak zacząłem robić te rzeczy zupełnie po swojemu. Zresztą nie tylko okładki, ale też ilustracje science fiction, którym zmieniłem formułę. Wiadomo, jakie były wcześniej, raczej kiczowate.

**J:** Aerografowe.

**M:** Tak, a ja wprowadziłem syntezę.

**J:** Robiłeś okładki do serii „Koliber” w ogromnych ilościach, lecz mało kto cię z nimi łączy, nawet ja nie wiedziałem o tym, że tyle ich zaprojektowałeś. Ale „Problemy” są nierozzerwalnie związane z tobą, a ty z „Problemami”.

**M:** Przez tę czarno-białą grę.

**J:** W „Problemach” próbowałeś wielu języków graficznych: widać, jak bardzo one się różnią między sobą, a zarazem są wyraźnie z jednej ręki.

**M:** To dzięki temu, że miałem dużo swobody i nie wisiał nade mną miecz żadnego weryfikatora, który by mówił o sprzedaży i polityce wydawniczej. Wiadomo było, że Wasilewski robi po swojemu. Chociaż zamachy bywały, na przykład kiedyś zmieniła się dyrekcja i nowa szefowa poprosiła o opinię swoich znajomych grafików, o czym ja nawet nie wiedziałem. Ale o dziwo odpowiedź brzmiała: „Wasilewski robi to tak dobrze, że nie czujemy potrzeby zmian”.

**J:** Science fiction ilustrowałeś tajemniczo, wieloznacznie, trochę w klimacie *Odysei kosmicznej*.

**M:** Miałem pełną swobodę, nikt mi się nie wtrącał. To była wspaniała sprawa.

**J:** „Problemy” ilustrowałeś tylko ty, chociaż kiedyś udzieliłeś gościnnie miejsca Cyprianowi Kościelniakowi.





6: „problemy”

**M:** Kiedy wyjechałem do Finlandii.

**J:** Jednorazowo?

**M:** Miało być kilka numerów, tylko jakoś Cyprianowi nie poszło. Bo on, tak jak Andrzej Krajewski, miał własny styl. Tamtym paniom, które rządziły (choć może to był pan?), przypadła do gustu moja stylistyka, a Cyprian przecież nie będzie się do niej nagiął. I raz, drugi mu odrzucili, więc się zraził. Później przesyłałem faksem okładki z Finlandii.

**J:** I ktoś to przerysowywał?

**M:** Nie, od razu szło do druku.



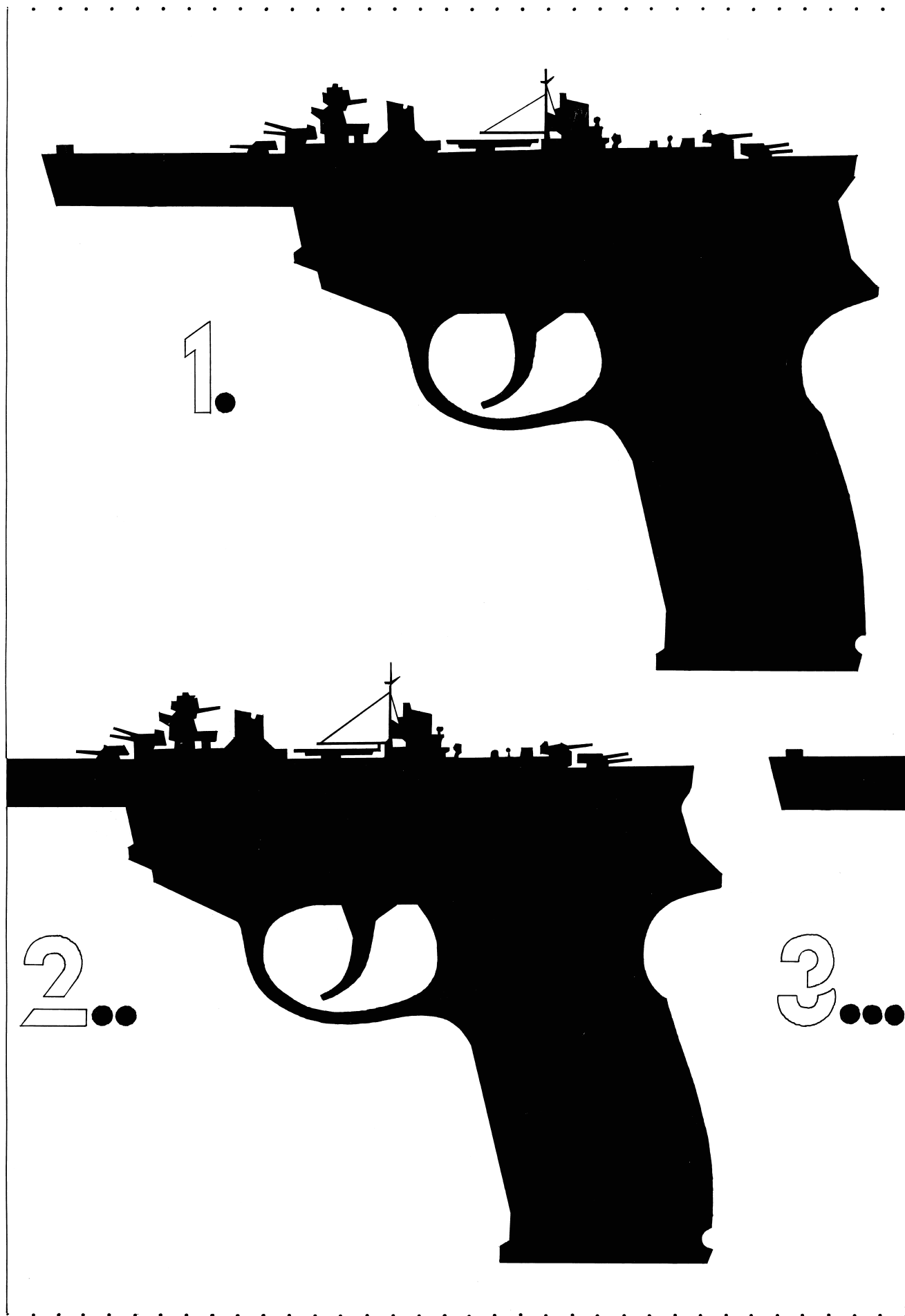
80 | „Problemy” | okładka czasopisma | 1983

81 | „Problemy” | okładka czasopisma | 1988

82 | „Problemy” | okładka czasopisma | 1980

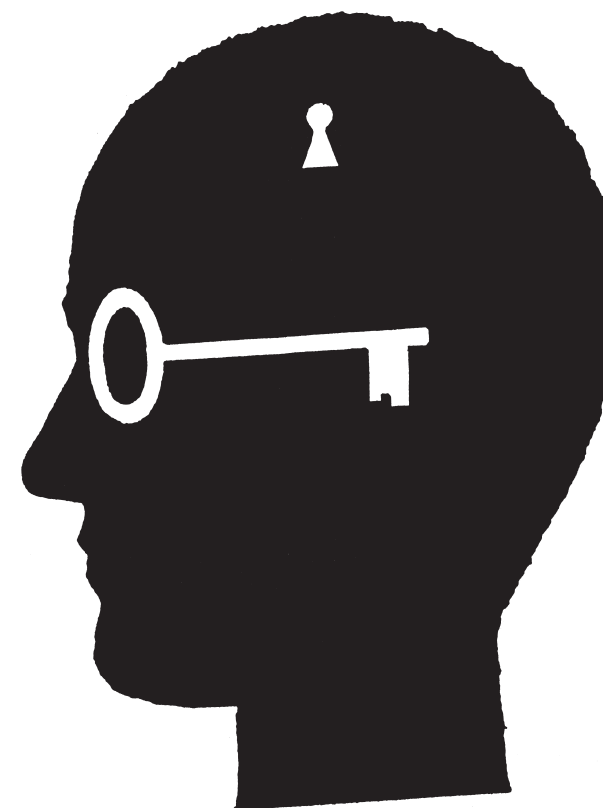
83 | „Problemy” | okładka czasopisma | 1981

84 | ilustracja prasowa | „Problemy”, *Fantastyka* | 1985



## PROBLEMY

FANTASTYKA: WYROK Z WYPRZEDZENIEM



## PROBLEMY

Cena zł 6.-

FANTASTYKA: SZCZĄTKI W KOSMOSIE (str. 55)



Rys. M. Wasilewski

**J:** Niedawno znalazłem jeden z numerów „Problemów” z ilustracjami Cypriana i one się bronią! Choć rzeczywiście są zupełnie inne niż twoje, dużo bardziej narracyjne.

**M:** Tak, bardziej rozgadane.

**J:** Ty byłeś lapidarny, robiłeś znaki. A on robił ilustracje.

**M:** To jest ta różnica, masz rację. Ja celowo chciałem zmienić poetykę ilustracji science fiction na bardziej lapidarną.

**J:** A nie tępili cię fani science fiction? Pisali listy do redakcji?

**M:** Żebyś wiedział! Na przykład: „Ten Wasilewski w ogóle nie rozumie specyfiki science fiction”. A ja celowo byłem w kontrze.

**J:** Ta powszechnie akceptowana stylistyka wzięła się z Ameryki, gdzie barwna ilustracja na okładce miała nakłonić klienta supermarketu do kupienia książki. Nieważne, co było w środku.

# PROBLEMY

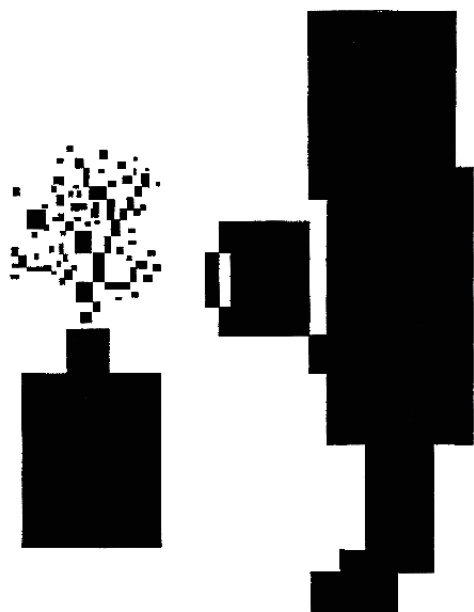
FANTASTYKA: BYLEM TAKI NIEDYSKRETNY



# PROBLEMY

FANTASTYKA: ŚLEPA GODZINA

Cena zł 12.000.—



Ryc. Mieczysław Wasilewski

Na okładkach powieści Philipa Dicka, wypełnionych narkotycznymi halucynacjami albo schizofrenicznymi wizjami, przedstawiano statki kosmiczne, jakichś kosmonautów unoszących się w przestrzeni...

**M:** Tak, bo taka była poetyka.

**J:** „Problemy”, czasopismo dla ludzi poszukujących, inteligentnych, były dla Ciebie dobrym miejscem, ponieważ mogłeś wysoko ustawić poprzeczkę. Z kolei dzięki temu, że czuwałeś nad jego poziomem graficznym i narzuciłeś własny styl, powstała marka „Problemy”, marka w dzisiejszym tego słowa znaczeniu. Pismo bardzo na tym zyskało.

**M:** To prawda, i należało to utrzymywać, żeby nie tracić kontaktu z czytelnikiem.

■

**J:** W zasadzie całe twoje życie zawodowe jest związane z plakatem. Nie masz wrażenia, że w dzisiejszych czasach staje się to trochę anachroniczne?

6: „problemy”

**M:** Już dawno miałem. Zastanawiałem się, co robić, kiedy upadła komuna i nagle skończyły się zamówienia. Przez trzydzieści lat żyłem z plakatów filmowych i wystawowych i nagle trach. Zlecenia przestały przychodzić i trzeba było kombinować. Jednak wcześniej przez parę lat pracowałem w czasopiśmie „Perspektywy”.

**J:** U Lenka?

**M:** Tak. On był szefem, a kiedy wyjechał, ja nim zostałem. Dobrałem sobie kolegów, Andrzeja Krzysztoforskiego i Jerzego Augustyna Zielińskiego.



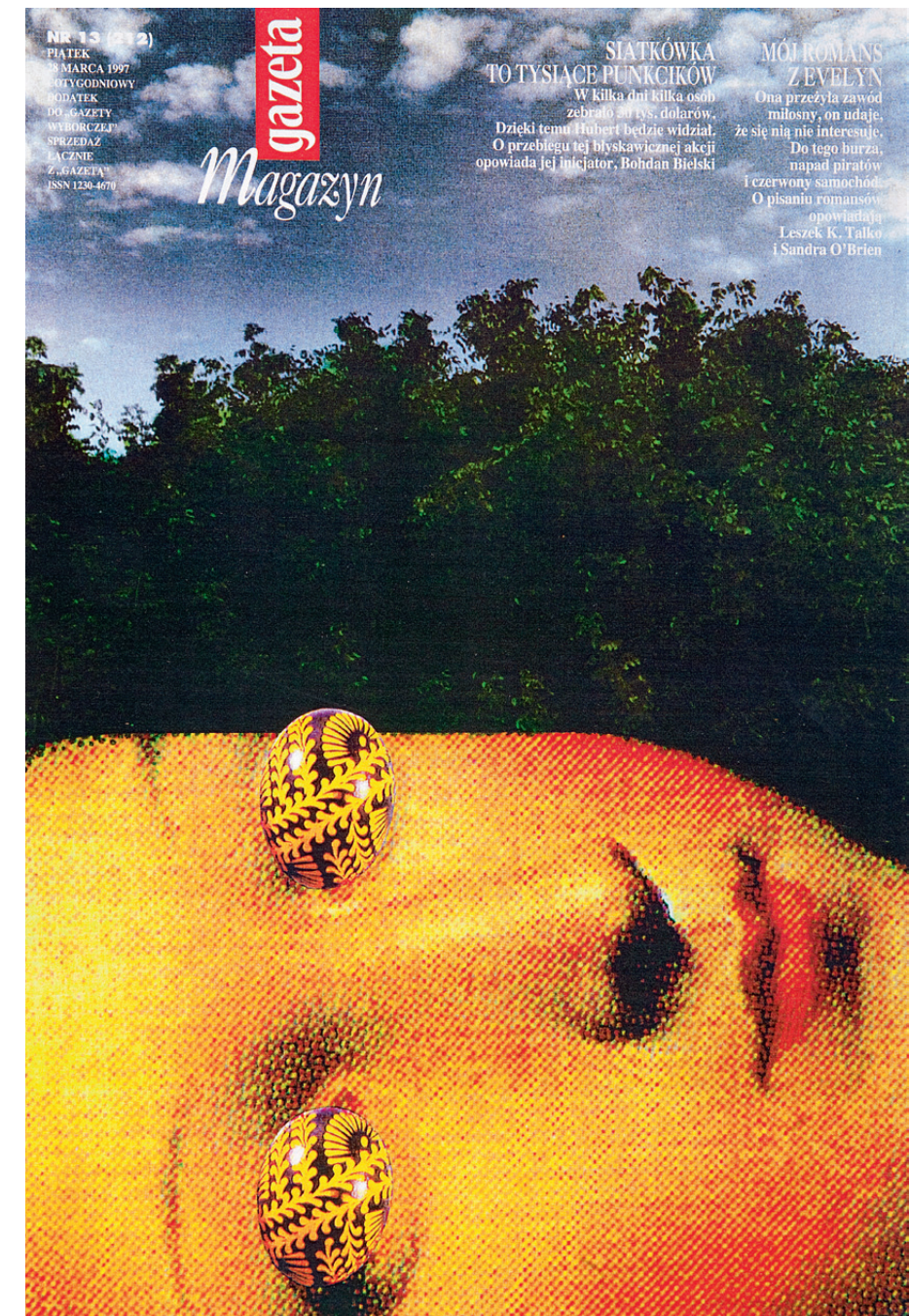
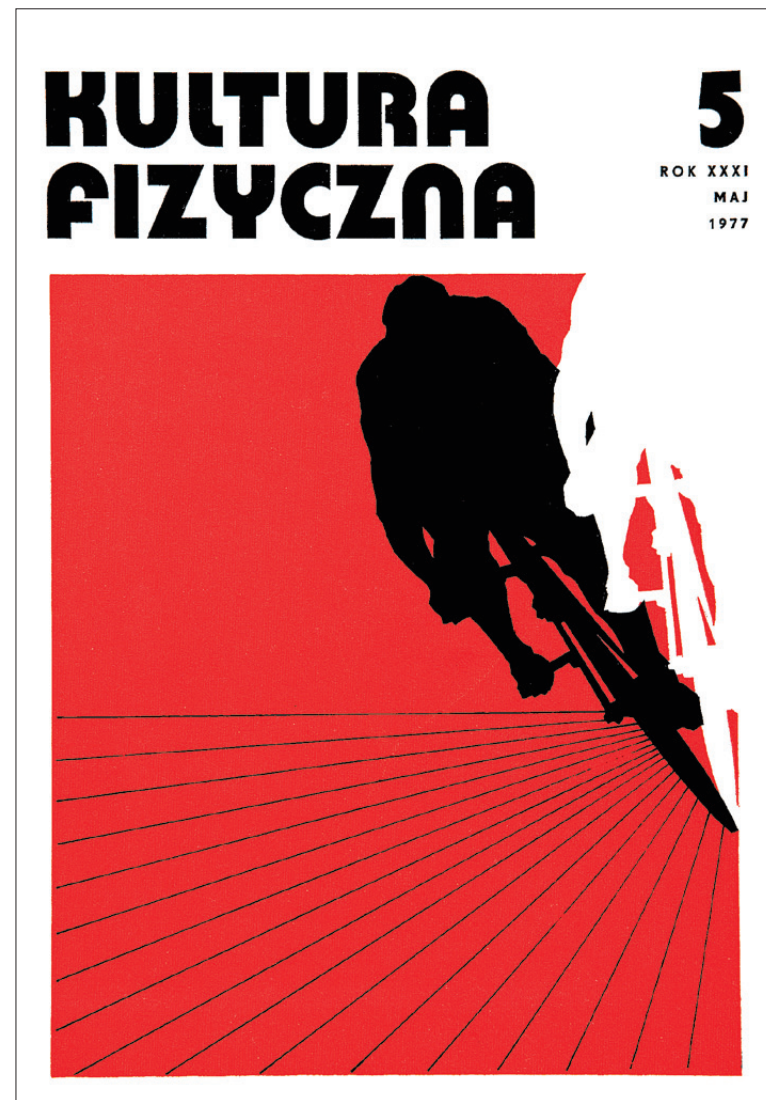
88 | „Problemy” | okładka czasopisma, IV strona | 1974

89 | „Problemy” | okładka czasopisma, IV strona | lata 80.

90 | ilustracja prasowa | „Problemy”, *Fantastyka* | 1973

91 | ilustracja prasowa | „Problemy”, *Fantastyka* | 1979





**J:** Kiedy robiłeś „Perspektywy”, byłem jeszcze w szkole i zapamiętałem to pismo jako nowoczesne, ale jednak zwyczajne. Dopiero dzisiaj, po latach, przeglądając stare numery, widzę, że tam było całkiem sporo fajnych pomysłów.

**M:** Przede wszystkim mieli finansowy magnes, dzięki czemu przychodzili najlepsi dziennikarze, czołówka fotoreporterów z całego kraju, ale pismo było parszywe.

**J:** Silnie podporządkowane partii.

**M:** Ojcem chrzestnym był Stefan Olszowski, on wymyślił to pismo. A prowadził je na wzór zachodni Dobrosław Kobielski, inteligentny człowiek, znajomy Krzysia Lenka. Zaczęły się tam pojawiać pierwsze akty w prasie polskiej, przychodziły dziewczyny, pozowały.

**J:** Nie wiem, czy „ItD” nie było pierwsze, też drukowało akty, w latach 70. na pewno.

**M:** Ale w „Perspektywach” akty były jak w prasie zachodniej, po prostu naga dziewczyna.

**J:** No tak, „ItD” publikowało zdjęcia bardziej „artystyczne”.

**M:** W „Perspektywach” nie musieliśmy niczego ukrywać, bo komuna się nie bała takiej rozwiązłości, nie było jeszcze w tym Kościoła.

**J:** W latach 20. w Związku Radzieckim mocno propagowano ideę wolnej miłości. Jakiś reporter z Europy Zachodniej pojechał wtedy do ZSRR i zaszokowany zatytułował swoją relację jakoś tak: „Kraj, w którym kobiety i mężczyźni razem kąpią się nago w rzece”.

**M:** Oni byli wtedy w awangardzie pod każdym względem.



**J:** A w następnej dekadzie dokonała się wolta i kobieta, która dała się zwieść i miała nieślubne dziecko poczęte w latach 20., w latach 30. stawała się wyrzutkiem. Komuna zrobiła się wtedy pruderyjna i taka pozostała właściwie do końca.

**M:** Jak krótkie były okresy wolności wobec późniejszych mrocznych lat.

**J:** W Związku Radzieckim żyli ludzie, którzy uczyli się polskiego, żeby czytać „Przekrój”. Mój student opowiadał niedawno, że ci, którzy kupowali to czasopismo dla ilustracji Mroza, nazywali sami siebie „mrozistami”.

**M:** Dowiedziałem się o tym podczas wycieczek do Rosji. Wspaniali, gościnni ludzie, piękne rozmowy – te nieoficjalne. Pamiętam, kiedy jechaliśmy ze studentami do Pekinu koleją transsyberyjską i musieliśmy czekać trzy doby na wolne miejsca, to przyjęli nas tam z otwartymi rękami. Studenci w akademiku, który był straszliwie brudny, ale jaka serdeczność, wódka, ogórki kwaszone, libacja przez trzy dni i trzy noce.

■

**J:** Rysunek przedstawiający nagą kobietę na czworakach, z przodu „a, a, a”, z tyłu „Be” – to jest komputerowy rysunek? Czy udaje komputerowy?

**M:** Pierwotzór wisiał w Zachęcie w 1988 roku, gdzie urządziliśmy pierwszą w historii Polski wystawę grafiki komputerowej. Przyszły tłumy, głównie dzieci, bo było tam ustawionych kilkanaście komputerów, prymitywnych pecetów, i dzieciaki się bawiły. Obok wisiały rysunki, malunki pięciu facetów. Andrzej Pągowski przez swoje znajomości urządził dla nas dwa dwutygodniowe plenery nad jeziorami i ja wtedy zrobiłem kilkaset rysunków tym prymitywnym duktem, którego Piotrek Młodożeniec używa do dzisiaj jeszcze. Pracowaliśmy na pecetach w programie Ega i przez jakiś czas nazywaliśmy się Studio Ega.

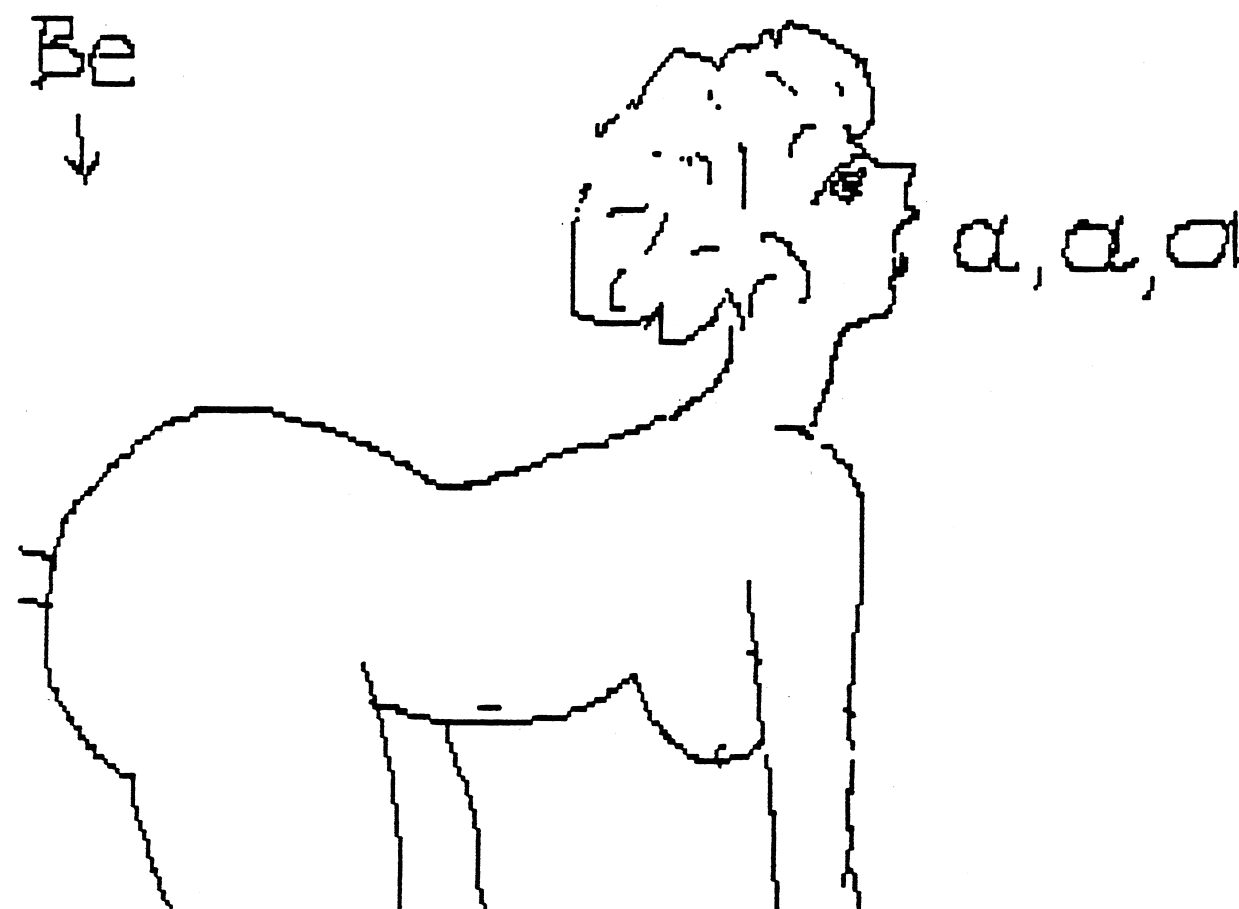
■

**J:** A okładek do „Polski” nie robiłeś?

**M:** Nie, byłem za młody.

**J:** Przecież „Polska” wychodziła jeszcze na początku lat 80.

**M:** Za młody stażem. Nie zapraszali mnie, a samemu nie można było przesłać oferty.



**J:** Najwięcej okładek do „Polski” zrobił Adam Kilian, dzięki swoim ulubionym ludowym klimatom, które ówczesnej władzy pasowały do wizerunku Polski jako ojczyzny sztuki. Podobno we Włoszech ktoś kupował to czasopismo tylko dla jego okładek.

**M:** Pierwsi stażyci z Francji przybyli do nas dzięki tym okładkom i Polskiej Szkole Plakatu, o której zresztą tylko na Zachodzie było głośno, u nas nikt o tym nie mówił. Rosjanie nie mogli przyjeżdżać z przyczyn politycznych, to wiadomo, ale i tak czerpali od nas, z „Projektu” i „Polski”.

**J:** Oba czasopisma były świetne graficznie i typograficznie, ale okładki „Polska” miała rewelacyjne. Dorównywało im poziomem jeszcze jedno pismo, „Ty i Ja”.

■

## 7: PROBLEMY

**J:** W latach 70., 80. nie wygrałeś chyba wielu konkursów na znaki?

**M:** Jak to nie? Mnóstwo wygrałem.

**J:** Gdzieś to przepadło, bo ich nie znam.

**M:** To w ogóle nie wyszło. Wygranie konkursu czy zdobycie pierwszej nagrody często nie wiązało się z realizacją. Na przykład Petrochemia czy Zasłużony Działacz Kultury – tam wygrałem z Leszkiem Hołdanowiczem, miałem jakieś trzy wyróżnienia, a on jedno. Później był znak Zakładów Azotowych „Puławy”. Jako studenci zarobiliśmy wtedy z kolegą dla Akademii trzydzieści sześć tysięcy złotych, mniej więcej tyle, co teraz pięćdziesiąt tysięcy. Z tego dostałem tylko dwa tysiące.

**J:** A reszta?

**M:** Reszta poszła na potrzeby Akademii. Student nie mógł wtedy więcej zarobić niż dwa tysiące złotych. Ale zrekompensowali mi wycieczkami do Moskwy i do Berlina. No... takie to były czasy.

**J:** Ten kolorowy znaczek „3a” dla kogo zrobiłeś?

**M:** Dla Agencji Artystycznej ASP.

**J:** Czyli warszawskiej Akademii. Nie wszedł?

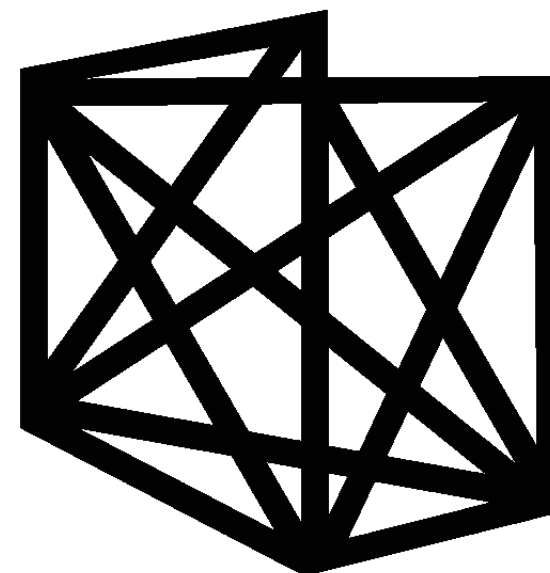
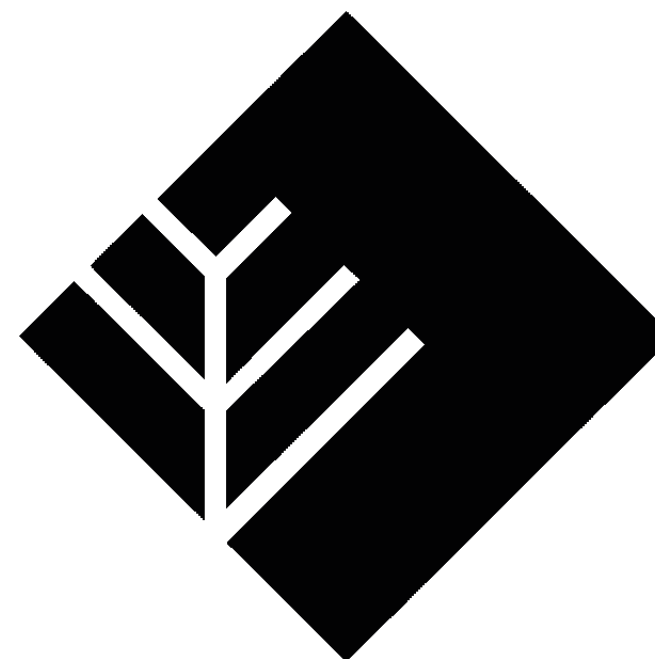
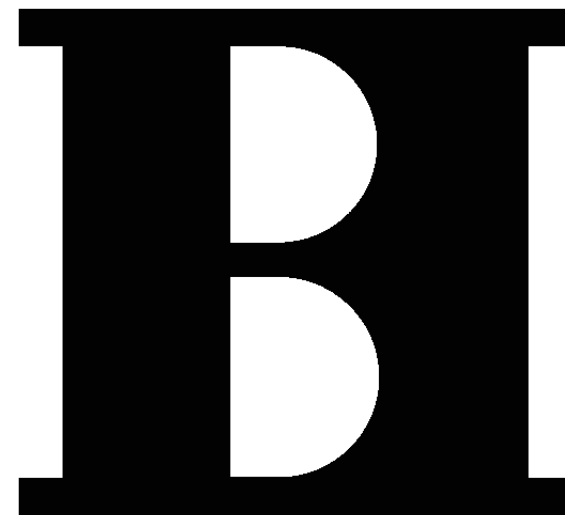
**M:** Wszedł. Był konkurs, ale wszystkie znaki przepadły i rektor poprosił mnie, żebym zrobił. Funkcjonował zdaje się od 1990 do 2000 roku.

**J:** Właściwie to, co dzisiaj robisz w dziedzinie rysunku, jest bardzo blisko projektowania znaku, a znaków już prawie nie projektujesz.

**M:** Parę zrobiłem, na przykład logo dla Polskiej Agencji Kosmicznej. Na konkurs przyszło z pięćset projektów i wszystkie zostały odrzucone. Do mnie się zwrócili, nie wiem dlaczego. Dałem im trzy projekty, oczywiście wybrali ten najgorszy. Jakiś znak zrobiłem też dla MSZ-etu. Ale rzadko się to zdarza.

**J:** Rzadko, bo nie szukasz? Rozumiem, że jak cię zaproszą, to robisz.

**M:** Nie biorę udziału w konkursach, najwyżej jako juror.



96 | Bank Handlowy | znak, niezrealizowany | 1996

97 | Telekomunikacja Polska | znak, niezrealizowany | 2001

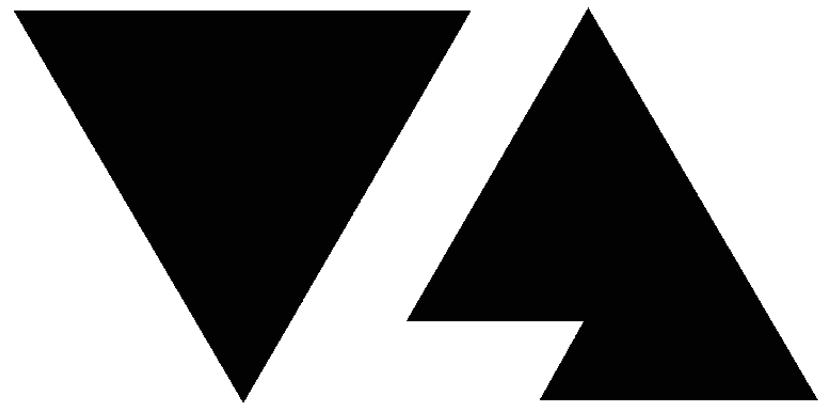
98 | Azoty Puławy | znak, z Januszem Wysockim | 1964

99 | Agencja Artystyczna ASP w Warszawie | znak | 1990

100 | Orlen | znak, niezrealizowany | 2001



HOMO

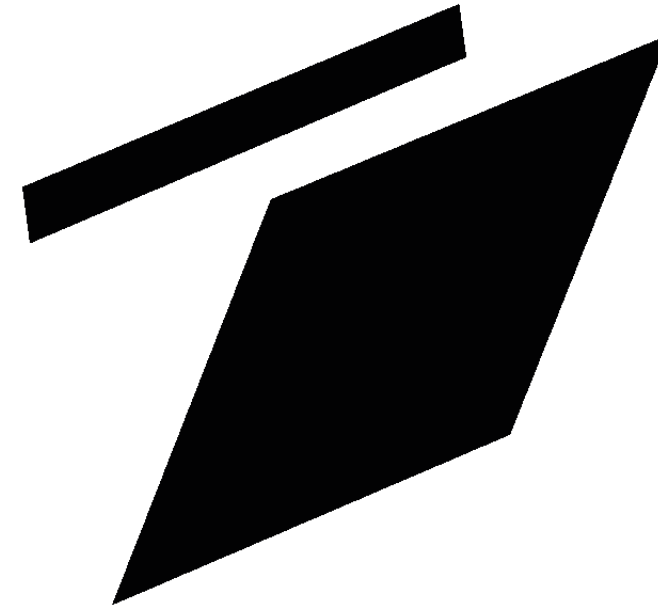


101 | Orlen | znak, niezrealizowany | 2001

102 | Polfa | znak, niezrealizowany | 1998

103 | wystawa Homo | znak | 1975

104 | Kongres Liberalno-Demokratyczny | znak, niezrealizowany | 1993



**J:** Na początku lat 80. zrobiłeś plakat na 10-lecie klubu Riviera-Remont.

**M:** Ale nigdzie go nie pokazuję, położyłem temat. Potem zrobiłem lepszy na własny użytek, z ręki, a tu przepuściłem okazję. Nie pamiętam, może to była presja czasu. A może dostałem sugestię, żeby to było trochę bardziej odświętne. W końcu kiedy go oddałem, to żałowałem, ale było, minęło. A z którego roku był ten plakat?

**J:** Nie wiem, ale mogę ci powiedzieć, kiedy powstał klub, bo w nim pracowałem, to był 1973 rok. Po paru latach został zamknięty przez partię, po tym, jak uznała, że szsp [Socjalistyczny Związek Studentów Polskich] Politechniki Warszawskiej stracił nad nim kontrolę. Do Remontu przychodziła elita niezależnej inteligencji warszawskiej. Światowa prapremiera filmu *Zawód reporter* odbyła się w Rivierze, przyjechał na nią Antonioni. W czasie seansu o dziewiętnastej przed akademikiem stał sznur limuzyn z dyplomatycznymi chorągiewkami, limuzyn, które przywiozły ambasadorów! To było rzeczywiście świetne miejsce, przez trzy, cztery lata absolutnie najlepszy klub w Polsce, tam

105 | Polish Book Expo | znak | 2000

106 | X lat Riviera Remont | plakat | 1982





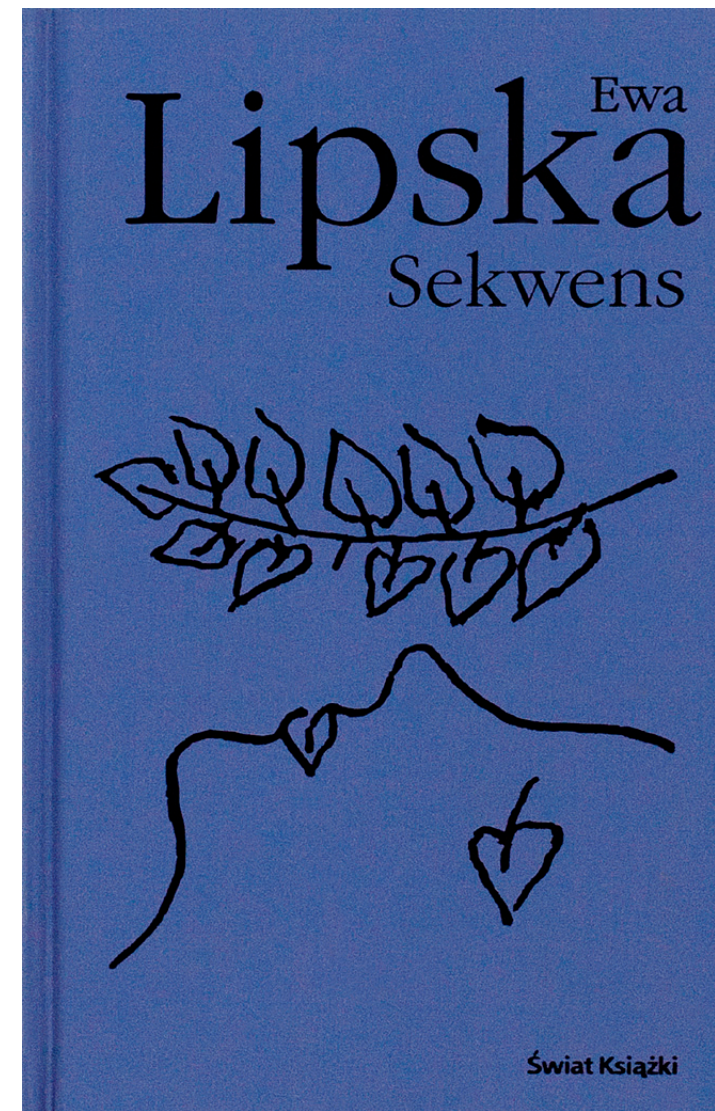
debiutował Kult, tam narodził się polski punk, tam była premiera *Człowieka z marmuru*. Tolerowali to, dopóki nie nastał 1976 rok, Ursus, Radom. Władza poczuła się zaniepokojona, podobno decyzyję, żeby z tym skończyć, podjął Komitet Stołeczny PZPR.

**M:** Były takie trzęsienia ziemi.

**J:** Twój plakat mi się wtedy nie podobał, nie pasował do tego klubu.

**M:** Powinien być bardziej dziki. A ja zrobiłem żałobny plakat. Z jakimś takim fiolekiem.

**J:** Jeżeli fioletowy, to pasował, bo był plakatem pogrzebowym.



**J:** Jeżeli malujesz liście albo zwierzęta, to niemal zawsze czarnym tuszem i miękkimi uderzeniami pędzla. Ale znalazłem kolaż z listków, fotograficzny, nietypowy dla ciebie, jeden tylko. Więcej zrobiłeś takich rzeczy?

**M:** To był projekt znaczka pocztowego.

**J:** W takim razie źle go opisano w twoim katalogu wydanym w Chinach, jako „ilustracja do plakatu”.

**M:** Ty znasz chiński?

**J:** Znam angielski.

**M:** Później miał być z tego również plakat, ale go nie wydrukowali. Znaczek, który był pierwowzorem, wyszedł.



107 | ilustracja książkowa | 1995

108 | ilustracja książkowa | 1995

109 | *Ekologia* | ilustracja do plakatu | 1996

110 | Ewa Lipska, *Sekwens* | okładka książki | 2003

111 | *Bernard Russell* | ilustracja prasowa | „Przekrój” | 2014–2017

**J:** Mam jeszcze pytanie o plakaty z czasu, kiedy zacząłeś robić projekty bardziej oszczędne. Wybrałem dwa: *Nadzór* i *Wirujący seks*. Dlaczego te dwa? Bo są dość podobne w formie, na obu jest realistyczny rysunek, na jednym przedstawiłeś nogi, a na drugim profil kobiety.

**M:** Składają się na jedną całość, góra i dół.

**J:** Oba plakaty przypominają mi projekty Zelka, tonacją, pewną mrocznością. Gdybym je oceniał wyłącznie za formę, to uznałbym, że należą do twoich najlepszych rzeczy. Na dodatek są zdecydowanie realistyczne, w przeciwieństwie do wyrafinowanej syntezy w twoich późniejszych pracach. Piękna gra światła i cienia z tą dłonią na pośladku w *Wirującym seksie*.

**M:** To jest zrobione wedle zdjęcia mojej żony. Przecież nie zrobiłbyś takich nóg z pamięci, nawet jak jesteś Matisse'em.

**J:** Są tacy, którzy by zrobili.

**M:** Matisse by zrobił, ale dlaczego do końca malował modelki? Właśnie żeby to umieć.

**J:** *Nadzór* jest mocnym dramatem społecznym, natomiast *Wirujący seks* to jednak amerykańska popkultura i nastrój oraz tonacja twojego plakatu zupełnie nie współgrają z filmem. Mam wrażenie, że – jak sam powiedziałeś – w pewnym momencie zacząłeś naginać temat do swojego języka graficznego.

**M:** Ja ci mogę to powtórzyć.

**J:** W *Wirującym seksie* to okazało się chyba niezbyt korzystne dla filmu.

**M:** Jak sam wiesz, cała Polska Szkoła Plakatu nie miała nic wspólnego z promocją filmów.

**J:** A *Nocny kowboj* Świerzego – widzisz na nim ukrytą w cieniu twarz, czujesz jakąś mroczną tajemnicę, a jednak plakat jest komercyjny w sensie amerykańskim, z tym wielkim kowbojskim kapeluszem. Twój radykalnie surowy projekt do *Wirującego seksu* zupełnie do nasyconej erotyzmem opowiadki nie pasuje. Dlaczego zrobiłeś ten plakat, skoro twoja poetyka albo instrumentarium były z zupełnie innej bajki?

**M:** Chciałem się przekornie z tym zmierzyć i zrobić plakat w ten sposób, ryzykując, że komisja go odrzuci.

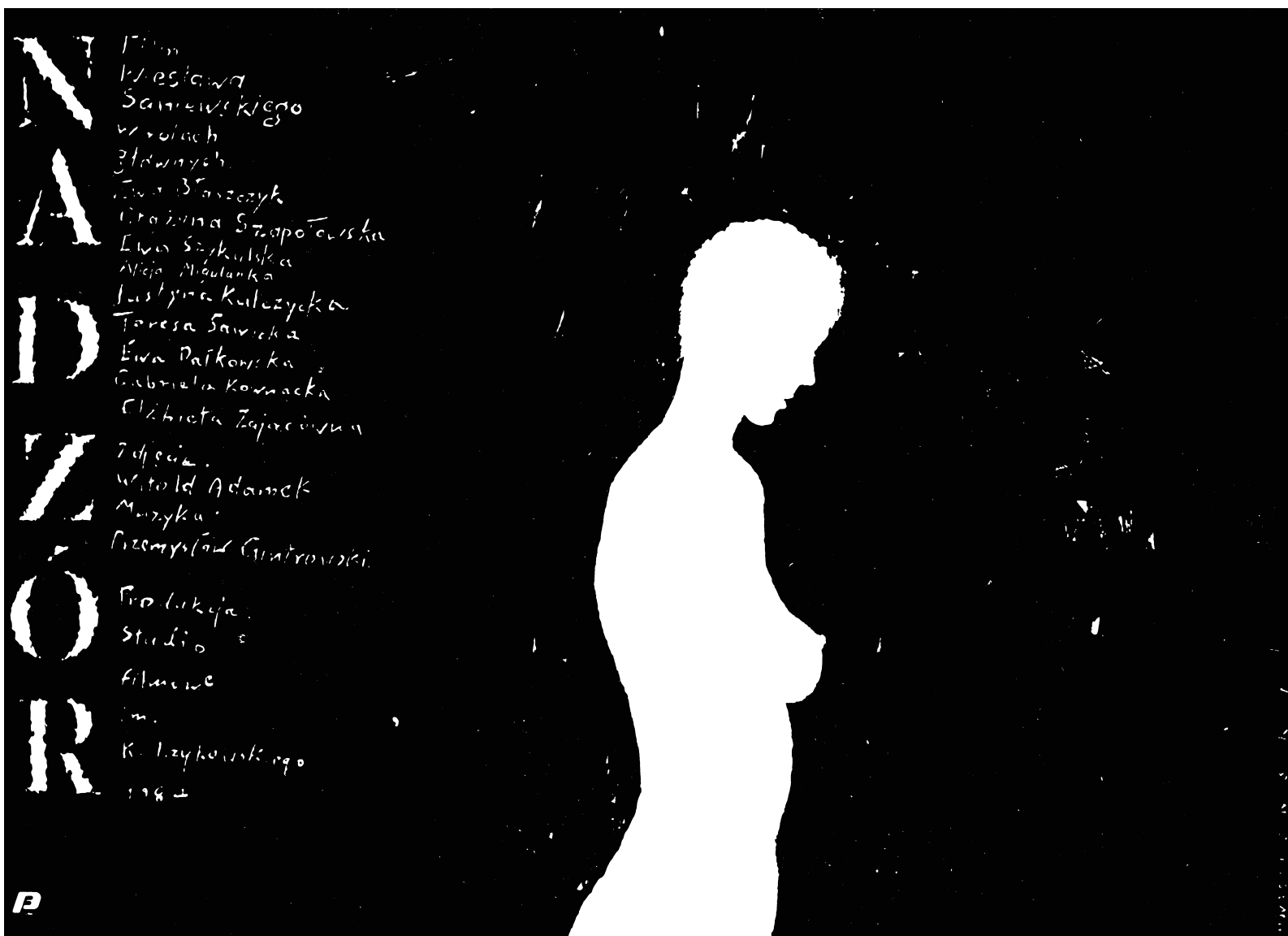
**J:** No dobrze, ale komisja przyjęła.

**M:** Komisja przyjęła, będąc świadoma tego, że ludzie i tak pójną na ten film, choćby nie wiem jaki plakat zrobić. Rozumiesz? Chociaż w większości jako graficy staraliśmy się projektować na temat. Ale ja bywałem przekornym interpretatorem.

**J:** To, że został przyjęty, mogę zrozumieć, ponieważ to bardzo dobra grafika.







**M:** No tak, ale po co jest plakat?

**J:** Wiem, plakaty nie sprzedawały filmów w PRL-u, rewelacyjny plakat do NRD-owskiego produkcyjniaka nie zachęciłby nikogo do pójścia do kina. I odwrotnie: najgorszy plakat do *Żądła*, głośnego wówczas amerykańskiego filmu, nikogo by nie powstrzymał przed kupieniem biletu, nawet za potrójną cenę, u konika. Czyli nie miało znaczenia, jak dobry był plakat.

**M:** Pięćdziesiąt tysięcy plakatów rozwieszano po całej Polsce i to nie miało znaczenia, drukowano je, żeby dekorować parkany.

**J:** W pewnym momencie zaczęły przynosić chlubę.

**M:** I trafiać do skarbnicy kulturowej świata.

**J:** Władza cały czas szukała poparcia, a ta dziedzina była relatywnie bezpieczna i niedroga.

**M:** Władza na tym zarabiała. Szczególnie po 1966 roku, po I Biennale i otwarciu Muzeum Plakatu. Koledzy malarze nienawidzili nas za to, że ich imprezy były drugoplanowem porównaniu

z tym, co się działo u grafików. Pamiętam, jak później, po upadku komuny, niejeden mówił: „A macie teraz za swoje, pieszczoszki władzy, skończyło się ...”

■

**J:** Jedna z twoich najbardziej znanych prac to literniczy plakat *To be or (war) not to be?* Po nim dużo wyżej cię oceniano, tak mi się wydaje.

**M:** Byłem zaskoczony nagrodą. Podobno o mało nie dostałem medalu, ponieważ chcieli go przyznać Polakowi... Tylko nie przyszło im do głowy, że ten plakat był zrobiony przez Polaka. Zdradził mi Józef Mroszczak, że podejrzewali o autorstwo jakiegoś Amerykanina. Na ucho mi to powiedział.

**J:** Ciekawe. A który to był rok?

**M:** To była trzydziesta rocznica zakończenia II wojny światowej, czyli 1975 rok. W Polsce z tej okazji zorganizowano konkurs i Shigeo Fukuda dostał wtedy nagrodę za plakat *Victory '45*, przedstawiający pocisk wracający do lufy. A rok później mój plakat *To be or (war) not to be?* dostał złoty medal na biennale.

**J:** Ale widzę, że masz miniaturkę *To be or (war) not to be?* Postawiłeś ją sobie na biurku, więc domyślam się, że masz do niego sentyment.

**M:** Tak, to jedyny plakat, który ciągle żyje, choć tyle lat minęło. Już jest chyba piąta reedycja, jacyś ludzie z zagranicy do mnie dzwonią i pytają, czy mam egzemplarz. Nawet kiedyś doszło do nielegalnej publikacji.

**J:** To ma znaczenie, czy reedycja była oficjalna?

**M:** Dla kolekcjonerów to ma duże znaczenie, bo dzisiaj nie ma już na rynku tych pierwszych, najstarszych, robionych szlachetną techniką. Ktoś napisał omyłkowo, że to było sito, ale to nie mogło być sito w takim formacie.

**J:** *To be or (war) not to be?* i plakat o pszczołach to świadoma autoironiczna gra? Chodzi o prawdziwe pszczoły, obronę pszczoł jako gatunku czy to jest tylko żart graficzny?

**M:** Nie tylko, to jest coś więcej niż pszczołka Maja. Chodzi o ludzkość, przecież kiedy one wyginą, to i my... Zrobiłem go na konkurs, ale w końcu nie posłałem. Pomyślałem: „Co ja, stary zgred, będę konkurować z młodymi?”



To be  
war  
not  
to be?

M. Wasilewski - Płock

TO BEE  
OR NOT  
TO BE?

M.WASILEWSKI

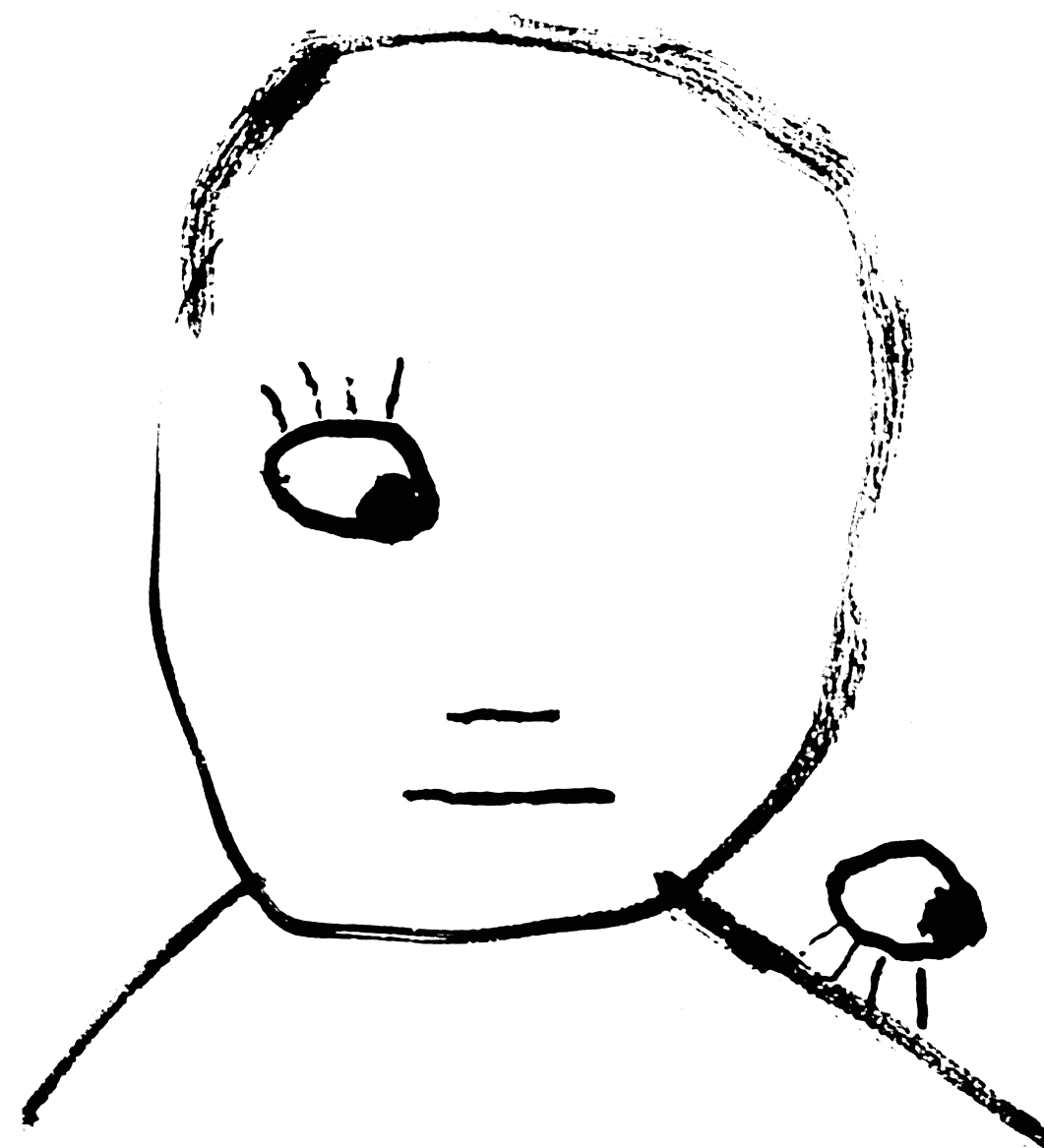
**J:** Lex Drewinski przysłał dwa lata temu plakat na konkurs szekspirowski, w którym byłem jurorem, i muszę ci powiedzieć, że wygrał w cuglach, po raz pierwszy w historii tych konkursów wybór był jednogłówny.

**M:** Podziwiam, że mu się jeszcze chce, bo mnie już nie. W latach 70. brałem udział w tylu konkursach, że wzbudzałem zawiść wśród kolegów i to było przykre. W pewnym momencie powiedziałem sobie: „Dosyć, starczy tego, niech młodzi się teraz wykażą”.



**J:** Raczej nie żartujesz w swojej twórczości. Jeśli już, to są liryczne żarty, na przykład rysunek z okiem, które ucieka z twarzy, biegnie po ramieniu.

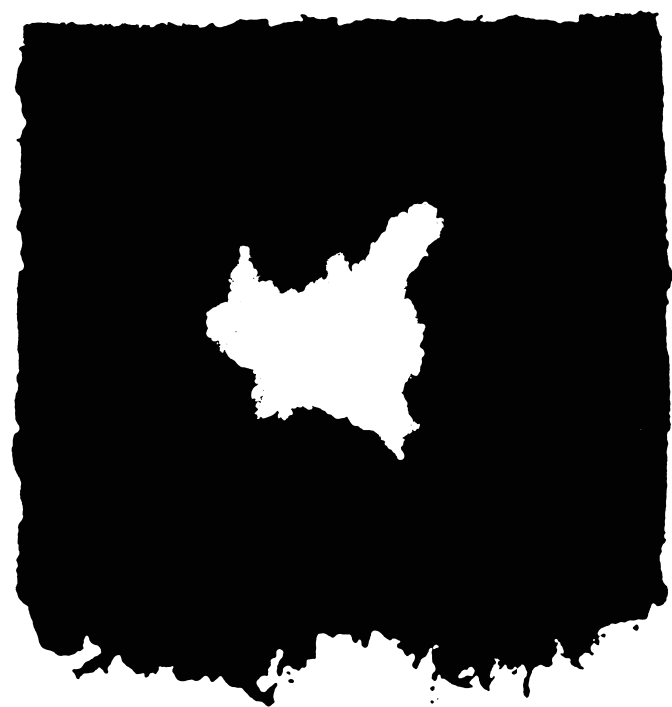
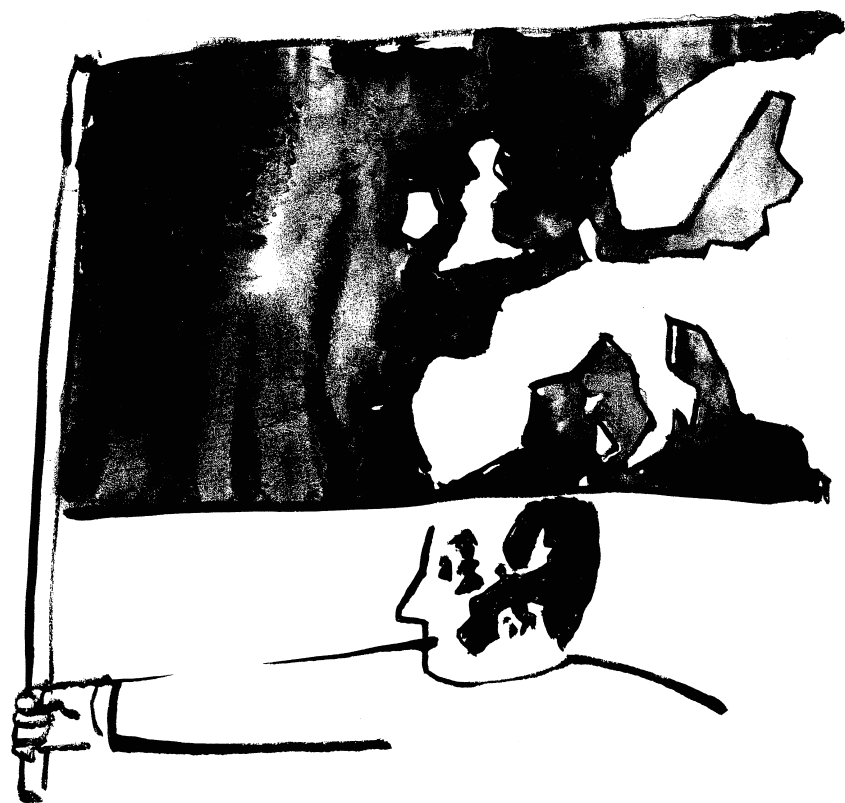
**M:** Tak, to są rzeczy z pogranicza żartu. Nigdy mnie specjalnie nie interesowała poetyka „Szpilek”, nie robiłem dla nich rysunków. Raz popełniłem jedną okładkę i tyle...



116 | ilustracja prasowa | „Gazeta Wyborcza” | lata 90.

117 | *Na śmieci!* | ilustracja prasowa | 1999

118 | *Wielki Brat* | ilustracja prasowa | 2001

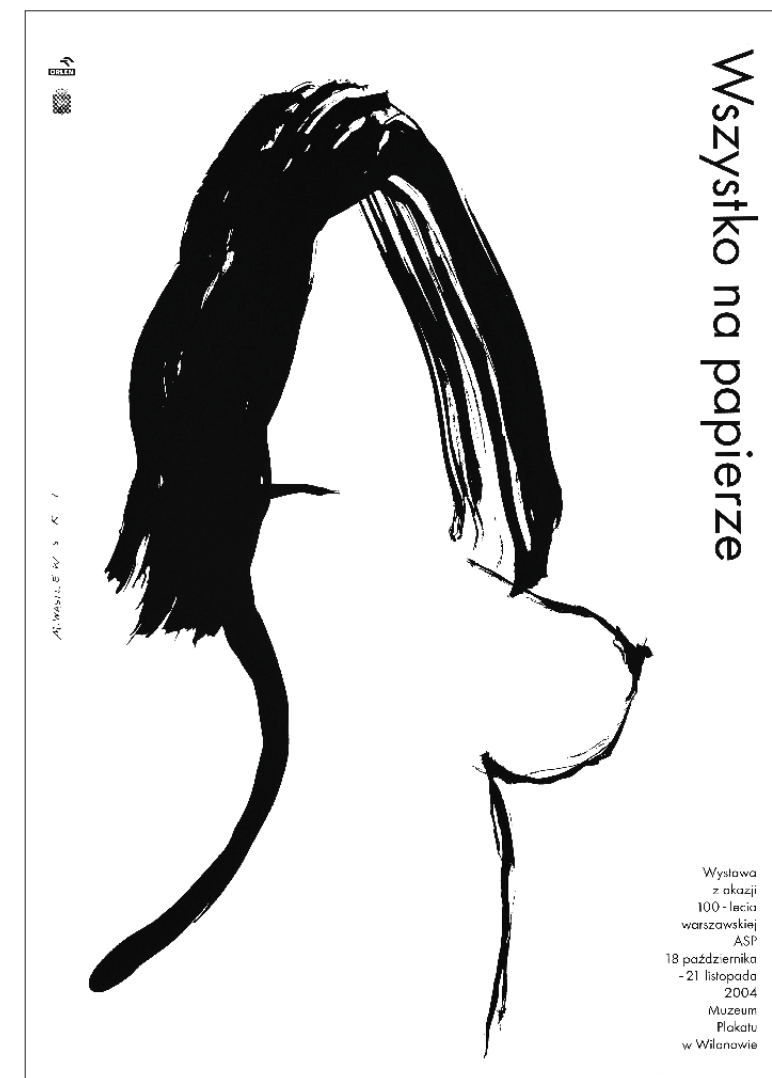


119 | *Do Europy!* | ilustracja prasowa | 2000

120 | *Wczoraj i dziś* | ilustracja prasowa | 1999

121 | *Plakaty, M. Wasilewski* | plakat | 2011

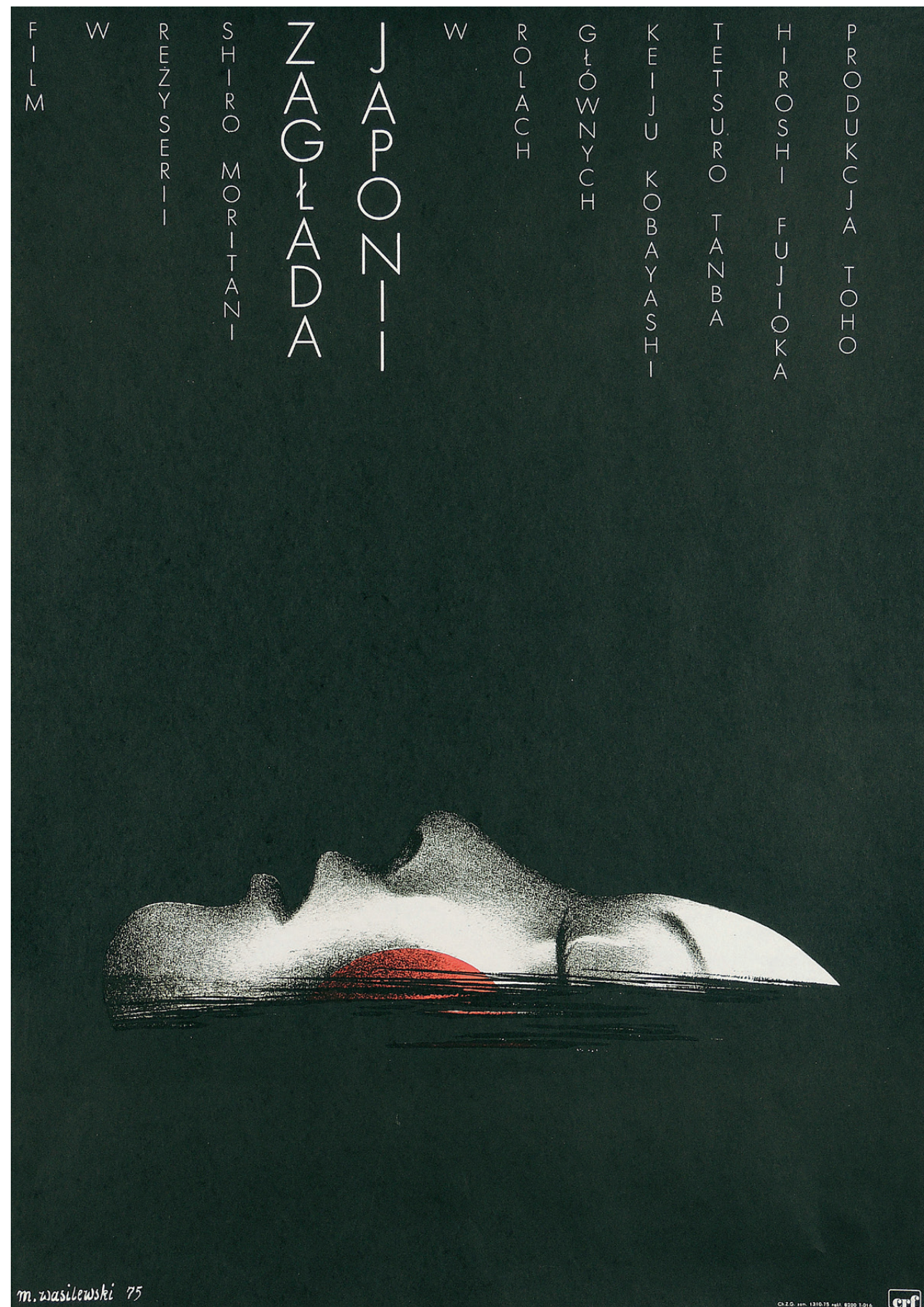
122 | *Wszystko na papierze* | plakat | 2004



**J:** Nie lubisz satyry.

**M:** Tym bardziej nie lubię, że większość rzeczy, które na Satyrykonach czy innych tego typu imprezach się pojawiają, mocno pachnie kiczem. Rzadko mogłem wyłowić coś, co by mnie zainteresowało. Chociaż byłem tam kiedyś jurorem i nawet robiłem plakat do Satyrykonu. Ale to nie moja bajka.





## 8: MNISI

103

**J:** Twoje późniejsze metafizyczne poszukiwania zapowiada już plakat *Zagłada Japonii* z 1975 roku. Litery opadają na nim pionowymi sznureczkami na twarz leżącej kobiety.

**M:** Pamiętam, źle wydrukowali ten plakat, wyszedł szary zamiast czarnego.

**J:** To wpływ poszukiwań z czasów dyplomu, jak się domyślam, ta japońska oszczędność i...

**M:** Ale to było już dziesięć lat po moim dyplomie.

**J:** Tak, ale wtedy robiłeś równolegle zupełnie inne rzeczy. A w nim była liryka.

**M:** Prawda. To nie był mój typowy plakat, on powstał jeszcze w okresie poszukiwań. Nie byłem wtedy stylistycznie zakotwiczony w jednej szufladzie, tylko próbowałem różności.

■

**J:** Umiesz pisać po japońsku?

**M:** Oczywiście że nie.

**J:** A rozumiesz znaczenie niektórych symboli?

**M:** Po lepkach. Interesował mnie sam proces, któremu przyglądałem się u mnichów buddyjskich w klasztorach.

**J:** W Japonii?

**M:** W Chinach. W Japonii byłem króciutko, a po Chinach podczas pierwszego pobytu jeździliśmy ze studentami przez dwa miesiące.

**J:** Twój silny związek ze sztuką japońską nie podlega dyskusji. Mówisz o Lecu, a przecież japońskie haiku ma bardzo podobną konstrukcję, opartą na skrócie, przy tym jest o wiele bardziej poetyckie i pełne emocji. Kultura japońska zawsze była dla ciebie inspiracją, daleko szukać – Fukuda.

**M:** No oczywiście, Fukuda był moim mistrzem.

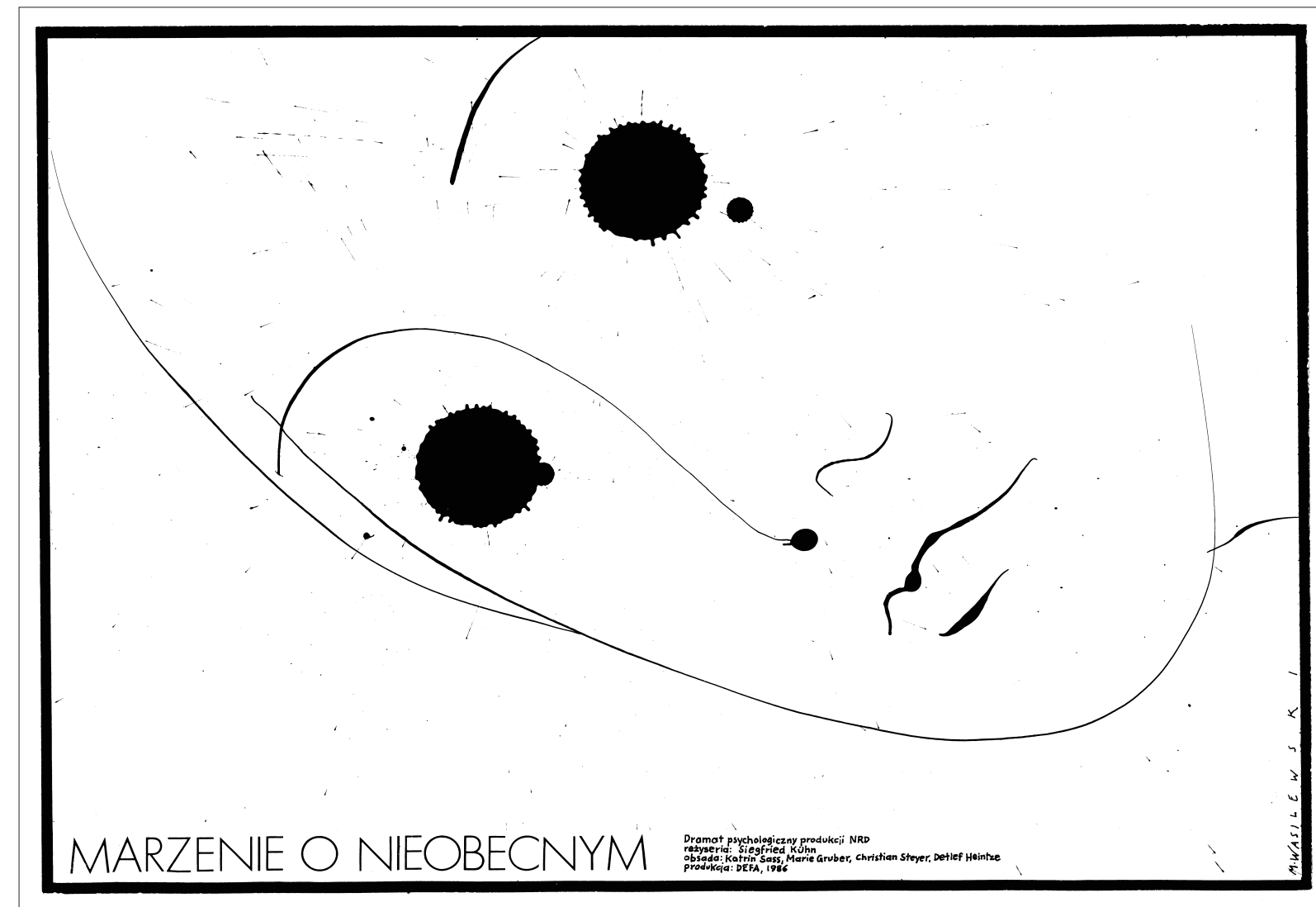
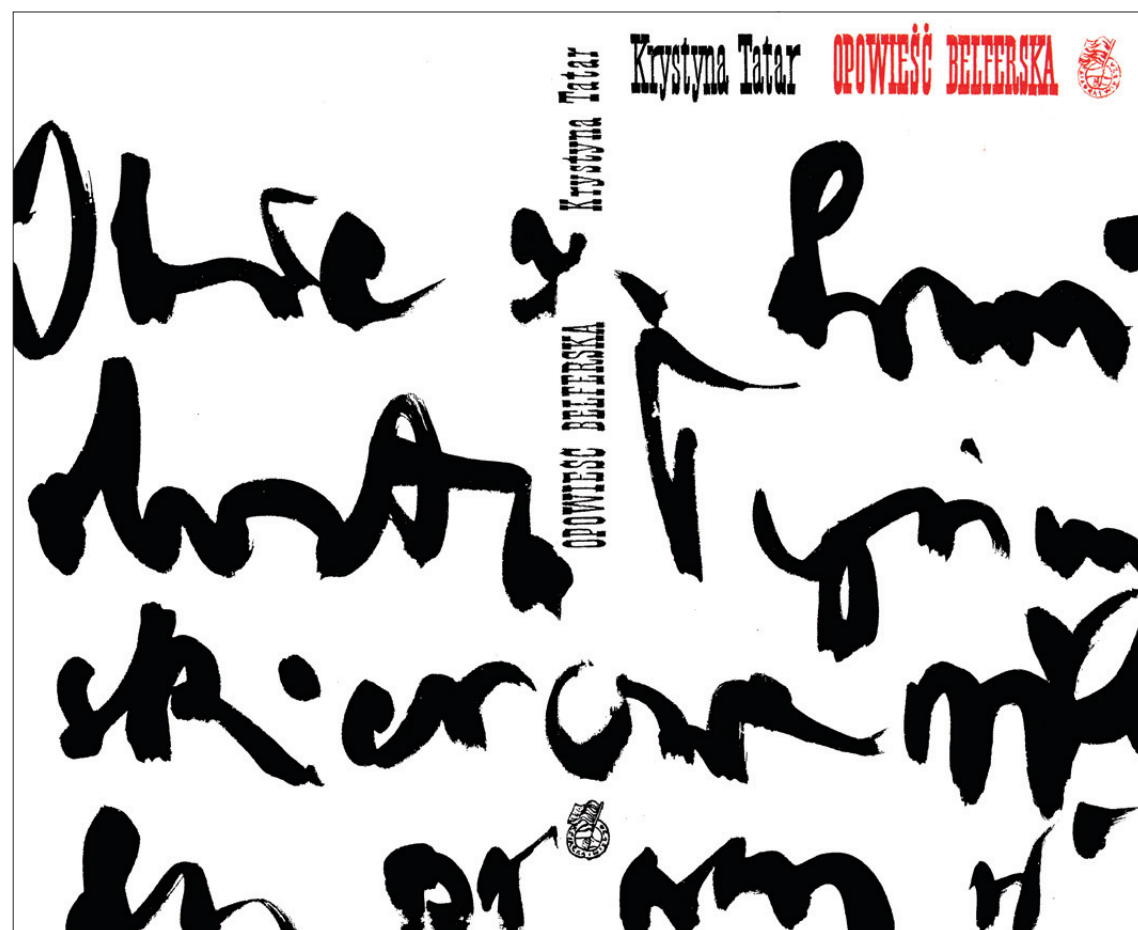
**J:** Poznałeś go osobiście?

**M:** Tak, nawet na mojej stronie www mamy razem zdjęcia, gościłem w jego domu.

■



**J:** W projekcie okładki do *Opowieści belferskiej* Krystyny Tatar z 1970 roku posłużyłeś się, oprócz typografii tytułu oczywiście, literą, która literą już być przestała, a która nabrała wieloznaczności jak symbole, hieroglify czy inne znaki coś przedstawiające, choć niedokładnie wiadomo co. Myślę, że można to nazwać poetyką całej twojej późniejszej twórczości, kiedy rysowałeś oko, które nie do końca było okiem, które uciekało od bycia okiem. Stawało się wieloznaczne, nieczytelne, było jednocześnie i okiem, i czymś innym, na przykład rozpadało się, płakało. I w rezultacie ta jednoznaczność, którą odnajduję w twoich wcześniejszych pracach, zupełnie gdzieś znikła, pojawiły się zaś wielowątkowe narracje...



**M:** Jednoznaczność przeplatała się z wieloznacznością. Abstrakcje coś znaczą, ponieważ tak się ludzie umówili. A przecież one mogłyby znaczyć też coś innego, prawda?

**J:** Ale mogą znaczyć po prostu literę alfabetu, tak jak na tej chińskiej etykietce.

**M:** I właśnie obszary tych przemienności cholernie mnie interesowały. Gdzieś tu narodził się ten dukt poszukiwań, o którym mówisz – dotyczący jedno- i wieloznaczności.



**J:** Twój plakat *Marzenie o nieobecny* z 1986 roku wydał mi się ważny, bo zrobiłeś na nim portret, łącząc delikatną kreskę z mocnymi kleksami tuszu, zatem jest w nim kontrast, który dzisiaj stanowi istotę twojej twórczości. To świadome działanie czy przypadek?

**M:** Świadome działanie plus wyjazd do Chin; mówiłem ci, że spędziliśmy tam dwa miesiące, jeżdżąc po różnych klasztorach.



1943 - 1993

M. SZYMAŃSKI

## Where is my vote?



126 | 1943-1993 | plakat | 1993

127 | *Where is my vote?* | plakat | 2009

128 | ilustracja prasowa | „Gazeta Wyborcza” | lata 90.

129 | *Cześć, Tereska* | plakat | 2000

130 | *Pani Zima* | ilustracja do kalendarza | lata 90.

## Cześć Tereska

Hi, Tereska film Telewizji Polskiej S.A.

reżyseria / directed by ROBERT GLIŃSKI  
scenariusz / screenplay Jacek Wyszomirski  
zdjęcia / photography Petro Aleksowski  
w rolach głównych / starring  
Aleksandra Gietner  
Karolina Sobczak  
Zbigniew Zamachowski  
Małgorzata Rożniatowska  
Krzysztof Kiersznowski  
Produkcja / produced by  
Propaganda Film  
producent / producer  
Telewizja Polska S.A.  
2000



ARMAS/LEWIS/K



**J:** Na początku eksperymentowałeś z kolorami, z czym gorzej ci szło. Powiedziałem wcześniej, że od kiedy stosujesz kolor niesłuchanie oszczędnie, twoje rzeczy stały się mocne i czyste, a przy tym wyraziste. Zwróciłem uwagę na ten plakat, ponieważ razem z nim zaczął się nowy okres w twojej twórczości. Miałeś czterdzieści cztery lata.

**M:** Swój warsztat chciałem zbudować z gestu, który wydaje się nieporadny, przypadkowy, i zrobić z niego coś, co nie jest przypadkowe i nieporadne, co ma jakąś warstwę znaczeniową. Z uderzenia pędzlem, czyli tej kreowanej intencji, niby przypadkiem powstaje znak obrazowy, nieabstrakcyjny.

**J:** I dokonujesz wyboru, co powstanie z tych uderzeń pędzlem?

**M:** Tak, czy to będzie oko, noga, profil czy sylwetka, to mnie fascynowało.

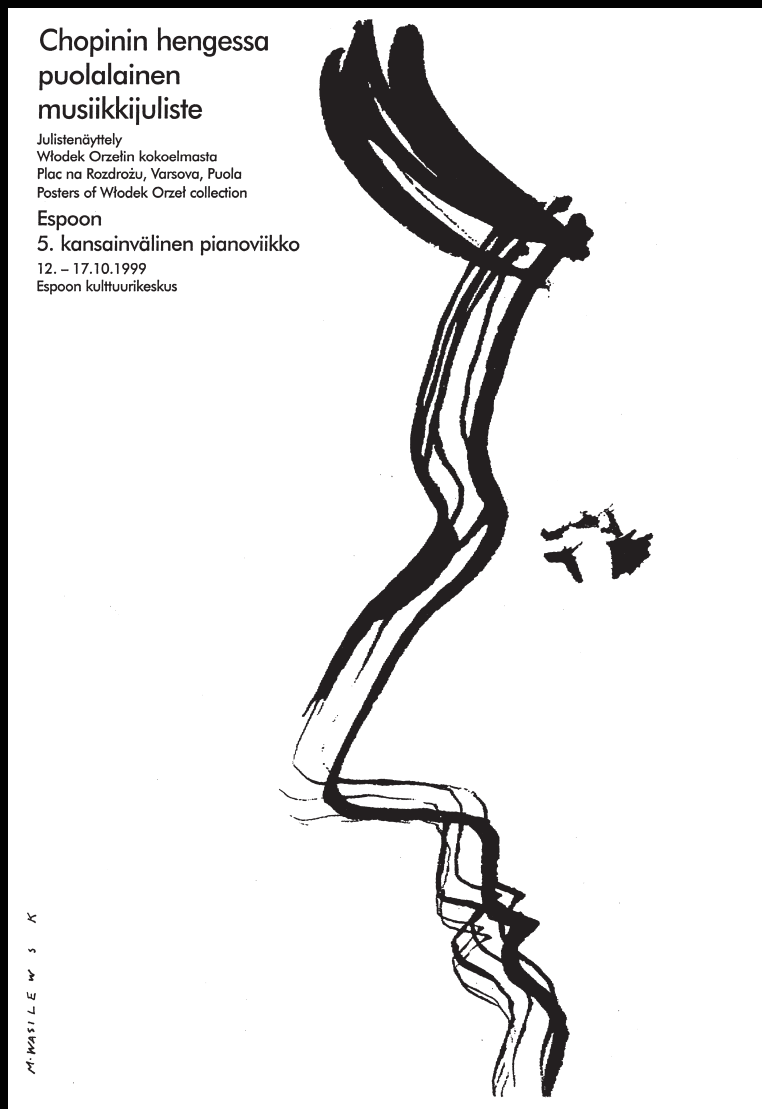
**J:** Myślę, że nadal fascynuje.

**M:** Tak, nadal fascynuje. Pamiętam sztukę tworzoną przez mnichów buddyjskich, którzy pracowali za pieniądze. Sznur wycieczkowiczów chce kupować, a mnich medytuje – nie wiem, ile





Wystawa Muzeum Fryderyka Chopina ul. Okólnik 1 Organizator - Narodowy Instytut Fryderyka Chopina  
Fryderyk Chopin w Warszawie, Paryżu i Nohant



Chopinin hengessa  
puolalainen  
musiikkijuliste

Julistenäyttely  
Włodek Orzełin kokoelmasta  
Plac na Rozdrożu, Varsova, Puola  
Posters of Włodek Orzeł collection  
Espoon  
5. kansainvälinen pianoviikko  
12. - 17.10.1999  
Espoon kulttuurikeskus



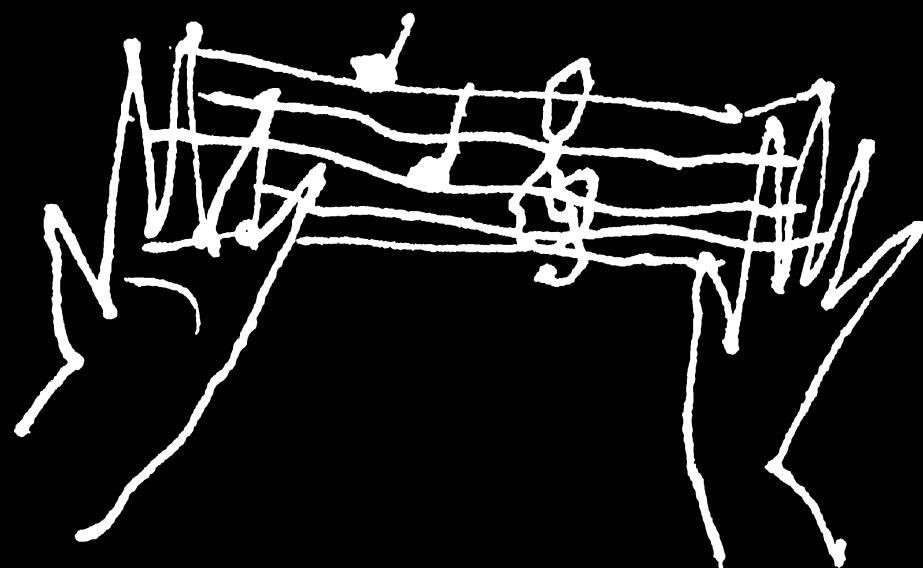
Mieczysław  
Wasilewski  
Galeria  
Schody  
Odłona  
pierwsza  
z kolekcji  
Włodka  
Orła  
czerwiec  
2009

www.polskoplakat.pl  
© Galeria Schody  
ul. Nowy Świat 39  
Warszawa  
www.galeriaschody.pl



Rysunek i plakat M. WASILEWSKI

Galeria Przejścieli Akademii Sztuki  
ul. Teatr 7/1020A, ul. Garszka  
wydanie 20.11.1996



w tym było prawdy, a ile gry. Siedział nieruchomo, obok rozłożone pędzle i tusze, i nagle podchodził i robił spektakl. Powstawały ptak, ryba, kawałek gałązki i to było niesamowite, ale jednocześnie wiedziało się, że to jest lipa, że to jest teatr rysowania.

**J:** Że on zrobił tych gałązek sześćset w ostatnich miesiącach.

**M:** Ale każda jest inna.

**J:** Bo używa pędzla.

**M:** Dla mnie to było fascynujące. Po powrocie starałem się korzystać z tego arsenału przypadkowych gestów w służbie jakiejś narracji, która była celem. Ale w odróżnieniu od mnichów nie byłem niewolnikiem zaklętego kręgu elementów. Przetwarzałem je na przykład w jakiś plakat

131 | Fryderyk Chopin w Warszawie, Paryżu i Nohant | plakat | 2006

132 | Chopin hengessa puolalainen musiikkijuliste | plakat | 1999

133 | ilustracja prasowa | „Przekrój” | 2014–2017

134 | Mieczysław Wasilewski | plakat | 2009

135 | Rysunek i plakat. M. Wasilewski | plakat | 1996

# Bruno Schulz

1892-1942

Schriftsteller  
und bildender Künstler

Zeichnungen,  
Grafiken, Bücher

AUSTELLUNG  
im Polnischen Institut  
in Leipzig  
11 März - 9 April 1996



8: mnisi

literniczy, sylwetkowy. Ta fascynacja otworzyła przede mną obszary poszukiwań różne od tych, które znałem przedtem.

**J:** Ale też najbliżej ideału jesteś w prostych, najbardziej elementarnych rysunkach twarzy, oka, nosa.

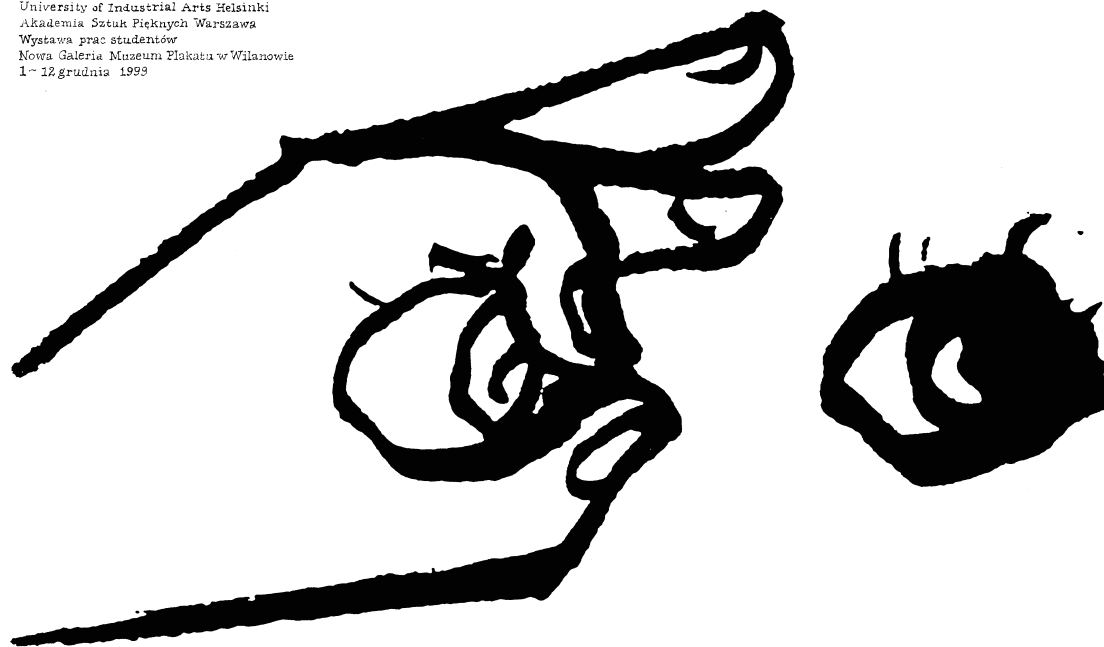
**M:** Głównie twarz mnie interesuje, ewentualnie później jakaś pełniejsza figuracja czy duety.

**J:** W plakacie do wystawy prac Brunona Schulza rysunek rodem z jego *cliché-verre* zderzyłeś z nogami malowanymi twoją ręką. To już jest bardzo radykalne.

111

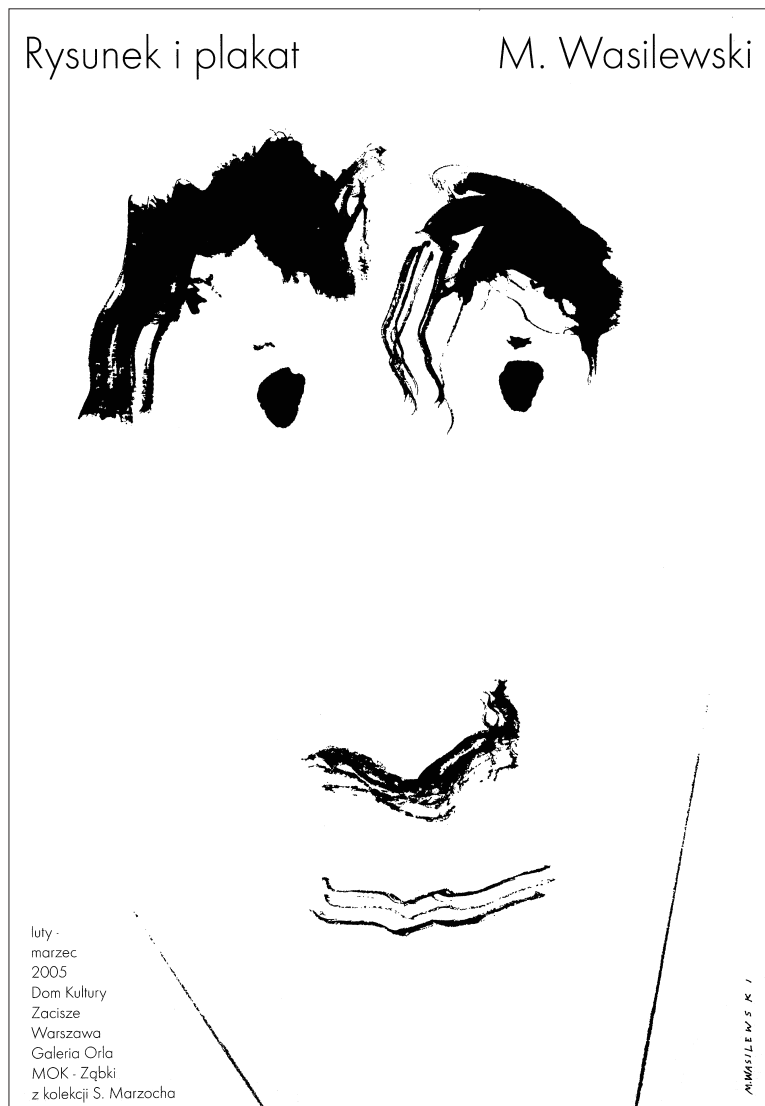
## Kontakty Contacts

Universität für Künstlerische und Industrielle Gestaltung Lina  
University of Industrial Arts Helsinki  
Akademia Sztuk Pięknych Warszawa  
Wystawa prac studentów  
Nowa Galeria Muzeum Plakatu w Wilanowie  
1-12 grudnia 1999



ALW4514 EW 3 K 1





8: mnisi

**J:** No tak, przy prostocie twojego języka nie ma powodu, żeby powielać własne rysunki.

**M:** Krótki komunikat był dla mnie zawsze ważniejszy niż dłuższe opowiadanie, narracja bardziej polifoniczna. Lecowi, który jest moim mistrzem, wystarczyły cztery słowa, by w aforyzmie zawrzeć głębszą myśl, nad którą można sobie podumać. Jak przerobić Leca na obraz, jak tę jego sentencję przełożyć na plakat właśnie? I tak powstał plakat *Lecę Lecem*, Zdzicho Schubert zrobił tę wystawę jakieś parę lat temu.



113

**M:** One pasowały akurat do jego literatury i dramatycznego życia.

**J:** I do fetyszystycznych skłonności.

**M:** I jego kompleksów.

**J:** Stosujesz swoisty recykling, te same lub bardzo podobne motywy pojawiają się na plakacie i na okładce książki.

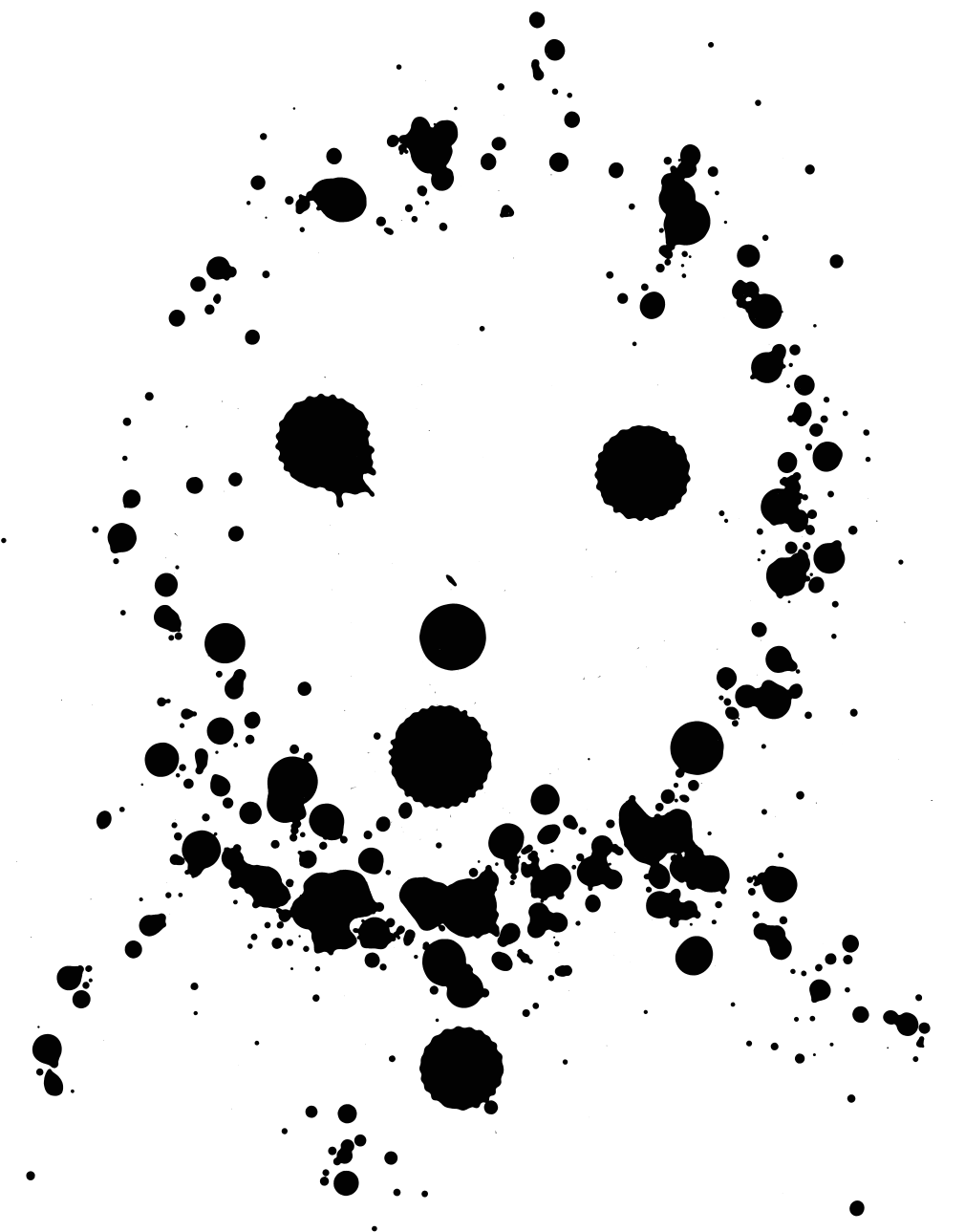
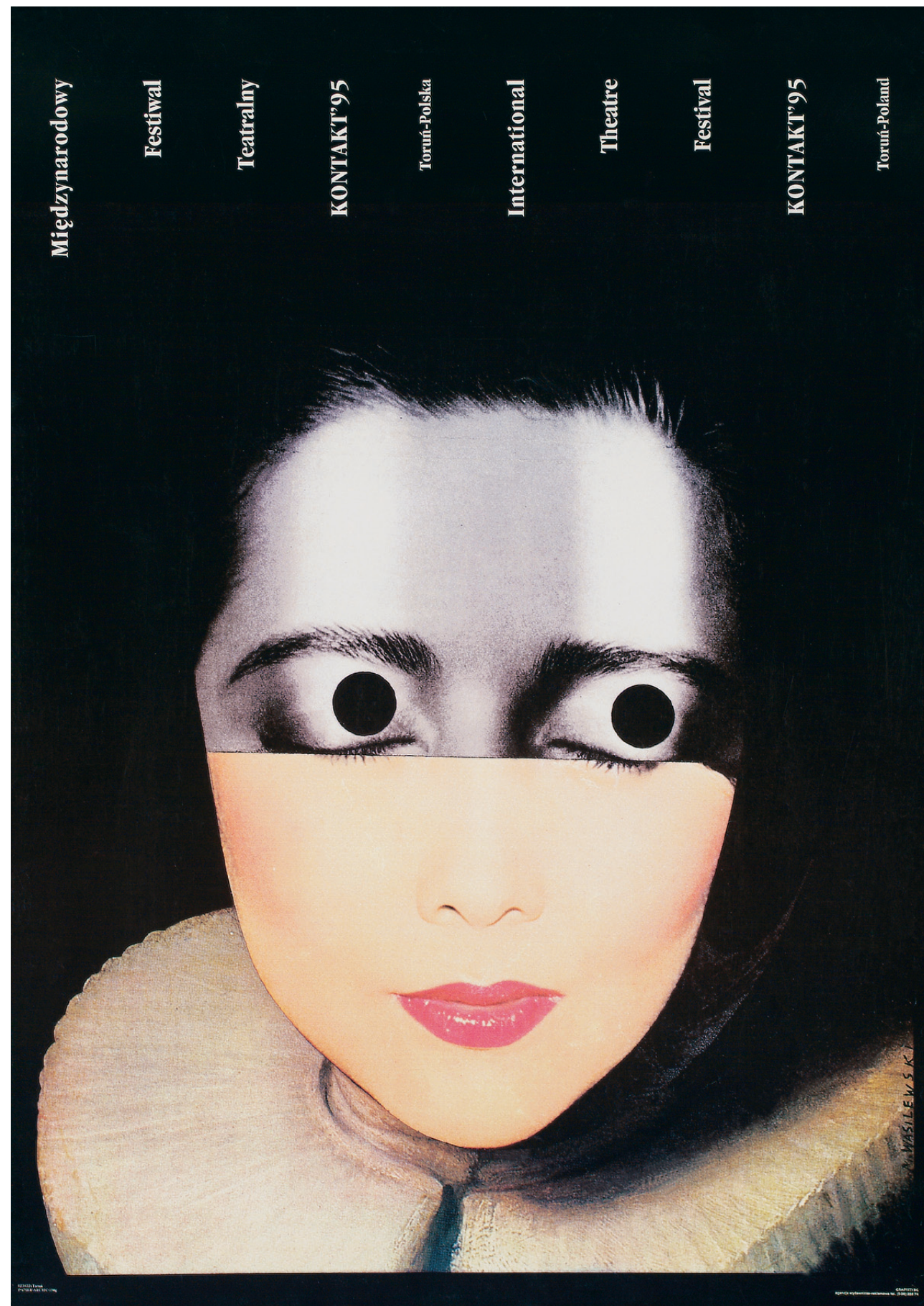
**M:** Oczywiście, bo zasób tych motywów jest w miarę skończony.

**J:** Ale mógłbyś namalować go drugi raz, a ty kilka razy użyłeś tego samego rysunku, tak mi się wydaje.

**M:** One nie są takie same, są podobne. Głównie bazuję na twarzach – możesz ich zrobić setki, tysiące.





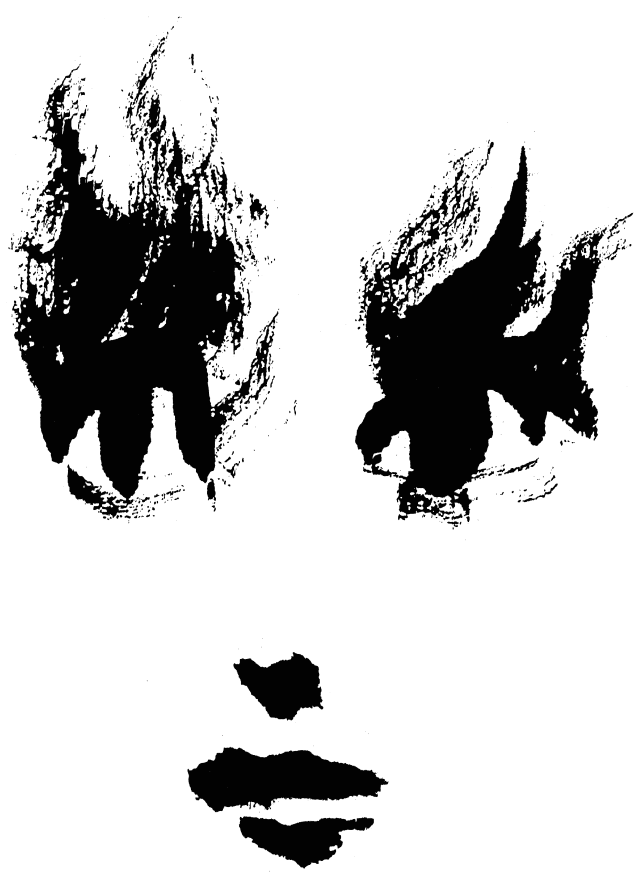


**J:** Często pojawia się u Ciebie motyw postaci, której coś się wydarza z oczami. Albo są wyrwane, albo zaklejone, albo jaskrawo kolorowe, albo rysujesz postać, która patrzy – i jednocześnie nie patrzy. Jest to jeden z Twoich motywów przewijających się przez lata.

**M:** Dla mnie, wizualisty pracującego oczami, ta część twarzy jest najbardziej znacząca, i stąd moje peregrynacje w obrębie właśnie tego obiektu. Zresztą do dzisiaj się tym tematem param, bawię, obskakuję go.

**J:** Ale czym innym jest oko jako bohater, tak jak w plakacie do wystawy Janusza Przybylskiego, a czym innym portret kogoś w pewien sposób okaleczonego, dotkniętego jakimś rodzajem destrukcji.





M: Widziałeś plakat do filmu *Zaćmienie częściowe*? W zgrafizowane zdjęcie twarzy kobiecej...

J: Zostały wklejone oczy.

M: Tak jakby oczy na oczach.

J: W tym jest jakaś wyrządzona krzywda...

M: I dramat.

J: Na tych plakatach czuje się napięcie wynikające z tego, że oczy są naszym najważniejszym organem i każde ich skaleczenie jest bolesne dla patrzącego. Gwóźdź w oku to coś nie do wyobrażenia. Czym innym są te późniejsze kaligraficzne oczy, w które wlałeś więcej liryki.

M: Tak. Ale uszami też się interesowałem.

# Janusz Przybylski

1937 - 1998

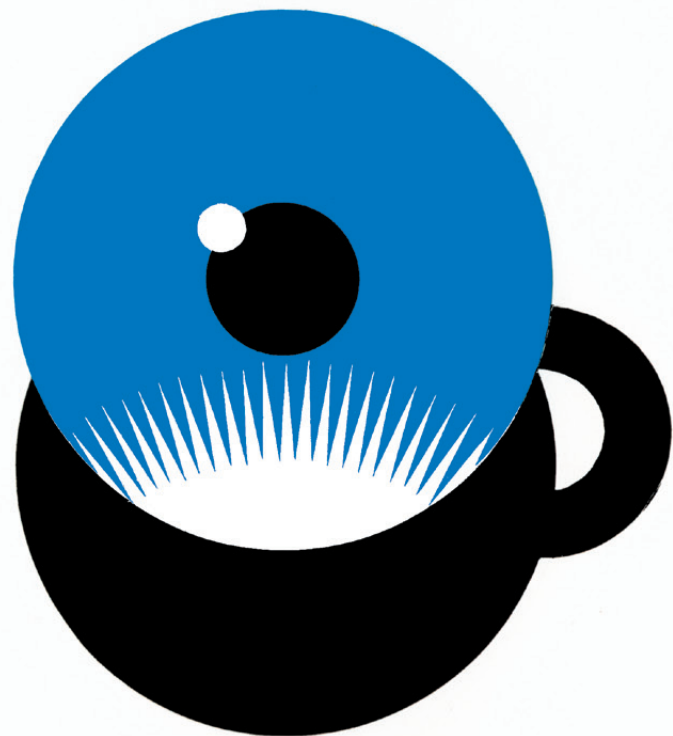
malarstwo rysunek grafika





# Sposób na życie Współczesne wzornictwo Finlandii

Wystawa w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego w Warszawie ul. Świętojerska 5/7 czynna od 25 października do 21 listopada 1993 roku codziennie oprócz poniedziałków w godz. 11-18



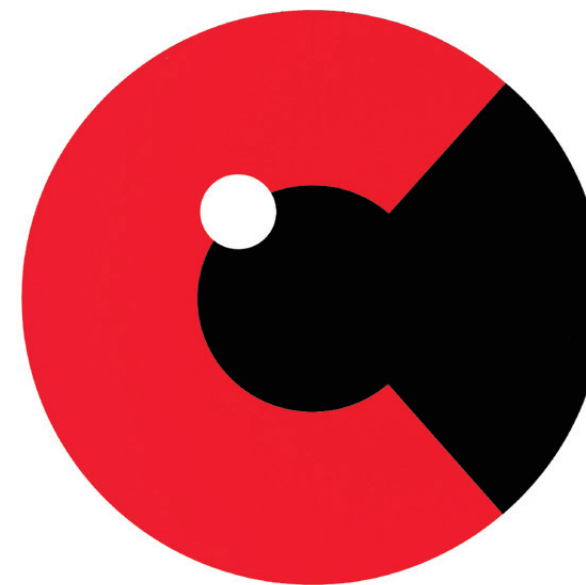
**J:** Oczyma bardziej. W plakacie do wystawy Przybylskiego, zrobionym krótko po jego śmierci, uciekłeś od bezpośredniego pokazania straty w lirykę. Oko jest najprostsze z możliwych: łuk powieki i kropka źrenicy. Nic więcej. Ale przez to, że ta kropka jest rozedrgana, że się rozplywa, ono krzyczy, płacze.

**M:** To nie jest kropka, to jest plama.

**J:** Ale ona odpowiada źrenicy. We wcześniejszych plakatach, w których posługiwałeś się sylwetkami, było to bardziej jednoznaczne, tam komuś działa się krzywda, a w plakacie do wystawy Przybylskiego jest poezja, żal po odejściu, lecz nie ma dramatyzowania. Wcześniej krzywda była fizyczna.

**M:** Ale jednocześnie, jak sam powiedziałeś, to oko jest prawie abstrakcją: plama plus krecha...

**J:** Tak. A z kolei oko na plakacie *Cieślewicz. In memoriam* jest czysto geometryczne; swoją drogą zabawne, jak potrafisz w krótkim czasie przejść z jednej skrajności w drugą. Ten plakat upamiętniający Cieślewicza miał nawiązywać do jego projektów z późnego okresu paryskiego, tak



Muzeum Plakatu w Wilanowie  
Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie  
lutym - kwiecień 1998

**IN MEMORIAM**  
**Roman CIEŚLEWICZ**

myślę. Bo Cieślewicz pod koniec życia robił właśnie rzeczy geometryczne, liternicze, bardzo ładne zresztą.

**M:** Może. Śledziłem grafikę projektową Romana, podziwiałem to, co robił, zresztą nie tylko ja.

**J:** To były rzeczy wspaniałe.



**J:** Układy liternicze w twoich plakatach raczej budują kontrast z obrazem, czy się mu podporządkowują? Wydaje mi się, że wolisz zderzać miękką, malowaną pędzlem plamę z twardą literą z fontu, chociaż robiłeś warianty własnych plakatów, na których ta litera z fontu została wymieniona na bardziej delikatną, wykonaną ręką.

**M:** Bywa różnie, czasem kontrastuję, czasem ujednolicam.

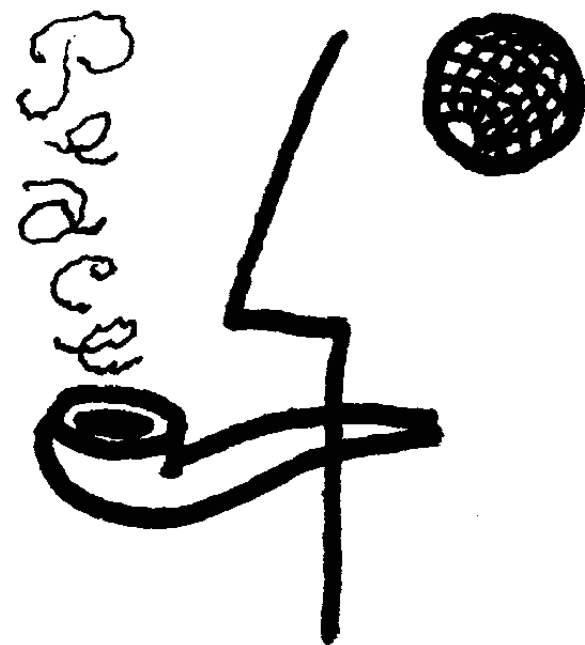


Toulouse - Masi/few s k i



M W S I L E W S K I

MIECZYŚLAW WASILEWSKI ul. Chyba 6/70 10-08-30 08-0015  
GALERIA GAZETY WYBÓRCZE Kolekcja Galerii Plakatu Piotra Dąbrowskiego  
w w.w. theartofposter.com + 48 694 193 586



148 | Toulouse-Lautrec. Exposition Internationale d'affiche | plakat | 2001

149 | Plakaty. Mieczysław Wasilewski | plakat | 2015

150 | Peace | ilustracja prasowa | „Przekrój” | 2014-2017

151 | Europe. Polska w Unii Europejskiej | plakat | 2003

8: mnsi

**J:** Co wolisz?

**M:** Raz tak, raz tak.

**J:** Czasem budujesz twarz z liter, na przykład w plakacie do *Zemsty* Fredry czy do wystawy Toulouse-Lautreca. Litery coś układają – to są zabawy już na poziomie dosłownym.

**M:** Przecież nie ja jeden tak robię.

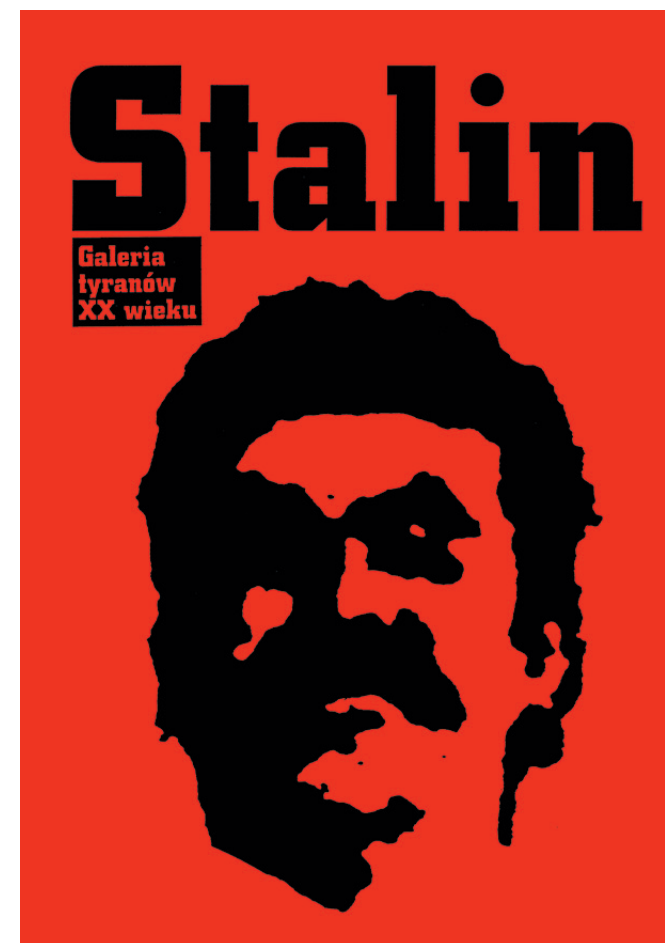
**J:** Ale ty dotarłeś do tego bardzo późno, dopiero ostatnio, wcześniej nie robiłeś takich plakatów. Twoje wczesne plakaty typograficzne były niemal abstrakcyjne, niczego nie przedstawiały. A teraz nagle zaczęły przedstawiać!

**M:** Jak to, *Most na rzece Kwai* coś przedstawiał.

Polska w Unii Europejskiej

M W S I L E W S K I





**J:** Tu nie ma porównania! Narracja w *Moście na rzece Kwai* jest o wiele bardziej nieoczywista. A jeżeli robisz z liter portret Toulouse-Lautreca, to jest dosłowne.

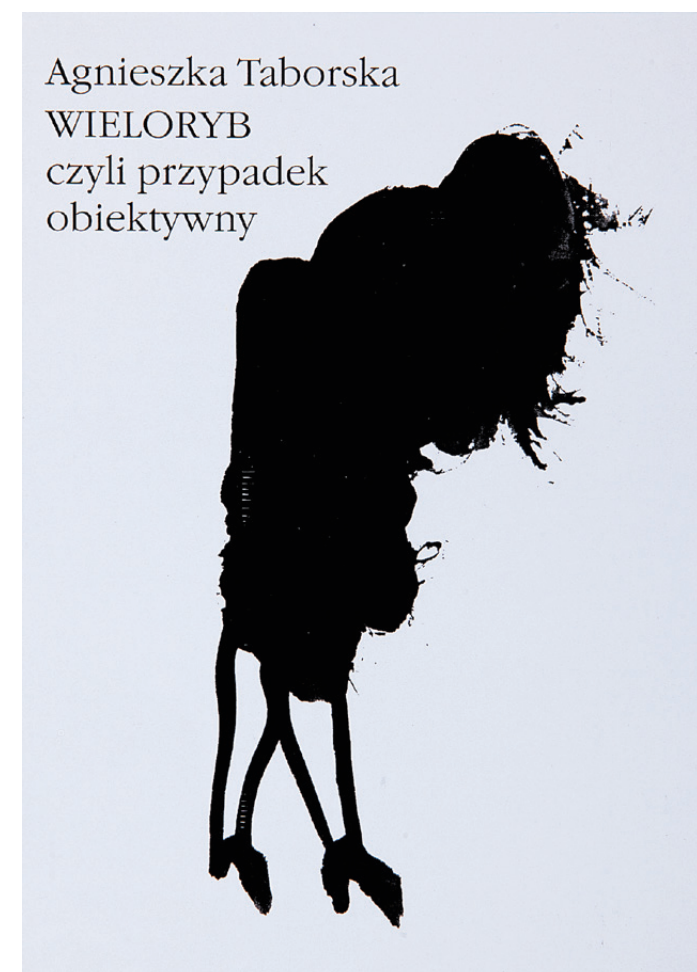
**M:** Karkołomny zabieg taki portret z liter, musiałem ich zrobić z pięćdziesiąt, żeby był podobny, ale jakoś się udało.

**J:** Ja nie neguję wartości takich zabiegów, tylko to jest inne myślenie, bardziej dosłowne. Wydawałoby się, że dzisiaj, w epoce poetyckich niedopowiedzeń, bardziej do ciebie pasuje *Most na rzece Kwai* z jego nieoczywistością niż portret z liter. Daleko szukać, z liter słowa *plakaty* zbudowałeś twarz.

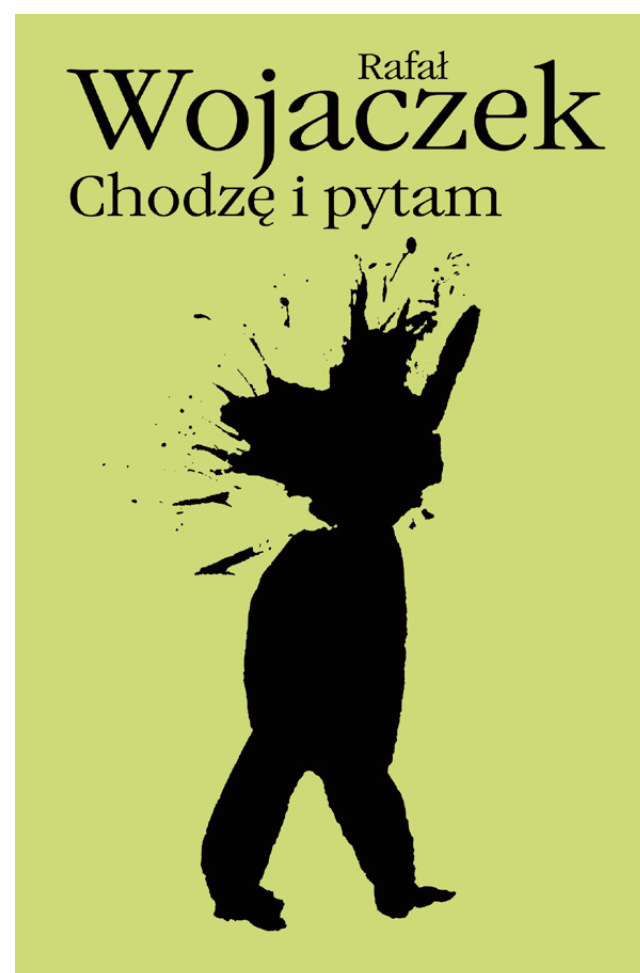
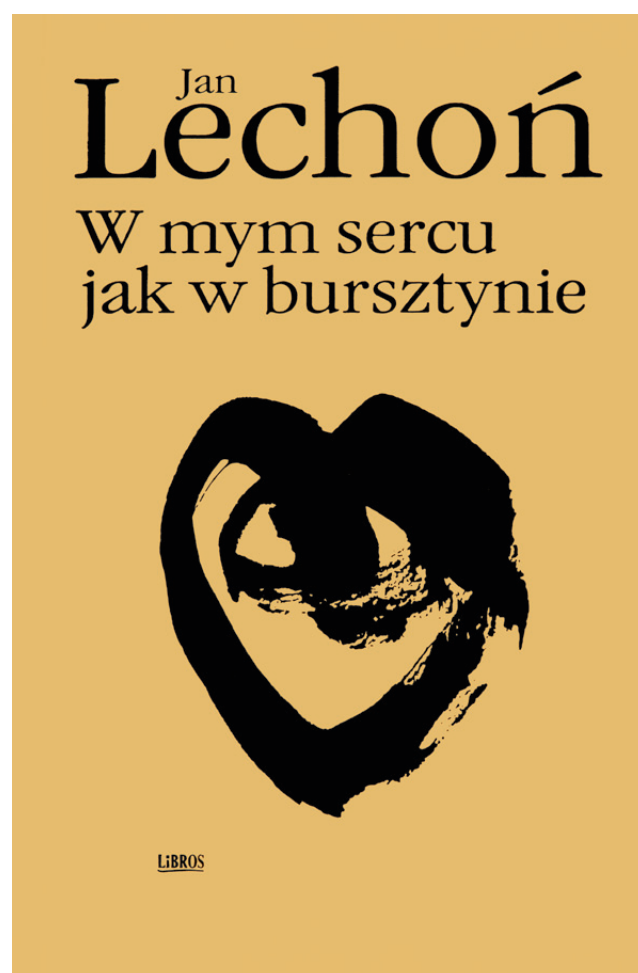
**M:** Facjatę wręcz.

■

**J:** Bardzo mi się spodobały twoje okładki do trzech tomów *Archipelagu Gułag* Solżenicyna. Ogromnie trudno jest zilustrować łagry, to zbyt wielka trauma, żeby ją można było pokazać na obrazku. Wybrałeś najprostszy symbol – drut kolczasty, ale przez to, że na okładkach kolejnych



125



tomów tych drutów jest więcej, czytelnik czuje się coraz bardziej osaczony. Dobry, choć wyłącznie formalny pomysł.

**M:** Siłą tego banalnego skądinąd pomysłu jest synteza.

**J:** Bez powtórzenia to byłoby banalne do bólu, i nagle się okazuje, że z tego banału powstaje coś fajnego.

**M:** Proste rzeczy są zwykle najlepsze.

**J:** A kiedy powstała seria dla Świata Książki? Mam na myśli twarde oprawy ze szkicami pędzlem na okładkach.

**M:** To są lata 90., poezja polska XIX i XX wieku, wyszło chyba z szesnaście tomów.

**J:** I wszystkie ty robiłeś?

155 | Bolesław Leśmian, *Zwiedzam wszechświat* | okładka książki | 2001

156 | Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Być kwiatem?* | okładka książki | 1998

157 | Jan Lechoń, *W mym sercu jak w bursztynie* | okładka książki | 2003

158 | Rafał Wojaczek, *Chodzę i pytam* | okładka książki | 2002

159 | Agnieszka Taborska, *Wieloryb, czyli przypadek obiektywny* | okładka książki | 2010

160 | Marian Pilot, *Na odchodnym* | okładka książki | 2002





**M:** Tak. Cała seria miała być ilustrowana tak jak tomik Leśmiana, gdzie wewnątrz jest może z piętnaście ilustracji. Ale redaktorka powiedziała, że nie ma pieniędzy i nie robimy ilustracji. A potem przyszedł nowy redaktor i ocenił: „E, jakieś bazgroły, to nie jest handlowe”. I tak się skończyło.

**J:** Ładnych parę lat musiałeś to robić.

**M:** Co dwa, trzy miesiące wychodził nowy tom, więc ze trzy lata.

**J:** Nieźle się ta seria prezentuje jako całość. Dotąd znałem tylko trzy czy cztery książki, dopiero na twojej wystawie zobaczyłem chyba z dziesięć naraz. A tu widzę, że są jeszcze inne wersje.

**M:** Ale już gorsze w moim mniemaniu.

■

**J:** Chciałbyś wystąpić przed dużym gremium i coś namalować, jakąś twarz?

**M:** Kiedy to mnie w ogóle nie interesuje, od razu przypominam sobie tych mnichów i Franka Starowieyskiego. To jest popis, a mnie chodzi o ślad, który po nim zostaje. Pamiętasz, rozmawialiśmy o szkicach i wyrzucaniu, że robię sto, a zostawiam sobie pięć. W tym nie ma nic atrakcyjnego, tak jak w pracy pisarza, nie da się tego sfilmować ani pokazać. Siedzisz i drapiesz się po głowie.

**J:** I przeżywasz męki twórcze. A dzisiejsza popkultura tego nie znosi, wiesz o tym.

**M:** Wiem, ale popkultura mnie kompletnie nie interesuje, liczy się tylko dzieło, czy wyjdzie bardziej czy mniej udane, to ono za mnie mówi. A rezultaty popisów Franka Starowieyskiego nie były najwyższych lotów. Powstawało interesujące widowisko, ale co z tego wynikało?

**J:** Taką samą umiejętność ma dziewczyna, która chodzi po linie, a wszyscy patrzą, rozdzielając gęby. I ta umiejętność rysowania dla publiczności to jest chodzenie po linie albo połykanie ognia, taki cyrk.

**M:** Gdyby dziewczyna spadła z liny, to by było coś.

**J:** Ale Starowieyski nie mógł spaść z liny.

**M:** Mnie się wydaje, że on spadał za każdym razem, ponieważ to, co narysował, było średniej kategorii, a on robił dobre, wspaniałe rzeczy.

**J:** Wcześniej, zgadzam się.

**M:** My musimy zrobić coś, co się obroni, a tego nie narysujesz ot tak, metodą cyrkową.

# 9: GDAŃSK

**J:** Przyjeżdżałeś do Gdańska uczyć studentów przez dwa lata. To było zdaje się w osiemdziesiątym ósmym, dziewiątym.

**M:** Tak, przemiły czas spędzony w gronie sympatycznych ludzi na nieco swobodniejszej uczelni niż warszawska. Czułem się, cholera, kimś ważnym.

**J:** Byłeś na prowincji gościem z Warszawy, znanym i uznanym. Inna sprawa, że miałeś bardzo godnych poprzedników, bo Marka Freudenreicha i Witolda Janowskiego, którzy nie przynosili wstydu polskiej grafice.

**M:** Wiem, to budziło nawet mój niepokój, czy podołam. W każdym razie dla mnie to było chyba bardziej kształcące niż dla studentów, których miałem przyjemność gnębić swoimi tematami.

**J:** A dostrzegasz różnicę pomiędzy swoją pracą w Warszawie a pracą w Gdańsku? Coś zmieniłeś?

**M:** Wydaje mi się, że jeśli się działało w jakimś trybie, powiedzmy, przez dwadzieścia lat, to potem można tylko powielać te schematy, których się dopracowało, w odniesieniu do innego materiału ludzkiego. Przedtem i potem miałem do czynienia z różnymi studentami, nie tylko w kraju, ale i na świecie. W samym Paryżu przeprowadziłem chyba pięć warsztatów, w Holandii ze trzy albo cztery, tak samo w innych krajach, na przykład w Finlandii.

**J:** Tak, ale to były krótsze spotkania, w Gdańsku jednak pracowałeś dłużej.

**M:** Ale w sumie one się sprowadzają do jednego schematu. Przez trzy czy cztery dni masz do czynienia z młodymi ludźmi i chcesz z nich wydusić jak najbardziej kreatywne rozwiązania, to wszystko. Wiesz, nasza praca to właściwie kwestia rozpisania czasu na różne diagramy, ponieważ sama struktura się nie zmienia.

■

**J:** Marek Freudenreich był wtedy moim mistrzem, miał nie tylko otwartą głowę, ale też sprawną rękę.



**M:** Jego plakaty *Hałas niszczy zdrowie*, *Kropla do kropli* – genialne. Mieliście szczęście, że do was przyszedł.

**J:** Jeśli o mnie chodzi, to i szczęście, i nieszczęście, ponieważ byłem asystentem w jego pracowni tylko przez rok, bo potem wyjechał za granicę. Jego następcą Cyprian Kościelniak wywrócił wszystko do góry nogami.

**M:** Mnie się wydaje, że to w sumie dobrze.

**J:** *Summa summarum* chyba dobrze, ale wtedy to była tragedia, kiedy z zimnego projektowania Freudenreicha...

**M:** Małe trzęsionko ziemi na uczelni to dobra rzecz. Jak wiesz, kiedy wyjechałem do Damaszku, Cyprian został moim następcą u Tomaszewskiego. Wszyscy się bali Henia, on też, i dzwonił: „Mietek, jak ty sobie dawałeś radę?”. A ja mu tłumaczę: „Jadę sam do Arabów do Damaszku, a ty się boisz Henia. Przecież Henio to nasz ojciec chrzestny, nie bój się”.

**J:** Cyprian nie był lękliwy.

**M:** Ale strasznie nerwowy.



**J:** Do Gdańska przyjechał w aurze asystenta Tomaszewskiego. Z *Passportem* Steinberga, jak z Biblią, w ręku.

**M:** Po rozmowach z tobą i ze Sławkiem Witkowskim myślę, że era Cyprianowa wypada pozytywnie na tle usztywnionej spuścizny, którą zostawił po sobie Marek.

**J:** Sławek robił dyplom u Kościelniaka i był nim zafascynowany. Mnie jednak zawsze było bliżej do tego, co robił Freudenreich. Odpowiada mi jego autodyscyplina, radykalne odrzucanie tego, co da się odrzucić. Zresztą moim zdaniem paradoksalnie tobie też, mimo że ty się posługujesz ręką przede wszystkim.

**M:** Oczywiście, że jestem bliżej Marka niż Cypriana. Cyprian jest świetnym ilustratorem, nie plakacistą.



**J:** Mimo że posługuje się oszczędnym językiem, to jego celem nie jest szukanie syntezy, intuicję zawsze stawia przed intelektem.

**M:** To ma swój wdzięk, swoją wartość oczywiście, ale jeśli chodzi o plakat, jest to jakiś minusik. Tutaj najważniejszą rzeczą jest higiena odrzucania tego, co niepotrzebne.

**J:** Ty z kolei, robiąc ilustracje, a nawet szkicując, postępujesz tak, jak przy projektowaniu plakatów – eliminujesz do granic czytelności.

**M:** Jestem małomówny, a Cyprian więcej gada.

**J:** Zasadnicza różnica między Freudenreichem a Kościelniakiem sprowadza się do tego, że dla Marka najważniejszy był żmudny proces dochodzenia do pomysłu, szukanie końcowej formy, a dla Cypriana liczyły się przede wszystkim emocje, które towarzyszą tworzeniu. Tę różnicę między nimi świetnie ilustrują tematy, które dawali studentom. Marek: *Oszczędzaj wodę*, a Cyprian: *Czysty brud*. No i spróbuj tu coś wymyślić, posługując się rozumem. Nie da się na to odpowiedzieć logicznie, tylko jakąś zabawą, graficznym saltem. Kiedy dostajesz temat *Zmniejsz zużycie energii*



elektrycznej, to masz konkret, wiesz, czego się trzymać. A kiedy robisz plakat na temat otwarty, to właściwie wszystko ci wolno. Wolę mieć ograniczenia, bo wtedy kryteria są jasne. Im bliżej rzeczywistości, tym lepiej.

**M:** Ja też.



**J:** Wcześniej uczyłeś w Damaszku.

**M:** Na uniwersytecie, który miał instytut artystyczny, uczyłem plakatu i projektowania graficznego. Głównie z tej dziedziny szukali w Polsce nauczycieli, ponieważ słyszeli o Polskiej Szkole Plakatu. Ich wicepremier jeździł po Europie i zbierał ludzi, a to z Paryża, a to z Londynu... Byłem tam dwa lata.

**J:** Jakie dawałeś zadania?

**M:** Robiłem prawie takie same ćwiczenia jak u Henia Tomaszewskiego i na tym się trochę przejechałem. Oni żyli jednak od stuleci w kulturze abstrakcyjnej, i kiedy zadawałem tematy, w których była potrzebna figuracja, to mieli kłopoty.

**J:** Kłopoty natury religijnej czy technicznej?



**M:** Technicznej. Przy rysowaniu realistycznej postaci mieli większe trudności niż przeciętny europejski student.

**J:** Nie było problemów światopoglądowych? Nie buntowali się?

**M:** Nie, to są otwarci i inteligentni ludzie, tak samo jak wszędzie na świecie.

**J:** A dziewczęta studiowały?

**M:** Oczywiście, Damaszek był otwartym miastem. Z tym, że dość niebezpiecznym, bo cały czas trwała wojna. W Dolinie Bekaa wciąż dochodziło do utarczek. Mieszkałem krótko koło szpitala palestyńskiego i w nocy widziałem, jak zwozili trupy warstwami z pola walki. U nas był wówczas stan wojenny, a tam trwała prawdziwa wojna! Ginęło kilkadziesiąt tysięcy ludzi rocznie, o czym świat wołał nie wiedzieć i zamiatano to pod dywan, zarówno po stronie amerykańskiej, jak i radzieckiej. W tym samym grudniu, kiedy u nas zginęło dziewięciu górników z kopalni Wujek, al-Asad, ojciec tego dzisiejszego al-Asada, zniszczył napalmem małe miasteczko Hama, trzydzieści



tysięcy ludzi wtedy zginęło. Małe wzmianki na ten temat zamieszczono w „New York Timesie”, w „Newsweeku”, bo świat się interesował polską Solidarnością. Ludzie tamtejsi bali się nawet o tej tragedii mówić, sam dowiedziałem się o niej po tygodniu.

**J:** Nie byłeś już potem w Damaszku?

**M:** Nie.

■

**J:** Jedną z zalet pracy na uczelni jest to, że cię weryfikują bez żadnej taryfy ulgowej.

**M:** Tak, to jest najlepsze.

**J:** Na uczelni musisz się cały czas pilnować, bo wiesz, że twoja praca będzie oceniana przez studentów.

**M:** Co powiedzą studenci, gdy zobaczą gniota mojego autorstwa? Wiesz, starego zgreba, który ich maltretuje, żeby czegoś nauczyć. Ten autocenzor w każdym z nas po trosze tkwi: „Wstyd, żeby coś takiego Wasilewski zrobił”.

**J:** W każdym.

**M:** Fajne rzeczy niektórzy studenci robią, to widać, i później się człowiek dziwi: „Cholera, co się z nimi stało, kiedy takie piękne rzeczy robili?”. My dobrze znamy odpowiedź, ale wiesz, to jest smutne.

**J:** Przekonałem się po latach, że nasze korekty są potrzebne. Rzucimy coś mimochodem: „Tu zmień, zrób tak” – i dlatego między innymi takie fajne rzeczy powstają.

**M:** Tak trzeba.

**J:** Tak, ale potem młodzi ludzie kończą studia i obserwuję z przerażeniem, że myśmy ich często nie nauczyli myśleć. Najlepsze rzeczy robili na studiach, bo jednak potrzebowali tej korekty. Pół biedy, jeśli pójdą do dużego studia i trafią na sensownego szefa artystycznego.

**M:** A to jest rzadkość. I teraz jak tu się przebić w zastanej rzeczywistości, która jest okrutna i nie taka piękna, jak rzeczywistość akademicka. Być może nie dostaje nam w programach takich ćwiczeń, które by ich uzbrajały w umiejętność dyskursu z klientem, co praktykują uczelnie zachodnie. Tam po każdym temacie jest publiczna obrona i z każdej ze stron padają jakieś zarzuty. Trzeba uczyć studentów, jak się bronić, stwarzać im możliwość utarczki, student atakuje studenta itd.

■



136

**J:** Istnienie w internecie jest warunkiem powodzenia w świecie grafiki, młodzi ludzie dzisiaj pracują dla Nowego Jorku, dla Japończyków, Australijczyków, jak mój asystent Patryk Hardziej. Przed trzydziestką mają w portfolio prace dla klientów z całego świata.

**M:** Oczywiście, świat jest otwarty. Ważne, czy to są dobre rzeczy.

**J:** Nawet nie: czy dobre, ale czy się podobają.

**M:** Nie. Z mojego punktu widzenia ważne jest, abyś robił w zgodzie ze swoim sumieniem coś, za co masz jeszcze pieniądze, tylko to się liczy. Jeśli znajdziesz bogatego Chińczyka, który chce jakiegoś budżetu, to świadczy tylko o tym, że świat jest otwarty. Ale robić coś fajnego za godziwe pieniądze, to już nic lepszego nie może nas spotkać.

**J:** Najważniejsze, że lubimy to jeszcze robić.

---

## 10: KONIEC

137

**J:** A gdzie ty pracujesz – przy tym biurczku?

**M:** Różnie, na podłodze też.





# SPIS RZECZY

- 1: Szkice / **5**
- 2: Początek / **21**
- 3: Tomaszewski / **27**
- 4: Poszukiwania / **45**
- 5: Fukuda / **61**
- 6: „Problemy” / **75**
- 7: Problemy / **86**
- 8: Mnisi / **103**
- 9: Gdańsk / **128**
- 10: Koniec / **137**



AKADEMIA  
SZTUK  
PIĘKNYCH  
W GDAŃSKU



Książka jest częścią projektu badawczego prof. Sławomira Witkowskiego realizowanego w ramach działalności statutowej na Wydziale Grafiki ASP w Gdańsku i finansowanego przez MNiSW: *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.*

**Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego**

Wydawca dziękuje Luce Rayskiemu za udostępnienie archiwum prac Mieczysława Wasilewskiego.

projekt graficzny i wybór ilustracji / Janusz Górski

redakcja / Elżbieta Pałasz

korekta / Ewa Bogusławska

DTP / Krzysztof Gotowicki

ISBN 978-83-65366-68-9

© Mieczysław Wasilewski 2018

© Janusz Górski 2018

© Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 2018





Swój warsztat chciałem zbudować z gestu, który wydaje się nieporadny, przypadkowy, i zrobić z niego coś, co nie jest przypadkowe i nieporadne, co niesie jakieś znaczenie. Z uderzenia pędzlem, niby przypadkiem, powstaje znak obrazowy, nieabstrakcyjny.

**Mieczysław Wasilewski**



AKADEMIA  
SZTUK  
PIĘKNYCH  
W GDAŃSKU



ISBN 978-83-65366-68-9