Załącznik

Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 3.0 Polska (CC BY-NC-ND 3.0 PL)

Załącznik Kulturoznawczy 11/2024

DOI 10.21697/zk.2024.11.06

TEMAT NUMERU (1):
POLSKI PLAKAT FILMOWY

SPOWIEDŹ ŻARLIWEGO KINOMANA, CZYLI INSPIRACJE, BUDOWA I STYL PLAKATÓW FILMOWYCH ANDRZEJA KLIMOWSKIEGO

Justyna Chojnacka

Muzeum Narodowe we Wrocławiu
National Museum in Wrocław
justyna.m.chojnacka@gmail.com
ORCID 0000-0001-9606-9659

„Robię plakaty wyłącznie do filmów, które są mi bliskie. Już w czasie projekcji filmu robię notatki, szkicuję, ale to praca myślowa zabiera najwięcej czasu”[1] – wyznaje miłośnik kina, grafik i ilustrator Andrzej Klimowski (ur. 1949 w Londynie), który w tworzenie plakatów filmowych niewątpliwie od początku swojej twórczości wkładał dużo pasji. Chcąc oddać charakter i klimat filmowego dzieła, artysta przede wszystkim sięgał po wrażeniowe z nim skojarzenia. Wykorzystując kadry z filmów lub ich fragmenty i stosując manipulacje wykonane często w technice fotomontażu, komponował nowe, charakterystyczne dla siebie formy.

W swoich pracach artysta wskazuje na przemieszanie realności z iluzją i mówi o swoistej grze pozorów i prawd. Podkreśla, że tworząc plakat, przedstawia swój punkt widzenia na temat danego filmu – to daje mu poczucie autorstwa, a nie pozycji biernego ilustratora. Film jest bogatym zbiorem obrazów i wątków fabularnych. Grafik wykonujący projekt plakatu ma zatem ogromne pole do działania i może, ale nie musi, ograniczać się do lakonicznego znaku czy skrótu plastycznego. Klimowski tłumaczy, że im bardziej rozbudowana i bogata w elementy ikonograficzne jest zawartość obrazu, tym lepiej dla efektu końcowego. Plakat powinien w jego odczuciu mieć własną narrację, a kiedy dużo się na nim dzieje, większa jest możliwość, że będzie chciało się do niego powracać niczym do dokumentu epoki.

[1] S. Bojko, *Rozmowa z Andrzejem Klimowskim*, „Art and Artist” 1979, nr 45, s. 9.

Przyjrzyjmy się zatem refleksom rzeczywistości kreowanej przez Andrzeja Klimowskiego. Przeanalizujmy jego źródła inspiracji i to, jak ostatecznie artysta decyduje się budować przestrzeń graficzną w swoich plakatach filmowych.

Rok 1972. Nowy wspaniały kraj

Po ukończeniu studiów z zakresu malarstwa i rzeźby w St. Martin School of Art w Londynie (1968–1972), w 1973 roku Klimowski przyjechał do Polski wraz z aspirującą scenografką i kostiumografką oraz przyszłą żoną Danutą Schejbal. W tym samym roku młodzi artyści obejrzeli w Krakowie spektakl *Dziady*[2], który relacjonowali jako „bardzo odkrywcze i pełne emocji przedstawienie". Jak kontynuował Klimowski: „nigdy wcześniej nie widzieliśmy czegoś podobnego. Właśnie dla takich wrażeń przyjechaliśmy na studia do Polski"[3].

Aktywność na polskiej scenie kulturalnej tamtego czasu[4], ale i wcześniejsze wydarzenia[5], które Klimowski oglądał w trakcie pierwszej wizyty w Polsce w wieku 11 lat, zaważyły na jego wyobraźni. Polska była dla niego inna niż rodzimy kraj. Uderzała go różnica pomiędzy pogonią za pracą i pieniędzmi, jaką obserwował w Wielkiej Brytanii, a swoistą stabilizacją i niespiesznym trybem życia w Polsce.

Oboje z Danutą Schejbal byli stypendystami British Council[6] i uczęszczali na zajęcia do pracowni warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Klimowski studiował w latach 1973–1974 w pracowni plakatu u Henryka Tomaszewskiego, Schejbal uczyła się w pracowni Józefa Szajny. Oboje pracowali dla eksperymentalnego Teatru Studio, założonego przez Szajnę. W tym samym budynku co

[2] Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie; inscenizacja i scenografia: Konrad Swinarski; data premiery: 18 stycznia 1973.

[3] A. Klimowski, D. Schejbal, *Za żelazną kurtyną*, Warszawa 2015.

[4] Wśród licznych wydarzeń można wymienić choćby powstanie Teatru Studio pod dyrekcją Józefa Szajny (1972); premierę filmu Tadeusza Konwickiego *Jak daleko stąd, jak blisko* (1972); premierę filmu *Sanatorium pod Klepsydrą* w reżyserii Wojciecha Jerzego Hasa (1973) czy prapremierę sztuki Sławomira Mrożka *Szczęśliwe wydarzenie* w Teatrze Współczesnym w Warszawie (1973).

[5] Premiera filmu *Nikt nie woła* Kazimierza Kutza (1960) czy *Niewinni czarodzieje* Andrzeja Wajdy (1960); prapremiera *Kartoteki* Tadeusza Różewicza w Teatrze Dramatycznym w Warszawie.

[6] Jeszcze przed ukończeniem londyńskiej uczelni Klimowski pokazał swoje prace Henrykowi Tomaszewskiemu i za aprobatą profesora wystąpił do British Council o stypendium na dwuletni staż w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych.

Teatr Studio mieściły się uczelniane pracownie animacji, która interesowała artystę już w trakcie studiów w Wielkiej Brytanii[7].

Profesor Tomaszewski, wiedząc o zainteresowaniu Klimowskiego produkcją filmów rysunkowych, skierował swojego ucznia do pracowni prowadzonej przez Kazimierza Urbańskiego, jednej z kluczowych postaci w historii polskiej animacji. W tym czasie Klimowski pozostawał pod ogromnym wpływem literackim m.in. Franza Kafki, Alberta Camusa, Jeana Paula Sartre'a, a także oczywiście pod wpływem filmowym. Na jego liście ulubionych reżyserów pojawili się Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Melville, Andrzej Munk, Roman Polański czy Walerian Borowczyk.

W 1979 roku we współpracy z Wytwórnią Filmów Dokumentalnych w Warszawie Klimowski zrealizował film animowany *W tym szaleństwie…*, który przedstawia obrazy różnorodnych przejawów życia, aby uwypuklić teorię, że człowiek jest częścią przyrody i kosmosu. Z kolei w 1980 roku w Studiu Małych Form Filmowych Se-Ma-For Klimowski wraz z Schejbal zrealizował *Martwy cień* – film kombinowany o charakterze eksperymentalnym, który prezentuje wspomnienia mężczyzny o pięknej dziewczynie. Kombinacja filmu polega na łączeniu animacji z grą aktorską, a ukazuje on starszego mężczyznę, który siedząc w pustym mieszkaniu, przegląda album z fotografiami. Bohater pochyla się nad przeszłymi wydarzeniami z niezwykłą refleksją. Całości towarzyszą fragmenty *Requiem d-moll* KV 626 Wolfganga Amadeusa Mozarta.

Klimowski i Schejbal zostali w Polsce prawie dekadę, a ich wyjazd do Londynu zbiegł się z ogłoszeniem stanu wojennego w 1981 roku[8]. W Anglii Klimowski wykładał grafikę warsztatową i projektowanie graficzne w College of Art w Canterbury (1981–1989) oraz w College of Art and Design w West Surrey (1982–1984), później projektowanie graficzne i ilustrację w prestiżowej Royal College of Art.

Artysta podjął współpracę z wydawnictwem Everyman's Library, dla którego tworzył okładki (ponad 90 tytułów) do książek P.G. Wodehouse'a, a także do powieści Milana Kundery i noblistów Harolda Pintera oraz Kazuo Ishiguro. Obecnie jest emerytowanym profesorem.

[7] Klimowski zrealizował tam film animowany *19* (*neunzehn) bis Dreamstrasse*.

[8] Jeszcze w grudniu 1981 roku przyjechali do Wrocławia na wystawę plakatów Klimowskiego, prezentowaną w galerii Grażyny Hase.

Inspiracje i natchnienia

Staż, który Andrzej Klimowski odbył u **Henryka Tomaszewskiego (1914–2005)**, był znakomitą szkołą myślenia graficznego i pomógł artyście znaleźć indywidualny styl komponowania plakatów. Nauki Tomaszewskiego zaważyły na rozwoju drogi artystycznej grafika, mistrz kładł w nich nacisk na koncepcyjne opracowanie tematu. W połączeniu z umiejętnościami i precyzją pracy Klimowskiego wyniesionymi z brytyjskiej szkoły ukształtowały własne graficzne myślenie artysty. Z pracowni Tomaszewskiego grafik wyniósł umiejętność analizy problemu, nawyk poszukiwania wielu możliwych rozwiązań, radość zabawy znaczeniami, a następnie wyboru jednej, błyskotliwej puenty.

Do wrażliwości estetycznej Klimowskiego szybko przemówiła także twórczość dwóch polskich osobowości artystycznych – Jana Lenicy i Romana Cieślewicza. Pierwszy przyciągał Klimowskiego intelektualnym klimatem, drugi intrygował warstwowością znaczeniową i warsztatem przemawiającym szczególnie w stosowanej często przez siebie technice fotomontażu. Podobnie jak w przypadku Cieślewicza fotografia odegrała u Klimowskiego rolę ważnego impulsu twórczego. Przekształcając to tworzywo, nadał mu znaczenie podstawowego elementu składowego swoich fotomontaży i kolaży. W tej dziedzinie Klimowski wypracował swój indywidualny i rozpoznawalny styl, tak bardzo odmienny od pozostałych grafików. Warto też dodać, że z Cieślewiczem związane było pierwsze telewizyjne doświadczenie grafika[9].

Jednym z najwcześniejszych źródeł inspiracji dla Klimowskiego była grafika magazynu „Ty i Ja", z którym zetknął się po raz pierwszy jako mały chłopiec w czasie wizyty w Polsce: „Odkrywałem stosy magazynów »Ty i Ja« w szafie mojego wujka. Uwielbiałem ich wizualną figlarność. Ten zachwyt pozostał we mnie. Dlatego postanowiłem odbyć staż podyplomowy w Polsce"[10]. Na tle okładek magazynu szczególnie wyróżniały się te, które zaprojektował dyrektor artystyczny czasopisma **Roman Cieślewicz (1930–1996)**. Stworzył on łącznie 46 okładek magazynu, zainspirowany m.in. surrealistycznym malarstwem René Magritte'a czy pop-artem Roya Lichtensteina. Wykorzystując przy tym technikę kolażu, tworzył własne, odrębne światy. Dla prac kolażowych

[9] Klimowski jeszcze jako student pomagał przy produkcji dokumentu o Romanie Cieślewiczu dla Telewizji Polskiej.

[10] A. Klimowski, korespondencja artysty, cyt. za: E. Satalecka, *Andrzej Klimowski*, w: *Piękni XX-wieczni. Polscy projektanci graficy*, red. J. Mrowczyk, Kraków 2017.

Il. 1. Roman Cieślewicz, *Visiteur du soir* z cyklu *Figury symetryczne*, 1974

Il. 2. Roman Cieślewicz, *Arturo* z cyklu *Figury symetryczne*, 1974

Il. 3. Roman Cieślewicz, *Dorotheé* z cyklu *Figury symetryczne*, 1974

Cieślewicza typowe są niedopowiedzenia i pozostawienie miejsca na wyobraźnię widza. Swoje eksperymenty z kolażem, tekstem i fotografią artysta nazywał „układem graficznym", a siebie „zwrotniczym siatkówki"[11]. Często umieszczał jedną fotografię w drugiej oraz wprowadzał grę zmiany skali. Wielokrotnie stosował powiększony raster i efekt lustrzanego powielenia obrazu, korzystając przy tym z doświadczeń op-art.

Cieślewicz po mistrzowsku posługiwał się fotomontażem i kolażem w tworzeniu surrealistycznych wizji. Najlepszym przykładem mogą tu być *Figury symetryczne*, które należą do powstałej w latach 1971–1974 serii grafik wykonanych w technice sitodrukowej. Ich kompozycja opiera się na lustrzanym odbiciu względem osi środkowej. Zaczynem całej serii była reklama prasowa dla magazynu „Zoom", którą artysta projektował, pracując dla agencji reklamowej M.A.F.I.A. – wyróżniającej się spośród innych wysokim poziomem artystycznym oraz intrygującymi przedsięwzięciami (agencja współpracowała m.in. z Rolandem Toporem, Jeanem-Michelem Folonem czy Helmutem Newtonem, co nie pozostaje bez znaczenia w kontekście twórczości Romana Cieślewicza)[12].

Do twórczości **Jana Lenicy (1928–2001)** przyciągał Klimowskiego m.in. żywy i wyrazisty kolor, jakim epatowały jego projekty. Światowy rozgłos przyniósł temu pierwszemu oczywiście plakat, ale obok niego ważnym medium był film animowany, dzięki któremu wraz z Walerianem Borowczykiem uznawany jest dzisiaj za pioniera surrealistycznego kina absurdu. Jego animacje nawiązywały niekiedy do filmów Fernanda Légera, Georges'a Méliès a czy Charliego Chaplina, w innych zaś odnosił się bezpośrednio do dzieł popkultury czy mitologii greckiej. Do swoich filozoficznych i pełnych intelektualnego skupienia filmów artysta wykorzystywał różnorodne techniki animacji – kolaże, wycinanki i rysunek – choć tworzył także filmy aktorsko-animowane. Różnorodność tematyczna, gatunkowa i mnogość techniczna nigdy jednak nie zatarły charakterystycznego stylu Lenicy. W tworzeniu wyraziście indywidualnych plakatów kinowych, teatralnych i operowych grafik często stosował styl wycinankowy oraz kolaże, a jego plakaty najczęściej przybierały

[11] J. Chojnacka, *Intrygujące! „Uparty jak lwowiak – Roman Cieślewicz"*, https://mnwr.pl/uparty-jak-lwowiak-roman-cieslewicz/ (dostęp 27.07.2023).

[12] J. Chojnacka, *Uparty jak lwowiak – Roman Cieślewicz*, w: *Intrygujące*, red. P. Oszczanowski, D. Szechińska, A. Ziemlańska, Wrocław 2023.

formę obrazu malowanego w technice gwaszu, akwareli i tempery[13]. Lenica przyznawał, że plakat i film animowany uważał za środki kontrabandy artystycznej. Pomimo traktowania ich w podobny sposób w obu tych formach można było przemycać inne treści. Takie właśnie – pokrewne – myślenie o obu tych gatunkach stanowi jedno z przekonań artystycznych Andrzeja Klimowskiego.

Wśród artystów, którzy swoją twórczością oddziaływali na styl Klimowskiego, nie może zabraknąć flamandzkiego malarza i grafika **Fransa Masereela (1889–1972)**. Choć jego bezpośredni wpływ na polskiego artystę widać w późniejszych pracach (zwłaszcza graficznych) tego drugiego, przemawiające prostotą i naturalnością echa dzieł Masereela można dostrzec nawet we wczesnych projektach Klimowskiego. Jedną z najbardziej inspirujących prac była z pewnością pierwsza powieść w obrazach[14] *Pasja człowieka* (1918) – seria nastrojowych obrazów i cieszących się międzynarodowym uznaniem drzeworytów, które przekazują głębokie przesłanie wolności i humanizmu, opowiada historię młodego mężczyzny, który protestuje przeciwko niesprawiedliwości wobec klasy robotniczej w uprzemysłowionym społeczeństwie, a ostatecznie zostaje stracony za stanięcie na czele buntu przeciwko swojemu pracodawcy[15].

Masereel budował kompozycje oparte na silnych kontrastach czerni i bieli, czerpiąc inspiracje z ekspresjonistycznego teatru i filmu. Przy pierwszym zetknięciu prace artysty uderzają prostotą, lecz przy dłuższym kontakcie odkrywają kolejne wymiary oraz niezwykłą lekkość i naturalność surowej techniki drzeworytniczej. Taki efekt spowodowany był zapewne tym, że grafik ciął drewno bez dokładnego przygotowania, na podstawie kilku wstępnych orientacyjnych kresek pędzlem lub piórkiem.

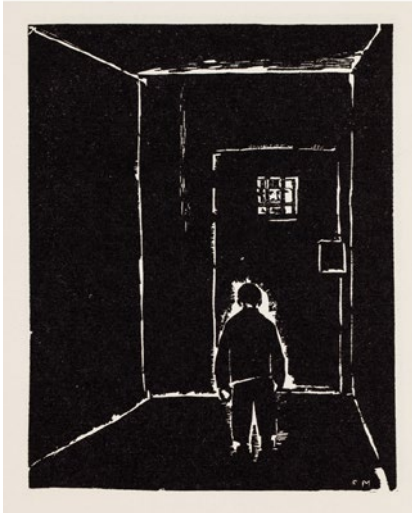
Kolejnym artystą, pod którego wpływem niewątpliwie pozostaje Andrzej Klimowski, jest **Gustave Doré (1832–1883)**, który był „jedną z najciekawszych

[13] W latach 50. XX wieku zarzucano przez to Lenicy stosowanie technik niegraficznych.

[14] Pierwowzór dzisiejszej powieści graficznej – powieść bez słów, która była także nazywana „niemą powieścią" (czasem występowała także pod nazwą „powieść drzeworytnicza") – ograniczała tekst do tytułu książki i rozdziałów.

[15] J. Chojnacka, *W białych rękawiczkach: Frans Masereel*, https://mnwr.pl/w-bialych-rekawiczkach-frans-masereel/ (dostęp 27.07.2023).

Il. 4. Frans Masereel, z albumu *Los człowieka*, 1924



Il. 5. Frans Masereel, z albumu *Los człowieka*, 1924

i najsympatyczniejszych indywidualności naszego czasu"[16] – jak pisał jego współczesny mu wielbiciel Émile Zola. Sławę zyskał głównie jako grafik, choć zajmował się także rysunkiem, karykaturą, akwarelą, a także malarstwem i rzeźbą. Dorobek artystyczny zdaje się nie do wyobrażenia bogaty, Doré pozostawił bowiem po sobie ok. 11 tysięcy grafik, ok. 300 akwarel, ponad 200 obrazów i kilkadziesiąt rzeźb. Jednak to ilustracje wykorzystujące technikę drzeworytu sztorcowego, które powstały do wydań książkowych dzieł literatury, przyniosły temu artyście największą sławę i niejako unieśmiertelniły go, zaowocowały licznymi naśladownictwami, stały się też inspiracją dla wielu artystów, w tym Andrzeja Klimowskiego, którego fascynowała łatwość Dorégo w ucieleśnianiu światów tajemniczych, bajkowych i niezwykłych. Wśród zilustrowanych przez niego dzieł były m.in. *Gargantua i Pantagruel* Rabelais'go (1854), *Żyd wieczny tułacz* Duponta, *Boska Komedia* Dantego (1861),

[16] É. Zola, *Słuszna walka: Od Cour-beta do impresjonistów. Antologia pism o sztuce*, opr. Jean-Paul Bouillon, Warszawa, 1982, cyt. za: A. Wincencjusz-Patyna, *Czterej panowie ilustratorzy, nie licząc zwierząt. XIX-wieczna grafika ilustracyjna we Francji i jej polskie echa*, przeł. H. Morawska, „Quart" 2008, nr 2(8), s. 24.

Don Kichot Cervantes'a (1863), *Biblia* (1864–1866), *Raj utracony* Miltona (1866), *Bajki* La Fontaine'a (1867) czy *Kruk* Edgara Allana Poego (1882).

Emil Zola powiedział także o Dorém:

> On widzi tylko sny, żyje w idealnej krainie, skąd przynosi nam karłów i olbrzymy, promienne nieba i rozległe widoki. Przebywa w domu wróżek, w krainie marzeń. Nasza ziemia mało go wzrusza, trzeba mu piekielnych i niebiańskich sfer Dantego, szalonego świata Don Kichota; dzisiaj natomiast podróżuje po ziemi Kanaan, czerwonej od ludzkiej krwi i białej od boskiej jutrzenki[17].

To panujący nastrój tajemniczości, wyraźne efekty światłocieniowe i różnorodność wyobrażeń fantastycznych stają się wspólnym mianownikiem prac Dorégo i Klimowskiego. Polski krytyk, teoretyk i historyk sztuki Mieczysław Porębski zauważył, że bohaterzy tego pierwszego sprawiają wrażenie jakby początku komiksowej narracji. Tak samo można odebrać bohaterów prac polskiego grafika. Wydają się zatrzymani w ruchu, jakby byli zawieszeni przed kolejnym swoim gestem.

Do grona preceptorów Klimowskiego z pewnością zalicza się także niemiecki artysta **John Heartfield (1891–1968)**, który w duchu kubistycznych technik malarskich, bliskich kolażowi – *papiers collés* – oraz pod wpływem koncepcji surrealistycznych stał się jednym z pierwszych, a jednocześnie ważniejszych twórców w technice fotomontażu. Należał do grona artystów, którzy posługując się nowymi metodami ekspresji, na pole grafiki użytkowej wprowadzili montaż oparty nie na adaptacji fotografii lub materiału fotograficznego, ale na zamyśle budowy jednolitego, organicznie plastycznego i wielowarstwowego przenikania się obrazu. Heartfield eksperymentował na polu montażu typograficznego oraz filmowego, kiedy w latach 1916–1918 w ścisłej współpracy z Fantasia Film braci Julesa i Maxa Grünbaumów w Berlinie zapełnił wiele taśm eksperymentami w krótkim metrażu. Później realizował się jako reżyser filmów popularnonaukowych i stał się jednym z prekursorów filmu trickowego (dziś animowanego) w berlińskiej wytwórni UFA[18].

Oprócz fotomontaży i montaży artysta wykonywał szereg projektów grafiki książkowej i plakatów politycznych. Interesował się scenografią, do której

[17] Ibidem.

[18] *Niestety aktualne. Wystawa fotomontaży Johna Heartfielda*, katalog wystawy, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1964.

także wprowadził właściwe sobie nowatorskie koncepcje. Współpracował przy tym z Markiem Reinhardem i Erwinem Piscatorem – jednymi z najoryginalniejszych inscenizatorów i reformatorów europejskiego teatru współczesnego.

Heartfielda można nazwać artystą satyrykiem – cały swój przekaz kierował ku metaforze i symbolowi. Komponował poprzez analogie i zestawienia, której w swojej formie są niezmiernie pomysłowe i zaskakujące. Parował elementy niezwykle ryzykownie, prezentując pełen wachlarz rzeczywistości, a jego prace niczym nie przypominały wyklejanek czy rebusów. Ze swoistych okruchów i fragmentów symboli tworzył nowe, zaskakujące światy. W większości jego dzieła są czarno-białe, surowe, uzupełnione prostą typografią. Zawierają nutę surrealizmu, swoistą dziwność, która bliska była choćby René Magritte'owi. Nie można też zapomnieć o przemyślanym planowaniu kompozycji, które zawsze utrzymywały skalę, o budowanych przez niego kontrastach – statycznych i dynamicznych zestawieniach – oraz o tym, jak umiejętnie i z wyczuciem artysta wplatał w całość kompozycji sylwety, które raz oświetlał silnym światłem, a innym razem osłabiał nim ich walor.

W kontekście inspiracji Klimowskiego istotny jest także amerykański malarz **Joseph Cornell (1903–1972)**, znany z misternie komponowanych gablot zawierających przedmioty, które w historii sztuki funkcjonują jako „poetyckie dioramy" i „intymne teatry", „komnaty osobliwości" – a każda z nich jest małym światem samym w sobie, ukazującym „piękno codzienności". Jego sztukę określano jako romantyczną, poetycką, liryczną i surrealistyczną. Swoje pierwsze kolaże, konstrukcje pudełkowe i filmy eksperymentalne Cornell tworzył w latach 30. XX wieku, wystawiając własne prace obok surrealistów, takich jak Salvador Dalí, Giorgio de Chirico, Max Ernst i René Magritte.

Artysta samouk przeszukiwał antykwariaty, muzea, teatry, księgarnie i targi staroci w Nowym Jorku, zbierając obszerne archiwum papierowych efemeryd i małych przedmiotów, aby stworzyć swoje charakterystyczne szklane „pudełka z cieniami" (*shadow boxes*). W swoich miniaturowych arcydziełach Cornell przekształcał przedmioty codziennego użytku w urzekające skarby, ujawniając swoją fascynację przedmiotami z różnych obszarów – od astronomii i kina po literaturę i ornitologię. W swoich gablotach umieszczał fragmenty wyjęte z kultury europejskiej – od baletu romantycznego po renesansową architekturę z Włoch.

Nowe technologie oferują współczesnym badaczom i historykom dodatkowe możliwości, poszerzające zakres analizy twórczości artystów, którzy

swoją obecność w Internecie zaznaczają nie tylko poprzez strony internetowe prezentujące ich portfolio, ale też osobistą aktywność na popularnych stronach. Andrzej Klimowski na swoim koncie w serwisie Pinterest[19] – jednym z największych serwisów społecznościowych przeznaczonych do swoistego kolekcjonowania wybranych materiałów wizualnych – zapisuje m.in. zdjęcia i ilustracje architektury czy samych detali architektonicznych. Są wśród nich antyczne świątynie, projekty Alexandra Brodsky'ego, Ilyi Utkina czy motywy schodów. Na jego tablicy inspiracji pojawiają się także zdjęcia zwierząt, głównie uskrzydlonych – nietoperzy, sów i innych ptaków – a także rysunki fantastycznych kreatur. Wśród inspiracji znajdujemy także anioły (znów motyw skrzydeł), zarówno anonimowe przedstawienia rzeźbiarskie czy grafiki Williama Blake'a, jak i detale obrazów Jana van Eycka. Widać, że sporą uwagę artysta koncentruje także na mozaikach (szczególnie z czasów starożytnej Grecji), które wielokrotnie zapisywał na tablicy swojego konta serwisu Pinterest.

Architektura plakatu według Klimowskiego

Konstrukcja plakatów Andrzeja Klimowskiego najczęściej wznoszona jest na osi symetrii. Symetrii nieidealnej, pozornej, ale potrzebnej do osiągnięcia efektu równowagi, spokoju i statyczności przedstawiania. Na środku dzieła pojawia się zazwyczaj tylko jedna forma, która wypełnia pole plakatu aż po krawędzie. Swoiste ucięcia fragmentów – z pozoru ważnych dla odbioru całości – pozbawiają prace jednoznaczności i przez swoje niedopowiedzenie dodają im tajemniczości, zapraszają odbiorcę do domysłów.

Wizualna retoryka prac Klimowskiego zasadza się na metaforze, która realistyczne obiekty pozbawia jednoznaczności. To, co wyróżnia jego prace z plakatowego zgiełku, to ich kameralność i wyciszenie. Prace nie są agresywne i nie drażnią ostrymi kolorami czy dynamicznymi formami. Artysta stara się zaintrygować odbiorcę swoistym niedopowiedzeniem historii do końca, jakby urwaniem w pół zdania.

Dla grafika ważny jest rekwizyt filmowy i zbliżenie, zauważone i uchwycone w podobny sposób jak w filmach Alfreda Hitchcocka, a najbardziej odpowiadają mu filmy rozgrywające się wokół jednego czy dwóch bohaterów. Mając

[19] Konto A. Klimowskiego w serwisie Pinterest, https://pl.pinterest.com/andrzejklimowsk/ (dostęp 27.07.2023).

do czynienia z takimi filmami, od razu tworzy w głowie pomysły portretu w wyreżyserowanej scenerii. Do kolejnych realizacji najczęściej pozuje mu jego żona Danuta, kilku przyjaciół o „ciekawej" fizjonomii, on sam i czasem syn Dominik. Swoim modelom często wręcza systematycznie gromadzone rekwizyty, które mają wzbogacić lub podkreślić przekaz. Na plakacie do filmu *Bestia* (1979) obsesję erotyczną bohatera autor wyraził, posługując się fragmentami obnażonego ciała i sztucznymi paznokciami. Film o chłopcu opętanym przez szatana *Omen* (1977) w naturalny sposób naprowadził go do wykorzystania jako modela własnego syna. Klimowski oddał charakter filmu i zbudował napięcie, dodając do kompozycji fragmenty ze starej ryciny. Z kolei plakat do filmu *Zapach kobiety* (1976), który sam autor uważa za jeden z najbardziej udanych, realizuje ideę „gablotowego" spłaszczenia i swoistej alienacji modela. Jak wiele innych, plakat ten powstał w procesie pracochłonnego przetwarzania zdjęcia. Eliminując półtony, artysta sprowadził fotografię do formy grafiki mającej chropowatą fakturę i pożądaną głębię. Swoiście „gablotowa" ekspozycja jest jedną z typowych cech twórczości Klimowskiego. Grafik posługuje się z reguły ograniczoną, ciasną i jakby sprasowaną przestrzenią, co ma niewątpliwie związek z podejściem do kadru w ogóle. Takie „ciasne" kadrowanie pozostawia rzeczy jakby niedopowiedziane – podrażniają one wyobraźnię widza. Artysta spłaszcza przedstawioną sytuację na wzór przedmiotów misternie ułożonych w gablotach Cornella. „Gablotowy" jest dla przykładu plakat do filmu *Nashville* (1976) oraz *Flic Story* (1976).

Narzędziami Klimowskiego są klasyczne ołówki, pędzle, piórka, dłuta litograficzne. Pomimo że studiował on malarstwo, często przyznaje, że ta dziedzina – działania *stricte* manualnego – nie pociągała go szczególnie. Zawsze jednak interesował się fotografią, która ma dla niego nieprzetłumaczalny urok magiczny, jest źródłem wielu impulsów i może być światem zastępującym realne byty. Artystę wyróżnia jednak bardzo malarski sposób traktowania tego tworzywa. Zdjęcie jest dla niego materiałem elastycznym, rozciągliwym i wchłaniającym kolor jak gąbka. Przy takiej manipulacji detal ulega zatarciu, wzbogacając tym warstwę kompozycji.

Hołdując zasadzie, że to litera tworzy styl i klimat plakatu, grafik używa w projektach liternictwa, które musi być spójne z tematem oraz grafiką. Czasem kreśli litery odręcznie, a czasem używa gotowych składów, korzystając z letrasetów, dopasowując krój pisma każdorazowo do tematyki czy klimatu ilustrowanego filmu lub spektaklu. Najczęściej artysta wykorzystuje

pismo dwuelementowe z szeryfami lub bez nich. Niekiedy sięga po różne typy czcionki secesyjnej, XIX-wieczne dekoracyjne kroje z kręgu anglojęzycznego, np. Tuscan, lub zupełnie odmienne w stylistyce, współczesne jego plakatom, litery o kroju Pump, zaprojektowane w 1970 roku przez Boba Newmana. Na plakatach Klimowskiego tekst zawsze pełni jednak funkcję raczej informacyjną aniżeli dominującą i porządkującą całość kompozycji.

Plakaty Andrzeja Klimowskiego w naturalny sposób ewoluowały. Zmieniały się motywy, sposób komponowania, kolorystyka, ozdobniki i liternictwo. Niezmienna była jednak zawsze oszczędność wyrazu, którą artysta akcentuje zwykle pojedynczymi formami umieszczonymi na osi symetrii. Kompozycję często opiera na ukazaniu samej twarzy[20], popiersia[21], torsu[22], torsu bez głowy[23], postaci ustawionej bokiem[24] lub samej dłoni[25] jako elementu centralnego. Dla swoich plakatów artysta najczęściej wybiera pionowy format. Ten poziomy[26] zawsze jest zaś kompozycyjnie uzasadniony. Ciała przedstawionych na plakatach postaci zazwyczaj kształtuje twardy modelunek światłocieniowy, który spłaszcza kompozycję, pozbawiając ją złudzenia głębi. Postacie wydają się jakby oślepione mocnym światłem reflektorów.

Artysta jest bardzo oszczędny w użyciu koloru. Zwykle swoje prace buduje za pomocą dwóch lub trzech barw. Najczęściej czarno-biała kompozycja ożywiona jest jedynie pojedynczym drobnym akcentem kolorystycznym – czerwone usta (*Anna Karenina*, 1976), odcisk szminki po pocałunku na czole (*Bel-ami 2*, 1975), drobna krwawa rana (*Ludzie godni szacunku*, 1976) czy spływające strużki krwi (*Życie i śmierć króla Jana*, 1975) – lub większą figurą, jak np. czerwony czort na plakacie do spektaklu *Biesy* (1980) Fiodora Dostojewskiego albo czerwony smok na plakacie *Morderstwo w Orient Expresie* (1974). Czarno-białą kompozycję grafik czasem przełamuje także żółcieniem, jak poprzez dominujący w kompozycji żółty wachlarz na plakacie do filmu *Udręka* (1977)

[20] *Anna Karenina*; *Intryga rodzinna*; *Dzień delfina*; *Biesy*; *Opera za trzy grosze*.

[21] *Nakarmić kruki*; *Bez wyjścia*; *Światło*; *Nauka latania* (pogłębione popiersie); *Król Lear*; *Tomasz*; *Życie i śmierć króla Jana*; *Bel-ami 2*; *Nashville*.

[22] *Mojżesz i Aron*; *Chinatown*; *Przyrost naturalny*; *Przeprowadzka*; *Przed odlotem*.

[23] *Wniebowstąpienie*; *Chinatown*; *Mojżesz i Aron*; *Ojciec Chrzestny*.

[24] *Taksówkarz*; *Zapach kobiety*; *White Harvest*; *Omen*.

[25] *Intryga rodzinna*; *Remi dżin*; *Śmierć prezydenta*; *Pasja*; *Niewinne*.

[26] *Hallo Szpicbródka, czyli ostatni występ króla kasiarzy*; *Pojedynek*; *Przygody Picassa*; plakat teatralny *Przyrost naturalny*; *Przeprowadzka*.

czy logo legendarnej amerykańskiej wytwórni Sun Record na plakacie *Mystery Train* (1997). Więcej akcentów kolorystycznych pojawia się także na plakacie do filmu *Taksówkarz (*1978) i *Bestia* (1979).

Klimowski nierzadko wykorzystuje w swoich projektach fotosy z filmu i metodą montażu poddaje je nieznacznym, a jednak bardzo wymownym manipulacjom, jak na plakacie do filmu *Rublow* (2010), na którym na oczy mnicha nałożona jest czarna opaska, która jednocześnie uwydatnia przezierające przez nią żółte oczy[27].

Do realizacji swoich plakatów grafik czasem wykorzystywał także zdjęcia dzieł sztuki, które z pietyzmem dobierał, by oddać sens przedstawienia. Tak było dla przykładu na plakacie do sztuki Davida Williamsona *Przeprowadzka* (1980), na którym pojawia się rzeźba Antonia Canovy *Bokser Kreugas* (1796) z watykańskiego Museo Pio-Clementino. Wykorzystanie wizerunku starożytnego olimpijskiego pięściarza wskazuje na orientację Klimowskiego w historii sztuki oraz wiedzę z zakresu mitologii greckiej. Portret przypomina nierówną walkę, jaką stoczył Kreugas z Damoksenosem, symbolizuje analogię do sytuacji, w jakiej osadzeni byli główni bohaterowie sztuki teatralnej. Po inny wizerunek rzeźby, a dokładniej znajdujący się w National Portrait Gallery w Londynie gipsowy odlew głowy Williama Blake'a (1823) autorstwa Jamesa De Ville'a, Klimowski sięgnął w plakacie do filmu Jima Jarmuscha *Truposz* (2017). Wykorzystując w tej kompozycji zdjęcie pierwszoplanowego aktora oraz przedstawienie wspomnianego gipsowego odlewu, wskazuje na powiązanie głównego bohatera filmu – księgowego Williama Blake'a – ze słynnym angielskim artystą i wizjonerem, którego współcześni często nazywają Mad Blakiem.

Tło na plakatach Andrzeja Klimowskiego zwykle jest jednolite – najczęściej czarne lub białe, rzadziej zdobi je wzór[28]. Figury na pracach artysty zdają się jakby zawieszone w próżni. Czasem ujęte są w bogato zdobione ramy (*Tomasz* oraz *Ojciec chrzestny* – oba projekty z 1976 roku) lub wkomponowane w obszar elementów architektonicznych, np. okien (*Ludzie godni szacunku*, 1976).

[27] J. Chojnacka, *Spotkanie dwóch światów artystycznej wyobraźni, czyli symbolika plakatów do filmu „Andriej Rublow" w reżyserii Andrieja Tarkowskiego*, w: *Antropologia kina Andrieja Tarkowskiego*, J.K. Wawrzynów, W.Z. Wojtyra, Wrocław 2019.

[28] Artysta wykorzystał geometryczny wzór, aby oddać stylistykę czasów i teatralnej rewii na plakacie do filmu *Hallo Szpicbródka, czyli ostatni występ króla kasiarzy.*

Wyjątkiem jest plakat do filmu Carlosa Saury *Nakarmić kruki* (1977), na którym umieszczona za postacią palisada dodaje symbolicznego znaczenia całości przedstawienia.

Zakończenie

Angielski dramaturg, pisarz i reżyser teatralny Harold Pinter poproszony o podsumowanie i określenie w kilku słowach zaprzyjaźnionego z nim Andrzeja Klimowskiego stwierdził, że to niemożliwe, ponieważ nie da się w jednym lub dwóch zdaniach uchwycić takiej wyobraźni, jaką dysponuje grafik. Nazywa on Klimowskiego artystą wolnym i nieuchwytnym, który patrzy na rzeczy z kilku perspektyw jednocześnie, a jego oko to zarazem mikroskop, szkło powiększające, lustro weneckie i kryształowa kula[29].

W wielu swoich pracach polski grafik powraca do tych samych motywów. Często swoim postaciom dodaje zagadkowe skrzydła, innym zaś nakazuje patrzeć w nieznaną przestrzeń. Jego oniryczne wizje niejednokrotnie budują napięcie lub niepokój, a czasem dotyczą doświadczeń erotycznych. Kreowany przez artystę obraz jest mroczny, zbudowany z gęstego rastra kropek pozostaje nieostry, czym potęguje tajemniczość. Rola rastra używanego w pracach Klimowskiego jest dwojaka. Przede wszystkim ujednolica tkankę plakatu, który niczym układanka złożony jest z wielu elementów wyciętych z różnych zdjęć. Raster spłaszcza też kompozycję i pozbawia ją iluzji głębi, czyniąc cały układ znakiem graficznym, jedynie umownie trójwymiarowym dzięki śladom światłocienia. Najczęściej korpusem kompozycji jest ludzki tors, twarz lub inny fragment człowieka. Stosowany przez artystę fotomontaż degeneruje kończyny postaci, „odnaturalnia" ich sylwetki i udziwnia oblicza. Bohaterowie plakatów Klimowskiego przybierają kształt upiorów, demonów i innych stworów z baśni, legend i podań.

Esencjonalnie podsumowali twórczość artysty kuratorzy wystawy *Topor et cie: Roland Topor et les artistes contemporains polonais d'imagination panique*:

> Sztuka Andrzeja Klimowskiego wyrasta z podobnego świata wyobrażeń co nieme kino, czarny kryminał, obrazy Margitte'a i de Chirico czy filmy Davida

[29] Dosł.: „Jest wolnym człowiekiem i nigdy go nie złapiesz. Patrzy na rzeczy prosto, ale jednocześnie od środka i do góry nogami, zza rogu i przez roztrzaskaną dziurkę od klucza. Jego oko to mikroskop, lupa, lustro weneckie i kryształowa kula" (*Andrzej Klimowski. Biography*, https://www.klimowski.com/pages/about-us (dostęp 27.07.2023), przeł. J. Chojnacka.

Lyncha. Postacie zawieszone w stanie między snem a jawą oświetla zwykle tajemnicze światło, którego źródłem jest słońce lub księżyc, czego nie wiemy. Wydaje się, jakby artysta przedstawiał świat, który w swojej niepokojącej atmosferze, tajemniczości i kuriozalności mógł nam po prostu się kiedyś przyśnić[30].

Wśród wyraźnych źródeł inspiracji Andrzeja Klimowskiego znajduje się romantyczna fantastyka Gustava Dorégo, lekka graficzna surowość Fransa Masereela, montaż ekspresjonistów niemieckich i wyobraźnia dadaistów, „gablotowe kunstkamery" Josepha Cornella i oczywiście twórczość polskich mistrzów, dla których młody grafik przyjechał do Polski – lapidarność Henryka Tomaszewskiego, tajemniczość Romana Cieślewicza i „dynamiczne opanowanie" Jana Lenicy.

Andrzej Klimowski nadal poszukuje inspiracji w świecie sztuki. Oprócz wspomnianej aktywności w serwisie Pinterest, w którym na swojej tablicy zapisuje wybrane zdjęcia i ilustracje ulubionych motywów, aktywnie udziela się także na portalu Instagram[31], gdzie na swoim koncie dzieli się najnowszymi pracami z widzem i odsłania przed nim swoje tajemnicze oblicze.

Bibliografia

Bojko Szymon, *Rozmowa z Andrzejem Klimowskim*, „Art and Artist" 1979, nr 45.

Chojnacka Justyna, *Frans Masereel – kronikarz, buntownik, marzyciel*, „Magazyn Potencjalny Lokator" 2024, nr 3.

Chojnacka Justyna, *Uparty jak lwowiak – Roman Cieślewicz*, w: *Intrygujące*, red. P. Oszczanowski, D. Szechińska, A. Ziemlańska, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2023.

Galusek Łukasz, Leśniak Teresa (red.), *Frans Masereel. Odkrywanie mistrza* [katalog wystawy], MCK w Krakowie, Kraków 2005.

Klimowski Andrzej, Schejbal Danusia, *Za żelazną kurtyną*, przeł. B. Brzezowska, Timof Comics, Warszawa 2015.

Kowalski Grzegorz, Sitkowska Maryla, *Powinność i bunt. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1944–2004* [katalog wystawy], ASP w Warszawie, Warszawa 2004.

Mrowczyk Jacek (red.), *Piękni XX-wieczni. Polscy projektanci graficy*, 2+3D, Kraków 2017.

Niestety aktualne. Wystawa fotomontaży Johna Heartfielda [katalog wystawy], Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1964.

[30] *Topor et cie: Roland Topor et les artistes contemporains polonais d'imagination panique* [katalog wystawy], Aix-en-Provence 2004, przeł. A. Taborska.

[31] Konto A. Klimowskiego na platformie Instagram, https://www.instagram.com/andrzejklimo/ (dostęp 27.07.2023).

Przymus Irena (oprac.), *Andrzej Klimowski. Londyn. Więcej niż plakat*, katalog wystawy, Galeria Miejska „Arsenał", Poznań 2006.
Rouard-Snowman Margo, *Roman Cieslewicz. Master of graphic design*, Thames and Hudson, Paryż 1993.
Satalecka Ewa, *Andrzej Klimowski*, w: *Piękni XX-wieczni. Polscy projektanci graficy*, red. J. Mrowczyk, Kraków 2017.
Topor et cie: Roland Topor et les artistes contemporains polonais d'imagination panique [katalog wystawy], Galerie Zola, Aix-en-Provence 2004.
Wincencjusz-Patyna Anita, *Czterej panowie ilustratorzy, nie licząc zwierząt. XIX-wieczna grafika ilustracyjna we Francji i jej polskie echa*, „Quart" 2008, nr 2(8).

Źródła internetowe

Andrzej Klimowski. Biography, https://www.klimowski.com/pages/about-us (dostęp 27.07.2023).
Chojnacka Justyna, *Intrygujące! „Uparty jak lwowiak – Roman Cieślewicz"*, https://mnwr.pl/uparty-jak-lwowiak-roman-cieslewicz/ (dostęp 27.07.2023).
Chojnacka Justyna, *W białych rękawiczkach: Frans Masereel*, https://mnwr.pl/w-bialych-rekawiczkach-frans-masereel/ (dostęp 27.07.2023).
Konto Andrzeja Klimowskiego na platformie Instagram, https://www.instagram.com/andrzejklimo/ (dostęp 27.07.2023).
Konto Andrzeja Klimowskiego na platformie Pinterest, https://pl.pinterest.com/andrzej-klimowsk/ (dostęp 27.07.2023).

Źródła ilustracji

Il. 1–3. Ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu, fot. Wojciech Rogowicz.
Il. 4–5. Ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu, fot. Magdalena Lorek.

© Wszelkie prawa autorskie do zdjęć zastrzeżone

The Confession of an Ardent Film Buff – Inspirations, Structure and Style of Movie Posters by Andrzej Klimowski

In 1972, Andrzej Klimowski quit his painting and sculpture studies at St. Martin School of Art in London and moved to Warsaw to study at Henryk Tomaszewski's poster studio at the Academy of Fine Arts in Warsaw. Franz Kafka, Albert Camus, Jean Paula Sartre, Jean Luc Godard, Andrzej Munk are only some of his literary and movie fascinations. His works are soaked with the style of the silent cinema, film noir or paintings of René Magritte. Being under the strong influence of i. a. Jan Lenica and Roman Cieślewicz, he designs posters brimming with references to the history of art. Over time, he has created his own individual, signature style and *Taxi Driver*, *Dead Man* or *The Godfather* are only a part of his impressive portfolio. Klimowski explains that it is better for the final effect, if the content of works is more expanded and full of iconographic elements. The article

presents and analyzes the works by Andrzej Klimowski, taking into account his inspiration, composition structure and execution of the design of movie posters.

Keywords: Andrzej Klimowski, Roman Cieślewicz, Jan Lenica, Frans Masereel, Gustave Doré, John Heartfield, Joseph Cornell, movie poster, poster

Słowa kluczowe: Andrzej klimowski, Roman Cieślewicz, Jan Lenica, Frans Masareel, Gustave Doré, John Heartfield, Joseph Cornell, plakat filmowy, plakat

Data przesłania tekstu: 11.08.2023
Data zakończenia procesu recenzyjnego: 17.04.2024
Data przyjęcia tekstu do publikacji: 11.07.2024