

Podaj dalej

Dizajn, nauczanie, życie

Krzysztof Lenk
w rozmowie z Ewą Satalecką

Karakter
Kraków 2018



Lata sześćdziesiąte
Plakaty, okładki, czasopisma

Jeśli zależy mi na ułożeniu tekstu, który będzie odbierany przychylnie (...), to powinien on mieć zadbaną, algorytmiczną relację pomiędzy trzema bielami w tekście: między literami, między wyrazami i między wierszami, a też właściwie łączyć się z bielą marginesów.

(s. 82)

Lata sześćdziesiąte. Wróćmy do dyplomu i czasu zaraz po nim.

Na początku 1962 roku poznałem Ewę Zembruską i w październiku 1963 roku się pobraliśmy. Nie wiem, czy jako grafik utrzymujący się ze zleceń, bez stałej posady, byłem wymarzoną kandydatem na męża ukochanej córki ze stabilnego, profesorskiego domu, ale jakoś zdałem egzamin.

W 1961 roku miałem dwadzieścia pięć lat, robiąc dyplom, byłem samodzielny. Pracowałem dla wydawnictwa Śląsk, dla Maćka Urbańca w Centrali Rolniczo-Spożywczej „Samopomoc Chłopska”, i innych. W 1964 roku zacząłem projektować moje pierwsze czasopismo – „Polish Machinery News”; w 1968 pojechałem na staż do agencji reklamowej SNIP (Société Nouvelle d’Information et Publicité) w Paryżu, a później dostałem tam pracę w tygodniku „Jeune Afrique”. Znałem francuski, dopiero potem angielski wyparł ten język z mojej świadomości i dziś już w nim nie mówię. W lecie 1969 roku w Warszawie zacząłem robić tygodnik „Perspektywy”.

Na roku dyplomowym, lub zaraz po, oprócz okładek książek projektowałem dla Wydawnictw Handlu Zagranicznego. Miałem od nich wiele ciekawych zleceń dla różnych central i przedsiębiorstw. Projektowałem dla nich aż do wyjazdu do Paryża w 1968 roku, czyli około sześciu lat intensywnej pracy: robiłem broszury, katalogi, kalendarze i – po raz pierwszy – czasopisma, periodyki specjalistyczne.

Wiedziałem, że nie jestem typem człowieka mówiącego w haiku – krótkich metaforach. Jestem raczej reżyserem robiącym



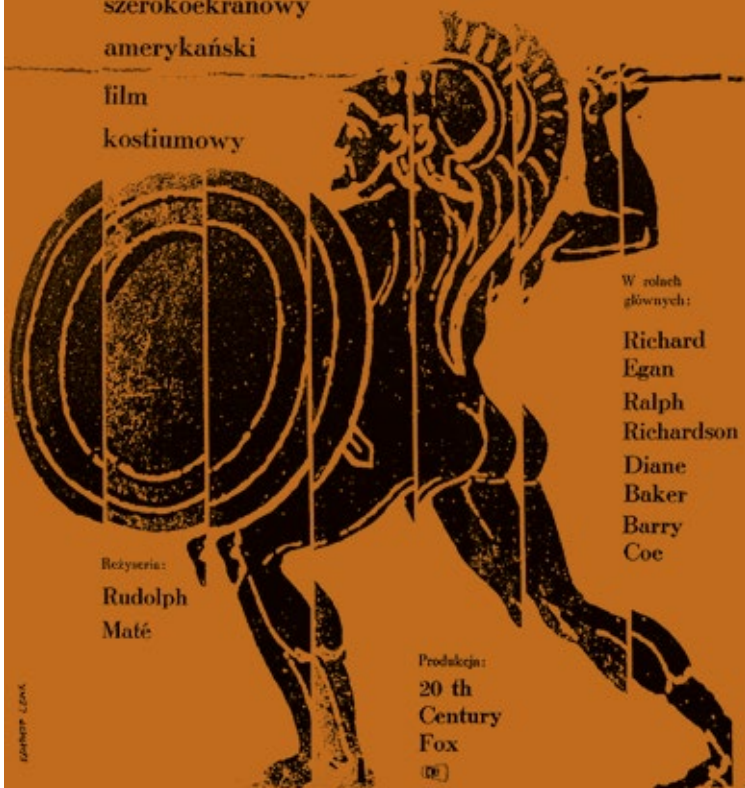
Okladka dla wydawnictwa Śląsk: tłoczona w płótnie oprawa i dwie, nakładające się na siebie strony tytułowe opublikowanej na początku lat sześćdziesiątych antologii poezji i satyry powstań śląskich. Podłużny format został świadomie użyty dla lepszej ekspozycji wierszy, składanych dość mięsistym pismem. W całej książce użyłem odmian jednego kroju.

narrację, lubię rytmy, ciągi, strukturę, którą mogę modulować. Żeby jednak ugruntować swoją pozycję na rynku graficznym, trzeba było projektować plakaty. Wszystkie inne rodzaje projektowania pozostawały w cieniu plakatu, praktycznie niezauważane. Ja jednak robiłem rzeczy, z których byłem naprawdę dumny, a które nie były plakatami. O tym jeszcze opowiem.

Zacząłem więc projektować plakaty, głównie do filmów. Projektowałem je z ciekawością, spotykałem interesujących ludzi, chodziłem na pokazy filmów; nie było to dla mnie ważne, ale

300 SPARTAN

Barwny
szerokoekranowy
amerykański
film
kostiumowy



W rolach
głównych:

Richard
Egan
Ralph
Richardson
Diane
Baker
Barry
Coe

Reżyseria:
Rudolph
Maté

Produkcja:
20 th
Century
Fox
®

Plakaty filmowe dla Centrali Wynajmu Filmów – powyżej i na dwu następnych stronach – pochodzą z połowy lat sześćdziesiątych. Wszystkie powstały jako kompozycje łączące fotografię z typografią i bardzo oszczędnym, funkcjonalnym kolorem. Starłem się, żeby najbardziej istotny element każdego plakatu od razu rzucał się w oczy.

ŚMIERĆ BELLI

Francuski dramat kryminalny
wg powieści **GEORGES SIMENONA**

Scenariusz: Jean Anouilh

Reżyseria: Édouard Molinaro

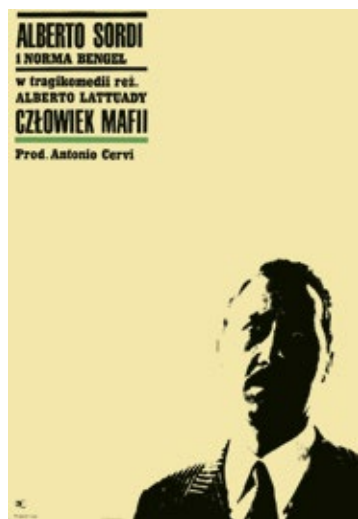
W roli głównej:

JEAN DESAILLY Alexandra Stewart

i Yves Robert Produkcja: Lux Films



Kryształ Łuk



było przyjemne. Dzięki temu moje nazwisko zostało odnotowane w środowisku projektantów.

Interesowałem się fotografią. W kuchni, w domu Mamy, gdzie mieszkałem, wróciwszy na stałe do Warszawy, była wnęka. Zrobiłem tam ciemnię: doprowadziłem wodę, zasłaniałem okno. Mogłem więc obrabiać klisze. Fotografia użytkowa stała się moim hobby. Miałem aparat Voigtländer z początku lat trzydziestych, z podwójnym wyciągiem miecha, z bardzo ostrym obiektywem Tessar. Klisze szklane można było dostać w sklepie Foto-Optyka w różnej gradacji, miękkie, o większej światłoczułości, a także klisze podobne do Kodalithu, o silnej kontrastowości. Moim ulubionym formatem było 6×9 centymetrów. Pozwalało mi to używać fotografii do plakatów. Z Markiem Freudenreichem projektowaliśmy też serię ogłoszeń dla przemysłu maszynowego, o koparkach, spychaczach. Mogliśmy także robić własne zdjęcia studyjne, a z Maćkiem Urbańcem eksperymentowaliśmy z fotografią do jego plakatów.

Moim prawdziwym pierwszym doświadczeniem projektowania czasopisma było w 1964 roku „Polish Machinery News”, wydawane przez WHZ po angielsku i rosyjsku. Były to skrajnie różne rynki, więc i odmienne treści promujące wyroby przemysłu ciężkiego, maszyny itd., ale też urządzenia bardzo precyzyjnej mechaniki, na przykład do operacji oka. WHZ były ogromnym przedsiębiorstwem wydawniczym, niewidocznym na rynku krajowym. Projekty odkładały mi się w portfolio, lecz nie były dostrzegane na polskiej scenie projektowej.

„Polish Machinery News” miało kłopot z ilustracjami. Drukowano wprawdzie zdjęcia maszyn, takie oszparowane, katalogowe, retuszowane aerografem, ale nie były one dobrze robione. Musiałem więc główkować. W jednym z numerów jest zdjęcie rentgenowskie wału korbowego, które rozciągnąłem na całą stronę. Kiedy nie miałem żadnej fotografii do artykułu, na przykład o tym, jak profesor Krwawicz, okulista, robił operację i używał wymyślonego przez siebie precyzyjnego mechanizmu chirurgicznego, jako ilustrację wymyśliłem ciekawą kreskę wchodzącą w oko. Żeby zaszokować. Na jednej z rozkładówek wiadomości „PMN” jest tak zwany wieszak (kiedy to wszystkie teksty zaczynają się od góry



Kwartalnik „Polish Machinery News”

i kończą w różnych miejscach, nie wypełniając całej strony). Redakcja chciała mnie na nim „powiesić”, wściekła, że tracę niezadrukowaną powierzchnię, ale uparłem się, że to pracuje, że jest aktywne jako element graficzny, że balans pomiędzy tekstem a ciszą tworzy napięcie na stronie. Nie tylko czerni określa biel, ale też biel określa czerni.

Oczywiście teraz wygląda to bardzo współcześnie, ale musimy ocenić taką decyzję w kontekście lat sześćdziesiątych. Zostawiasz niezadrukowaną powierzchnię i biel, w zasadzie pół na pół, funkcjonuje z obszarem zadrukowanym.

Tak, musiałem wyedukować swoją redakcję. Na szczęście miałem tam do czynienia z dobrym, mądrym redaktorem naczelnym. Był to młody człowiek, mruk, ale zależało mu, żeby pismo było lepsze. Dbał o naszą współpracę, bo widział, że magazyn na niej zyskał, co zostało zauważone w redakcji i centrali. Starał się więc mnie popierać. W konfliktowych sytuacjach w redakcji

REFRIGERATING PLANT FOR REFRIGERATION AND MECHANIZATION OF FREEZERS

- Marine refrigerating plant (for Antarctica and Soviet Sea)
- Industrial Refrigeration Plants (Foodstuffs, Fish, Meat, Textiles, Refrigerated Cargo Ships, Cargo Units, and other ships)
- All types of three and six-ton refrigerating plant used by the factory industry sector
- Mechanization equipment for fish processing (chill ships and salmon)
- Servicing and repair of refrigerating equipment in Odessa, Gdansk and Leningrad

International Institute of Refrigeration and Freezing, 10, Avenue de la Libération, 100, Paris, France

Scientific research on the design of metal moulds and the development of new casting processes plays in the recent years an important role in the world's industry. The progress observed in foundry practice is extremely fast and is closely related to the development of modern industrial machines and equipment. New achievements in the field of the investigation of the properties of various metals allow to supplement the available strength data and the principles of the production of castings.

An attractive partner

In the article on the next page the results of work conducted in the Kraków Foundry Institute on casting technology are discussed and new material testing methods are reviewed.

New production engineering methods in the manufacture of crankshafts

The TR method is a success of a Pezark production engineer

The TR method is a success of a Pezark production engineer. It is a method of producing crankshafts that allows for the production of crankshafts with a high degree of accuracy and reliability. The method is based on the use of a special tooling and a special process of manufacturing. The method is a success of a Pezark production engineer.

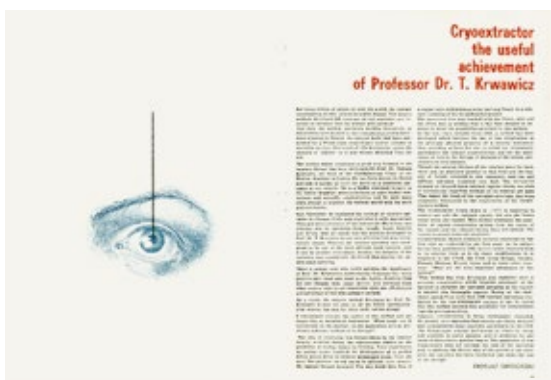
The deficiencies of traditional production methods

According to traditional methods the crankshaft is produced in the form of a cast iron or steel crankshaft. The crankshaft is produced in the form of a cast iron or steel crankshaft. The crankshaft is produced in the form of a cast iron or steel crankshaft.

The "USW-3" equipment

The "USW-3" equipment is a special piece of equipment used for the production of crankshafts. It is a special piece of equipment used for the production of crankshafts. It is a special piece of equipment used for the production of crankshafts.

Skład tekstu tego kwartalnika odlewano na maszynach linotypowych powszechnie używanym krojem Excelsior – i nie można było tego zmienić. Za to tytuły mogliśmy składać na tytulauce Monotype nowszymi krojami pism. Dawało to rozkładowcom posmak nowoczesności.



miałem naczelnego za sobą. Podobnie później, w „Perspektywach” i w innych pismach, potrafiłem przekonać naczelnych, że warto wybierać nietypowe rozwiązania graficzne, które okazywały się dobrymi rozwiązaniami edytorskimi. Nie chodziło tylko o piękny wygląd, wprowadzaliśmy pewien porządek: właściwą relację krótszych wiadomości do większych artykułów. Była to struktura, która dawała czytelnikowi wrażenie całości numeru, a nie sklejonych razem, pojedynczych artykułów. Wszystko dobrze szło, więc zostało zauważone przez komisję artystyczną w wydawnictwie.

Warto wspomnieć o jeszcze jednej sprawie. To pismo drukowano na eksport, na bardzo przyzwoitej, grubej i świecącej kredzie. Namówiłem redakcję na dodanie dwóch ósemek pakowego, brązowego papieru. Konsekwentnie, wszystkie napisy musiały być grubsze, ze względu na chłonność papieru i fakt, że, mimo przyzwoitej jakości, miał w sobie jednak piasek, który zbijał litery. Wprawdzie były to czcionki linotypowe, więc nie było większej straty w zecerni, ale resztę dopasowałem do tego i użyłem pism grubych. Zderzenie szorstkości papieru pakowego ze świecąką kredą spowodowało, że ta kreda, która sama w sobie była odpychająca, nagle stała się papierem nobliwym.

Potem przyszły inne czasopisma WHZ. Wydawano reprezentacyjne „Made in Poland”, które robił Tadeusz Jodłowski. Wyjeżdżał na stypendium i poprosił mnie o zastępstwo. Było to pismo drukowane na Okopowej, tam gdzie „Ty i Ja”, tylko na dobrym papierze, w kolorze.

Czyli pracowałeś nad dwoma czasopismami?

„Made in Poland” zrobiłem kilka numerów, w zastępstwie Jodłowskiego, ale projektowałem też „Elektrim News”, biuletyn Centrali Handlu Zagranicznego. Oczywiście projektowałem również wiele wydawnictw innego rodzaju – katalogi, broszury, kalendarze. Było to rozwijające zajęcie, zwłaszcza że przy publikacjach wydawanych na eksport dbano o jakość druku.

Jakie prace, jakie wydawnictwa inspirowały Cię w tym czasie?

Świetnie projektowane czasopisma zagraniczne. Miałem do nich dostęp w Klubie Prasy, kupowałem je i byłem zafascynowany, jak

oni tam, na Zachodzie, łamią strony. Szczególnym punktem odniesienia były wtedy dla nas trzy magazyny graficzne: szwajcarski dwumiesięcznik „Graphis”, „Gebrauchsgrafik” z Monachium, który później zmienił nazwę na „Novum”, i włoskie „Linea Grafica”, to ostatnie dostępne w Klubach Prasy.

Szczególnie ważny był dla mnie „Graphis”. Co dwa miesiące dostawałem numer – miałem to szczęście, że wtedy już udało mi się załatwić prenumeratę – kanał, przez który przychodziły do mnie najlepsze projekty ze świata.

Wszystko w „Graphis” było już przedestylowane, pokazywano tam wybitne projekty. Trochę jak z książkami czy filmami w Polsce, które w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych sprowadzano z Zachodu – właściwie przychodził *crème de la crème*. Było mało dewiz, więc kupowano tylko wybrane filmy; czy jak z tłumaczeniami z literatury pięknej – przekładano wyłącznie najlepsze książki. Niewiele się dziś o tym mówi, ale właściwie mieliśmy dostęp do najbardziej wyjątkowych rzeczy z danego kraju. Oczywiście tylko do tych, które nie były politycznie zaangażowane i swoją treścią nie kolidowały zbyt z propagandą sowiecką.

Jeśli przyjrzymy się „Graphis”, to w każdym numerze znajdzie się coś fascynującego: przedstawiano interesujących dizajnerów, także ciekawe problemy projektowe; pokazywano różne formy graficzne – na przykład na wiosnę wychodził numer o życzeniach noworocznych przysyłanych do „Graphisu”. Moja świadomość projektanta była budowana przez standardy tego pisma. Wychodziły też roczniki, „Graphis Annual”, „Graphis Poster”, „Graphis Diagrams”. To mi pokazywało, jak wygląda najwyższy poziom światowy.

Czy dobrze jest konsultować z kimś swoje projekty? Wspominałeś, że był taki czas, że potrafiłeś wyrwać Ewę ze snu, żeby zapytać, co myśli o Twoim projekcie.

Mogę to zrobić nawet dzisiaj. Każda jej uwaga jest cenna – mamy w domu taki zwyczaj, że ona mówi krytycznie, bez ogródek, a ja słucham, dyskutujemy, i zgadzam się lub nie.

Tak, dobrze jest mieć zaufanie do czyjejś opinii. Ta osoba nie musi być grafikiem. Powinien to być ktoś, kto rozumie



Krzysztof i Ewa Lenkowie, lata sześćdziesiąte (fot. Krzysztof Gierałtowski)

założenia twojej pracy. Jednak zanim pójdziesz do tej osoby i ją zbudzisz, najpierw weź projekt, postaw go do góry nogami i obejrzyj. Potem idź do łazienki, do lustra, obejrzyj go w lustrze. Dopiero później budź zaprzyjaźnioną osobę, która świeżym okiem, prosto ze snu, widzi rzeczy, których ty już nie dostrzeżesz, bo twoje oczy są zmęczone całonocną pracą. To musi być osoba, do której masz zaufanie, przed którą nie boisz się odsłonić. Ktoś, kto jest przyjacielem. Oczywiście działa to tylko wtedy, kiedy projektujesz coś, co jest jednostkowe, zapisane materialnie.

Miałeś w życiu ludzi, którzy potrafili uczciwie powiedzieć Ci, co myśla?

Miałem. Takim przyjacielem był Maciek Urbaniec. Przyjaźniliśmy się jeszcze na akademii. Potrafił mi zwrócić uwagę, że według niego coś z czymś nie gra albo trzeba by było inaczej. Podobnie było z Leszkiem Hołdanowiczem czy Danką Żukowską.

Jeżeli masz do kogoś zaufanie i wiesz, że mówi w dobrej wierze, akceptujesz krytykę.

Myślę, że tacy ludzie są bardzo potrzebni. Może to dotyczyć małych rzeczy, warsztatowych, których nie widzimy, bo jesteśmy zmęczeni albo zbyt głęboko zaangażowani i myślimy „w”, a nie „z zewnątrz”. To dotyczy całego życia – ważne, aby mieć ludzi, którzy potrafią nam zwrócić uwagę, że coś jest nie tak, jak być powinno. Trudno ich znaleźć, przyjaciele często starają się być bardzo uprzejmi i mili, boją się nas zranić.

Raczej nie chcą za bardzo wchodzić do twojego ogródka. Uważają, że to nie ich sprawa. Trzeba umieć: budować relacje z ludźmi tak, żeby mieć grono przyjaciół, w którym mamy zaufanie do wzajemnych opinii, krytyk. Leon Urbański był dla mnie wyrocznią w sprawie typografii i mówił prosto z mostu, kiedy coś mu się nie podobało, a ja szanowałem jego zdanie. Zdarzało nam się nie zgadzać, to oczywiste, ale nie psuło nam to relacji.

W Twoich opowieściach jest wiele nazwisk, które powracają: to głównie mężczyźni, z którymi się spotykałeś, pracowałeś. A co z kobietami?

Były i kobiety. Miałem szczęście pracować z kilkoma wybitnymi graficzkami, które prowadziły wydawnictwa i ceniły moje projektowanie. Byłem ich przyjacielem w grafice, w podobnym sposobie myślenia. Jedną znakomitą panią to Danką Żukowską. Ma świetny umysł, jest dowcipna i niezwykle inteligentna, doskonała projektantka. Przez wiele lat prowadziła Państwowe Wydawnictwo Rolnicze i Leśne. To znakomite wydawnictwo pozostało w cieniu. Obsługiwało sektor rolnictwa, od podręczników akademickich (trochę się do tego przyłożyłem) po różnego rodzaju poradniki i książki fachowe. Ludziom w pegeerach trzeba było dostarczać wiedzy o eksploatacji nie w postaci inżynierskiej, tylko pragmatycznej. Robiliśmy bardzo dużo projektów, które nie pojawiały się w galeriach i księgarniach, bo były dostępne tylko w bezpośredniej dystrybucji na wieś. Można je było kupić w gminnych albo w wyspecjalizowanych księgarniach rolniczych, które na ogół znajdowały się w pobliżu wyższych szkół rolniczych.

Było to troszkę jak rzucanie kamieni do głębokiej studni: fajnie, mieliśmy satysfakcję z robienia interesujących rzeczy, ale po wydrukowaniu projekt znikał i już nie był widoczny w żadnej innej postaci. Wydawnictwo stanowiło konglomerat: były tam redakcje książkowe, podręcznikowe, czasopisma gospodyń wiejskich, nieskończona ilość różnych poradników – wyszywania, robienia na drutach, przygotowywania jajek na zimę przy braku lodówek – masa rzeczy, plus czasopisma. Andrzej Krajewski rysował tam komiks do pisma „Młody Traktorzysta”, ostatnia strona należała do niego. Było tego mnóstwo – znakomita robota, wszystko wymagało dobrej redakcji. Była też bardzo szeroka grupa współpracowników: Leszek Hołdanowicz, Waldek Świerzy, Maciek Urbaniec; nikt się nie wzbraniał, ponieważ osoba dyrektorki artystycznej zachęcała do współpracy – dla Danusi robiło się nawet niewdzięczne tematy. Darzyliśmy ją dużym szacunkiem.

Drugą taką osobą była Jolanta Barącz, dyrektorka artystyczna i naczelną grafik Państwowego Instytutu Wydawniczego. Świetnie wiedziała, czego chce. Cieszyłem się zaufaniem i przyjaźnią tych dwóch pań. Jola Barącz nie żyje, ale z Danką do tej pory lubimy się i mamy dla siebie nawzajem szacunek i przyjaźń podwójną: osobistą i graficzną. Do dzisiaj robi ciekawe projekty.

Wróćmy do Twoich plakatów. Gdy patrzę na ten zbiór, uderza mnie typografia.

Typografia w każdym z tych plakatów jest integralną częścią kompozycji. Wydaje mi się, że ta typografia dobrze znosi czas – prace były robione w latach sześćdziesiątych.

Myślałeś wówczas na tyle uniwersalnie, że czas się ich nie ima?

Nie, nie. Starałem się robić typografię, która by pasowała do idei plakatu, tak to wtedy rozumiałem.

Co jest Twoją zasługą? Co Cię wyróżnia na tle innych?

Nie umiem tego obiektywnie ocenić. Myślę, że ta moja bardzo funkcjonalna typografia jest jednocześnie projektowana z dużą czułością. Popatrzmy na 300 *Spartan* z klasycznym Bodonim, jak ta kompozycja jest organizowana.

Właśnie, co z organizacją?

Kompozycja typograficzna jest szukaniem połączeń. Mamy tutaj szlachetność wykutego w marmurze antycznego napisu, jednocześnie kinematograficzne rozbięcie jedności na części, które tworzą całość, ale są poruszone.

Czyli możemy mówić o planach.

O planach, o hierarchii, o wewnętrznej konstrukcji, wewnętrznej strukturze.

Występuje tutaj ciekawa relacja między typografią a ilustracją. W pracach, które pokazujesz, widać zależność pomiędzy strukturą graficzną pisma a strukturą graficzną obrazu. W jakim stopniu w latach sześćdziesiątych były to świadome wybory? Ile krojów miałeś do dyspozycji?

Polskich krojów istniało niewiele, był Excelsior do składu tekstu, Paneuropa w różnych grubościach, był Nil i Półtawski, i jeszcze kilka przedwojennych pism. Prawie wszystkie pozostałe kroje tych napisów były kopiowane – ręcznie – z katalogu.

W jaki sposób? To jest montaż fotograficzny na podstawie wzorników pism czy rysowane ręcznie litery? Polski plakat kojarzy nam się z tym, że ktoś bierze pędzel lub inne narzędzie i tworzy swoje liternictwo. U Ciebie jest typografia.

Korzystałem wtedy z amerykańskiego katalogu pism Bena Rose-na⁹ (mam go do dzisiaj), który kupiłem po Międzynarodowych Targach Książki¹⁰. To była bezcenna pomoc, bo wszystkie pisma pokazano tam od czterdziestu ośmiu (a czasem od sześćdziesięciu czterech) punktów w dół. Ciąłem kalkę na paski i rysowałem na niej poziomą linię bazową. Miałem rapidograf i idąc od litery do litery potrzebnego tekstu, rysowałem kontury liter na kalce, a potem pędzelkiem wypełniałem je czernią.

9. Zob. Ben Rosen, *Type and Typography: Designer's Type Book*, Nowy Jork: Reinhold Publishing Corp., 1963.

10. W latach sześćdziesiątych książki wystawiane na targach można było kupić w wybranych warszawskich księgarniach po zamknięciu targów.