

SZTUKA AKOMPANIAMENTU

Z Józefem Wilkoniem rozmawia Agata Hołobut

Nie sposób wyobrazić sobie literatury dziecięcej bez ilustracji, a ilustracji (nie tylko dziecięcej) bez Józefa Wilkonia. Wybitny ilustrator, rzeźbiarz i scenograf stworzył oprawę plastyczną do niemal dwustu książek dla dzieci i dorosłych, opublikowanych w Polsce, Francji, Niemczech, Szwajcarii i Japonii. W swojej pięćdziesięcioletniej karierze wsłuchał się i wpisał w najrozmaitsze światy i poetyki – od *Beowulfa* (1961) po *Robinsona Crusoe* (1973); od *Pana Tadeusza* (1973) po *Tomka Sawyera* (1979). W jego opracowaniu ukazały się dzieła Petrarcki, Rilkego, Cervantesa, Joyce’a, Staffa, Gałczyńskiego i Nasha. Wszechstronnością i rozmachem interpretacyjnym w swoich pracach plastycznych łatwo dorównuje przekładom Stanisława Barańczaka. A skojarzenie to nieprzypadkowe – obaj stworzyli bowiem równie groźne i błyskotliwe obrazy literackich tygrysów... Ten Wilkoniowy czai się w gąszczach mroku na okładce *Księgi dżungli* Rudyarda Kiplinga, najnowszej publikacji zilustrowanej przez artystę. Z okazji wydania książki nakładem Media Rodzina (2010) Józef Wilkoń zgodził się odpowiedzieć na kilka pytań, które mogą nurtować zarówno osoby zajmujące się szeroko pojętym przekładem, jak i te zainteresowane specyfiką pracy z najmłodszymi czytelnikami.

Ilustracja zarówno literatury dziecięcej, jak i literatury przeznaczonej dla dorosłych jest szczególnym świadectwem lektury. Jak czyta ilustrator?

Nie ma w istocie żadnych powodów, by twierdzić, że istnieje jakaś zasadnicza różnica w odczytywaniu literatury dla dzieci i dla dorosłych. Istnieje tylko problem literatury dobrej, która spełnia określone kryteria. Dziecko się rodzi z ogromną głową, pojętną – akcentuję to zawsze – inteligentną, wrażliwą. Jest to głowa chłonna. Im więcej się w nią wtłoczy, tym lepiej dla

głowy i dla dziecka. Oczywiście, można mówić o pewnym rodzaju prostoty, o niekomplikowaniu rzeczy adresowanych do dzieci. Ale bez przesady. Ta prostota formy nie powinna się odbijać na jej atrakcyjności i urodzie. Prosta forma skłaniałaby tu raczej do refleksji, że została dokonana pewna synteza, nie oznacza jednak formy uproszczonej, rzekomo przystosowanej do dziecka, które ma mniejszą możliwość percepcji.

Nie noszę zaniżania poprzeczki w pracy dla dzieci z myślą, że to rzeczywiście im służy. Nie noszę żadnej specjalnej potrawy przeznaczonej dla dzieci, żadnej papki. Nie noszę szczebiotania, rzekomo językiem dzieci. Nie noszę, gdy dorośli się mizdrzą, pozornie przystosowując się do kontaktu z dzieckiem. Jest to tandetny infantyizm, niebywale powszechny. Opanował świat. Na szczęście w Polsce, wśród kadr pracujących na rzecz dziecka w literaturze i plastyce, jest wielu ludzi wykształconych, którzy rozumieją sens i potrzebę ilustrowania dla dzieci. Potrzebę atrakcyjnej formy, która w pierwszym rzędzie musi być dobra dla dorosłych. W tym sensie mówiłem często, że tworzę przede wszystkim dla siebie, mając na uwadze dziecko. Niektórzy wzięli mi to za złe. Otóż myślę o sobie, bo czuję się odpowiedzialny. To samo dotyczy wszystkich dorosłych: powinni mieć poczucie misji polegające na nadawaniu wysokiej rangi artystycznej temu, co przeznaczone dla dziecka.

Jak w takim razie trzeba mówić do dzieci?

Zwyczajnie. Trzeba mówić językiem dorosłym. Trzeba umieć wybrać rzeczy najważniejsze. To dotyczy nie tylko specjalnej selekcji, którą stosuje się dla dzieci. Trzeba umieć wyprowadzić jakąś sumę. Jednym słowem, trzeba być odpowiedzialnym w kontaktach z dziećmi. To, co się im podaje, musi mieć dobrą formę i spełniać wszystkie warunki dzieła. Stąd ilustracja dziecięca posiada często bardzo wysokie walory artystyczne, jeżeli chodzi o ładunek wyobraźni, świeżość, dynamikę. To samo dotyczy tekstu.

To nie przypadek, że jeżeli komuś uda się napisać coś atrakcyjnego na tle tej powodzi tandety rzekomo przeznaczonej dla dzieci, znajdzie wyraźne potwierdzenie sukcesu w odbiorze dorosłych. Kiedy pojawił się Goscinny, od razu było wiadomo, z kim się ma do czynienia. Że to jest pisarz. Cóż z tego, że tematyka dziecięca, a przykłady z życia szkoły. Cała sztuka polega na tym, by dziecięcy, szkolny materiał uczynić literacko atrakcyjnym. Oczywiście, z natury rzeczy nie będziemy dzieci przeciążać nadmiarem, ponieważ są niecierpliwe. Chłoną, lecz bardzo szybko potrafią się znudzić. Umiejętność dawkowania – to jest sztuka.

W jaki sposób pracuje Pan z tekstem, żeby wydobyć z niego esencję?

W literaturze tworzonej z myślą o dziecku szukamy okazji do rozwinięcia ilustracji w ten sposób, że to, co tkwi w urodzie słowa, to, co zostało plastycznie powiedziane językiem słowa, zostawiamy literaturze. Niech ona się wypowiada. Nie starajmy się temu dorównać plastyką, bo robi się wówczas dwa razy tę samą rzecz. A my mamy do dyspozycji inne narzędzia.

Trzeba umiejętnie rozwijać sprawy, które w tekście zostały lekko zaznaczone. Nadbudowywać je wyobraźnią, dopowiadać. Trzeba stworzyć klimat, odkryć atmosferę, jaką niesie z sobą literatura, trzeba się w niej znaleźć. Wartość ilustratora nie polega tylko na tym, że jest zdolnym grafikiem i malarzem; że potrafi rzeczy atrakcyjnie przedstawić. Satysfakcja jest tym większa, gdy malarz wrażliwie czyta i wynajduje w literaturze to, co należy rozwinąć; zostawia miejsce, by tekst wypowiadał się sam; nie przedobrza; nie ilustruje dosłownie; nie bawi się w dydaktykę, która z zasady jest przykra, gdy staje się nachalna. A często bywa bardzo nachalna.

Obecny w literaturze dziecięcej dydaktyzm, powszechny na rynku zachodnim, nieraz paraliżował mnie w pracy i budził mój sprzeciw. Stąd szukałem tekstów dobrych albo sam wynajdowałem scenariusze, do których następnie pisano teksty. Tam, gdzie w pisarstwie wyłazi dydaktyzm, literatura ponosi śmiertelne szkody. To, co pouczające, można ślicznie ukryć w warstwie narracji. Jeśli jednak wyklada się wszystko kawa na ławę i tworzy tandetną recepturę na to, co dobre, a co złe, odbierając dziecku możliwość samodzielnego wartościowania i wnikania, wówczas mamy do czynienia z zabiegami pedagogiki błędnej i infantylnej, która – z praktyki wiem – przeważa na Zachodzie.

A zatem dobiera Pan teksty, z którymi się Pan identyfikuje?

Z całą pewnością odrzucałem te, które uznałem za dydaktyczne, nachalne i prostackie.

A czy uznał Pan kiedyś jakąś książkę dla dzieci za „nieilustrowalną” z innych przyczyn?

W zasadzie nie. Aczkolwiek dotyczyło to wielokrotnie literatury dla dorosłych. Czasem nie widziałem w niej miejsca dla ilustracji. Wydawnictwo Literackie zleciło mi kiedyś zilustrowanie Joyce’a w tłumaczeniu Słomczyńskiego: wyjątki *Ulisses*a i inne fragmenty jego twórczości. Od razu wiedziałem, że za żadne skarby świata nic tam własnego nie wstawię. Przerobiłem tylko na materiał graficzny zapisy Joyce’a, które same w sobie są atrakcyjne wizualnie. Posłużyłem się również doskonałymi fotografiami

mi, które przetwarzałem i „ugraficzniałem” po to, aby wszystko, co dzieje się w książce, pochodziło rzeczywiście od Joyce’a.

Kiedy w takim razie ilustracja ma prawo bytu?

Prócz Joyce’a mógłbym podać i inne przykłady, gdy rzecz prosi się o spokój, ciszę, o wymowę wyłącznie literacką. Aczkolwiek nie trzeba przesadzać. Ilustracja towarzyszyła literaturze od dawna i jeśli czyni to dobrze, wszystko w porządku. Gorzej, jeśli powstaje nadmiar... z całym szacunkiem dla Gustave’a Doré, którego dzieła ilustrują klasykę literatury, począwszy od *Don Kichota*, i z całym szacunkiem dla Andriollego, który był wielkim mistrzem w swoim czasie. Uważam, że Andriolli ilustrował *Pana Tadeusza* niesłuchanie dosłownie i gorzej, niż ilustruje go sam Mickiewicz. Mickiewicz nie tworzył takiego sztucznego teatru, jaki zieje z wizerunków Andriollego. Andriolli przekłada wszystko dosłownie na gesty, tymczasem u Mickiewicza dramaturgia pozostaje ulotna, nieprzerysowana. Na przykład cała iluzja, pomyłka w relacji Telimeny i Tadeusza: atrakcyjność Telimeny, jej wiek w zetknięciu z chłopięcością Tadeusza... Gdyby zilustrować rzecz dosłownie, widz od razu by powiedział: „Cóż on się bierze za tę starą babę”. A tu rzecz nie na tym polegała. Wszystko opierało się na ulotności, na wrażeniu. Nie na dosłowności. W *Paniu Tadeuszu* szalenie dużo jest poetyckości, ulotności w pejzażu, w relacjach między ludźmi. Na przykład pojawienie się Zosi. Czysta poezja. Zosia jest jak obłok. To nie tyle Zosia, co ślad stóp na piasku. Furtka jeszcze łopocze po jej przebiegnięciu. Obrazy niemal impresjonistyczne jak na ten czas. Gdyby ktoś chciał je usztywnić, zatrzymać, zamrozić – czyniłby źle. I Andriolli często czyni źle w tym sensie, choć warsztatowo jest dobry.

Mówi bardziej sobą aniżeli Mickiewiczem. Czy w sztuce ilustracji istotne jest spojrzenie na świat oczyma autora?

Tak. Im większy ilustrator, tym mniej zamienia się w drugie ramię literatury. Ilustrator powinien umieć zachować swoją autonomię, swoją odrębność. Powinien udowodnić, że jest inteligentny w czytaniu literatury, ale nie powinien podszywać się pod pisarza, bo to jest pozbawione najmniejszego sensu.

Wypowiada się obok?

Tak jest, obok. Wielokrotnie mówiłem, że ilustratorstwo to akompaniament, harmonia dwóch środków tym piękniejsza, im bardziej są one od siebie niezależne. Od dawna walczyłem z przekonaniem, że ilustrator ma

być usłużny wobec tego, co robi. Niech zachowa swoją osobowość, swój odczyt, swoją niezależność.

Trudno byłoby zatem mówić o ilustracji w kategoriach przekładu?

Trudno. To raczej harmonia dwóch środków, dlatego wspomniałem o akompaniamencie. Ale nie dosłownie. Ilustrator może sobie czasem pobrykać, byle nie wchodził w nie swoje rejony. Akompaniament jest skromniejszy: stanowi tło, podstawę do rozbrykania się oryginalnej partii muzycznej. Oczywiście, istnieją genialni akompaniatorzy, a ich umiejętności to wielka sztuka. Niemniej dobre ilustratorstwo to akompaniament plus coś, co powoduje, że mówi się o dwóch równoległych twórcach: pisarzu i ilustratorze.

Akompaniament, w którym tkwi element improwizacji. Na czym wobec tego polega rola ilustracji? Czy mają wzbogacać odczyt tekstu? Wprowadzać ferment?

Można tak założyć. W genialnych przypadkach rzeczywiście można założyć, że powstają dwa dzieła złączone, które wzajemnie się uzupełniają. Ilustracje bogacą intencje literatury, dopowiadają, poszerzają pole widzenia, ale – co dziwne – nie przez nagromadzenie informacji zaczerpniętych *stricte* z tekstu. Im ilustruje się dosłowniej, tym mniej ilustracja ma do powiedzenia. Wiele trzeba zostawić czytelnikowi: umiejętność interpretacji literatury, wyprowadzania wniosków. To kwestia inteligencji, wrażliwości i subtelnej kultury własnej malującego, by wiedzieć, co pozostawić odbiorcy, co tkwi w urodzie słowa, w języku.

Wróćmy na chwilę do *Pan Tadeusza*. Stanowi on utwór klasyczny, przykład umiejętności pisarskiej polegającej na tworzeniu wrażenia plastyczności za pomocą słowa. Buduje się tu obrazem, więc trzeba postępować bardzo ostrożnie. Mickiewicz skłonny był do używania absurdalnej, nadrealnej metafory, która zmienia opisywaną rzecz w słowny fajerwerk. Dam przykład: Przychodzi nawałnica. I pojawia się wieprz, który *dąsa się i zgrzyta*. I co on tam jeszcze mówi? *I snopy zboża kradnie, i na zapas chwyta*. Przecież żadna świnia niczego nie bierze na zapas. To tylko i wyłącznie swobodna gra słowna, zwiększająca dynamikę. Mnóstwo tu takich obrazów, które można między bajki włożyć, ale – odpowiednio użyte – mają swoją ekspresję. Dlatego z dobrym pisarstwem należy postępować bardzo ostrożnie.

W pracy ilustratora ważny jest szacunek wobec autora. W jaki sposób się on przejawia: milczeniem w chwilach, kiedy trzeba milczeć? Podchwy-

tywaniem pewnych cech stylistycznych? Na czym polega wybór obrazów, które warto wkomponować w utwór literacki?

Jesteśmy przy *Panu Tadeuszu*. Znajdziemy tu cudowne rozmowy o gwiazdach. Stawy, koncerty żab, wywody Wojskiego – to są okazje do wielkiej fantazji malarskiej. Trzeba się wczuć w romantyczność poematu; w czas, w którym powstał. I trzeba to wszystko zamienić na malarstwo, na ilustrację – żeby się działa w czasie, w tonacji, w kolorze, w atmosferze. Trzeba umieć malować tę noc.

Kiedy miotany wyrzutami sumienia młodzieniec pędzi zawstydzony, żeby *utopić się w stawie*, to przecież nie należy ilustrować, jak skacze i topi się w stawie. Tych parę wyrazów jest już tak ekspresyjnych, że wystarczy po prostu, żeby był staw, żeby była noc i ten Pan Tadeusz – jakiś tam – zaledwie.

Pozwolić autorowi mówić.

Jak najwięcej.

Porozmawiajmy o pracy nad *Księżką dżungli*. Spoglądając na okładkę, zauważymy, że Pana nazwisko występuje tuż obok nazwiska Kiplinga. Czy to wyraźny sygnał „drugiego autorstwa”, o którym już rozmawialiśmy?

Wydawcy powiedzieli: „Tak zrobimy.” A ja odpowiedziałem: „Jak chcecie”. Nie jest to moją pretensją. Aczkolwiek powiem tak: Kiplinga lepiej czyta się po pewnym czasie, kiedy jest się już całkowicie dojrzałym. Z dzieciństwa, z młodości pamiętam go inaczej. Tymczasem Kipling to niebywała jak na tamte czasy wrażliwość na naturę. W *Księżce dżungli* znajdziemy przerażający opis eksterminacji fok. Coś przerażającego. To przypomina hitlerowskie obozy: wyławianie, wypłaszanie fok ze stada i pędzenie ich przez śnieg po to, żeby je „zapałować”. Ostrożnie, żeby się nie zapociły, żeby przy zdejmowaniu nie pękało futerko. To zmusza dziś do jeszcze głębszej refleksji. Kiedyś uważano, że foki istnieją właśnie dlatego, że nam potrzebne są futra. Dzisiaj jesteśmy bardziej skłonni do namysłu nad tym, jakie to obrzydliwe i niehumanitarne. W książce znajdziemy też bardzo piękne fragmenty dotyczące miłości Wilczycy do dziecka. Jej reakcja, gdy do jamy zbliża się paszcza tygrysa, jej determinacja, odwaga – są opisane wspaniale.

Kipling się nie starzeje. Przeciwnie – przedstawia opis relacji człowieka i zwierzęcia ze współczesnego punktu widzenia, który ma na uwadze troskę o przyrodę. Z zewnątrz natura jest niebywale piękna i obfita, choć polega na przenikaniu się umierania z narodzinami. Zwycięża zawsze

mocniejsza forma i to jest okrutne. Jednak taka jest prawidłowość natury, a jej sumą jest obfitość i bujność życia. Zwierzęta nie zabijają dla zabijania, tymczasem człowiek, który ma możliwość refleksji, zabija bez powodu. Czynimy rzeczy bezrozumne i to jest skandaliczne. Pisarz sprzed prawie stu lat rozważał niesłychanie dramatyczne i aktualne cechy relacji człowieka z naturą.

Powróćmy do feralnego rozróżnienia: *Księżę dżungli* znalazłam na półce z literaturą dziecięcą. Czy opracowując książkę graficznie, tworzył Pan przekaz uniwersalny?

Tak, całkowicie uniwersalny, dlatego że wnioski, o których mówiliśmy przed chwilą, nie towarzyszą refleksji dziecka. W *Księżce dżungli* skupi się ono na fabule, nie zainteresują go natomiast rozważania nad tym, jak dramatyczne jest stanowisko człowieka wobec zwierząt. Obecność śmierci w pobliżu nie szokuje dziecka. Na szczęście zresztą. Pamiętam scenę z dzieciństwa: w trumnie leżał mój dziadek, a ja goniłem kuzynkę po pokoju. Wujek złapał mnie za kołnierz i pyta: „Co wy tu robicie?”. Odpowiedziałem: „Gonimy się”. W takiej chwili? No właśnie. To nie znaczy, że nie kochaliśmy dziadka. Dopiero gdy stajemy się dojrzały, stykamy się ze śmiercią i analizujemy jej sens, jej nieuchronność. Dziecko żyje nadzieją, że jest wieczne. To bardzo piękne. Tak trzeba. Jednak w pewnym momencie zaczyna rozumieć, czym jest śmierć, czym jest przejście w inny rozdział. W związku z tym wnioski, jakie płyną z książki, są dla dorosłych: rozważania zwierząt jucznych w opowieści indyjskiej; relacje, które pokazują przyjaźń, miłość – to bardzo delikatne, subtelne rzeczy.

Był pan świadomy, że dzieci skupią się na powierzchni warstwie fabularnej, głębsza interpretacja będzie natomiast dostępna tylko dla dojrzałych czytelników.

Z tą myślą ilustrowałem, licząc na szerszy odbiór.

Czy pańskie ilustracje którąś z tych sfer uwypuklały? Czy któraś sfera przeważała w decyzjach dotyczących tego, co pokazać i jak to pokazać?

Dramat fok, o którym mówiłem przed chwilą, przedstawiłem z filmową zadadnością. Idą przez trzy rozkładówki. Zrobiłem filmowe ujęcie, pokazałem pewną ciągłość, która tym bardziej zmusza do refleksji.

Czy zatem prace zamieszczone w tej publikacji nazwałby pan ilustracją, czy są może czymś więcej?

Nie mogą być niczym więcej, ponieważ są ilustracją. Ale jeśli zachowują się „szeroko” i wypowiadają rzeczy, które mnie nurtują w czasie pracy, to dobrze. W książce na przykład jest scena, w której małpy porwały Maugliego i wloką go wśród koron drzew. Widzimy pościg zrozpaczonej czarnej pantery i poczciwego misia. Choć te obrazy należą do sfery baśni, są jednak piękne i mają swoją historyczną ciągłość. To nie jest tylko Kipling i Wilkoń. To jest i wilczyca kapitolinińska, która wykarmiła Romulusa. Oczywiście baśń, ale tkwiąca głęboko w tradycji ludzkiej. W przyrodzie dzieją się rzeczy dziwne i skoro jakaś suka wykarmiła szczenię tygrysie, dlaczegożby wilczyca nie mogła wykarmić niemowlaka? Te legendy być może tworzyło życie.

Dopytywałam się, czy Pańskie prace w *Księdze dżungli* są ilustracjami, czy może czymś więcej, ponieważ one „żyją” na jej stronach.

Ja je animuję. Tak ich używam, żeby biegały przez książkę, zmieniały miejsce, tworzyły ruch. Znajdziemy w *Księdze dżungli* scenę, w której Maugli w końcu zabija tygrysa. Jak? Bardzo przemyślnie. Podstępnie używa do tego stada bawołów. Ten bieg bawołów ilustrowałem wielokrotnie. Zaczyna się i trwa. Zupełnie jakby przejeżdżali kolarze. Jest jakiś tabun, jakaś lawina, pewna nieuchronność.

Jaka jest zatem relacja między obrazem a tym, co się dzieje u Kiplinga słownie?

Książka jest bardzo bujnie zilustrowana i zależało mi na tym. Jednocześnie w układzie typograficznym założyłem pewną niezależność: szpalta sobie, a ilustracja sobie. Nie obłamuję szpaltą rysunku – z natury tego nie lubię: zostawiam ją samej sobie, a obraz w jakichś relacjach jej towarzyszy.

A rola ilustracji w tym konkretnym tekście? Wydaje się, że w dość niezwykły sposób kształtują naszą lekturę...

Chcę, żeby w książce czuło się ich obecność. Animują się na bieli. Natomiast w ilustracjach pełnostronicowych zależy mi na uzyskaniu atmosfery dżungli – takiej, jaka powstaje w mojej wyobraźni. To nie musi być *stricte* dżungla indyjska, która prawdopodobnie nie jest tak baśniowa, tak dramatyczna jak moja (przypuszczalnie wszystkie drzewa azjatyckie są drobnioliste i brak tam dużych, kontrastujących form). Ale ja mam poza sobą jeszcze inną tradycję: mam dżunglę widzianą oczyma Rousseau, mam inne

dżungle, podzwrotnikowe. Tu nie chodzi o dżunglę indyjską, tylko w ogóle – o dżunglę. Odczucie nocy, atmosfery nocy, tajemniczości nocy. Stąd też nadużywam ponad miarę niektórych ujęć, na przykład wyjących wilków. Bo mnie to po prostu animuje. Wilk. Wyjący wilk. Księżyc. Ta atmosfera, nostalgia. Zrobiłem wiele książek poświęconych wilkowi, żeby walczyć z jego stereotypem, stąd i w *Księdze dżungli* pojawia się on dość często. To już nie dżungla, tylko nasza Puszcza Białowieska sprzed dwustu lat albo wilki bieszczadzkie. Obrazy uniwersalne. Ale ja nigdy nie robiłem czegoś tylko dla dzieci, mówiąc, że to dla nich.

Wspomniał Pan o łamaniu stereotypów. Ilustracje, które towarzyszą *Księdze dżungli*, bardzo różnią się od popularnej „disnejowskiej” ikonografii otaczającej zewsząd najmłodszych odbiorców. Czy to swoisty manifest?

W mojej pracy widoczna jest wyraźna pogarda i niechęć wobec form disnejowskich, które w sposób niesłychanie prostacki zredukowały materialność świata przyrodniczego. Sprowadziły go do znaków, które upraszczają wizerunek zwierząt w oczach dzieci. Mało – upraszczają, one wręcz go deformują. Z kontaktu z Disneyem dziecko nie wynosi żadnego doświadczenia ani wiedzy. Świat zwierząt nie kojarzy się z futerkiem, z pierzastością, z łuskowatością ryb, z różnorodnością materii, formy, kształtu. Wszystko jest sprowadzone do koszmarnego, kulfoniastego nosa, który jako centralny punkt przyciąga uwagę. W animacji być może ma to sens, natomiast zatrzymane w obrazie wykazuje po prostu całkowite prostactwo. Taki jest mój stosunek.

W dodatku widzę tutaj jakiś straszliwy zbieg okoliczności polegający na wykorzystaniu w filmie pewnego amatorskiego sposobu widzenia formy, która w animacji doprowadziła do perfekcjonizmu ruchu, dynamiki, niemniej sama forma stworzona została przez całkowitego amatora, pozbawionego jakiegokolwiek wiedzy rysunkowo-przyrodniczej. Ja nad tym ubolewam, bo szkody są nieobliczalne. To się wyraża we wszystkim, co jest poproduktem disnejowskich form: w zabawkarstwie, w koszmarnych plastikowych stworkach, tandetnych, żałosnych. Zamienione w lawinę przemysłową, w sposób nachalny i bezczelny wykorzystują naiwność rodziców i dzieci. Wsuwa się te upiorne przedmioty w słodczyce, czekoladki. Koszmarne minizabawki, które nie mają nic wspólnego z rzeczywistością. Karmione tym dzieci są okaleczone. Pracowałem z dziećmi, które nie widzą niczego poza tą wersją rzeczywistości; nie miały do czynienia z żadną

edukacją i w związku z tym są bezradne. Jeśli każemy im narysować niedźwiedzia, to rysują kulfoniasty nos. A potem już nie wiedzą, co dalej robić.

To jednak język uniwersalny – ze względu na globalizację dzieci na całym świecie uczą się patrzeć w ten sposób.

Jest to zbrodnicza amerykańska inwazja złego gustu. Rozpacz.

Pańskie ilustracje ukazywały się na wielu światowych rynkach wydawniczych: w Tokio, w Paryżu. Czy istnieje alternatywa dla tego zglobalizowanego języka?

Nie jestem w stanie rywalizować z tą lawiną, bo jest w nią uwikłany przemysł. Dzisiaj każdy wytwór powszechnego spożycia jest masową papką kreowaną przez media i przez kapitał. Na przykład *Harry Potter* to absolutny kicz przy pomocy mediów sztucznie zamieniony w arcydzieło. Na tym polega niebezpieczeństwo, że stoją za tym potężne środki finansowe i medialne. I czysta, cyniczna komercja.

Wrómy na chwilę do publikacji za granicą. Czy pracując na potrzeby czytelników w Japonii, Francji czy Szwajcarii, brał pan pod uwagę różnice kulturowe w odbiorze?

Nie. W istocie nie. To zdumiewające, ale dzieci wszędzie są takie same. W Japonii przede wszystkim urzekały mnie tym, że pragnęły kontaktu fizycznego. Wszystkie chciały uścisnąć mi rękę, mimo że w ich kraju ten gest nie występuje: pozostaje tylko ukłon i dystans. Kiedy robiono nam zdjęcie na jakichś warsztatach, dyrektor chciał nas do niego ustawić. Spytałem, czy mógłbym zrobić sobie zdjęcie tak, jak bym chciał. Usiadłem na podłodze i rzuciło się na mnie sto dzieci, i przytuliły się do mnie. Okazuje się, że dzieci wszędzie pragną ciepła, nawet tam gdzie są chowane z dystansem i gdzie obowiązuje inna formuła kulturowa. Na szczęście teraz świat jest otwarty, przenikają się formy i zacierają się podstawowe różnice. Niemniej akurat w Japonii podobały się moje rzeczy. Być może dlatego, że w początkach twórczości wykorzystywałem formę japońską jako pewną propozycję graficzną.

Czyli mógł pan zachować własną poetykę, nie martwiąc się kwestią różnic kulturowych.

Absolutnie się nie martwiąc.

W naszej wcześniejszej rozmowie o *Panu Tadeuszu* wspomniał Pan o szacunku dla przedstawionych w oryginale czasów, realiów i atmosfery... Czy w ilustracji ważne jest odzwierciedlanie kultury i epoki, z której pochodzi tekst źródłowy?

Tak, jest ważne. Oczywiście, w teatrze można operować zamierzczłym tekstem, pokazując go poprzez współczesną codzienność. Można pokazać Szekspira nago albo w nowoczesnym kostiumie po to, żeby go uaktualnić, jeśli taka jest wizja reżysera. Ale to tylko jeden ze sposobów, niekoniecznie obowiązujący – dobrze zrobiony kostiumowy Szekspir również może być interesujący. Natomiast w ilustracji nie mam powodu, żeby wozić Pana Tadeusza na motocyklu, jak zrobił to Hanuszkiewicz z *Balladyną*. Nie widzę w tym żadnej zabawy. Pozostawiam w jakimś sensie kostium romantyczny z pierwszej ćwierci dziewiętnastego wieku.

A co sądzi Pan o unowocześnieniu, po jakie sięgają niektórzy ilustratorzy? Na przykład przedstawiając rodziców Jasia i Małgosi jako współczesnych bezrobotnych?

W porządku, może tak być. Niektóre teksty, wielokrotnie publikowane, są już tak ograne w odbiorze, że ilustratorom chodzą po głowie pomysły, żeby je odmienić przez pokazanie współczesnych akcesoriów. Proszę bardzo. Niech sobie chodzi Jaś w adidasach.

A zabiegi, które przenoszą fabułę w rodzime realia? Na przykład *Kopciuszek* wyjęty żywcem z *Wesela* Wyspiańskiego? Czy uzasadnione jest w ilustracji takie udomowienie – podkreślanie swojskości, mimo że z oryginału ta swojskość nie wynika?

Zależy, jak się to zrobi. Reżyser w teatrze, ilustrator w książce mają prawo do zastosowania własnego klucza. Jeśli jest to smaczne, zgrabnie zrobione, takie rozwiązanie jest do przyjęcia. Ale bardzo często powstaje zgrzyt. Widać, że to sztuczny zabieg. I to wkurza.

A zatem Pański *Maugli* czy *Beowulf* pozostają przybyszami z innej kultury?

Niewątpliwie. Kiedy ilustrowałem *Beowulfa*, musiałem wejść w świat Wikingów, w świat tamtej literatury, tamtych mitów. Oczywiście, towarzyszyły temu typowo Wilkoniowe, potworowate, jaskiniowo-pejzażowe historie, jednak jest tam obecna ta tkanina z Bayeux, która stanowi cudowny zapis życia i kultury Wikingów.

Czy ilustrator ma w sobie coś z tłumacza?

Istnieje pewne podobieństwo. Chodzi o to, żeby tłumacz potrafił w drugim języku wyrazić pewien stan zamknięty w języku oryginału, w jego nastroju, w charakterystyce czasów. Przełożyć ten stan na zupełnie inny język – to trud, który może towarzyszyć również ilustratorowi. Musi on stworzyć adekwatną iluzję w drugim języku, adekwatną iluzję w ilustracji, aby te światy były sobie bliskie.

Stworzyć dzieło w drugim języku oddające cały świat języka oryginału. Jeśli ktoś chciałby w języku angielskim przekazać Dostojewskiego czy Tolstoja z całą rosyjskością, północno-wschodnią atmosferą tego dzieła, lub odwrotnie, przyjechać z Szekspirem na Syberię, wówczas chodzi o to, żeby to nie był syberyjski Szekspir, tylko prawdziwy Szekspir, dostępny w odbiorze na Syberii. Genialne oszustwo, jakim jest dobre tłumaczenie, polega na tym, że zmienia się język, ale świat pozostaje ten sam.

Czy w ilustracji też tak?

No, w pewnym sensie tak – nie możemy tworzyć jakiegoś fałszerstwa. Jeśli tu, na Mazowszu, mam w dobrej wierze czytać po polsku Balzaka czy Faulknera, muszę mieć kolosalne zaufanie do tłumacza. Wierzyć, że zrobił wszystko, żeby to był Faulkner stamtąd, z tamtego języka. Jeśli się go w polszczyźnie fascynująco czyta, jeżeli porywa, to znaczy, że tłumacz wszedł w swoją rolę.