

# Anna Grabowska-Konwent

---

---

Historyk sztuki, kustosz w Galerii Plakatu i Projektowania Graficznego Muzeum Narodowego w Poznaniu, gdzie zajmuje się tworzeniem kolekcji. Jej badania koncentrują się wokół postaci Romana Cieślewicza (autorka wystawy monograficznej i katalogu w 2006) oraz typografii w projektowaniu graficznym. Kuratorka wielu wystaw plakatów oraz autorka i współautorka katalogów.

---

# Roman Cieślewicz

## (1930–1996) – początek

Próbując opisać zjawisko „polskiej szkoły plakatu”, warto przyjrzeć się poszczególnym artystom, których obecnie zalicza się do jej twórców. Żaden z nich nie miał w zamyśle stworzenia jakiejkolwiek szkoły ani nawet grupy artystycznej. Rozpoznawalne zjawisko artystyczne, jakim stał się polski plakat, dostrzeżone zostało najpierw za granicą i dopiero później stopniowo ugruntowywało swoją pozycję w kraju.

Próbując określić ramy czasowe dla „polskiej szkoły plakatu”, jako symboliczny początek podaje się rok 1952, w którym Wojciech Fangor „maluje” plakat do francuskiego filmu *Mury Malapagi*, a Jan Lenica publikuje tekst w „Przeglądzie Artystycznym” pt. *Plakat – sztuka dzisiejszych czasów*<sup>1</sup>. Plakat operował monumentalną, mocną formą, która ukazywała w realistyczny sposób trzy pierwszoplanowe postaci aktorów występujących w dziele René Clémenta. W swojej istocie był realistycznym obrazem, który został wydrukowany i rozklejony na ulicznych murach.

Spotkanie z tego rodzaju formą, której spodziewamy się w pracowni malarza, w galerii, w muzeum, ale nie na ulicy – musiało robić ogromne wrażenie. Taki sposób „malarzkiego” podejścia do plakatu był całkowitą nowością i wyzwolił u wielu twórców grafiki użytkowej zaskakujący potencjał artystycznej kreacji. W dziedzinie projektowania graficznego, obejmującej również plakat, działali wówczas z jednej strony artyści prowadzący działalność edukacyjną i związani z Akademią Sztuk Pięknych w Warszawie (np. Julian Pałka, Henryk Tomaszewski, Józef Mroszczak), z drugiej strony graficy skupieni głównie wokół Wydawnictwa Artystyczno-Graficznego (WAG).

Warszawa, a konkretnie Stare Miasto, stanowiła prawdziwy tygiel towarzyski, dzięki któremu krzyżowały się drogi profesorów i uczniów, zleceńodawców i wydawców oraz artystów grafików. To towarzysko-kulturalne wrzenie tworzyło się w wyniku spotkań literatów i krytyków, artystów, filmowców, dziennikarzy w konkretnych miejscach, odpowiedzialnych wówczas za wydawanie i drukowanie plakatów. Roman Cieślewicz wspominał:

» 1 J. Lenica, *Plakat – sztuka dzisiejszych czasów*, „Przegląd Artystyczny” 1952 nr 5, s. 35–52.

Na Starym Mieście w Warszawie mieszkało wielu grafików i wydawców, ludzi teatru i pisarzy i innych ze sfery kultury. „Lajkonik” SPATIF, SARP, WAG, Szpilki, PIW, „Kameralna”, Rynek Starego Miasta – to był jeden wąż powiązań, który decydował o kulturze wizualnej Warszawy (i całego kraju)<sup>2</sup>.

Na początku lat 50. XX wieku było to najwłaściwsze miejsce dla czynnego grafika, który chciał mieć dostęp do największej ilości interesujących zleceń. Ze względu na panującą centralizację wielu ośrodków w nowo powstającej strukturze państwa, większość placówek wydawniczych rozpoczęła działalność w stolicy tuż pod okiem na nowo kształtującej się władzy. W ówczesnych czasach to przede wszystkim grafik mieszkający w Warszawie miał możliwość pozyskania zleceń od tutejszych wydawców.

W okresie dominacji plakatu politycznego Cieślęwiczowi marzyło się projektowanie plakatów filmowych i kulturalnych. Przeprowadzka po studiach z Krakowa do Warszawy była czymś naturalnym, bo tylko tam mógł liczyć na interesujące zamówienia. Spróbujmy przyjrzeć się temu, co młody grafik przywiózł ze sobą do stolicy, gdzie zamieszkał na stałe w 1954 roku, tuż po uzyskaniu dyplomu na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W ciągu niecałych 10 lat osiągnął ogromny sukces i z młodego, nikomu nieznanego artysty stał się jednym z najbardziej rozpoznawalnych polskich plakacistów, biorących udział w wystawach w kraju i za granicą, oraz twórcą graficznej koncepcji „Ty i Ja”, jednego z najbardziej popularnych magazynów tamtych lat<sup>3</sup>.

Co sprawiło, że w tak krótkim czasie odniósł wielki sukces w branży, i co kierowało nim dalej? W 1963 roku zdecydował się opuścić wypracowane stanowiska i znane mu dobrze tryby pracy. Wyjechał do Paryża, nie znając języka francuskiego, ale wierząc we własne siły i umiejętności. Ta data w pewien sposób jest zbieżna z czasem, kiedy polski plakat święcił triumfy w realizacjach dla Opery Warszawskiej, a reprodukcje tych prac pojawiały się w zagranicznej prasie branżowej.

» 2 Wspomnienia Romana Cieślęwicza zostały nagrane podczas spotkań Z. Schuberta z autorem w czasie jego pobytu w Toruniu (1993); zostały opracowane i po raz pierwszy opublikowane w katalogu wystawy monograficznej: Z. Schubert, *Roman Cieślęwicz o sobie, o miejscach, o ludziach*, [w:] *Roman Cieślęwicz 1930–1996*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, red. A. Grabowska-Konwent, Poznań 2006, s. 9–16.

» 3 Miesięcznik „Ty i Ja” ukazywał się od maja 1960 r. do grudnia 1973 r. Jego pomysłodawcami byli dziennikarze Teresa Kuczyńska i Roman Juryś. Teresa Kuczyńska opowiada o powstaniu pisma w wywiadzie: Klara Kuczyńska, *Pragnienie rzeczy. Rozmowa z Teresą Kuczyńską*, „Dwutygodnik.com”, wydanie 84, 2012/06, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/3649-pragnienie-rzeczy.html> [dostęp: 11.05.2021].

## Początki

Do Krakowa młody Roman został wysłany przez cementownię Groszowice, w której pracował na stanowisku kreślارza. Został zauważony przez dyrektora, który zaproponował mu, aby aplikował do tamtejszego Liceum Sztuk Plastycznych<sup>4</sup>. Trafił do szkoły w mieście, które przypominało mu zapewne jego rodzinne miasto Lwów, ale przede wszystkim spotkał tam osoby ze środowiska artystycznego, które zaraz po wojnie działały bardzo aktywnie, organizując wystawy i próbując odnaleźć swoje miejsce w strukturach nowego państwa.

Jedną z najważniejszych był ówczesny dyrektor szkoły Włodzimierz Hodys, który w związku z wysiedleniami polskiej ludności ze Lwowa, znalazł się w 1945 roku w Krakowie, gdzie współtworzył pierwszą powojenną szkołę plastyczną przy ulicy Juliusza Lea 18<sup>5</sup>. Do grona słuchaczy wybitnego pedagoga oraz animatora, z pasją upowszechniającego wiedzę o sztuce, należeli m.in. Roman Polański, Franciszek Starowieyski oraz Marian Konieczny. Koledzy Romana Cieślęwicza z liceum plastycznego w większości kontynuowali naukę w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, a do grona znajomych, z którymi wspólnie spędzał czas, dołączyli Sławomir Mrozek oraz uczniowie z sąsiadującej szkoły aktorskiej, m.in. Zbigniew Cybulski i Bogumił Kobiela. Wśród najważniejszych osób, które określa w swoich wspomnieniach jako starszych kolegów – „mistrzów”, należy wymienić Andrzeja Wajdę, Jana Tarasina, Waleriana Borowczyka i Jerzego Tchórzewskiego.

Naukę kontynuował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie szkolił rysunek pod okiem Andrzeja Pronaszki i Czesława Rzepińskiego. Jednak wielokrotnie w późniejszych wywiadach zaznaczał, że ta forma wyrazu nigdy nie była mu bliska i dlatego skierował swoje zainteresowania w stronę grafiki zarówno warsztatowej, jak i użytkowej, do czego namawiał go prof. Ludwik Gardowski<sup>6</sup>. Zapewne dzięki naukom grafika, który od początku lat 20. XX wieku zajmował się również liternictwem i typografią, Roman Cieślęwicz poznał tajniki pięknego pisma odręcznego oraz podstawowe zasady komponowania liter, a także zaczął zgłębiać zagadnienia grafiki książkowej. Ostatecznie w problematykę plakatu wprowadzał go

» 4 W tamtych latach partia umożliwiała kształcenie młodzieży w szkołach artystycznych wypłacając stypendia i oferując bursy. Roman Cieślęwicz wspominał, że chciał iść na studia artystyczne, Z. Schubert, *Roman Cieślęwicz*, op. cit., s. 11.

» 5 M. Reinhard-Chlanda, *Włodzimierz Hodys – indywidualność pedagoga i animatora sztuki*, „*Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis*”, „*Studia de Arte et Educatione*” IX (2014); <https://rep.up.krakow.pl/xmlui/bitstream/handle/11716/9407/AF157--16--Wlodzimierz-Hodys--Reinhard-Chlanda.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [dostęp: 12.05.2021].

» 6 Ludwik Gardowski początkowo, w 1923 r., pracował wspólnie z Adamem Póltawskim nad wzorcem polskiej czcionki, następnie skupił się wyłącznie na ornamentyce typograficznej.

Jerzy Karolak<sup>7</sup>, którego pracownia cieszyła się dużym powodzeniem i którą ukończyli, jeszcze przed Cieśliewiczem, Wiktor Górka, Tadeusz Jodłowski oraz Daniel Mróz.

W Krakowie w tym okresie działali artyści z kręgu krakowskiej awangardy, twórczo rozwijający doświadczenia przedwojennej Grupy Krakowskiej. Młody adept sztuki aktywnie uczestniczył w życiu artystycznym miasta i zapewne oglądał zorganizowaną na przełomie lat 1948 i 1949, a obecnie uważaną za najważniejsze wydarzenie w sztuce tamtych lat, pierwszą ogólnopolską Wystawę Sztuki Nowoczesnej w Pałacu Sztuki.

Początkowy okres studiów, kiedy Cieśliewicz miał możliwość poznawania prac oraz samych artystów żywo zaangażowanych w kontynuowanie przedwojennej tradycji, ale też poszukujących swojej drogi w nowym ustroju, wydaje się istotny dla dalszego rozwoju osobistego. Do tego grona należeli m.in. Tadeusz Kantor, Maria Jarema, Adam Marczyński, Jonasz Stern, Stanisław Mikulski i Andrzej Wróblewski.

Jako absolwent tuż po dyplomie w 1954 roku przyjechał do Warszawy na trzymiesięczne praktyki letnie w drukarni Dom Słowa Polskiego, gdzie pracował przy montażu „Świerszczyka”. Wiadomo też, że spotykał się z Mieczysławem Bermanem i regularnie odwiedzał jego mieszkanie przy ulicy Narbutta 4<sup>8</sup>. Cieśliewicz trafił pod właściwy adres, bo interesując się fotomontażem i kolażem, w niewielkim mieszkaniu Bermana znalazł ogromną ilość książek poświęconych sztuce nowoczesnej i awangardowej. Tam prawdopodobnie po raz pierwszy zobaczył fotomontaże Aleksandra Rodcenki, Kazimierza Podsadeckiego, Mieczysława Szczuki, pierwsze okładki czasopisma „Blok”. Typograficzna okładka autorstwa Władysława Strzemińskiego do tomiku poezji *Z ponad* Juliana Przybosa oraz inne prace i kolaże unaocznily ogromne spektrum możliwości kreacji, niezwiązanej bezpośrednio z rysowaniem. Również sztuka zaangażowana i reagująca żywo na politykę, obecna w fotomontażach Johna Heartfielda, którym fascynował się Mieczysław Berman, była ważnym tropem towarzyszącym Romanowi Cieśliewiczowi w jego późniejszych pracach.

To miejsce, pełne fascynujących obrazów w połączeniu z opowieściami i ogromną wiedzą teoretyczną Bermana w zakresie sztuki awan-

» 7 Jerzego Karolaka wspominał Cieśliewicz wielokrotnie w różnych wywiadach, m.in.: W. Błońska, *Roman Cieśliewicz*, „Przekrój” 1993, nr 44, s. 10-13. W niepublikowanym tekście K.T. Toeplitza pojawia się cytat z listu Cieślwicza: „Na Akademii młody student spotyka prof. Jerzego Karolaka, o którym napisze później w liście, że »jemu w końcu zawdzięczam ten krwawy zawód«” (maszynopis tekstu dostępny jest w archiwum Romana Cieślwicza w Institut Mémoires de l'édition contemporaine – IMEC, Abbaye d'Ardenne, Francja).

» 8 Trudno wskazać dokładną datę pierwszego spotkania z Mieczysławem Bermanem. W katalogu wystawy indywidualnej z 1984 r. Cieśliewicz podał 1951 jako rok nawiązania znajomości z Bermanem (*Roman Cieśliewicz, Plakate, affiches, posters, collages*, katalog wystawy, Kunsthalle Darmstadt, red. D. Marhenke, Darmstadt 1984, s. 140), a we wspomnieniach wskazuje, że miało to miejsce po jego przyjeździe do Warszawy po dyplomie, czyli w 1954 r. (Z. Schubert, *Roman Cieśliewicz...*, op. cit., s. 14).

gardowej, w szczególności niemieckiej i radzieckiej, było jedną z najważniejszych inspiracji do dalszej pracy i poszukiwania własnych środków wyrazu. Fascynacja fotomontażem i kolażem udzieliła się Cieślewiczowi, który jednocześnie poznawał praktyczne tajniki tej techniki, podpatrując mistrza przy pracy oraz ucząc się od niego. Warto mieć na uwadze projekty spektakularnych książek, nad którymi wówczas pracował Berman. W 1954 roku ukazał się album *Komuna Paryska*, a rok później *Ludowe Wojsko Polskie*, w których grafik całkowicie panował nad całością – dobierał czcionki i zdjęcia, komponował układ graficzny<sup>9</sup>. Obie pozycje to przykłady doskonale przemyślanych kompozycji, których efekt końcowy nie został zniszczony złą jakością druku, charakterystyczną dla prac z tamtego okresu. W przypadku tak znaczących propagandowo pozycji nie mogło być mowy o niedomaganiach technicznych czy złej jakości papieru. Prawdopodobnie również te prace odcisnęły swoje piętno i zapadły na długo w pamięci Cieślewicza, który projektowaniem katalogów i książek zajął się dopiero w latach 70. i robił to z podobnym do Bermana zaangażowaniem oraz zrozumieniem tematu i funkcji danej publikacji.

Sferę edukacyjno-poznawczą równoważyła bardzo aktywna praca, w której wir rzucił się na własne życzenie młody grafik. Już w pierwszym roku pobytu w stolicy zaprojektował 22 plakaty, z czego połowa to plakaty filmowe wydawane przez Centralę Wynajmu Filmów (CWF). Po zakończonych praktykach podjął pracę przy projektowaniu ulotek w WAG-u, którego ówczesnym dyrektorem był Henryk Szemberg. „Wiedziałem, że mam doświadczenie i dam sobie radę” to wspomnienie uzmysławia ogromną determinację i chęć sprawdzenia się w działalności projektowej. Potrzeba wyzwania współgrała u niego z realizacją konkretnych zleceń w określonym czasie z wykorzystaniem własnych umiejętności.

Wydawnictwo WAG w grudniu 1954 roku, tuż po śmierci zasłużonego grafika Tadeusza Trepkowskiego, ustanowiło nagrodę jego imienia w konkursach na plakat. Roman Cieślewicz, który zdążył jeszcze spotkać w WAG-u chorującego już grafika, otrzymał w 1955 roku nagrodę roczną jego imienia za plakat polityczny *Ja nie wracam – Anders* (1955)<sup>10</sup>. Plakat ten formalnie był nieciekawym, ale zapewne działał mocnym dobrem środków ikonograficznych kojarzonych wyłącznie ze śmiercią – generał Anders przedstawiony został jako kościotrup ujeżdżający zwierzęcą czaszkę. Cieślewiczowi wygrana w konkursie umożliwiła udział w krajowych konkursach na plakaty. Dzięki temu dołączył do grona starszych, doświad-

» 9 Rozległa twórczość Mieczysława Bermana jest wnikliwie opisana i dobrze zilustrowana w monografii: P. Rypson, *Czerwony monter. Mieczysław Berman: grafik, który zaprojektował komunizm*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2017.

» 10 Z podjęcia tego tematu tłumaczył się autor, określając to jako rodzaj młodzieńczej naiwności. Jego brat po wojnie został w Londynie, a za uniemożliwienie mu powrotu do kraju Cieślewicz oskarżał generała Andersa: Z. Schubert, *Roman Cieślewicz...*, op. cit., s. 15.

czonych grafików, m.in. Henryka Tomaszewskiego, Jerzego Srokowskiego, Eryka Lipińskiego, Jana Lenicy, Wojciecha Fangora, Juliana Pałki, Wiktorra Górki. Plakacisci otrzymywali wysokie stawki za projekty swoich prac po zatwierdzeniu ich przez komisję, a to dawało mu możliwość utrzymania się z pracy w zawodzie. Pierwsze lata w Warszawie były dla niego okresem intensywnej pracy, którą chciał wykonywać, a tworzenie projektów w tak doborowym towarzystwie dało mu możliwość konfrontacji i porównywania własnych pomysłów z projektami bardziej doświadczonych grafików<sup>11</sup>. W jego przypadku niezwykle silna potrzeba poszukiwania własnych rozwiązań formalnych i kompozycyjnych wyrażona została poprzez realizację licznych plakatów filmowych, które wydawała i dystrybuowała wraz z filmami Centrala Wynajmu Filmów. Komórką propagandową kierowała wówczas, dobrze wspomiana przez grafików, Anna Prawinowa, która powołała komisję artystyczną oceniającą plakaty pod względem plastycznym i merytorycznym, a jedyne wymagania, jakie im stawiano w przypadku tematyki filmowej, to zgodność z treścią dzieła filmowego oraz czytelność plakatu. CWF odegrała rolę mecenasa sztuki popierając dążenia artystów do tworzenia prac o wysokich walorach artystycznych i daleko odbiegających od standardowej produkcji tych druków w innych krajach. Przede wszystkim dawała grafikom pełną swobodę w kształtowaniu wizji plastycznych i nie wywierała żadnych nacisków formalnych<sup>12</sup>. Do grupy grafików (m.in. Henryk Tomaszewski, Wojciech Zamecznik, Jan Lenica, Jan Młodożeniec, Waldemar Świerzy), współpracujących już wcześniej z CWF, dołączył Roman Cieślewicz. Mimo widocznych wzajemnych inspiracji każdy z nich zachował oryginalność, proponując nowatorskie i odkrywcze rozwiązania graficzne.

Cieślewicz doskonale wykorzystał ten poligon doświadczalny do testowania i sprawdzania własnych rozwiązań i pomysłów formalnych w projektowaniu. Dobrze obrazuje to plakat do węgierskiego filmu *Zanim Simon ujrzał świat* (1955), w którym autor świadomie operował zmianą skali i wykorzystał wyłącznie technikę malarską, często obecną wówczas w projektach plakatów w Polsce. W plakacie do radzieckiego filmu *Kurs na Marto!* (1955) również ciekawie zobrazował główne miejsce akcji filmu – z użyciem trzech kolorów skupił uwagę na niewielkiej postaci ludzkiej, której cień na pokładzie statku narysowany został za pomocą tekstów.

» 11 O pierwszych wspólnych latach w Warszawie opowiadał Waldemar Świerzy, który pracował i mieszkał razem z Cieślewiczem. Por. H. Tomaszewski, W. Świerzy, *Plakat nie lubi oszustwa. Dwaj graficy wspominają swego przyjaciela Romana Cieślewicza*, „Gazeta Wyborcza. Magazyn” 1996, nr 17, s. 12–14.

» 12 Szczegółowo rozwój polskiego plakatu filmowego omawia Zdzisław Schubert we wstępie do katalogu wystawy: *Polski plakat filmowy 1947–1967*, Muzeum Narodowe, Poznań 1969, s. 9–13.

Umiejętność łączenia warstwy tekstowej (w przypadku plakatu filmowego obejmującej tytuł, nazwiska reżyserów i aktorów oraz nazwę producenta) z obrazem stanowiła jeden z najważniejszych atutów polskich grafików. Stosowali ją z większym lub mniejszym sukcesem niemal wszyscy, a jednym z pierwszych, który pokazał, jak mistrzowsko można wykorzystać typografię, był Henryk Tomaszewski. Do liternictwa Cieślęwicz przywiązywał dużą wagę od początku, a w niektórych projektach doprowadzał do całkowitego połączenia warstwy informacyjnej z obrazową. Jednym z przykładów jest plakat do filmu *Czerwone ląki* (1956), gdzie kompozycja zbudowana została z tytułowych liter w taki sposób, aby zasugerować kształt płomieni, co dodatkowo wzmocniło użycie czerwono-żółtej kolorystyki. Inne przykłady plakatów wyłącznie literniczych to *Salto mortale* (1956) oraz *Wujaszek z Ameryki* (1957).

Kolejnym, powtarzającym się często we wczesnych plakatach efektem wizualnym jest skrót perspektywiczny, który Cieślęwicz stosował, komponując płaszczyzną obrazu. Jednym z najciekawszych pod tym względem okazał się przedstawiony w minimalistycznym skrócie nalot samolotów – *Niszczyciele samolotów* (1955). Warto zwrócić również uwagę na prace, w których wyraźnie widoczna jest inspiracja techniką drzeworytniczą. W plakacie *Wiosna budapesztańska* (1955) efekt głębi autor osiągnął poprzez mocny kontrast kolorów i ostry, zdecydowany kontur. Również w plakatach *List* (1955) oraz *Konwój doktora M* (1955) operował grubą linią, która wydobywa dynamiczne formy fragmentów ludzkich sylwetek z jednolitego barwnego tła.

## Poszukiwania i próby

W kolejnych latach środki formalne zostały poszerzone o kolaż i fotomontaż, które stopniowo całkowicie zdominują jego warsztat. Już w 1956 roku Cieślęwicz projektował pierwsze plakaty z elementami fotografii. Pomysł wmontowywania fragmentów kadrów filmowych do malarskiej lub rysunkowej kompozycji plakatu pojawił się trzy lata wcześniej w plakatach Henryka Tomaszewskiego: *Sprawa do załatwienia* (1953), *Najpiękniejsza* (1954) oraz Wojciecha Zamecznika: *Trzy opowieści* (1953), *Celuloza* (1954), *Pogromczynie tygrysów* (1955), *Sierpniowa niedziela* (1955), *Wróg publiczny nr 1* (1955)<sup>13</sup>. Potrzeba zmiany techniki komponowania plakatu wiązała się z jednej strony z zainteresowaniem wynikającym z podpatrywania starszych kolegów, a z drugiej miał na to wpływ rozwijany pod

» 13 H. Tomaszewski i W. Zamecznik w plakatach filmowych *Najpiękniejsza* (1954) oraz *Pociąg* (1959) odwołali się bezpośrednio do tworzywa filmowego, wprowadzając do plakatu ruch kojarzony z przesuwającą się taśmą filmową.



okiem Bermiana warsztat umiejętności i chęć sprawdzenia siebie w nowej technice komponowania plakatów.

Sama technika nie była wcale nowa, ale właściwie poza pracami Mieczysława Bermiana nieobecna w obiegu. Kojarzona jednoznacznie ze sztuką propagandy, być może na początku lat 50. nie była ochoczo wdrażana przez grafików do tematyki kulturalnej, której podlegał plakat filmowy. Jednak możliwość wykorzystywania obrazu fotograficznego w całkowicie nowatorski sposób stanowiła duże wyzwanie i była podejmowana przez nielicznych plakacistów.

Autorem, który opanował techniczne tajniki fotografii oraz eksperymentował z nią również niezależnie od plakatu, był Wojciech Zamecznik, wskazywany przez Cieślewicza jako jedna z najważniejszych osób projektujących w tamtym czasie plakaty z jej wykorzystaniem<sup>14</sup>. Roman Cieślewicz, w miarę pogłębiania zainteresowania technikami kolażu i fotomontażu, w naturalny sposób włączał swoje nowatorskie pomysły do bieżących realizacji. Polegały m.in. na naśladowaniu sposobu wprowadzania kadrów filmowych, obecnego na plakat�ch starszych kolegów, np. *Panienki z międzomiastowej* (1956), gdzie filmowe portrety bohaterek, umieszczone na zasadzie wycieczki na kolorowych płatkach kwiatka, nawiązują bezpośrednio do plakatu Wojciecha Zamecznika *Sierpniowa niedziela* (1955). Cieślewicz dodatkowo, z charakterystyczną dla niego dbałością o literonictwo, opracował odręcznie tytuł, a niezbędne informacje ilustracyjnie wpiśał w obraz.

Odmienny sposób potraktowania fotografii odnajdziemy w plakacie *1 maja* (1956). W tym przypadku pełni ona rolę tła, a dosadniej można porównać ją do fototapety, na którą autor nałożył geometryczne bryły budujące nową Warszawę, z wyraźnym charakterystycznym symbolem odbudowywanego kraju – Pałacem Kultury i Nauki. Nastrój radości, bijący ze zdjęcia przedstawiającego uśmiechniętego chłopca, został dodatkowo wzmocniony poprzez użycie jasnych barw geometrycznych kształtów, przypominających drewniane klocki do zabawy. Klasyczny temat okolicznościowy tamtych czasów ma niezwykle lekki i radosny wydźwięk. Nie ma w nim żadnej nachalności i przytłoczenia tradycyjnymi dla tej tematyki motywami i kolorystyką.

W tym samym roku powstał jeszcze jeden plakat, w którym artysta wykorzystał filmowy kadr. To anons do radzieckiego filmu *Operacja konieczna* (1956). Postać głównego bohatera, pokazana za pomocą maksymalnie uproszczonego rysunku, wraz z fotografią ukazującą oczy tworzą razem czytelny i silny wizualnie znak graficzny. Ten zabieg opierający się na mocnym skontrastowaniu precyzyjnie dobranych elementów graficznych jest już w pełni oryginalny i charakterystyczny dla Cieślewicza.

» 14 Roman Cieślewicz rozmawia z redakcją, „Projekt” 1974, nr 5, s. 20–25.

W plakacie do głośnego filmu Andrzeja Munka *Eroica* (1957) dwa fragmenty kadrów, ukazujących głównych bohaterów obu nowel filmowego dramatu, wprowadzone zostały w kompozycję abstrakcyjną. Dynamika biało-czerwonych plam, nasuwających skojarzenie z rozdartą polską flagą, zapowiadała dwa odmienne spojrzenia na pojęcie bohaterstwa. W podobny sposób potraktował fragmenty kadrów w dwóch innych plakatach do francuskich filmów: *Bohaterowie są zmęczeni* (1957) oraz *Czarujące istoty* (1958). Wycięte fotograficzne portrety aktorów z obu filmów, umieszczone na ciemnym, gładkim tle, zostały wykadrowane i powiązane z dodatkowymi elementami graficznymi oraz tekstami w sposób sugerujący jakąś opowieść lub anegdotę.

Nieco inaczej zakomponował plakaty do filmów *Lecą żurawie* (1958) i *Kamienne niebo* (1959). W obu przypadkach Cieślęwicz wykorzystał jedynie niewielkie fragmenty kadrów ukazujących twarze głównych bohaterów. Radziecki film o tragicznej miłości, opowiadający historię przede wszystkim za pomocą wyrazistej koncepcji wizualnej, znalazł doskonałą zapowiedź w plakacie, który operując również plastycznymi środkami, wprowadzał widza w filmową historię. Fragmenty twarzy kobiecej postaci spoglądającej w dal, a także niewielka fotografia w ramce, ukazująca męski portret, to dwa szczegóły wywodzące się z filmu. Abstrakcyjna i niejednoznaczna struktura płaszczyzny obrazu oddawała nastrój i klimat historii wojennej miłości. Na plakacie do filmu *Kamienne niebo*, opowiadającego dramatyczne losy kilkorga ludzi uwięzionych w piwnicach zrujnowanej w czasie powstania warszawskiego kamienicy, dostrzegamy kształt świecy, w którym umieszczony jest portret głównej postaci. Jej biało-czerwony płomień osadza historię w konkretnym historycznym miejscu i czasie.

W plakatach do filmów *Pan Anatol szuka miliona* (1959) czy *Inspekcja Pana Anatola* (1959), a także *Zezowate szczęście* (1959), Cieślęwicz zastosował technikę kolażu, w której w swobodny sposób połączył elementy starych rycin, wycięte fotosy przedstawiające twarze głównych aktorów oraz ręcznie przygotowane liternictwo. Rozmieszczał te elementy na płaszczyźnie, każdorazowo tworząc zabawne ilustrowane opowieści, harmonizujące z komediowym charakterem filmów. Szczególnie ciekawy jest motyw rączki z wysuniętym wskazującym palcem, który znajdziemy również w wielu plakatach Lenicy i Tomaszewskiego z tego samego okresu.

Jednym z najciekawszych, w których połączył odręcznie tworzone liternictwo z filmowym kadrem, jest plakat do polskiego filmu *Nafta* (1961). Film Stanisława Lenartowicza opowiada historię pary: Basi (Teresa Iżewska) i Szymka (Tadeusz Janczar), która rozgrywa się w nowym dla nich

otoczeniu. Ich wspólne życie na plakacie obrazuje scena pocałunku<sup>15</sup>, która wraz z dynamiczną typografią przekazuje psychologiczny dramat bohaterów filmu. Piękno i miękkość filmowego kadru w rękach grafika nabierają ostrości wyrazu, osiągniętej za pomocą obróbki fotografii. Cieślewicz wyciął interesujący go fragment, następnie powiększył go, dostosowując do formatu plakatu, a także dorysował rozwiane kosmyki kobiecych włosów. Liternictwo, wykonane metodą jednocześnie wycinanki i wydzieranki, traktowane jest na równi z innymi elementami plastycznymi, dzięki czemu dochodzi do doskonałego połączenia tekstu i obrazu. Dodatkowo minimalistyczna kolorystyka, poza dwiema literami w tytule ograniczona do czerni i bieli, wzmacnia oddziaływanie wybranego kadru.

Technika kolażu i fotomontażu (często łączona) wkraczała również w dziedzinę pozaartystyczną. W 1958 roku Cieślewicz zaprojektował plakat na Krajową Konferencję Polskiego Ruchu Pokoju, który bazował na nieprzetworzonej czarno-białej fotografii, przedstawiającej grzyb atomowy. Ten symbol, jednoznacznie kojarzony z tragedią i śmiercią milionów ludzi, bardziej dosadnie niż znak białego gołębia przedstawia temat konferencji. Tekst został wprowadzony w charakterystyczny dla Cieślewicza sposób – na wydartej nierówno powierzchni jednobarwnej kartki, dokładnie w poziomej osi kompozycji. Efekty „wydzieranych fragmentów papieru” pojawiały się od tego czasu coraz częściej w różnych, także pozaplastycznych, pracach grafika. Cykle abstrakcyjnych prac pod nazwą *Osty* oraz *Narośla* prezentował grafik na wystawach indywidualnych w Warszawie (1959) oraz w Rijece (1961). Jednym z pierwszych przykładów całkowicie abstrakcyjnej formy plakatowej, powstałej w oparciu o własne prace warsztatowe, jest plakat do filmu *Czarownice z Salem* (1958). Ten rodzaj paraleli pomiędzy sztuką tworzoną w zaciszu pracowni i pracami powstającymi na zlecenie będzie mu towarzyszył w kolejnych latach pracy, a motywy z własnych serigrafii i fotomontaży będą pojawiały się na plakatach.

Ikonicznym obrazem, a zarazem jednym z najczęściej reprodukowanych dzieł Romana Cieślewicza, jest niewielkich rozmiarów (format B2) plakat reklamowy z 1959 roku dla Mody Polskiej. Absurdalność idei plakatu reklamującego markę odzieżową w socjalistycznym kraju, gdzie zapotrzebowanie na dobra konsumpcyjne było ogromne, a produktów nieustannie brakowało, można potraktować jak działanie czysto surrealistyczne. Może właśnie dlatego plakat, który został wydany przez WAG na zlecenie przedsiębiorstwa Moda Polska<sup>16</sup>, nadal świeci własnym światłem. Jego zjawiskowość wynikała z połączenia niespotykanego na polskich ulicach

» 15 Kadr filmowy z filmu Stanisława Lenartowicza *Nafta*, dostępny w internetowej bazie filmu polskiego: [http://www.filmipolski.pl/fp/index.php?fotos=162162\\_4&galeria=152162](http://www.filmipolski.pl/fp/index.php?fotos=162162_4&galeria=152162) [dostęp: 18.05.2021]

» 16 Plakat został nagrodzony w konkursie na „Najlepszy plakat Warszawy” w grudniu 1960 roku i był wielokrotnie wznawiany w kolejnych latach.

w tamtym czasie tematu z niezwykłą formą, kojarzoną z wysublimowanym pięknem i elegancją. Polski strój bardziej był w tym wypadku kojarzony z francuskim *haute couture*, a modelka, jakby wycięta ze starożytnego świata, została dumnie przybrana w biało-czerwone szaty. Również znak firmowy Mody Polskiej wraz z liternictwem autorstwa Jerzego Treutlera, wydobyty na białym tle, pełnił funkcję drogocennego klejnotu. Za pomocą kilku perfekcyjnie połączonych elementów powstał nowy, absolutnie doskonały i zapadający w pamięć obraz. Ten plakat, podobnie jak słynny *Radion sam pierze* (1926) Gronowskiego, stanowi kamień milowy w historii polskiego plakatu reklamowego.

W tym samym roku Cieślęwicz zaprojektował również inny plakat w technice fotomontażu *22 VII 1944–1959, Cześć ludziom pracy – budującym Polskę Ludową* (1959). Jeśli chodzi o tematykę, był to klasyczny przykład plakatu propagandowego, wydawanego z okazji obchodzonego 22 lipca Narodowego Święta Odrodzenia Polski. Również dobór środków i kolorystyka wydają się typowe dla prac z tego okresu, jednak sama forma zaskakuje. Widoczne są w tym plakacie ogromny podziw autora dla tradycji sztuki konstruktywistów oraz dobrze opanowany fotomontażowy warsztat. Wprowadzone elementy graficzne korespondują z wykorzystaną tu fotografią Marka Holzmana, wzmacniając dynamikę i głębię obrazu poprzez ostre kontrasty linii i kolorów. To jedna z pierwszych prac Romana Cieślęwicza, w których tak wprost odwołał się do sztuki z okresu lat 20., która w przyszłości będzie go fascynować coraz bardziej. W wielu jego plakatach oraz projektach wydawniczych powstających już we Francji znajdziemy częste przykłady cytatów kompozycyjnych, odwołujących się do prac artystów awangardowych lat 20. i 30. XX wieku<sup>17</sup>.

## Rozkwit i pełnia

Kolejne lata, czyli początek lat 60., to okres najbardziej intensywnej pracy omawianego artysty, który poszerzył pole swoich zainteresowań również o grafikę wydawniczą. W 1957 roku rozpoczął współpracę z magazynem graficzno-literackim „Zebra”, w którym zamieszczał krótkie notatki pt. *Aktualności graficzne redaguje Roman Cieślęwicz*. Od 1958 roku projektował okładki dla magazynu „Polska”. Ukazujący się w kilku wersjach językowych (angielska, niemiecka, francuska, rosyjska) miesięcznik miał na celu promocję polskiej kultury za granicą, a na fali sukcesów polskich plakacistów wydawnictwo rozpoczęło współpracę z grafikami, zapraszając ich do projektowania okładek, dając im pełną swobodę artystycznego

» 17 A. Grabowska-Konwent, *Konstruktywistyczne wątki w wybranych pracach Romana Cieślęwicza*, [w:] *Roman Cieślęwicz 1930–1996*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, red. A. Grabowska-Konwent, Poznań 2006, s. 23–36.

wyrazu, co w przypadku rozmiarów tego magazynu pozwalało na realizowanie ciekawych kompozycji (36,5 cm x 55 cm po rozłożeniu). Jednak najbardziej odpowiedzialna i jednocześnie najbardziej rozwijająca była praca nad całkowicie nowym magazynem „Ty i Ja”, zainicjowanym przez Zarząd Główny Ligi Kobiet.

Roman Cieślewicz został poproszony o stworzenie szaty graficznej czasopisma i zajmował się jego redakcją artystyczną przez kolejne lata, aż do wyjazdu z kraju w 1963 roku. Pismo drukowane było na początku przez drukarnię Prasa na ulicy Okopowej, gdzie możliwy był wysokiej jakości druk rotograwiurowy, niwelujący złą jakość papieru, która była wówczas głównym problemem<sup>18</sup>. Cieślewicz zaprojektował winiętę pisma, która została zmieniona w 1966 roku, a także większość okładek, w których rozwijał własną technikę kolażu. Poza tym wewnątrz były zamieszczane reklamy, głównie kosmetyków, które również sam projektował, a także ilustracje do tekstów literackich (np. Tomasza Manna, Ernesta Hemingwaya).

W tym samym okresie zarówno w magazynie, jak i w plakatach pojawiały się coraz częściej motywy starych rycin. Nie był to warsztat odosobniony, gdyż podobne elementy spotkamy w pracach Jana Lenicy (plakaty, filmy animowane), Henryka Tomaszewskiego i Franciszka Starowieyskiego, jednak w przypadku Romana Cieślewicza ta technika była sukcesywnie rozwijana i pogłębiana. W niezwykle intrygujący sposób zaprojektował plakaty filmowe z wykorzystaniem starych rycin do filmów *Katastrofa* (1961), *Igraszki miłosne* (1963), *Zawrót głowy* (1963), w których oko widza spotyka się z niezwykle zaskakującym i zagadkowym obrazem. Stają się one pomostem dalekich skojarzeń, które łączą poszczególne filmy z ich plastycznym skrótem w postaci plakatów. Ten surrealistyczny duch ma swoje głębokie podłoże w tworzonych w tym samym czasie ilustracjach do prozy Brunona Schulza<sup>19</sup>.

Technikę kolażu wprowadzał również do plakatów teatralnych, które od końca lat 50. wykonywał coraz częściej i co zaowocowało doskonałymi pracami dla Opery Narodowej w kolejnym dziesięcioleciu. Przyglądając się tym pracom, zauważyć można, że coraz bardziej istotne znaczenie nadawał literze i szerzej typografii. W jego przypadku liternictwo jest zróżnicowane i tworzone każdorazowo z myślą o konkretnym temacie, bardzo często nie stanowiąc jedynie wymaganego dodatku informacyjnego, lecz pełniąc

» 18 R. Cieślewicz wspomina: „Jedyną rzeczą, jaką nam mówiono w WAG-u było: »Dobrze, ale skąd wziąć papier?« W latach 1957, 1958 zaczęto się borykać w Polsce z brakiem papieru, który do tego był coraz gorszy, żółty do tego stopnia, że po wydrukowaniu plakatu często niewiele pozostawało z kolorów. (...) Papier żółkł już na drugi dzień, ponieważ słońce czy światło spalało drewno zawarte w masie papierowej”: Z. Schubert, *Roman Cieślewicz...*, op. cit., s. 15.

» 19 O całkowicie nowych ilustracjach do prozy Brunona Schulza i ich recepcji w Polsce pisał, relacjonując również wspomnienia autora, Z. Schubert we wstępie katalogu wystawy, Z. Schubert, *Roman Cieślewicz. Plakaty, fotomontaże*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1981, s. 8–9.

funkcję materiału obrazowego, dopełniającego w znaczący sposób poszczególne kompozycje. Najczęściej dochodziło do zbalansowanego połączenia dwóch środków wyrazu: obrazu i litery, która w ramach rozwijanego kolażowego warsztatu również zmieniała swój kształt. Grafik potrafił posługiwać się pięknym kaligraficznym pismem, którego wyrafinowana forma współgrała z elementami malarskimi lub kolażowymi.

Jednymi z pierwszych prac, w których pojawiły się jego pięknie pisane litery, były dwa plakaty równoległe towarzyszące filmowi w reżyserii Wojciecha Hasa pt. *Rozstanie* z 1961 roku. Liternictwo, podobnie jak w poprzednim plakacie do filmu Hasa pt. *Pożegnania* (1958), dostosował autor do atmosfery świata jego filmów, z wyczuwalną tęsknotą za minionym czasem, która przejawia się również w warstwie scenograficznej, opartej na starych przedmiotach, meblach i strojach. Kształty liter wpisują się w estetykę starych listów pisanych starannym, kaligraficznym pismem i potęgują klimat filmów opowiadających poetycko o dawnym świecie. Dwa wybitne przykłady, w których autor połączył kolażowo-malarską formę z eleganckim i zarazem lekkim liternictwem, to plakaty operowe z 1961 roku. W plakacie *Don Juan W.A. Mozarta* za pomocą wydzieranych i łączonych fragmentów papieru stworzył tytułową postać, stąpającą z gracją i elegancją. Powabu dodaje jej kaligrafowana litera pojawiająca się centralnie, sprawiająca wrażenie misternej koronki na jej stroju. Drugi plakat towarzyszący operze Ignacego Paderewskiego *Manru* to praca na granicy figuratywności i abstrakcji. Przedstawiona w centrum kompozycji figura przypominać może człowieka w masce ptaka, kojarzonego z tytułową, tragiczną postacią Cygana o imieniu Manru. Dramat muzyczny, poruszający historię nieszczęśliwej miłości, został zawarty w tajemniczej postaci stworzonej w technice kolażu i uzupełniony dekoracyjną, pisaną z niezwykłą finezją czcionką<sup>20</sup>. Całkowicie inny charakter ma literniczo-obrazowy plakat do *Persefony* Strawińskiego (1961). Drapieżność wydartych czcionek pokrywających ciemną płaszczyznę jest zapowiedzią dramatycznej historii greckiej bogini.

W 1959 roku Roman Cieślęwicz, na potrzeby pierwszej własnej indywidualnej wystawy w Warszawie, zaprojektował plakat posługując się techniką kolażu oraz prezentując ozdobne pismo odręczne, którym napisał wszystkie teksty, poza imieniem i nazwiskiem: *Wystawa grafiki Romana Cieślęwicza, Salon „Ekranu”* (1959). Kompozycja plakatu jest zbieżna z pojawiającymi się w kolejnych latach ilustracjami na okładkach „Ty i Ja”. Ograniczona kolorystycznie do trzech barw, przedstawia kobiece popiersie

» 20 Prawdopodobnie plakat ten był szczególnie ceniony przez samego autora, gdyż znajdujemy go na okładkach dwóch niewielkich katalogów jego wystaw indywidualnych z tego okresu: *Roman Cieślęwicz. Plakate*, katalog wystawy, Galerie in der Biberstrasse, Wiedeń 1965; *Wystawa plakatu, Roman Cieślęwicz*, katalog wystawy, Biuro Wystaw Artystycznych, Szczecin 1965.

wykonane z kilku wydartych fragmentów papieru oraz liter. Poza oczywistą prezentacją osobistego warsztatu graficznego, plakat był wyraźnym sygnałem dla publiczności, zaproszeniem utrzymanym w duchu przewrotnej zabawy, pełnej lekkości i humoru.

Kolejną okolicznością, na której skorzystali najlepsi polscy plakaciści, a Roman Cieślewicz – patrząc na ilość realizacji – chyba w największym stopniu, była zmiana na stanowisku dyrektora artystycznego Opery Narodowej. Mianowany w 1961 roku Bohdan Wodiczko zarządził rewolucję repertuarową, polegającą na wprowadzeniu do programu wybitnych współczesnych kompozytorów (m.in. Igor Strawiński, Bela Bartok, Sergiusz Prokofiew), a do nowych wydarzeń zamawiał plakaty, które dzięki jego kontaktom drukowane były na papierze dużo lepszej jakości. Graficy dostawali za nie lepsze wynagrodzenie, niż to proponowane przez WAG, a dodatkowo mieli całkowitą wolność kreacji. Warunki te korzystnie wpłynęły na jakość artystyczną plakatów i nie bez przyczyny prace z tego okresu nazywane są „złotą serią”. Ich reprodukcje pojawiały się w większości czasopism zagranicznych, były pokazywane na wielu wystawach, stanowiły „towar eksportowy”, wysyłany z Polski na cały świat. Sam Cieślewicz mówił o nich:

Cały ten cykl był swego rodzaju przeciwwagą tego, co się stało w plakacie filmowym, który powolutku zaczynał nabierać upiększeniowych rumieńców i popadać w maniérę. Wiadomo było, że filmy niemieckie będzie robił Świerzy, filmy radzieckie – Lipiński, komedie francuskie – Srokowski, i wiadomo, że mury z napisami, czyli neorealizm, będzie robił Pałka (...) To były podziały mechaniczne, zupełnie beznadziejne i idiotyczne<sup>21</sup>.

Warsztat malarski grafika w plakatach wydawanych przez Operę był uzupełniany o inne środki, chociaż nie są one łatwo rozpoznawalne na pierwszy rzut oka. Elementy kolażu w tych pracach wprowadzane były dyskretnie i łączyły się z malarskimi. Całkowicie namalowany został plakat do baletu *Wierchy* Artura Malawskiego (1961), ale już w plakatach *Oedipus Rex*, *Strawiński* (1961) oraz *Zaczarowana oberża*, *A. Szalowski* (1961) szaty przedstawionych w centrum kompozycji figur powstały na bazie wklejonych i podmalowanych fragmentów fotografii i druków. W tym pierwszym widoczny jest nawet powiększony raster, który w połączeniu z pociągnięciami białej i czarnej farby tworzy efekt pomarszczonej tkaniny drapowanej na posągu.

W plakacie do baletu autorstwa Sergiusza Prokofiewa *Kamienny kwiat* (1962) postać głównej bohaterki powstała z fragmentu dawnej ry-

» 21 Z. Schubert, *Roman Cieślewicz...*, op. cit., s. 15.

-ciny, pochodzącej prawdopodobnie ze starej encyklopedii medycznej<sup>22</sup>. Powiększona do dużych rozmiarów „komórka” z domalowanymi przez grafika kolorowymi punktami została umieszczona w centrum, na monochromatycznym tle, i pełniła rolę intrygującego obrazu przyciągającego uwagę widza. Surrealizm postaci pokazanej bez głowy bardziej prowokuje i zaciekawia, niż cokolwiek ilustruje. Prawdopodobnie również jeden z najsłynniejszych plakatów operowych *Więzień, Dallapiccola* (1962) jest kompilacją powiększonych fragmentów graficznych, dopasowanych do siebie i przemalowanych.

W największym wirze pracy z racji mnożących się zamówień i – wydawać by się mogło – w szczycie kariery w kraju, Roman Cieślęwicz w lipcu 1963 roku zdecydował się na wyjazd do Francji, wspólnie ze swoją żoną Aliną Szapocznikow. Zabrał ze sobą bagaż wielu różnych doświadczeń i wypracowany samodzielnie warsztat, a przede wszystkim to samo przekonanie, z którym pojawił się w Warszawie: „mam doświadczenie i dam sobie radę”. Jechał do świata, który znał z powieści, przede wszystkim Aliny i kilku innych kolegów. Był głodny nowych technik, w szczególności interesowała go materia fotografii i możliwości związane z wykorzystaniem fotograficznego obrazu.

Technika fotograficzna wzbogaciła warsztat graficzny Cieślęwicza już w połowie lat 50., a sposób podejścia do tworzywa fotograficznego, oparty na „zakodowaniu zdjęcia”, był obecny w wielu jego pracach, nie tylko plakatowych. Często podkreślał, że właśnie fotografia była jego materia z wyboru, „prawie biologicznym elementem ciała”, a jej struktura dawała mu nieskończone możliwości eksperymentowania. Ogromna siła wyobraźni pomagała grafikowi tworzyć przyciągające oko obrazy: plakaty filmowe, ale też ilustracje prasowe, okładki, grafiki, czy plakaty teatralne i wystawowe. Jej źródła były nieustannie zasilane i jednocześnie eksplorowane, w czym prawdopodobnie tkwiła jego zdolność do ciągłych poszukiwań. Siła wyobraźni zanurzonej w istniejących obrazach i chęć tworzenia nowych była motorem jego działania, za sprawą czego w odpowiednim momencie znalazł się w ścisłej czołówce twórców „polskiej szkoły plakatu”. ●

» 22 Fragment źródłowej ryciny znajduje się w archiwum Romana Cieślęwicza w Institut Mémoires de l'édition contemporaine – IMEC, Abbaye d'Ardenne (Francja). Znalezione fragment jest szczególnie interesujący, gdyż mimo iż archiwum mieści ogromne ilości źródłowego materiału większości prac Romana Cieślęwicza, gromadzone przez niego od czasu wyjazdu do Francji, to praktycznie nie ma w nim żadnych elementów stanowiących źródła jego wcześniejszych prac sprzed 1963 roku.