

JAN BIAŁOSTOCKI

KSIĘGA-MIASTO W SYMBOLICE GRAFIKI TADEUSZA CIEŚLEWSKIEGO SYNA

Tadeusz Cieślowski Syn (1895–1944) był w polskim dwudziestoleciu międzywojennym artystą wyjątkowym. Ukształtował własny repertuar motywów symbolicznych i trzymał się go konsekwentnie przez całe — stosunkowo krótkie, bo tragicznie w 1944 r. przerwane — twórcze życie. W czasach, gdy inni smakowali barwne zestawienia materii, faktury, kwiatów czy bogactwo żywej natury w krajobrazach, eksperymentowali w zakresie odkrywanych przez sztukę nowoczesną artystycznych środków wypowiedzi bądź wykorzystywali do celów dekoracyjnych motywy o ludowym rodowodzie, Cieślowski odrzucał zarówno naturę, jak i abstrakcję oraz ludowość. Długo trzeba szukać w jego okazałym *oeuvre* artystycznym, by znaleźć przykłady krajobrazu. A jeśli są, to zazwyczaj uwarunkowane słowami ilustrowanego tekstu.

Na świat wyobraźni Cieślowskiego składały się znaki wszechświata i wytwory człowieka: gwiazdy i komety z jednej strony, a z drugiej nade wszystko architektura — warszawska, paryska, florencka, gdańska czy zamajska, ponadto łodzie i okręty, akcesoria sztuki graficznej, prasy i teki, wreszcie — książki. I jeszcze twory ludzkiej wyobraźni, owe czaszkokształtne majaki na wiotkich odnóżach zaludniające podświetlone z dołu reflektorami, a głębiej tonące w mroku sceny teatralne, puste skądinąd, pełne tylko prowadzących ku zawrotnym wysokościom wąskich, koślawych schodków¹.

Repertuar symbolicznych motywów Cieślowskiego, choć zupełnie własny, od nikogo nie wzięty, z nikim nie dzielony, był w sumie ograniczony i ilościowo skromny. Powtarzał się z obsesyjną monotonią właściwie przez całe dwadzieścia lat jego artystycznej kariery. Raz ukształtowany nie opuszczał jego wyobraźni, nie dawał się jej skierować w inne strony. Oczywiście wrażenia oglądanej i wciąż na nowo przeżywanej architektury, a także postulowana

¹ M. Grońska. *Tadeusz Cieślowski Syn. Życie i dzieło*. Wrocław 1962; A. Banach. *Warszawa Cieślowskiego Syna*. Warszawa 1962; K. Czarnocka. Hasło: „Cieślowski Tadeusz Syn” w *Słowniku artystów polskich* T. 1. Wrocław—Warszawa—Kraków 1971 s. 358–360.

przez zamawiających czytelność jej wyobrażeń wdzierają się w świat fantazji i odpędzają nieraz kosmiczno-staromiejskie majaki. Niektóre serie widoków architektonicznych są tych elementów zupełnie pozbawione; dotyczy to szczególnie dwóch serii rycin przeznaczonych do książek. Jedna z nich miała ilustrować bibliofilską publikację S. Tyszkiewicza o Florencji², druga *Pieśń o rynku i zaułkach* Or-Ota³. Ale fantastyczne motywy tkwią głęboko w świadomości czy w podświadomości i ujawniają się zawsze, gdy tylko sugestywność widzianej rzeczywistości architektonicznej bądź presja zewnętrzna słabnie, gdy wyobraźnia zostaje zwolniona z posłuchu, gdy „sen rozumu” pozwala znów wyzwolić się pragnieniom, kometom rozbiec się po czarnym niebie, pozapalać się w górze koślawym oknom, popiętrzyć się beżużytecznie pnącym się schodom.

Jednym z podstawowych elementów języka wizualnego Tadeusza Cieślewskiego Syna są motywy warszawskiego Starego Miasta. Niezbyt liczne, bo i dzielnica ta skromne ma wymiary; kojarzą się one z sobą w różne układy — przeważa motyw skróconej pierzei południowej Rynku (Strona Zakrzewskiego) z dominującą wieżą kościoła Jezuitów oraz motyw neorenesansowej wieży przy kościele św. Anny, bliski artyście zamieszkałemu na Powiślu nie opodal rynku Mariensztackiego i nawykłemu do jej widoku ukazującego się z dołu od wspinającej się ku placowi Zamkowemu ulicy Mariensztat, upamiętnionej przez Bellotta.

Inną zasadniczą grupę elementów wyobrażanego przez Cieślewskiego świata stanowiły książki. Pisząc przed kilku laty studium o „książkach mądrości i książkach przemijania” analizowałem rozmaite funkcje symboliczne, jakie motyw książki pełnił w sztuce europejskiej od czasów średniowiecza do XIX wieku⁴. Nie spotkałem jednak nigdzie skojarzenia ani identyfikacji obrazu książki z obrazem miasta. A taka właśnie identyfikacja stała się ulubionym sformułowaniem Tadeusza Cieślewskiego Syna. Wydaje się ona interesującym, samodzielnym wkładem polskiego twórcy w ikonograficzny dorobek sztuki europejskiej.

Kończąc swój znakomity rozdział o „książce jako symbolu” literackim E.R. Curtius stwierdził, iż po okresie działalności Goethego „można wprawdzie znaleźć wiele przykładów literackiego obrazowania związanego z samą literaturą ale brak im już tego wyjątkowego, żywo odczutego, świadomego stosunku do życia. Zresztą obrazowanie to nie mogło już takiego stosunku posiadać bo Oświecenie pozbawiło książkę autorytetu a wiek techniki prze-

² *Dawne miasta. Fiorenza*. Warszawa—Florencja 1928.

³ *Pieśń o rynku i zaułkach, nowy cykl o Starem Mieście*. Warszawa 1931.

⁴ *Books of Wisdom and Books of Vanity*. W: *In Memoriam J. G. Van Gelder 1903-1980*. Utrecht 1982 s. 37-67, przerobiona wersja niem.: *Bücher der Weisheit und Bücher der Vergänglichkeit*. Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philos.-hist. Klasse. Jahrg. 1984. 5. Abhandlung. Heidelberg 1984.

kształcił wszystkie okoliczności życia”⁵. A jednak w grafice Cieślewskiego, w tej na ogół tak mało symbolicznej pierwszej połowie XX wieku, książka została znów wskrzeszona do symbolicznego życia i swymi asocjacyjnymi treściami wypełniła wiele jego drzeworytów. Dlatego stały się one — choć zapewne skromnym — wkładem w wielką historię książki jako symbolu.

We wspomnianym rozdziale swego sławnego dzieła Curtius przedstawia, jak filozoficzną symbolikę wiązano z książką już od starożytności i od czasów biblijnych; „księga życia”, księga ludzkich czynów zostaje w dniu Sądu otwarta nad narodami: „I osądzono zmarłych z tego, co w księgach zapisano według ich czynów”. I dalej: „Jeśli się ktoś nie znalazł zapisany w księdze życia, został wrzucony do jeziora ognia” (Ap 20, 12–15). U Tomasza z Celano:

Liber scriptus proferetur,
In quo totum continetur
Unde mundus iudicetur.

W średniowieczu książka występowała nie tylko w tej funkcji. Jak wiemy z popularnego tekstu Alanusa ab Insulis, „omnis mundi creatura” widziane było „quasi liber et pictura” — stanowiło księgę i obraz, z których miało się odczytywać przez Boga stworzony świat⁶.

Topos „księgi natury” rozpowszechnił się w okresie dojrzałego średniowiecza: „Creatura mundi est quasi quidam liber in quo relucet [...] Trinitas fabricatrix” (św. Bonawentura. *Breviloquium* II, rozdz. 12). W XIV i XV wieku *Buch der Natur*, Conrada von Megenberg, stanowiąca niemiecką parafrazę Tomasza z Cantimpré *De naturis rerum*, zyskała wielką popularność. Kartezjusz mówił o „grand livre du monde”, a Campanella przeciwstawiał codex vivus natury, spisaniem codex scriptus Biblii. W *Nowej Heloizie* Rousseau wkłada w trzeci list Edwarda słowa następujące: „Vous recevrez aussi quelques livres pour l’augmentation de votre bibliothèque; mais que trouverez-vous de nouveau dans les livres? O Wolmar! il ne vous manque que d’apprendre à lire dans celui de la nature pour être le plus sage des mortels”⁷. Wreszcie Goethe, jak zawsze, dostarcza epigramatycznego niemal sformułowania:

Sieh, so ist Natur ein Buch lebendig,
Unverstanden, doch nicht unverständlich⁸.

Ale nigdzie, w tym przeglądzie, nie pojawia się metafora księgi-miasta.

⁵ E. R. Curtius. *European Literature and the Latin Middle Ages* (niem. oryg. Bern 1948). New York s. 302–347, rozdz.: *The Book as Symbol* s. 347.

⁶ *Patr. latina*, CCX, 579 A. To krótkie zestawienie oparte jest na wywodach Curtiusa (jw. s. 311–326, 340–347).

⁷ VI, list. 3; por. Curtius, jw. s. 324.

⁸ *Sendschreiben*, 1774; por. Curtius, jw. s. 325.

A tę właśnie wprowadził Cieśleński jako jeden z głównych elementów swej symbolicznej ikonosfery. Połączenie książki i miasta pojawiło się w drzeworycie z 1923 r., uważanym za pierwszą pracę graficzną pt. *Efekt nocny I* (G. 7; B. 1)⁹, przedstawiającym „otwartą księgę rzucającą cień na ścianę domu z wykuszem u góry”, a już w następnym roku, 1924, artysta wykonał kompozycję drzeworytniczą zatytułowaną *Księga-miasto* (G. 16; B. 23), pierwszą z czterech o tym tytule. W tymże roku powstała *Legenda* (G. 15; B. 10), w której wykorzystano motywy architektoniczne Kazimierza nad Wisłą, wprowadzając jednak elementy symboliczne: „Między domami rozłożona księga, od której roztacza się wokół światło”.

Książka skojarzona z miastem albo stanowi podstawę kompozycji — miasto na niej rośnie, z niej wyrasta, jak w rycinie *Warszawa fantastyczna* (G. 42; B. 37) z 1926 r. (il. 1), albo tworzy źródło światła, jak w wymienionej wyżej *Legendzie*. Najbardziej organicznie stopiły się formy miasta — konkretnie Starej Warszawy — i książki w kilku rycinach, z których linoryt wykonany w 1931 r. jest zapewne najbardziej mistrzowski. Ta *księga miasto* (G. 465) (il. 2) jest doskonałym obrazem symbolicznym. Pierzeja Starego Rynku, zwieńczona wieżą kościoła Jezuitów, ujęta jest w kulisy budynków układających się jak karty potężnego woluminu. Ściany domów wyginają się, stają się elastyczne choć masywne, zwijają się jak pergamin. Ich zrolowanie przywodzi na myśl biblijną metaforę Izajasza (34, 4) podjętą przez Apokalipsę: „caelum recessit sicut liber involutus” (6, 14). Giotto sugestywnie przedstawił ten moment w swym *Sądzie Ostatecznym* w kaplicy Scrovegni w Padwie. Ale u Cieśleńskiego nie jest to *liber coeli*, jest to *liber civitatis*, księga tego, co człowiek zbudował — dobrego i złego, tego, co niesie z sobą cywilizacja ludzka.

Motyw ten powracał kilkakrotnie w twórczości Cieśleńskiego; pojawił się wcześniej w drobnej winiecie na dolnym marginesie jednej z akwafortowych rycin do *Pieśni o Rynku i zaułkach* Or-Ota, pięknego, pod światło ujętego, widoku pierzei Starego Rynku, widzianej z poza attyki Kamienicy Baryczków (1929, G. 587); odezwał się znów we własnym ekslibrisie wykonanym w 1941 r. (G. 317; B. 313) (il. 3)¹⁰.

⁹ Skrótami „G” i „B” oznaczam dwa katalogi dzieł graficznych Cieśleńskiego cytowane w przypisie 1 (Grońska=G. Banach=B). Banach spisał tylko prace drzeworytnicze, Grońska dzieła we wszystkich rodzajach technik graficznych; cytaty: Grońska, jw.

¹⁰ Pouczające jest porównanie tego ekslibrisu z linorytem o dziesięć lat wcześniejszym (G. 465). Motyw jest niemal identyczny, kompozycja zyskała jednak zwartość, m. in. dzięki przemieszczeniu wieży kościoła Jezuitów, być może także w wyniku pominięcia grubego poziomego kreskowania u góry w tle. W latach okupacji A. Młodzianowski wykonał drzeworytniczy ekslibris Cieśleńskiego wykorzystując znów ten sam motyw miasta-księgi, używając go jako „cytaty hołdowniczej”. Świetny grafik przejmując cudzy motyw, usztywnił go jednak, pozabawił sprężystej elastyczności otwierające się karty i niefortunnie połączył pleonastycznie motyw księgi-miasta z leżącym woluminem, z którego domy wyrastają; por. repr. na tylnej stronie obwoluty książki Banacha (jw. — przyp. 1).



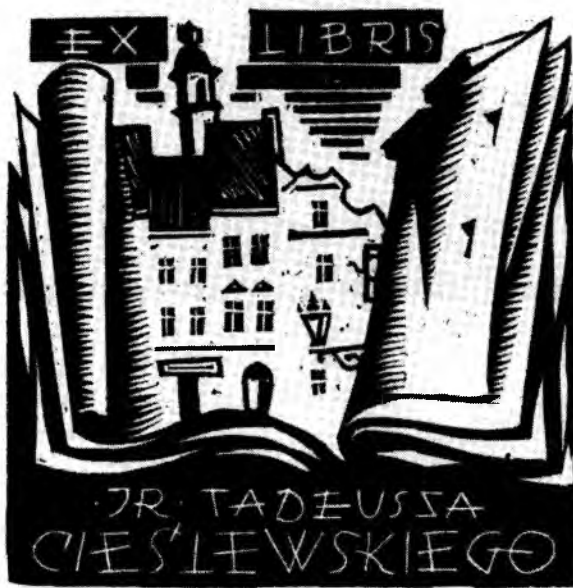
Il. 1. Tadeusz Cieślowski, syn. *Stara Warszawa fantastyczna*, drzeworyt, 1926, Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. Muzeum



Il. 2. Tadeusz Cieślowski, syn. *Księga-miasto*, linoryt, 1931. Muzeum Narodowe w Warszawie.
Fot. Muzeum

Idea miasta przemawiającego, miasta przekazującego skondensowane w sobie treści poprzez formy swej architektury, dochodziła do głosu także w nazwach cykli, jak *Księga miasta* czy *Staromiejskie teksty. Wspomnienia inicjacyj w księgę Starej Warszawy*. Motyw miasta-książki powracał w drzeworycie *Okręt pod żaglami księgi-miasta* (G. 200; B. 200) z 1936 r., w którym widoczny jest „na falach okręt z księgami-domami-miastami”, odbitym w wymienionym tomie *Staromiejskie teksty*. W *Zaproszeniu na wystawę prac autora* w 1933 r. staromiejska architektura wyrasta z rozwartego tomu (G. 164; B. 139) (il. 4). W *Motywie ulubionym* z 1937 r. (G. 248; B. 242) znów podstawą kompozycji jest książka, na niej ustawione są sztalugi, a wyżej piętrzy się kompozycja form architektonicznych.

Motyw książki w sposób najbardziej naturalny i oczywisty pojawia się w książkowych znakach własności. Cieślowski mało się nimi zajmował przed wybuchem II wojny światowej, ale w tych nielicznych, jakie wtedy wykonał, motyw miasta-książki występuje. Ekslibris własny z 1925 r. przedstawia „księgę, z której wnętrza wyłania się staromiejski zaułek z domem czaszką” (G. 36; B. 27) (il.5), a w innym znaku książkowym z 1934 r. motywem są



Il. 3. Tadeusz Cieślowski, syn. Ekslibris Jr. Tadeusza Cieślowskiego, drzeworyt, 1941. Muzeum im. Przypkowskich w Jędrzejowie. Fot. Piotr M. Przypkowski, Jędrzejów



Il. 4. Tadeusz Cieślowski. *Zaproszenie na wystawę własną autora*, drzeworyt, 1933, Muzeum Narodowe w Warszawie.
Fot. Muzeum



Il. 5. Tadeusz Cieślowski, syn. *Ekslibris Cieślewskiego syna*, drzeworyt, 1925. Muzeum im. Przytkowskich w Jędrzejowie.
Fot. Piotr M. Przytkowski, Jędrzejów

„schody piętrzące się wśród domów zbudowanych z kart książek” („Ekslibris Stanisława Piotra Koczorowskiego”, G. 180; B. 187, datowany na rok 1935).

W latach wojny, gdy okoliczności życia pod niemiecką okupacją sprzyjały rozwojowi kolekcjonerstwa drobnej grafiki, Cieślewski skoncentrował się na ekslibrisach i wówczas motyw książki występował oczywiście w rozmaitych powiązaniach, także w kontekście domów, schodów, wizjonerskiej architektury powstającej z rozwartych woluminów.

Kompozycję przedmiotową (G. 297; B. 287), ostatni drzeworyt wykonany przez Cieślewskiego przed II wojną światową, którego jedyna odbitka zachowała się w prywatnych zbiorach w Krakowie, monografista grafika, Andrzej Banach, opisał następującymi słowami: „Na stole artysty leży księga rozwarta, a z niej wyrasta miasto. Stół, księga i miasto żyją w pokoju, którego jedyne małe drzwiczki u dołu podłogi prowadzą w ciemność”¹¹.

Czy przedstawiane przez Cieślewskiego książki były „książkami mądrości czy książkami przemijania”? Zapewne i jednym, i drugim. Identyfikowane z ludzką kulturą, jakiej obrazem dla artysty było miasto, symbolizowały ludzką mądrość, ale pogrążone w pełnym niepewności mroku drzeworytniczych wizji artysty niosły z sobą dręczący go, a nie znajdujący w kulturze wystarczającego zabezpieczenia lęk. Stopione z obrazem miasta pozostały najbliższym mu symbolem.

¹¹ Tamże s. 254.