

48/83

TERESA ROSZKOWSKA



TERESA ROSZKOWSKA

Teresa Roszkowska



Ministerstwo Kultury i Sztuki
Związek Polskich Artystów Plastyków
Centralne Biuro Wystaw Artystycznych

TERESA ROSZKOWSKA

Wystawa zorganizowana z okazji 55-lecia pracy artystycznej

Malarstwo
Scenografia

czerwiec 1983

Warszawa „Zachęta“ pl. Małachowskiego 3



Teresa Roszkowska

Warszawa ul. Obrońców 15

tel. 17-62-73

Ur. w Kijowie. Studia: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie –
pracownia prof. Tadeusza Pruszkowskiego (1924–30),
Konservatorium Warszawskie (1924–1930), Państwowy Instytut Sztuki
Teatralnej w Warszawie – Wydział Reżyserski (1934–36).
Twórczość w dziedzinie malarstwa, rysunku, scenografii.
Członek Stowarzyszenia Plastyków Szkoła Warszawska od 1930 r.
Laureatka Nagrody Państwowej II stopnia w dziedzinie sztuki,
1955 r. i Nagrody II stopnia Ministra Kultury i Sztuki za
osiągnięcia w dziedzinie scenografii, 1969 r.



Stowarzyszenie Plastyków Szkoła Warszawska, druga wystawa grupy, Warszawa IPS, 1931. Od lewej: A. Rak, W. Palessa, H. Jaworski, W. Koch, E. Arct, M. Bylina, L. Bielska, W. Bartoszewicz, T. Pruszkowski, T. Roszkowska, M. Seidenbeutel, J. Przeradzka, E. Seidenbeutel

Wystawy malarstwa (m. in.)

- 1930 *Pierwsza wystawa „Szkoła Warszawska”*
Warszawa IPS
- 1931 *Wystawa „Szkoła Warszawska”*
Warszawa TZSP
Wystawa zbiorowa Stowarzyszenia Plastyków pn. „Szkoła Warszawska”
Warszawa IPS, Łódź Galeria w Parku Sienkiewicza
Wystawa Stowarzyszenia „Szkoła Warszawska”
Poznań TPSP
Wystawa indywidualna malarstwa
Paryż Galerie Bonaparte
Bractwo św. Łukasza, „Szkoła Warszawska”. Wystawa prac młodych malarzy polskich
Genewa Musée Rath
- 1932 *Wiosenny salon Rytmu*
Warszawa IPS
Wystawa dzieł sztuki pn. Salon Zimowy
Warszawa IPS
Ruchoma wystawa sztuki
objazdowa po Polsce (w celu krzewienia kultury plastycznej)
- 1933 *Wystawa „Szkoła Warszawska” (Wystawa Związku 5 Stowarzyszeń Artystycznych)*
Warszawa IPS
Wystawa zbiorowa Stowarzyszenia Plastyków pn. „Szkoła Warszawska”
Warszawa IPS
Wystawa Stowarzyszenia Artystów Plastyków pn. „Szkoła Warszawska”
Warszawa IPS, Łódź Galeria w Parku Sienkiewicza
Wystawa Związku „Szkoła Warszawska” oraz Związku Artystów Grafików „Ryt”
Lwów TPSP
- 1933/34 *Druga wystawa objazdowa (zorg. przez Komitet Stowarzyszenia Ruchoma Wystawa Sztuki)*
objazdowa po Polsce
- 1934 *II Międzynarodowa wystawa plastyczek (zorganizowana przez Międzynarodowy Komitet Sztuk Pięknych)*
Warszawa IPS
- 1935 *V Salon Zimowy*
Warszawa IPS
Trzecia wystawa objazdowa (Komitet Paryski, „Szkoła Warszawska”, Łoża Wolnomalarska, Grupa Ryt, Grupa Ład)
objazdowa po Polsce
Międzynarodowa wystawa sztuki współczesnej
Bruksela
- 1936 *Wystawa Stowarzyszenia „Szkoła Warszawska” (i inne)*
Warszawa IPS – nagroda
Salon Plastyków „Bloku” Zawodowych Artystów Plastyków
Warszawa IPS
Wystawa Plastyków „Bloku” Zawodowych Artystów Plastyków
Rapperswil, Genewa Grand Musée
Wystawa rysunków i grafiki 14 artystów polskich (z okazji premiery „Harnasiów” K. Szynanowskiego)
Paryż Opera
- 1937 *Salon malarstwa 1937 (z okazji 5-letniej działalności IPSu)*
Warszawa IPS – nagroda
- 1938 *X Salon: malarstwo, grafika, rzeźba*
Warszawa IPS – zaszczytne wyróżnienie
- 1939 *Wystawa „Szkoła Warszawska”*
Rapperswil, Nowy Jork, Ottawa, Sztokholm
Wystawa „Szkoła Warszawska” (i inne)
Warszawa IPS
Wystawa Plastyków „Bloku” i Ładu
Sztokholm Liljevachs Konsthall
Wystawa Plastyków „Bloku”
Londyn New Burlington Gallery
- 1946 *Salon Wiosenny Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków*
Warszawa Muzeum Narodowe
- 1947 *I Salon Związku Polskich Artystów Plastyków Okręgu Warszawskiego*
Warszawa Muzeum Narodowe
- 1948 *Wystawa Grupy Artystów Plastyków „Powiśle”*
Warszawa Muzeum Narodowe
- 1950 *I Ogólnopolska wystawa plastyki*
Warszawa Muzeum Narodowe
- 1951 *II Ogólnopolska wystawa plastyki*
Warszawa Zachęta
- 1951/52 *Druga doroczna wystawa ZPAP Okręgu Warszawskiego*
Warszawa Muzeum Narodowe
- 1952 *III Ogólnopolska wystawa plastyki*
Warszawa Zachęta
- 1954 *IV Ogólnopolska wystawa plastyki*
Warszawa Zachęta
- 1967 *Warszawa i Włosi w Warszawie*
Rzym Palazzo delle Esposizioni
- 1968 *Wystawa indywidualna malarstwa i rysunku*
Warszawa Zachęta
W kręgu Pruszkowskiego
Warszawa Muzeum Narodowe



1979 *Laureaci Nagród Państwowych i Ministra Kultury i Sztuki przyznanych w 35-leciu PRL*
Warszawa Zachęta

Wystawy scenografii (m. in.)

- 1937 *Międzynarodowa wystawa „Sztuka i Technika” w życiu współczesnym*
Paryż – Grand Prix, srebrny medal za scenografię do baletu „Baśń krakowska”
- 1952 *I Ogólnopolska wystawa architektury wnętrz i sztuki dekoracyjnej*
Warszawa Zachęta
- 1960 *Wystawa indywidualna scenografii*
Londyn Instytut Kultury Polskiej
- 1962 *Wystawa scenografii z cyklu Polskie Dzieło Plastyczne w XV-lecie PRL*
Warszawa Pałac Kultury i Nauki – nagroda III stopnia
- 1964 *Współczesna scenografia polska (w ramach Międzynarodowego biennale scenografii)*
Wenecja
- 1966 *Wystawa polskiej scenografii współczesnej*
Berlin OiiKP, Budapeszt Teatr Vigszhaz
- 1967 *Współczesny teatr polski*
Nancy, Royan
I Quadriennale scenografii
Praga
- 1968 *Wystawa projektów scenograficznych*
La Rochelle, Amiens, Saint-Denis
- 1968/69 *Stanisław Moniuszko*
Warszawa Muzeum Teatralne
Opera w Polsce 1787–1968
Mediolan Museo Teatrale alla Scala
- 1969 *Wystawa scenografii polskiej (z okazji Dni Kultury Polskiej)*
Berlin Biblioteka Królewska, Gera
- 1969/70 *25 lat scenografii polskiej*
Moskwa, Tallin
- 1969 *Wypiański w Warszawie*
Warszawa Muzeum Teatralne
Pamiętki warszawskiej sceny
Warszawa Muzeum Teatralne
- 1971 *W kręgu Teatru Wielkiego w Warszawie 1825–1970*
Warszawa
Scenografia polska
Oslo Muzeum Sztuki Stosowanej

Polska scenografia współczesna
Londyn Muzeum Wiktorii i Alberta, Birmingham Forum
II Quadriennale scenografii
Praga

- 1972/73 *Pologne Théâtre et Societé*
Neuchâtel Muzeum Etnograficzne
- 1973/74 *140 lat Teatru Wielkiego w Warszawie 1833–1973*
Warszawa Muzeum Teatralne
- 1974 *Wystawa scenografii warszawskiej*
Budapeszt Történeti Muzeum
- 1978 *Polska scenografia dzisiaj*
Berlin, Gera
145 lat Teatru Wielkiego w Warszawie 1833–1978
Warszawa Muzeum Narodowe
- 1979 *Myśl i kształt teatru. Wystawa scenografii polskiej*
Warszawa Zachęta
- 1982 *Arnold Szyfman. Wystawa w 100-lecie urodzin*
Warszawa Muzeum Teatralne
- 1983 *150 lat Teatru Wielkiego w Warszawie 1833–1983*
Warszawa Muzeum Teatralne
70 lat Teatru Polskiego w Warszawie
Warszawa Teatr Polski



Jerzy Zanoziński

Malarstwo Teresy Roszkowskiej

Działalność twórcza Teresy Roszkowskiej rozwija się od dawna. Artystka zaczęła wystawiać swe obrazy na początku lat trzydziestych, zaś na schyłek tych lat przypadły jej pierwsze liczące się prace scenograficzne w teatrach warszawskich. W tym również okresie odbyły się pierwsze zagraniczne pokazy dzieł Roszkowskiej. Twórczość ta nie ustała do dnia dzisiejszego i jeżeli nawet w ostatnich czasach mniej się widzi sztuk teatralnych ze scenografią artystki, to w jej pracowni powstają wciąż nowe obrazy, w których kontynuacja założeń przyjętych przed laty pięknie łączy się z poszukiwaniem wciąż nowych środków wyrazu.

Właśnie, pracownia Teresy Roszkowskiej na Saskiej Kępie. Każdemu, kto miał przyjemność tam się znaleźć, na pewno pozostał w pamięci jej osobliwy klimat wynikający z nagromadzenia wielkiej ilości prac własnych artystki, które szczęśliwym zrządzeniem losu nie uległy zniszczeniu w czasie wojny, ale także i dzieł sztuki odziedziczonych po rodzinie, książek, pieczołowicie hodowanych roślin i przepięknych bukietów z zaszuszonych kwiatów. W sposobie zaaranżowania tych wszystkich przedmiotów, mającym niewątpliwie swój dalszy żywot w twórczości, nie trudno dostrzec specyficzny wyraz nieprzeciętnej indywidualności Teresy Roszkowskiej. Chciałoby się powiedzieć, że sposób i styl bycia jest jeszcze jedną – obok malarstwa i scenografii – dziedziną jej wypowiedania się artystycznego.

Zarówno z wypowiedzi dla prasy, których Teresa Roszkowska udzieliła kilka w różnych okresach, jak z tego co mówi w kontaktach osobistych wynika niezbicie, że malarstwo sztalugowe traktuje ona i zawsze traktowała jako sprawę podstawową w swej twórczości. Jej scenografia jest niejako pochodną od malarstwa, którego doświadczeniom wiele zawdzięcza, ale któremu z kolei później też pewne właściwości przekazuje. Z drugiej jednak strony prace scenograficzne Roszkowskiej, spośród których wiele utrwaliło się w pamięci widzów teatralnych jako osiągnięcia w całym tego słowa znaczeniu znakomite i tym samym bardzo atrakcyjne, przysłoniły niejako w oczach ogółu jej twórczość malarską, gdyż wystawy obrazów są z natury rzeczy mniej spektakularne niż widowiska teatralne. Nie tylko ogółu, wystarczy prześledzić to wszystko, co do tej pory pisano o Roszkowskiej, aby się przekonać, że i tam najchętniej mówi się o niej jako o scenografce a nie malarce.

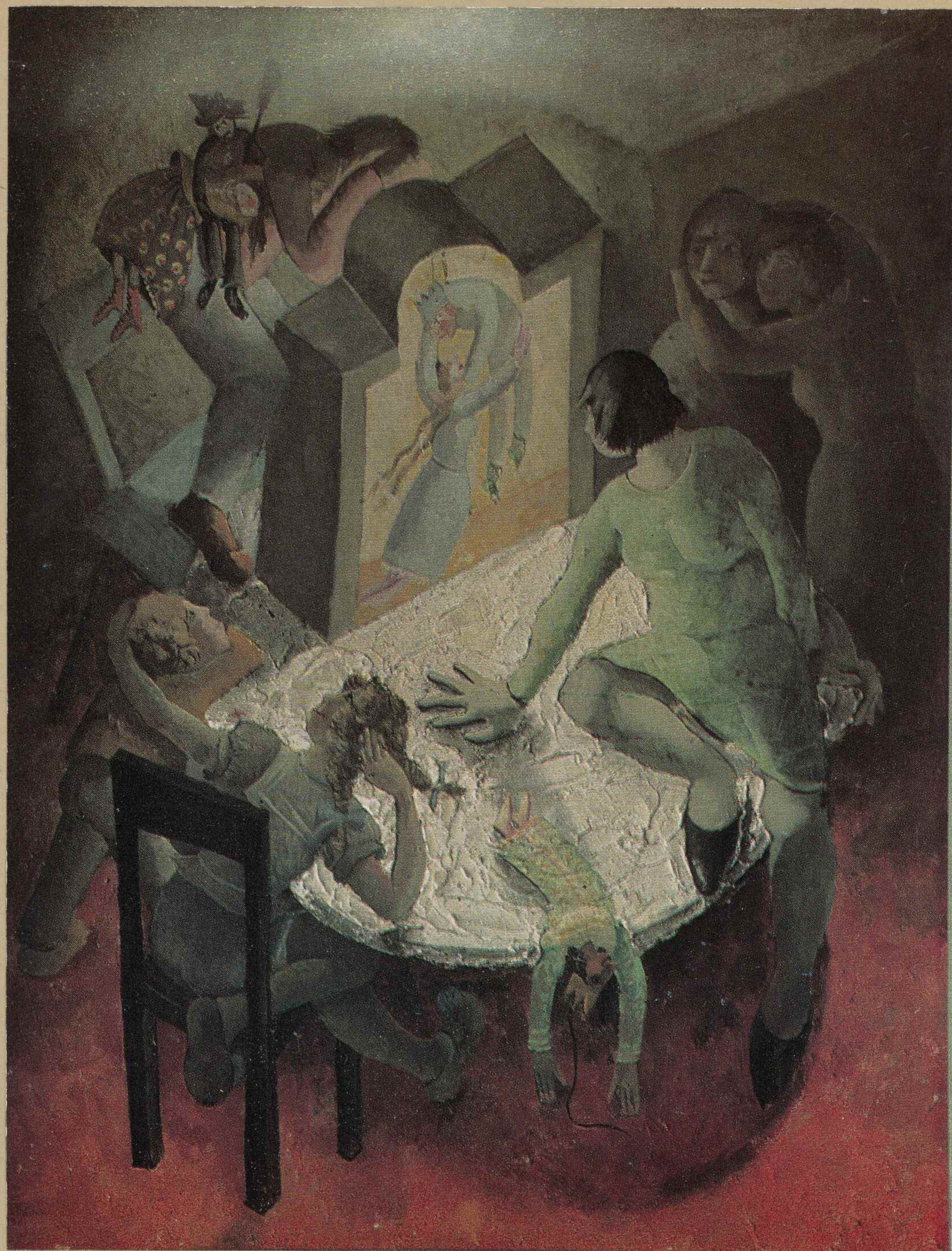
Cała twórczość Teresy Roszkowskiej jest bardzo warszawska. Stwierdzenie to nie oznacza wcale jakichś określonych cech stylistycznych, bo te dawno już przestały być wyznacznikami przynależności do tych czy innych środowisk. Uniwersalizm sztuki XX w. i łatwość przenoszenia jej osiągnięć z jednego kontynentu na drugi wyklucza dziś możliwość dopatrywania się – przynajmniej na większą skalę – odrębności stylowych w sztuce już nie tylko poszczególnych miast ale często nawet i krajów. „Warszawskość” twórczości Roszkowskiej wynika raczej z pewnych specyficznych, zwłaszcza dla wychowanków warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, zainteresowań, ukierunkowań i skłonności a także z szerokości horyzontów, nie pozwalającej na zasklepienie się w granicach jednej tylko dyscypliny twórczej, ale właśnie nakazującej te granice przełamywać, wychodzić poza tradycyjnie rozumiany krąg malarstwa, grafiki i rzeźby do jeszcze innych dziedzin twórczości. Wszystko to wydaje się dziś jasne i zrozumiałe, ale w latach trzydziestych, kiedy ostatecznie uformowała się sztuka naszej artystki, było autentyczną i bardzo nowatorską nowością. Tu znajdujemy wytłumaczenie owej, tak niepokojącej krytyków i znawców sztuki, dwoistości poszukiwań twórczych Roszkowskiej. Co jest ważniejsze: malarstwo czy scenografia?. Otóż ani to, ani tamto. Po prostu obie te dziedziny są równie ważne, obie tworzą jedność, w której dopiero w pełni wyraża się osobowość artystki. Wreszcie za ukoronowanie tego wszystkiego, co uznajemy jako warszawskie w jej twórczości musimy uznać fakt zamieszkiwania przez całe prawie życie (łącznie z okupacją niemiecką i powstaniem 1944 r.) w stolicy i uczestniczenia w jej wydarzeniach środowiskowych i towarzyskich, co również znajdowało nie jeden raz odbicie w twórczości.

Jak już wspomniano, studia artystyczne odbywała Roszkowska przed r. 1930 w warszawskiej Akademii a właściwie Szkole Sztuk Pięknych, która dopiero w r. 1932 a zatem już po ukończeniu tych studiów została podniesiona do rangi akademickiej. Równocześnie uczęszczała do Konserwatorium Warszawskiego, dając już wtedy wyraz wielostronności swoich uzdolnień i zainteresowań. Potem jeszcze, w latach 1934–36 będzie studentką w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej, co zaowocuje tak wspaniale w jej działalności scenograficznej.

W Szkole Sztuk Pięknych była uczennicą Tadeusza Pruszkowskiego, jednego z najwybitniejszych i najpopularniejszych profesorów, którego do dziś dnia wspomina z wielkim uznaniem i głębokim sentymentem. Dla jego wychowanków charakterystyczne było łączenie się w ugrupowania, z których każde posiadało odrębny profil, mając zarazem wiele cech wspólnych z pozostałymi. Pierwsze z tych ugrupo-

8. 14 Lipca w Cagnes, 1931





5. Teatrzyk, 1931

wań nazywało się „Bractwo św. Łukasza” i powstało w r. 1925 (pierwsza wystawa w „Zachęcie” dopiero w r. 1928). Następnym z kolei ugrupowaniem była „Szkoła Warszawska”, założona w r. 1929 i wystawiająca po raz pierwszy – również w „Zachęcie” – w r. 1930. To właśnie do „Szkoły Warszawskiej” należała Teresa Roszkowska. W latach trzydziestych powstały jeszcze dalsze ugrupowania: Loża Wolnomalarska (1932) i „Grupa Czwarta” (1935/36).

Wystawa „Bractwa św. Łukasza” z 1928 zdobyła wielki rozgłos stając się jedną z największych sensacji w polskim życiu artystycznym okresu dwudziestolecia międzywojennego. Prezentowała obrazy o wyrównanym i na ogół dość wysokim poziomie rzemiosła – opartego – zgodnie z zaleceniami profesora Pruszkowskiego, na obserwacji sposobów malarskich mistrzów holenderskich i włoskich XVII w. Były to przeważnie kompozycje figuralne o tematyce rodzajowej i portrety osób najczęściej z tzw. niższych warstw społecznych.

Zalety rzemiosła malarskiego i rodzimość podejmowanej tematyki pozwoliły jednym krytykom widzieć w obrazach „Bractwa” zadatek przyszłego rozkwitu sztuki polskiej i rękojmię jej narodowej odrębności. Dla innych było to malarstwo zaledwie kopiujące starych mistrzów, martwe w samym swoim założeniu i jednostajne w skłonności do ciemnych, muzealnych tonów, zaprzeczających nowocześnie rozumiane wartości kolorystyczne, o które miała się wkrótce roztoczyć w Polsce ostra walka. Cała ta dyskusja spowodowała pewne zmiany w stosunku do koloru u samych „łukaszowców”. Być może przyczyniła się także do tego, że zagadnienia kolorystyczne legły u podstaw „Szkoły Warszawskiej”, której członkinią była Roszkowska.

Bo ostatecznie program tej grupy nie odbiegał tak bardzo od programu „Bractwa”. Wszystkie zresztą grupy, powstałe z inicjatywy Pruszkowskiego, miały w zasadzie program podobny. Wszędzie podkreślano zasady liberalnej współpracy i wzajemnej kontroli koleżeńskiej, mającej pobudzać członków do intensywnej pracy nad sobą i gwarantować rzetelność realizacji. A jednak właśnie może dlatego zagadnienia kolorystyczne, których niedostatek krytyka zarzucała parę lat przedtem „łukaszowcom”, stały się ośrodkiem zainteresowań większości członków Szkoły. Nie nadając kolorowi cech autonomicznych, jak to współcześnie usiłowali czynić kapiści, malarze ci w pełni honorowali tematykę (to była zasada szkoły Pruszkowskiego), choć i w tej dziedzinie wyraźnie przesunęli swe zainteresowania w kierunku pejzażu i martwej natury oraz swobodnego, nacechowanego dystansem i swoistym humorem traktowania sceny rodzajowej. W „Szkołe Warszawskiej” było kilku zdolnych kolorystów,

jak np. Eugeniusz Arct i bracia Seidenbeutelowie, którzy w swej twórczości wyraźnie nawiązywali do impresjonizmu idąc – być może podświadomie – za wskazaniem kapistów. Kolorystką i to wybitną była również Teresa Roszkowska, która jednak potrafiła nie poddawać się modzie i zdobyć się na bardziej własny stosunek do problemów koloru.

„Szkoła Warszawska” różniła się od „Bractwa” już pod względem uprawianej tematyki. Orientacji na „dawność” przeciwstawiała zainteresowania współczesnością. Oto co pisał o tej sprawie w „Robotniku” z 1931 r. Mieczysław Wallis: „Czerpanie tematów ze współczesnego życia, zarówno polskiego, jak obcego, zarówno wiejskiego, jak wielkomiejskiego; ujawniający się niemal we wszystkich utworach pierwiastek ilustratorski, narratorski, gawędziarski, humorystyczny, satyryczny: wszystko to trafiło mi od razu do przekonania, „wzięło mię” z miejsca”. Za współczesnością jako źródłem inspiracji tematycznych opowiedziała się również Teresa Roszkowska, podchodząc do niej z werwą, humorem, i... dystansem. Sceny z powszedniego życia, uroczystości, odpusty, targi, kiermasze i pikniki nabierały u niej charakteru żartobliwego, specyficznie ludycznego. Były z tym wszystkim bardzo autentyczne, choć spotęgowane w swych przerysowaniach i przejawieniach.

Obrazy Roszkowskiej sprzed r. 1939 odznaczały się żywą barwnością, były w całym tego słowa znaczeniu polifoniczne, bo zresztą chyba tylko w ten sposób mogła artystka oddawać bogactwo i różnorodność współczesnej obyczajowości a w tym także kostiumów. Bogata wyobraźnia kazała jej przyodziewać swe postaci w ubiory będące swoistą transpozycją widzenia własnego na elementy autentycznego kostiumu na poły ludowego, na poły miejskiego. Trzeba o tym pamiętać, gdyż widzenie to rozwinie się później wspaniale w scenografii, w której Roszkowska będzie wyczarowywała wciąż nowe i coraz wspanialsze kostiumy w oparciu o impulsy płynące od kostiumów zarówno ludowych, mieszczańskich jak starszlacheckich względnie – szerzej rozumianych – historycznych.

Temu wszystkiemu dopomagał stosunek do zagadnień kolorystycznych. Wspomniano już, że był to stosunek dosyć własny. W każdym razie Roszkowska nie przeszła nigdy przez impresjonizm, który odzywał się żywym echem w twórczości jej kolegów ze „Szkoły Warszawskiej”. W sposobie kładzenia barw nie było u niej nigdy owej migotliwej wrażeniowości, która w mniejszym lub większym stopniu odrealnia przedmioty. Płamę barwną artystka kładła szeroko, dekoracyjnie, nadając jej cechy stałości. Zarazem lubowała się w zabiegach fakturalnych, umiejętnie różnicowanych, przez co zyskiwała wzbogacenie powierzchni obrazu i zdynamizowanie jego gry barw-

nej. Ulubioną techniką artystki stała się dość szybko tempera, która w jej twórczości malarskiej zupełnie wyeliminowała olej.

W dziedzinie formy charakterystyczne były w malarstwie Roszkowskiej z lat trzydziestych pewne przerysowania, w szczególności w sposobie traktowania postaci ludzkich. Dzięki temu artystka osiągała zwiększoną ekspresję, nigdy jednak nie dochodząc do karykatury. Wreszcie tym, co się rzuca od razu w oczy każdemu, kto ogląda obrazy Roszkowskiej z tamtych lat, jest stosowanie perspektyw z góry, co pozwalała na umieszczanie w obrazach rozległych, ogarniających dużą przestrzeń widoków.

Wszystkie te elementy stylistyczne Roszkowskiej (w szczególności owe niezwykle perspektyw) wraz z tematyką jej obrazów są tym bardziej ważne, że one to legły u podstaw jej koncepcji scenograficznych już w końcu lat trzydziestych. Albowiem artystka po ukończeniu studiów w Akademii Sztuk Pięknych i dłuższym pobycie za granicą, we Francji i we Włoszech, zapisała się w r. 1934 na Wydział Reżyserski w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej, który ukończyła w r. 1936. Tutaj dane jej było zetknąć się z trzema wielkimi ludźmi teatru tzn. z Leonem Schillerem, Aleksandrem Zelwerowiczem i Edmundem Wiercińskim, którzy potem darzyli ją przyjaźnią i współpracowali z nią przez długie lata.

Co skłoniło Roszkowską do podjęcia jeszcze tych studiów? Sama twierdzi, że raczej przypadek czy zbieg okoliczności. Trudno jej oczywiście zaprzeczać. Z drugiej jednak strony ta wielostronność zainteresowań dziwnie łączy się z atmosferą, jaka panowała w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Albowiem doniosłą cechą systemu nauczania w tej akademii było nie ograniczanie się wyłącznie do sztuk „czystych” ale uwzględnianie w szerokim zakresie różnych dyscyplin sztuki użytkowej aż po wnętrzarstwo i reklamę. Studium scenograficznego w akademii wtedy nie było. Obudzone zainteresowania kazały więc Roszkowskiej wstąpić do Instytutu Sztuki Teatralnej. Pierwsze znakomite osiągnięcia scenograficzne Roszkowskiej przypadły na koniec lat trzydziestych („Obrona Ksantypy” L. H. Morstina w Teatrze Polskim 1938, w reżyserii Edmunda Wiercińskiego).

Po wojnie artystka stała się scenografką bardzo poszukiwaną a dowodem tego długa lista widowisk w jej opracowaniu scenograficznym, głównie w teatrach Warszawy i Łodzi. To właśnie w tym okresie scenografia zdawała się przysłaniać jej malarstwo sztalugowe. Wiemy już, że w rzeczywistości malarstwo to rozwijało się nadal, było jednak mniej rozgłoszone niż dekoracje teatralne.

Roszkowska starała się brać udział w wielu wystawach powojennych, w każdym razie w tych wszystkich, którym nadawano większe znaczenie. Ugrupowanie „Szkoła Warszawska” już nie istniało. Wprawdzie w pewnym momencie pojawiły się próby reaktywowania ugrupowań powołanych do życia przez Tadeusza Pruszkowskiego, ale nie dały one pozytywnego rezultatu.

W tej sytuacji została zorganizowana przez dawnych wychowanków profesora grupa „Powiśle”, której zadaniem miała być kontynuacja założeń programowych szkoły Pruszkowskiego czy raczej – szerzej – tych ogólnych tendencji warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, których szkoła ta była najpełniejszym wyrazem. Pierwsza wystawa „Powiśla” odbyła się w r. 1948. Roszkowska wzięła w niej udział. Natomiast obrazów swych nie dała już na drugą wystawę grupy w r. 1960. Chyba nie przypadkowo. Zmiany, jakie się dokonały w sztuce polskiej po r. 1945, uczyniły nieaktualnymi wiele tendencji sprzed r. 1939. To co było kiedyś żywe i twórcze, przestało być takim w r. 1960. I Roszkowska dobrze zdawała sobie z tego sprawę.

Bo zresztą jej malarstwo pozornie nie zmieniło się tak bardzo od lat przedwojennych. Przede wszystkim pozostało przedmiotowe, podporządkowane bezpośrednio naturze, która mu wciąż dostarczała wzorów i inspiracji. Podobnie jednak jak i dawniej, nie było w samych swych założeniach niewolnicze w stosunku do natury. Bacznie obserwując naturę i czerpiąc z niej hojnie, artystka potrafiła patrzeć na nią krytycznie, podporządkowywać ją własnej wizji, czynić ją posłuszną sobie tylko właściwym środkiem wypowiedzi malarskiej. Nigdy nie próbowała odchodzić od natury w świat tzw. abstrakcji, jakże u nas modnej zwłaszcza po r. 1956. Odwołując się do swoich doświadczeń scenograficznych uważała, że to właśnie ta dziedzina twórczości każe jej unikać abstrakcji, w teatrze bowiem wszystko musi być „na temat”, być z akcją i utworem konkretnie powiązane (wywiad dla „Słowa Powszechnego”, nr 182 z 1959 r.).

Nie znaczy to, że jej malarstwo sztalugowe nie uległo głębokim przemianom. Artystka zarzuciła po wojnie tak ją dawniej frapującą tematykę figuralną. Można założyć, że w dziedzinie malowania postaci i ich ubiorów pełną satysfakcję dawała jej praca w teatrze. W obrazach na czoło wysunęły się teraz: martwa natura, zwłaszcza kwiaty, i przede wszystkim pejzaż. Malując je Roszkowska zmodyfikowała także swój stosunek do koloru. W jej twórczości powojennej zaobserwować można stałe odchodzenie od wielobarwności. Obrazy malowane są coraz częściej na tzw. jednym tonie. Znajduje to nawet wyraz w tytułach. Otrzymujemy np. „Czerwony bukiet”, „Białe kwiaty”, „Bukiet na czerwonym tle”, „Niebieski bukiet” itp. Plama barwna

nabiera czystości i jest coraz precyzyjniej określana w kształcie. Istniejąca i dawniej dekoracyjność w jej traktowaniu coraz bardziej dochodzi do głosu. Być może jest to skutek oddziaływania koncepcji scenograficznych na malarstwo. Dominacja jednego podstawowego tonu widoczna jest również w pejzażach, w których artystka przekazuje swoje zachwyty z odbywanych podróży. Inspiracji dostarczają jej oprócz krajobrazów polskich, krajobrazy francuskie, włoskie, jugosłowiańskie i ostatnio greckie. Są to – jak i dawniej pejzaże rozległe, tyle tylko że coraz mniej w nich szczegółów. Artystkę pociąga to co zawsze pociągało autentycznych malarzy: światło. Element ten dominuje zwłaszcza w pejzażach francuskich i greckich. Białe lub żółtawo- czy różowawobiałe te pejzaże są dowodem ambitnych poszukiwań w dziedzinie, która stawia zazwyczaj przed malarzami największe trudności.



35. Georginie, 1953

Jerzy Zanoziński

La peinture de Teresa Roszkowska

Dans sa créativité artistique, Teresa Roszkowska a connu une longue évolution. L'artiste avait commencé à exposer ses tableaux au début des années trente. Quant à ses premiers travaux scénographiques ayant fait date dans la vie des théâtres varsoviens ceux-ci correspondent au déclin de la même décennie. C'est également dans les années trente qu'ont lieu les premières expositions étrangères des oeuvres de Roszkowska. L'artiste n'a cessé de poursuivre son activité jusqu'à nos jours, et si même dans les derniers temps on voit moins de pièces "scénographées" par elle, par contre on voit sortir de son atelier toujours de nouveaux tableaux dans lesquels la fidélité aux principes adoptés il y a des années s'unit sans heurt à la recherche de nouveaux moyens d'expression.

L'atelier de Teresa Roszkowska ... Quiconque a eu le plaisir d'y être accueilli ne peut oublier son décor insolite créé par une multitude de travaux de l'artiste qui y sont rassemblés et qui, par un heureux concours de circonstances ont échappé aux destructions de la dernière guerre. On y voit aussi des oeuvres d'art faisant partie du patrimoine de la famille, des livres, des plantes cultivées avec le plus grand soin et de magnifiques bouquets de fleurs séchées. La façon dont tous ces objets sont rangés reflète l'individualité de Teresa Roszkowska, une individualité hors du commun trouvant sa pleine expression dans les oeuvres de l'artiste. Tout porte à croire que le mode de vie et le style de comportement constituent pour Teresa Roszkowska, à côté de la peinture et de la scénographie, un autre domaine d'expression artistique.

Comme en témoignent ses déclarations faites en privé et les quelques interviews accordées par elle aux représentants de la presse, Teresa Roszkowska a toujours traité la peinture de chevalet comme le principal domaine de son activité artistique. Sa scénographie dérive en quelque sorte de la peinture à laquelle elle confère par la suite certains éléments qui lui sont propres. Quoi qu'il en soit, ses travaux scénographiques, dont beaucoup se sont inscrits dans la mémoire des spectateurs comme des réalisations de tout premier ordre, ont éclipsé quelque peu sa créativité picturale étant donné que les expositions de tableaux sont, par la nature-même des choses, moins spectaculaires que les représentations théâtrales. D'ailleurs, il suffit de com-

pulser tout ce qui a été écrit jusqu'à présent au sujet de Roszkowska pour se convaincre qu'on est porté à voir en elle un scénographe plutôt qu'un peintre.

L'oeuvre de Teresa Roszkowska reste, dans tout son ensemble, typiquement varsovienne. Non pas du fait de ses propriétés stylistiques car, celles-ci ont cessé depuis longtemps de servir d'indice d'appartenance à tel ou tel autre milieu. L'universalisme de l'art du XX siècle et les facilités de transfert de ses productions d'un continent à l'autre ne nous permettent guère, dans une certaine optique, de parler de divergences stylistiques ni dans l'art des différentes villes ni même dans celui des différents pays. Ce caractère "varsovien" de l'oeuvre de Roszkowska découle plutôt de l'orientation de l'artiste, de ses options et centres d'intérêt si caractéristiques pour les anciens élèves de l'Académie des Beaux-Arts de Varsovie. Ce caractère découle aussi d'une certaine largeur de vues qui loin de permettre à l'artiste de s'enfermer dans les limites d'une seule discipline, l'incite à franchir ces frontières et à aller au-delà des domaines traditionnels de la peinture, du dessin et de la sculpture. Tout cela semble aujourd'hui évident mais, dans les années trente au cours desquelles l'artiste a trouvé sa formule, un tel comportement avait quelque chose d'authentique et de tout à fait nouveau. Et voilà que nous trouvons l'explication du fameux dualisme entrevu par les critiques et les experts dans la créativité artistique de Roszkowska. A la question de savoir ce qui est plus important, la peinture ou la scénographie, nous répondons: ni l'une, ni l'autre. Et c'est parce que les deux domaines nous semblent également importants, domaines dans l'union intime desquels l'individualité de l'artiste trouve sa pleine expression.

Enfin le cachet varsovien de l'oeuvre de Roszkowska est dû au fait qu'elle a habité presque toute sa vie (y compris la période d'occupation allemande et d'insurrection de 1944) dans la capitale dont elle a suivi de près les événements et les particularités de la vie mondaine.

Comme nous l'avons déjà remarqué, Roszkowska a fini ses études avant 1930, à l'Ecole Supérieure des Beaux-Arts de Varsovie, devenue deux ans plus tard, en 1932, Académie des Beaux-Arts. Parallèlement à ses études en arts plastiques, elle a suivi des cours au Conservatoire de Varsovie, faisant preuve par là-même de la diversité de ses aptitudes et de ses préoccupations. En outre, dans les années 1934-1936, elle fréquentera l'Institut National d'Art Dramatique. Cette dernière formation de Roszkowska fructifiera au centuple dans sa future activité scénographique.

Etudiante à l'Ecole Supérieure des Beaux-Arts, elle a travaillé sous la tutelle de Tadeusz Pruszkowski, un des plus éminents professeurs de cet établissement, dont

elle se plaît à rappeler le souvenir avec le plus profond sentiment de reconnaissance. Les anciens élèves de Pruszkowski avaient l'habitude de former des groupements dont chacun avait un profil à part, tout en possédant des traits distinctifs communs à tous. Le premier de ces groupements connu sous le nom de "Confrérie de Saint Luc" a été créé en 1925 et a eu sa première exposition à Zachęta en 1928. Le deuxième en date, c'était le groupement de "L'Ecole de Varsovie" fondé en 1929 et ayant exposé pour la première fois en 1930, également à la Galerie de "Zachęta". C'est de ce dernier groupement que Teresa Roszkowska faisait partie. Dans les années trente, on a vu se constituer encore deux autres groupements, à savoir: Loge Franc-picturale" (1932) et „Groupe Quatre" (1935/1936).

L'exposition de la „Confrérie de Saint Luc" de 1928 a eu un grand retentissement et a fait date dans la vie artistique polonaise de l'entre-deux-guerres. Les tableaux qui y figuraient étaient tous d'une même trempe et se distinguaient par un niveau technique relativement élevé, fondés qu'ils étaient, conformément aux recommandations du professeur Pruszkowski, sur l'observation de la formule picturale des maîtres hollandais et italiens du XVIIe siècle. C'étaient en général des compositions avec scènes de genre ou des portraits de personnages de basses couches sociales.

Le niveau de la technique picturale et le caractère indigène des options thématiques ont poussé certains critiques à voir dans les tableaux de la "Confrérie" le gage de l'épanouissement futur de l'art polonais et la garantie de son particularisme national. Pour d'autres, il s'agissait là d'une peinture à peine capable d'imiter les anciens maîtres, une peinture morte dans ses principes-mêmes et fastidieuse dans sa préférence marquée pour les tons sombres de musée, constituant une véritable dénégation des valeurs coloristiques modernes, valeurs qui allaient donner lieu en Pologne à une violente querelle. Cette dispute a entraîné certains changements dans cet ordre d'idées au sein même de la "Confrérie". Peut-être a-t-elle contribué aussi à mettre les problèmes ayant trait à la couleur au premier rang des préoccupations de "l'Ecole de Varsovie" dont Roszkowska faisait partie. Car, tout compte fait, le programme de ce groupe ne différait pas beaucoup de celui de la "Confrérie". D'ailleurs, tous les groupements formés sur l'initiative de Pruszkowski avaient en principe des programmes analogues. On s'y prononçait toujours pour le principe de coopération libérale et de contrôle mutuel propres à stimuler les adeptes à travailler intensément sur eux-mêmes, et à devenir le gage de leur probité intellectuelle. Voilà pourquoi sans doute les problèmes relatifs à la couleur, insuffisamment traités selon la critique par les membres de la "Confrérie de Saint-Luc" allaient susciter l'intérêt quasi général des

représentants de "l'Ecole de Varsovie". Sans conférer à la couleur des traits autonomes, comme ont essayé de le faire les capistes à la même époque, les peintres de "l'Ecole de Varsovie", fidèles à l'enseignement de Pruszkowski, continuaient à tenir le thème en honneur bien que, dans ce domaine, ils se soient orientés nettement vers le paysage, la nature morte et les scènes de genre traitées avec humour et à distance. "L'Ecole de Varsovie" comptait plusieurs coloristes de talent tels que Eugeniusz Arct et les frères Seidenbeutel qui continuaient nettement la tradition de l'impressionnisme tout en suivant, peut-être inconsciemment, les directives des capistes. Teresa Roszkowska était, elle aussi, une éminente coloriste, sachant toutefois s'affranchir de la mode et avoir une attitude tout à fait personnelle à l'égard des problèmes relatifs à la couleur. Si "l'Ecole de Varsovie" se distinguait de la "Confrérie", c'est tout d'abord par les thèmes traités par elle. A l'orientation passéiste elle opposait son goût du moderne. Voici ce qu'écrivait à ce sujet, dans les colonnes de "L'Ouvrier" de 1931, Mieczysław Wallis: "La quête des thèmes concernant la vie contemporaine que celle-ci soit polonaise ou étrangère, rurale ou citadine, ainsi que les éléments d'illustration, de narration, de description, d'humour et de satire présents dans la quasi totalité des oeuvres, tout cela a gagné mon adhésion et n'a pas tardé à me séduire". La modernité en tant que source d'inspiration a gagné également l'adhésion de Teresa Roszkowska qui la traitait avec verve, humour et ... distance. Les scènes de la vie quotidienne, les festivités, les pardons, les foires, les kermesses et les piques-niques empruntaient chez elle un caractère enjoué, spécifiquement ludique. Toutes ces scènes étaient pourtant très authentiques, bien que tant soit peu outrées dans leur dessin et leur jeu d'ombres et de lumière.

Les tableaux de Roszkowska d'avant 1939 se distinguaient par la vigueur de leur coloris; ils étaient polyphoniques au sens propre de ce terme, c'est-à-dire propre à rendre toute la richesse et la diversité des moeurs et des costumes de l'époque. Sa fertile imagination la poussait à vêtir ses personnages de costumes qu'elle créait de toutes pièces grâce à une vision tout à fait personnelle d'un vêtement authentique mi-rustique, mi-citadin. C'est cette même vision que Roszkowska développera plus tard en scénographie où elle fera apparaître toujours de nouveaux magnifiques costumes, s'inspirant en cela des modèles populaires, bourgeois et nobiliers ou tout simplement des modèles historiques dans l'acception la plus large de ce terme. Son attitude à l'égard des problèmes coloristiques y sera pour quelque chose. Et ce sera une attitude assez personnelle. En tout cas, Roszkowska, n'a jamais donné dans l'impressionnisme dont l'écho s'est répercuté avec tant de force dans les travaux de ses collè-

gues de "l'Ecole de Varsovie". Dans sa manière de poser les couleurs, on ne percevait jamais cette impressionnabilité miroitante rendant les objets plus ou moins irréels. Roszkowska posait ses taches colorées d'une façon large, décorative et stable, tout en ayant une nette prédilection pour des opérations facturales habilement différenciées, opérations qui lui permettaient d'enrichir la surface du tableau et d'en dynamiser le jeu d'ombres et de lumières. La détrempe est vite devenue sa technique préférée et a fini par éliminer entièrement l'huile dans ses tableaux.

En ce qui concerne la forme, la peinture de Roszkowska des années trente comportait certaines exagérations, surtout dans la manière de présenter les silhouettes humaines. L'artiste obtenait par là une plus grande expressivité, sans tomber pour autant dans la caricature. Ce qui saute aux yeux de tous ceux qui regardent les tableaux de Roszkowska de cette époque, c'est le recours aux perspectives d'en haut permettant de présenter de larges vues et d'embrasser de grands espaces.

Associés aux thèmes de ses tableaux, les éléments stylistiques de Roszkowska, et notamment ses perspectives insolites, sont d'autant plus importants qu'ils se trouvaient à la base de ses conceptions stylistiques dès la fin des années trente. En effet, après avoir terminé ses études à l'Académie des Beaux Arts de Varsovie et avoir fait un séjour prolongé en France et en Italie, Roszkowska s'est inscrite, en 1934, à la Faculté de Scénographie de l'Institut National d'Art Théâtral dont elle a suivi les cours jusqu'à 1936. C'est à cet Institut qu'il lui a été donné de rencontrer trois grands hommes de théâtre, à savoir Leon Schiller, Aleksander Zelwerowicz et Edmund Wierciński qui, plus tard, se lieront d'amitié et travailleront avec elle, pendant de longues années.

Qu'est-ce qui a poussé Roszkowska à entreprendre de telles études? D'après elle-même, il s'agirait d'un pur hasard ou d'un certain concours de circonstances. Il serait difficile de vouloir la contredire en cette matière. Mais, d'un autre côté, la largesse de ses vues et la multiplicité de ses options et orientations intellectuelles coïncident d'une manière étrange avec le climat qui régnait à l'époque à l'Académie des Beaux Arts de Varsovie. En effet, une des qualités fondamentales du système pédagogique de cet établissement était due au fait que, loin de s'y limiter à l'enseignement des arts "purs", on y tenait compte, dans une large mesure, de différentes disciplines d'art utilitaire, y compris l'aménagement des intérieurs et la publicité. Les cours scénographiques ne figurant pas alors au programme d'enseignement de l'Académie, Roszkowska est allée donc solliciter son admission à l'Institut d'Art Théâtral. Ses premières magnifiques réalisations enregistrées dans ce domaine coin-

cident avec le déclin des années trente ("La Défense de Xanthippe" de L. H. Morstin, au Théâtre Polski en 1938, avec la mise en scène d'Edmund Wierciński).

Après la guerre, Roszkowska est devenue un scénographe renommé comme en témoigne la longue liste des spectacles dont l'élaboration scénographique lui incombe, et cela surtout à Varsovie et à Lodz. C'est d'ailleurs vers cette époque que la scénographie semblait voiler sa peinture de chevalet. Or, en réalité, comme nous le savons déjà, Roszkowska continuait à développer la peinture, mais ce genre avait beaucoup moins de retentissement que ses décorations théâtrales.

Roszkowska s'est toujours efforcée de prendre part aux expositions d'après-guerre, et surtout à celles qui avaient quelque importance. Le groupement "Ecole de Varsovie" n'existait plus. Certes, à un certain moment, on a été témoin de quelques tentatives visant à faire ressusciter les groupements créés par Tadeusz Pruszkowski, mais ces tentatives n'ont pas donné de résultats.

Dans cette situation, les anciens élèves du professeur ont organisé le groupe „Powiśle” qui avait pour mission de continuer à travailler à l'application des directives de l'Ecole de Pruszkowski ou plutôt, et d'une façon plus large, de toutes les tendances générales de l'Académie des Beaux-Arts de Varsovie, tendances qui ont trouvé au sein de l'Ecole, leur plus belle expression. La première exposition du groupe „Powiśle”, exposition à laquelle Roszkowska a pris part, a eu lieu en 1948. Quant à la deuxième exposition du groupe, celle-ci s'est tenue en 1960, sans la participation de Roszkowska. Il ne s'agissait pas en l'occurrence d'une omission accidentelle. Les changements qui se sont opérés dans l'art polonais après 1945, ont rendu inactuelles maintes tendances d'avant 1939. Ce qui était autrefois vivant et créateur, ne l'était guère en 1960, et Roszkowska s'en rendait bien compte. D'autant plus que sa peinture n'a pas tellement changé, du moins en apparence, si on la compare à ce qu'elle avait été avant la guerre. Tout d'abord, elle est restée objective, c'est-à-dire subordonnée directement à la nature qui lui procurait des modèles et des suggestions. Néanmoins, tout comme avant, elle n'en était point esclave dans ses principes mêmes. Tout en observant la nature avec attention, et y puisant à pleines mains ses richesses, l'artiste la considérait avec beaucoup d'esprit critique et savait la subordonner à sa propre vision et la rendre docile face à ses moyens de créativité picturale. Roszkowska n'a jamais osé de quitter la nature pour l'univers de l'abstraction, très en vogue en Pologne, après 1946. Se référant à ses expériences scénographiques, elle soutenait que c'étaient elles qui lui faisaient éviter l'abstraction car, au théâtre, tout doit être



61. Pola na Podhalu, 1978



34. Nasturcja



25. Czerwony bukiet, 1944



67. Pejzaż z Delf, 1980

conforme au „sujet” tout doit concorder avec l'action et l'oeuvre présentée (Interview accordée à „Słowo Powszechne”, No 182, 1959).

Il ne faut pas croire néanmoins que sa peinture de chevalet n'a subi aucun changement. Après la guerre, l'artiste a cessé d'exploiter les motifs figuraux qui l'avaient tellement intéressée auparavant. C'est maintenant son travail au théâtre qui allait lui procurer de pleines satisfactions dans le domaine de la peinture des scènes de genre, des silhouettes humaines et des costumes. Quant à ses tableaux, la première place y revenait à la nature morte, surtout aux fleurs, et aux paysages. En les peignant, Roszkowska a fini également par modifier son attitude à l'égard de la couleur. Dans sa créativité d'après-guerre, on peut observer une renonciation persévérante à la polychromie. Les tableaux sont peints de plus en plus souvent „en camaïeu”, ce qui trouve son expression dans les titres-mêmes, tels que „Le Bouquet rouge”, „Les Fleurs blanches”, „Le Bouquet sur un fond rouge”, „Le Bouquet bleu”, etc. Le plasma coloristique gagne en pureté et se trouve circonscrit dans une forme de plus en plus précise. L'ornement, qui n'a jamais cessé d'exister, y devient de plus en plus important. Peut-être est-ce le résultat de l'influence des conceptions scénographiques de l'artiste sur sa peinture. La domination d'une couleur fondamentale bien définie est visible également dans les paysages dans lesquels Roszkowska nous communique ses impressions de voyage. Elle puise son inspiration dans les paysages polonais ainsi que les paysages français, italiens, yougoslaves, et tout dernièrement aussi dans les paysages grecs. Tout comme autrefois, il s'agit-là de vastes vues, à la seule exception près qu'on y observe moins de détails. L'artiste est attirée par ce qui ne cesse de séduire les peintres authentiques, à savoir la lumière; cet élément domine surtout dans les paysages français et grecs. Blancs, jaune-blanc ou rose-blanc, ces paysages sont des exemples concrets d'ambitieuses recherches dans un domaine dont l'exploration demeure très difficile.

Traduit du polonais par Antoni Platkow

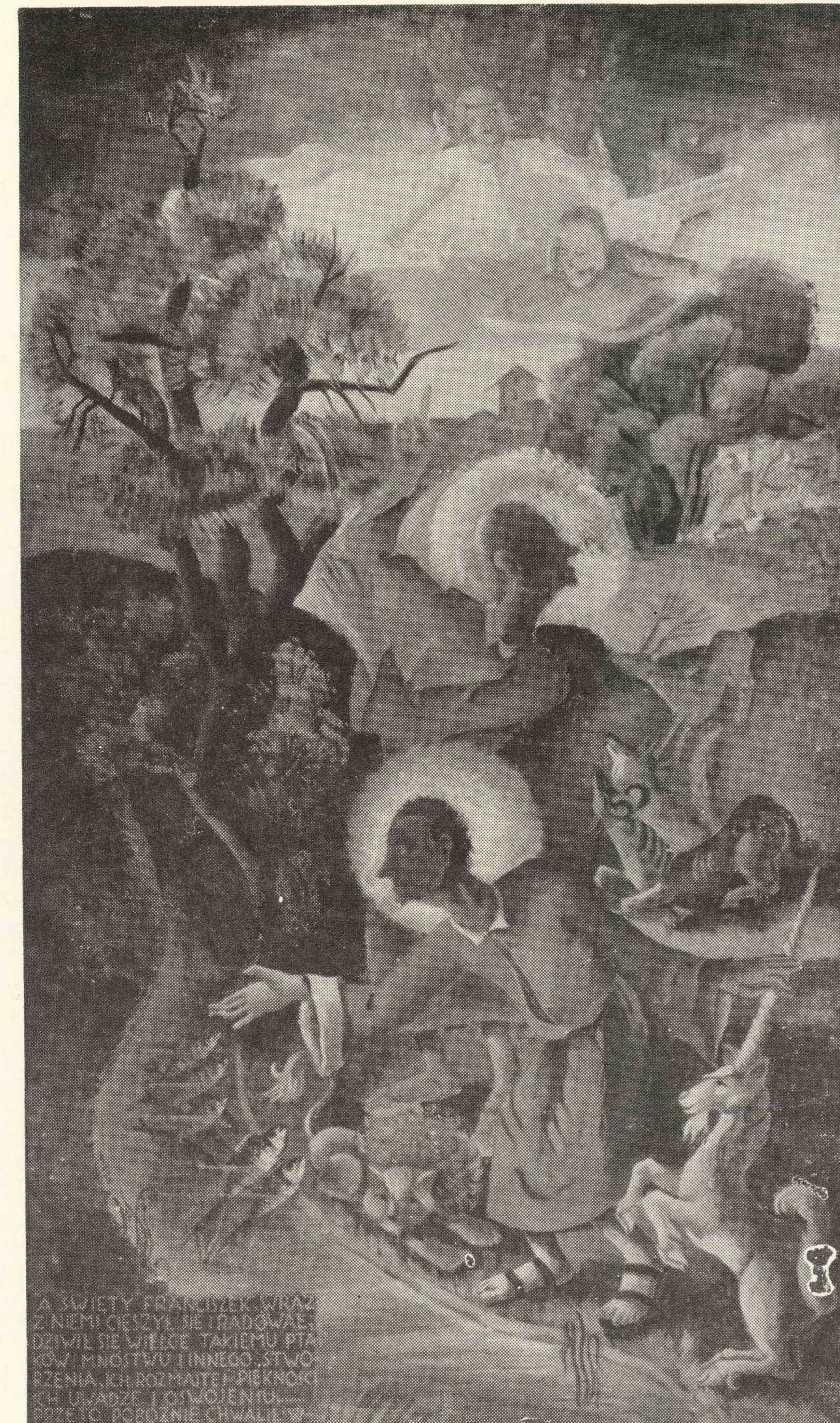
Malarstwo

1. Zachód w Kazimierzu, 1928, tempera pł. deska, 37×31
2. Święty Franciszek, 1930, tempera pł. deska, 51×88
3. Po śniadaniu w Cagnes, 1930, tempera kalka techn., 55×49
4. Kolędy, 1930, tempera pł. deska, 88,5×63
wł. p. Jadwigi Roszkowskiej w Warszawie
5. Teatrzyk, 1931, tempera pł. deska, 80×64
6. Ogródek, 1931, tempera pł. deska, 70×54,5
wł. p. Jadwigi Roszkowskiej w Warszawie
7. Polowanie, 1931, tempera pł. deska, 106×120
8. 14 Lipca w Cagnes, 1931, tempera pł. deska, 58×101,5
9. Kawiarnia, 1931, tempera bryistol, 68,5×94,5
10. Winobranie, 1931, tempera pł. deska, 119×117
11. Pejzaż z Jugosławii, 1932, tempera pł. deska, 83×76,5
wł. p. Jadwigi Roszkowskiej w Warszawie
12. Jesień, 1932, tempera pł. deska, 121×108
13. Cyrk, 1934, tempera pł. deska, 122×117
14. Odpust w Ostrogu, 1934, tempera pł. deska, 104×120
wł. Muzeum Narodowego w Warszawie
15. Sprzedaż choinek, 1935, tempera pł. deska, 120×100
16. Anacapri, 1935, tempera pł. deska, 101×90
17. Capri, 1935, tempera pł. deska
18. Uliczka w Neapolu, 1935, tempera pł. deska, 130×94,7
wł. Muzeum Narodowego w Warszawie
19. Sielanka, 1936, tempera pł. deska 101×90
wł. Muzeum Narodowego w Warszawie
20. Barany, 1936, tempera pł. deska, 130×80
wł. Muzeum Narodowego w Warszawie
21. Pekińczyk, 1937/38, tempera bryistol, 70,5×120,5
22. Zima w Szlembarku, 1938, tempera pł. deska, 120×84
23. Kołyska, 1938, tempera pł. deska, 82,5×76,5
wł. Muzeum Narodowego w Warszawie
24. Białe kwiaty, 1944, tempera pł. deska, 60×52
25. Czerwony bukiet, 1944, tempera pł. deska, 57,5×59,5
26. Letni ogródek, 1946, tempera pł. deska, 90×80
27. Po Powstaniu, 1947, tempera pł. deska, 120×85
28. Kąpiel, 1947, tempera pł. deska, 107×115
29. Szlembark – Gęsi, 1947, tempera pł. deska, 92×82
30. Odpoczynek, 1949, tempera pł. deska, 100×91
31. Kury, 1949, tempera pł. deska, 75×65
32. Baby, 1952, tempera pł. deska, 75×59,5
33. Południe, 1952, tempera pł. deska, 110×69
34. Nasturcja, 1953, tempera pł. deska, 71×60
35. Georginie, 1953, tempera pł. deska, 92×56
wł. Muzeum Narodowego w Warszawie
36. Polna dróżka, 1954, tempera pł. deska, 54,5×60
37. Bukiet na czerwonym tle, 1954, tempera pł. deska, 90×60
38. Kopanie kartofli, 1955, tempera pł. deska, 60×82,5
39. Kaktusy w Cagnes, 1957, tempera bryistol, 87×60
40. Podhale – Wnętrze, 1958, tempera pł. deska, 35×29
41. Wyspa St. Louis w Paryżu, 1960, tempera bryistol, 70×100
42. Place de la Concorde, 1960, tempera bryistol, 70×100
43. Pola na Podhalu, 1961, tempera bryistol, 70×100
wł. Muzeum Narodowego w Warszawie
44. Komódka, 1961, tempera bryistol, 70×100
45. Widok z Montmartre, 1962, tempera bryistol, 70×100
46. Podhale – Kara, 1963, tempera bryistol, 70×100
47. Pola w Szlembarku, 1964, tempera bryistol, 70×100
wł. Muzeum Narodowego w Warszawie
48. Targ w Rzymie, 1965, tempera bryistol, 70×100
49. Florencja, 1966, tempera bryistol, 70×100
50. Schody Hiszpańskie, 1966, tempera bryistol, 70×100
51. Santa Maria della Salute, 1967, tempera bryistol, 75×62
52. Burzliwe morze, 1972/73, tempera pł. deska, 90×70
53. Morze, 1973/74, tempera pł. deska, 90×70
54. Niebo i morze, 1974/75, tempera pł. deska, 103×85
55. Zielone kamienie, 1974/75, tempera pł. deska, 98,5×83
56. Czarne morze, 1975, tempera pł. deska, 85×63
57. Żółte chmurki, 1975/76, tempera pł. deska, 85×62
58. Różowy obłok, 1976/77, tempera pł. deska, 95×70
59. Zmierzch, 1976/77, tempera pł. deska, 102×90
60. Lawenda, 1977, tempera pł. deska, 102×85
61. Pola na Podhalu, 1978, tempera pł. deska, 102×95
62. Zielone Podhale, 1978, tempera pł. deska, 102×90
63. Zachód słońca na Podhalu – Ostrewki, 1978/79, tempera pł. deska, 106×89,5
64. Pejzaż z Hiszpanii, 1979, tempera pł. deska, 90,5×105
65. Zachód w Mikonos I, 1979, tempera pł. deska, 96,5×60
66. Zachód w Mikonos II, 1979, tempera pł. deska, 96,5×60
67. Pejzaż z Delf, 1980, tempera pł. deska, 102×91,5
68. Wyspy greckie, 1980, tempera pł. deska, 103×85
69. Zmierzch w Warszawie, 1982, tempera pł. deska, 90×61,5

Rysunki

1. Concarneau, 1949, tusz bryistol, 32 × 42,2
2. Concarneau – Rybacy, 1949, tusz bryistol, 32 × 42,2
3. Concarneau – Ryby, 1949, tusz bryistol, 32 × 42,2
4. Nicea – Beczki, 1949, tusz bryistol, 32 × 42,2
5. Szlembark, 1952, tusz bryistol, 32 × 42,2
6. Szlembark – Polna dróżka, 1952, tusz bryistol, 32 × 42,2
7. Szlembark – Jabłonki, 1952, tusz bryistol, 32 × 42,2
8. Wenecja, 1967, tusz lawowany bryistol, 36,5 × 51
9. Wenecja – Gondole, 1967, tusz lawowany bryistol, 36,5 × 51
10. Amalfi, 1967, tusz lawowany bryistol, 24 × 34
11. Ischia, 1967, tusz lawowany bryistol, 24 × 34
12. Siena, 1967, sepia bryistol, 24 × 34
13. Positano, 1967, tusz lawowany bryistol, 24 × 34

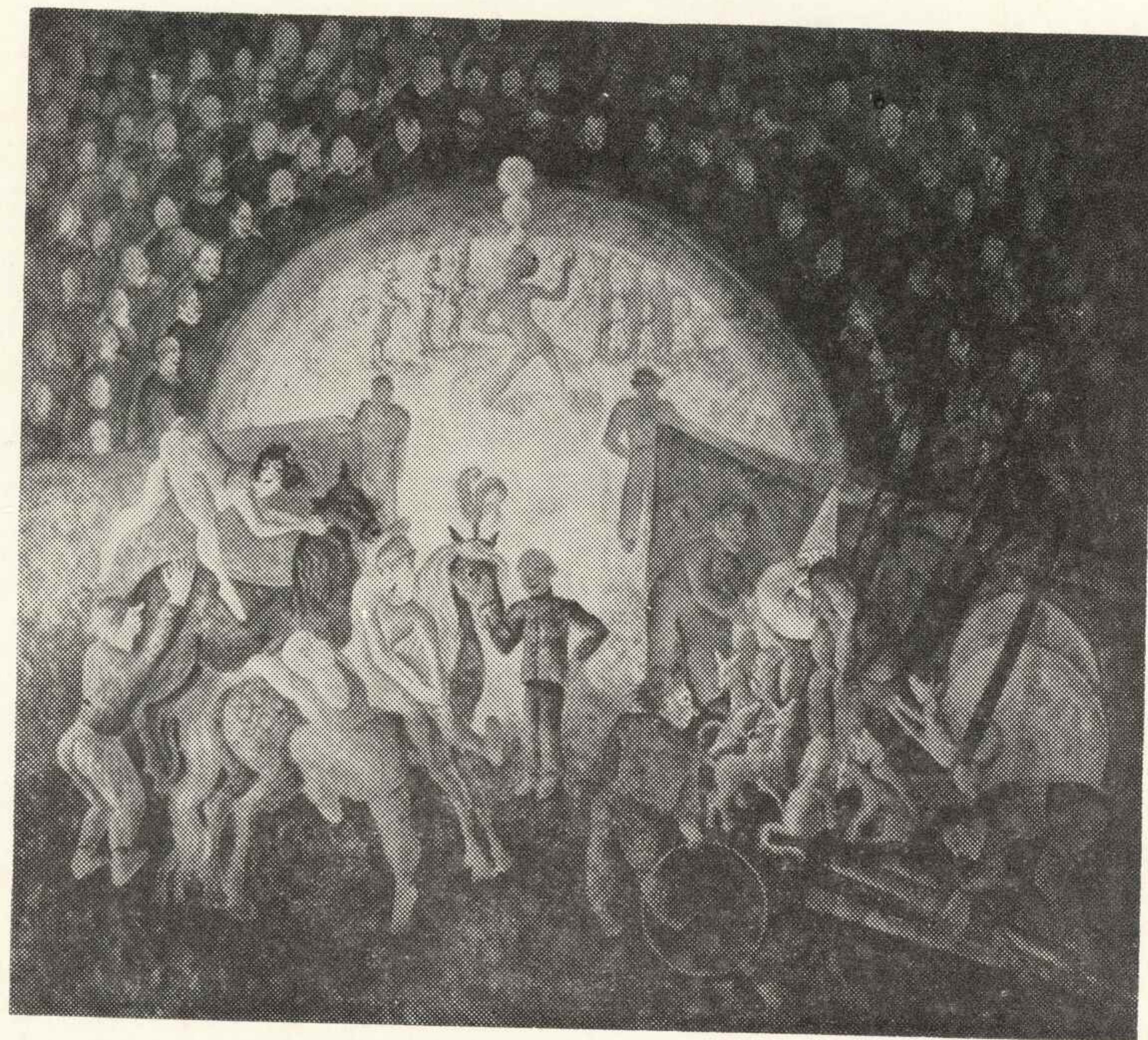
2. Święty Franciszek, 1930





7. Polowanie, 1931

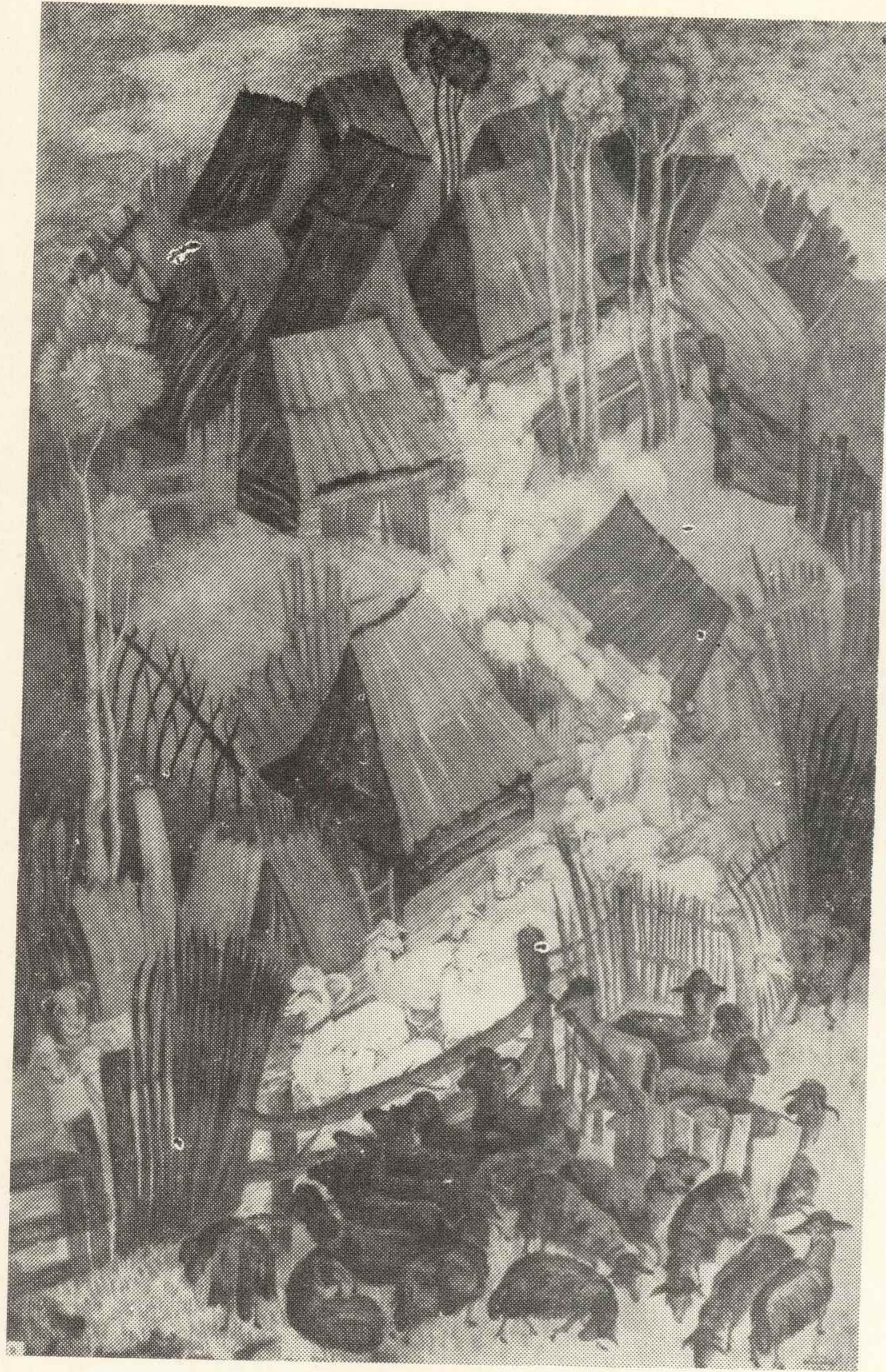
13. Cyrk, 1934



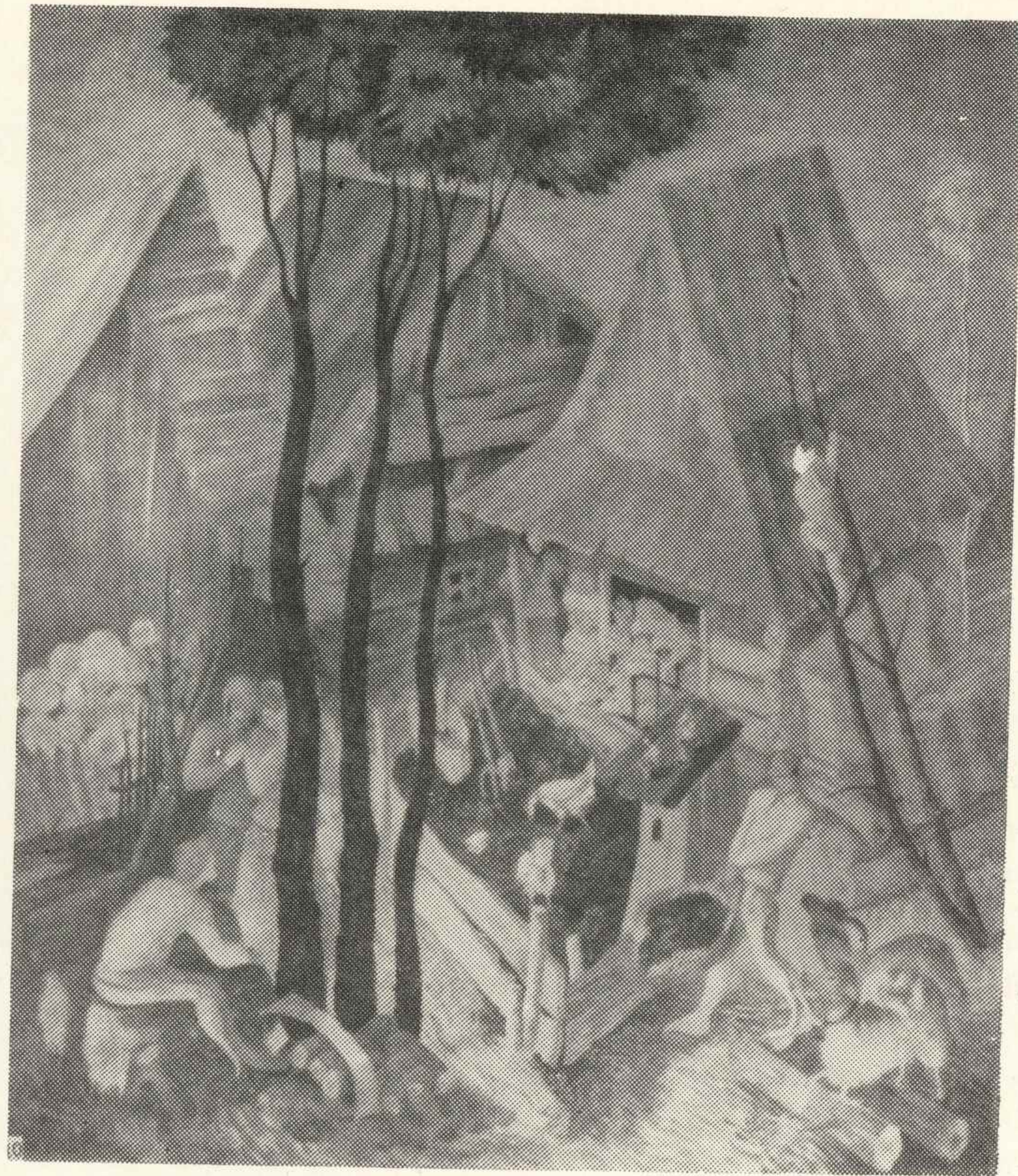
14. Odpust w Ostrogu, 1934

15. Sprzedaż choinek, 1935





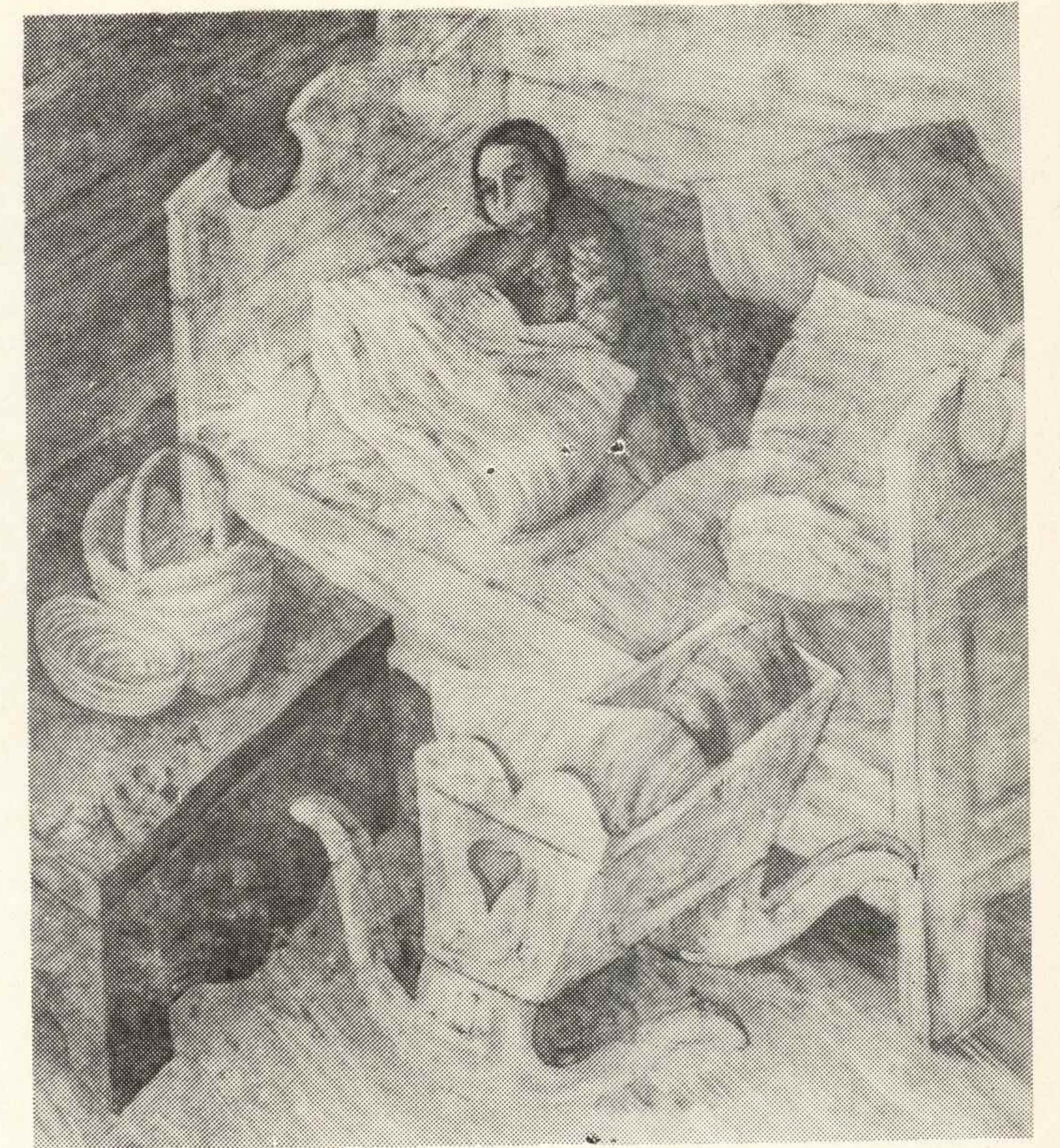
20. Barany, 1936



19. Sielanka, 1936



22. Zima w Szlembarku, 1938



23. Kołyska, 1938



21. Pekińczyk, 1937/38



32. Baby, 1952

31. Kury, 1949

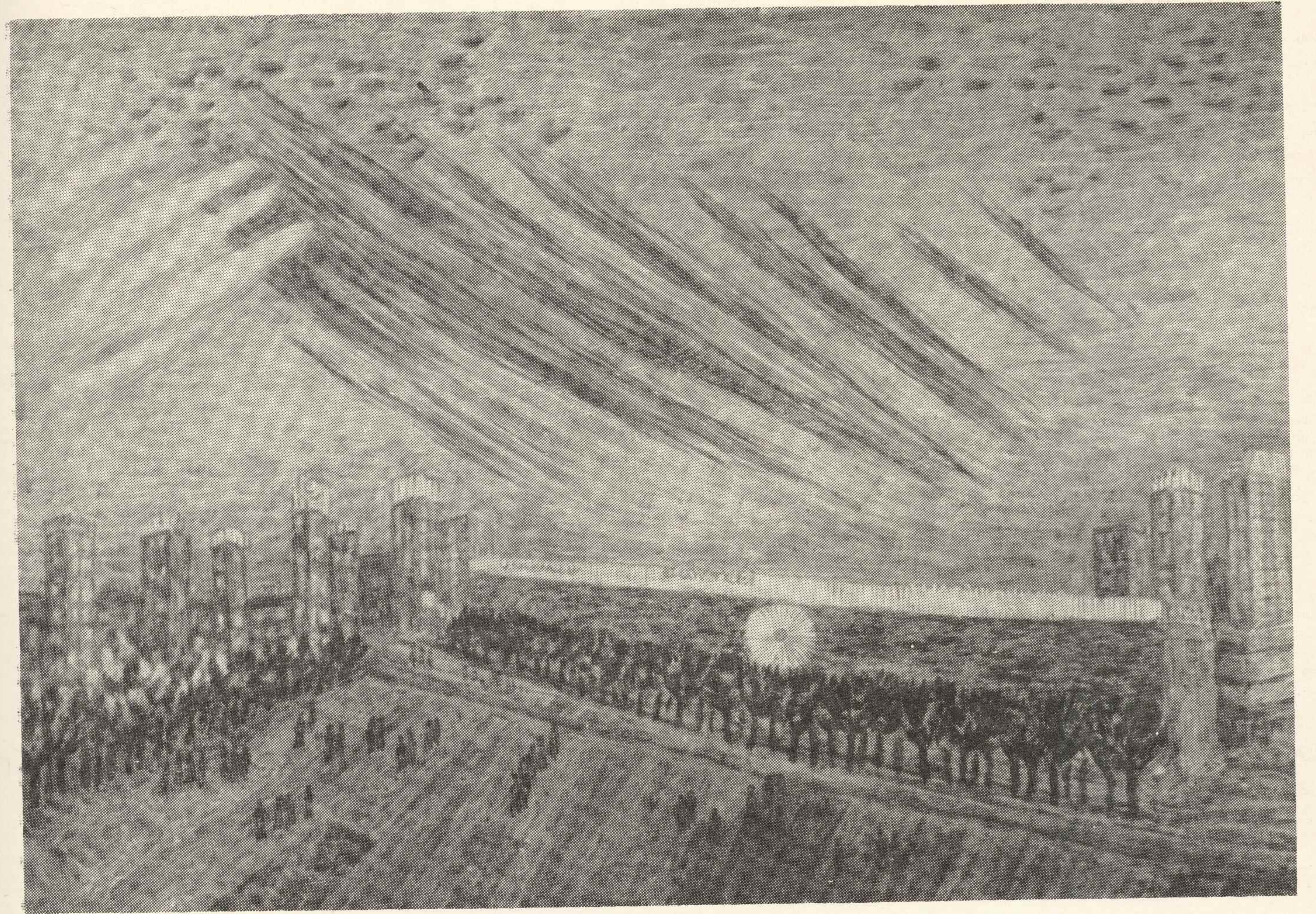




27. Po Powstaniu, 1947

37. Bukiet na czerwonym tle, 1954



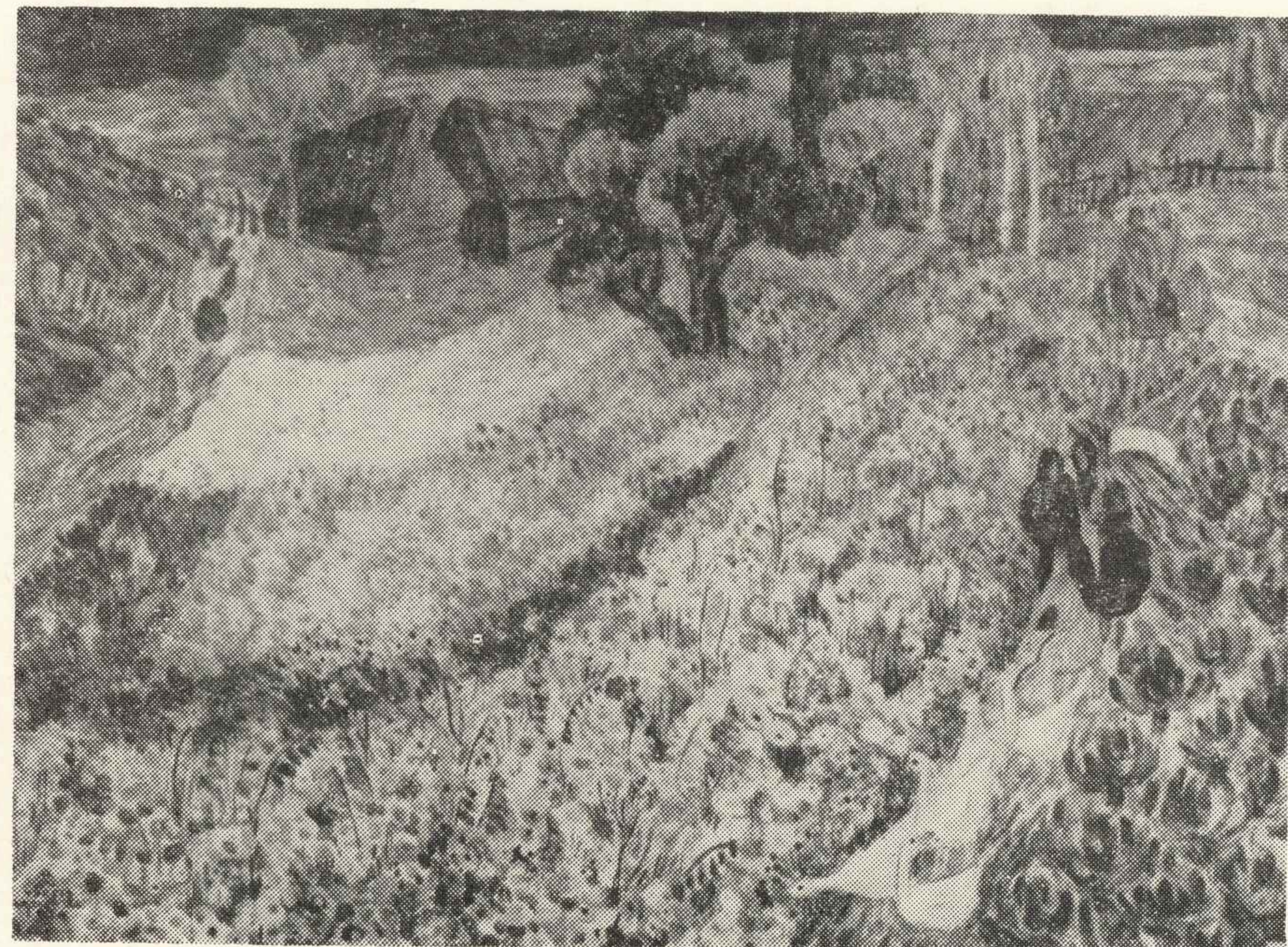


69. Zmierzch w Warszawie, 1982



53. Morze, 1973/74

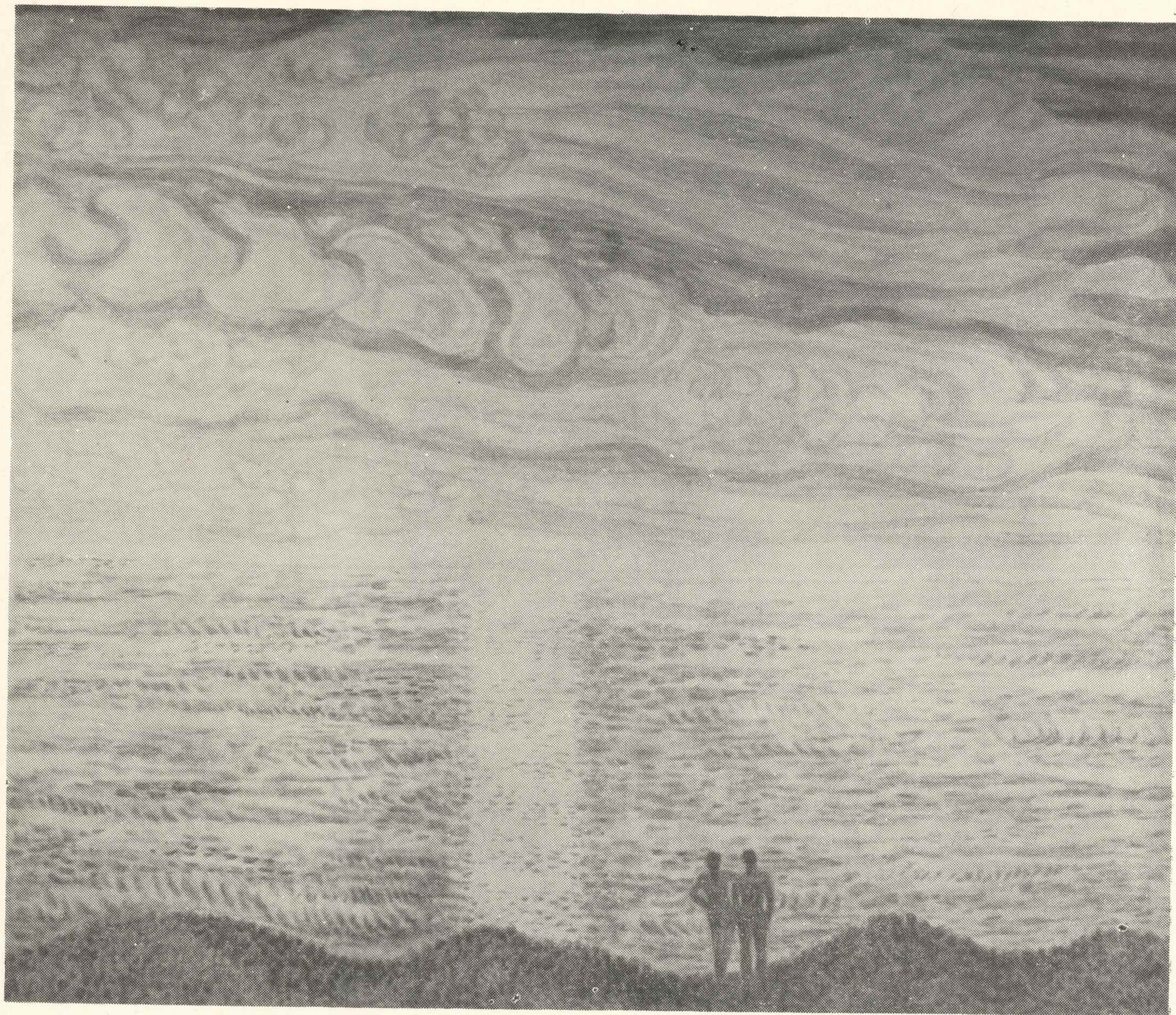
36. Polna dróżka, 1954



41. Wyspa St. Louis w Paryżu, 1960

49. Florencja, 1966





54. Niebo i morze, 1974/75

Zenobiusz Strzelecki

Roszkowska na tle teatralnym

W okresie międzywojennym dominuje czterech scenografów: starsi Karol Frycz i Wincenty Drabik oraz Andrzej Pronaszko i Władysław Daszewski, nieco młodszy wiekiem i sztuką. Pronaszko monumentalny kubista, Daszewski – bardziej realistyczny (neorealista) i ze skłonnościami do komedii; obaj budowali dekoracje raczej płasko, nie na głębokość przestrzeni scenicznej – przykazanie kubizmu – odrzucali iluzyjność sceny pudełkowej, obaj opierali projektowanie raczej na zasadzie intelektualnej. Było to nowe w stosunku do Frycza i Drabika, którzy dopiero przerzucali pomost między XIX i XX wiekiem, wprowadzali zasady, że do każdej sztuki projektuje się dekoracje i kostiumy określające nie tylko czas i miejsce akcji, lecz również konwencję dramaturgiczną. Jeżeli w ich dekoracjach zaznaczają się nawet wpływy kubizmu to dopiero po Pronaszkowskiach pracach w Teatrze im. Bogusławskiego – tak jak w *Słudze dwóch panów*, *Juliuszu Cezarze*, *Jak wam się podoba*, *Lelewele*. Jeszcze jedna różnica: prace Frycza i Drabika są różne stylistycznie, w wielu z nich trudno rozpoznać autora-plastyka – mówi się o nich, że są eklektykami. Pronaszko i Daszewski wyzwolili się z tego serwitutu (w stosunku do autora i reżysera?) i ich prace są wyraźnie i łatwo rozpoznawalne, we wszystkich przejawia się ich indywidualność artystyczna. Jest to bardzo istotne zwycięstwo, zdobycz a właściwie odzyskanie utraconych praw. Przecież dekoracje takich dekoratorów jak Bibiena, Inigo Jones, Juvarra... Ciceri mają wyraźne cechy indywidualności. Rozmnożenie się teatrów w drugiej połowie XIX w. spowodowało obniżenie poziomu inscenizacji w stosunku do teatru dworskiego, a Meiningerzy i teatry naturalistyczne czy symbolistyczne sceny, jakże ubogie, były kroplą w morzu eklektyzmu, akademizmu, iluzjonizmu pseudo historycyzmu. To silne zindywidualizowanie współczesnych scenografów-plastyków pociągało za sobą pewne konsekwencje w pracy z reżyserem, a nieraz miało konsekwencje repertuarowe (ograniczoną tematyką). Pronaszko i Daszewski pracują z określonymi reżyserami, w „małżeństwie” czy tandemie, przede wszystkim z Schillerem, i mają określony repertuar. Nie są ani do wszystkiego, ani dla wszystkich.

W latach trzydziestych w Polsce najwybitniejszymi scenografami są niewątpliwie Pronaszko i Daszewski. W Teatrze Narodowym dekoratorem jest co prawda Stanisław Jarocki, a w Teatrze Polskim Stanisław Śliwiński (o których Słonimski w jednej recenzji powiedział: „dekoracje Stanisława Śliwińskiego zaprojektował Stanisław Jarocki lub odwrotnie”) to przecież eklektyzm tych dekoratorów – nieraz autorów prac bardzo dobrych (powiedzenie Słonimskiego jest bardzo złośliwe) pomniejsza ich rolę w polskiej scenografii międzywojennej. Są jeszcze Iwo Gall i Feliks Krasowski, o dosyć wyraźnej indywidualności plastycznej i szerszych zainteresowaniach ale ich praca, przeważnie „na prowincji”, stwarzała ograniczenia tak znaczne, że rzadko kiedy ci artyści mogli przeprowadzić pomyślnie swoje marzenia i plany (np. „Scena narastająca” Krassowskiego została tylko na papierze).

Mamy więc w drugiej połowie lat trzydziestych dwie wyraźne indywidualności scenograficzne reprezentujące scenografię intelektualną, kubizującą, o zabudowie płytkiej, raczej nie malarskiej (pierwszeństwo wartości kolorystycznych) i nie romantycznej. Taka jest sytuacja, gdy pojawia się Teresa Roszkowska, a nieco później Jan Kosiński. Oboje studiowali w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (z tym, że Kosiński raczej nie studiował) i w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej, wydział reżyserii (i tu Kosiński szedł na skróty).

Już w pierwszych pracach Roszkowskiej objawiła się jej oryginalność, jej odmiennosc, już pierwszymi pracami wносиła nowe wartości plastyczne. Zauważyli ją najwybitniejsi reżyserzy i pedagodzy PiST-u: Leon Schiller i Edmund Wierciński. Z nimi tworzy w latach 1935–38 m. in. spektakle: *Maszyna piekielna* Cocteau, *Judyta* Giraudoux, *Obrona Ksantypy* Morstina. Wybitne scenografie. Są one bardziej realistyczne niż Pronaszki, bardziej serio niż Daszewskiego, mają jakieś powinowactwo z najlepszymi pracami Drabika, jego dynamicznym monumentalizmem, patosem, romantyzmem i malarskością; ale są bardziej współczesne, bo bryłowate, funkcjonalne, rzeźbiarskie. *Maszyna piekielna*, wystawiona na małej i niewdzięcznej scenie Teatru Nowego (na zasceniu Teatru Narodowego, w salach Redutowych kompleksu Teatru Wielkiego) tworzy podestami wygodny teren dla gry, dla kompozycji przestrzennej postaci, ich rozmieszczenia na różnych planach: głębokościach i wysokościach. Podesty te i formy pionowe, sugerujące jakby kamienny pałac-zamek bliżej nieokreślony, przez to monumentalny, antyczny i współczesny – uogólniony, jak sama sztuka dramatyczna Cocteau. Ta architektura chropowata (fakturowanie), zimna i wroga kontrastuje z ustawionym na środku przestrzeni wielkim łóżem,

wyeksponowanym jako teren symboliczny i realistyczny akcji, a zasłanym miękkimi skórami i draperiami. Z draperii i skór są również kostiumy, sensualne, tym bardziej, że nie raz, ukazujące ciało pod bogato fałdowaną przezroczystą materią w kolorach ciepłych z palety fowistycznej – jak Baksta w Baletach Rosyjskich.

Tymi kontrastami Roszkowska operuje również w *Obronie Ksantypy* na scenie Teatru Polskiego: brutalności architektury przeciwstawia miękkie draperie kostiumów. Ale tu architektura jest jeszcze bardziej dynamiczna, wyrażona drewnianą belką lub kamiennym architrawem, poprowadzonymi po skosie, w sztucznej perspektywie, która pogłębia scenę. Ściany różnej wysokości ustawione przestrzennie, zróżnicowane w linii tworzą z tych wewnątrz ciekawe kompozycje plastyczne. Również i tutaj podłoga jest rozbudowana podestami dla ruchu i układu postaci. Rekwizyty skomponowane specjalnie dla tej inscenizacji służą nie tylko akcji, lecz również stanowią malarskie wzbogacenie obrazu.

Neorealizm, po kubizmie i konstruktywizmie teatralnym, był metodą artystyczną dla rozwiązania plastyki różnych sztuk, różnych w czasie i gatunku dramatycznym. Przyjęcie zasady kompozycyjnej z kubizmu, a więc traktowanie obrazu jako zamkniętej całości a nie jako części większej i niewidocznej świata – co w teatrze przejawiało się w osadzaniu dekoracji na środku sceny bez przedłużenia w kulisach czy paludamentach; dekoracja była jak martwa natura Braque’a ustawiona na scenie jak na stole. Również geometryzacja, przekroje, kłady, zmiana perspektywy, fakturowanie (też z kubizmu – papier collé) to wszystko wykorzystał neorealizm i przyjął za swoje. Lecz człowiek-aktor nie dał się skubizować. W Teatrze Tairowa zarówno Wiesnin jak i Exter potrafili to zrobić, ale ułatwiał zadanie repertuar: *Zwiastowanie*, *Fedra*, *Salome* – można było postaci przeistoczyć się w kapłana, tym bardziej, że sprzyjała reżyseria. A potem i ten teatr przeszedł do neorealizmu jak w *Optymistycznej tragedii*, gdzie musiały być autentyczne mundury marynarzy. Neorealizm opanował zresztą wszystkie sceny europejskie (Cartel we Francji).

W latach dwudziestych, kubizm w malarstwie, spotyka się ze zbliżonymi koncepcjami plastyki teatralnej Appii: bryłowate dekoracje, podłoga zabudowana podestami – to wszystko również przejął neorealizm lat trzydziestych i, w scenografii Roszkowskiej odnajdujemy te elementy. Ale, podobnie jak Appia, nawet Pronaszko i Daszewski byli bezsilni w przedstawianiu *d r z e w a* na scenie, ale nie tego drzewa jak cyprys Appii, obecny na scenie tylko przez swój cień, czy w postaci tragicznych kikutów z kilkoma sprężynami lub płaszczyznami geometrycznymi i jakby blasza-

nymi – jak u Pronaszki, lecz dzewa romantycznego z barwną, lekką, niematerialną koroną. Będzie tu bezsilny również Kosiński i wielu scenografów zarówno krajowych jak i zagranicznych. Roszkowska chyba jedna znalazła rozwiązanie romantyczne i plastyczne zarazem.

Jeszcze nie w *Elektrze* Girudoux z 1946 roku, a więc już powojennej, gdzie Roszkowska kontynuuje styl *Maszyny* i *Obrony*, (w tej kamiennej architekturze wyrosły zaledwie drzewka i krzaki, które są samym rysunkiem, poplątaną linią ze sznura czy drutu) lecz w *Fantazym* z 1948 roku – romantycznym i polskim, gdzie drzewa musiały być bujne, liściaste, barwne i poetyckie. Niestety ani projekt, ani fotografia nie są w stanie oddać tego zjawiska teatralnego, Mówiąc prozą i, technicznie są one wykonane z kilku warstw kolorowego tiulu (różne zielenie, czy żółcienie z jesiennymi rudocściami) napiętymi na rysunkowy kontur większych partii „liści” wykonany z drutu; te płaszczyzny przezroczyste zawieszono na gałęziach i tworzą koronę lekką, kolorową – nie jest to więc kopia realistyczna drzewa, lecz jakby a t r y b u t drzewa, drzewa romantycznego. Takie drzewo kontrastuje z architekturą – jak w przyrodzie, lecz również jak w dziele plastycznym, gdzie kontrasty są poszukiwane, stanowią istotę kompozycji.

Elektra, Jak wam się podoba, Cyd, Fantazy, Don Juan – linia pozostaje ta sama jak u malarza który wyznaje jedno tylko credo artystyczne. Ale daje się zauważyć coraz większą bujność kształtów, coraz większe wzbogacanie obrazu, przepych: perspektywy wydłużają się, kolumny skręcają się w ornamenty ze sznura, łuki przelane są jak tęcza z jednej ściany na drugą, z gzymsów spływają potokiem barwne tiule kotar ... Jest to dekoracyjne, może nawet barokowo-dekoracyjne. Ale, czy barokowo-dekoracyjne dzieła Bibienów nie zachwycają nas dzisiaj jak i widzów XVIII w. wyczarowanym światem, fantazją na temat pałaców, ogrodów jakich żaden „Wersal” nie posiadał. Teatr może być, przecież, feerią, iluzją. Architektury Roszkowskiej zaprzeczają wszelkim prawom statyki: łuki i architrawy, nie wytrzymałyby tej rozpiętości. Ale, czy dekoracja teatralna ma naśladować architekturę skoro nie jest wykonana z kamienia? Czy nie powinna być t e a t r a l n a? Roszkowska jest par excellence plastykiem teatralnym, tworzącym na scenie i z materii teatralnej. Przynosi widzom kawałek zczarowanego świata, piękniejszego niż rzeczywisty, trochę marzeń, podobnie jak poeta dramatyczny którego bohaterowie są piękni i mówią pięknym językiem a stroje ich są zawsze świeże i pachnące.

Nic więc dziwnego, że opera i balet poszukiwały Roszkowskiej właśnie z powodu umiejętności tworzenia tego pięknego świata korespondującego nie tylko z poezją lecz i z muzyką. Są to między innymi *Romeo i Julia* Prokofiewa (1954), *Borys Godunow* Musorgskiego (1960), *Don Pasquale* Donizettiego (1961), *Salome* Straussa (1961), *Straszny Dwór* Moniuszki (1963), repertuar nie werystyczny (*Straszny dwór* został potraktowany „oratoryjnie”). Roszkowska nie musiała bardzo zbaczać ze swej dramatycznej linii: te same perspektywy zaakcentowane, to samo negowanie praw architektury, ta sama efektowna dekoracyjność, ta sama teatralność. Powiewne tiule odsłaniające ciało sprawdzały się w kostiumie baletowym, a dekoracyjny przepych, w operowym.

Widoczne są również duże różnice między Roszkowską i Kosińskim (ich twórczość przypada na ten sam okres), choć oboje są neorealizmi. Inne charaktery psychiczne i intelektualne – inny charakter scenografii. Prace Kosińskiego można określić, podobnie jak Pronaszki i Daszewskiego, jako intelektualne, podporządkowane sztuce, inscenizacji, wyrażające jakąś myśl. Architektura jest tu bez zarzutu, kolor ustępuje placu kompozycji brył. Kosiński nie jest ani kolorystą, ani romantykiem; nie czaruje, nie poetyzuje lecz wyjaśnia racjonalnie.

Kostium. Zawsze ubolewam nad tym błędem i niesprawiedliwością jaką popełniają piszący o scenografii czy teatrze w stosunku do kostiumu (z autorem niniejszego włącznie). Przykład dał Appia, który zakładając, że aktor jest punktem wyjścia dla scenografa, ograniczył się tylko do stworzenia mu terenu gry a, jego samego, pozostawił „nierozwiązanego”. W scenografii polskiej kostium jest, być może, silniejszym atutem niż tak zwana dekoracja. Od Wyspiańskiego do Majewskiego poprzez Roszkowską. Roszkowska traktuje kostium jak ... jak np. Veronese – dekoracyjnie. Postać na drugim planie, jakiś sługa czy żołnierz mogą nagle wystrzelić ostrym kolorem czerwieni czy zieleni dla urody obrazu.

Wszystkie kostiumy Roszkowskiej są urodziwe, z jakiegokolwiek by były epoki, od antyku do romantyzmu, jakakolwiek by to była postać: bohater czy sługa. Nigdy nie są to kostiumy z podręcznika ubiorów lecz jakby przesadnie piękne (czy postaci te, szczególnie w sztukach poetyckich nie mówią językiem nad wyraz pięknym i, czy nie grają tych postaci aktorzy najpiękniejsi?). Roszkowska lubi draperie, treny peleryny i szale, a więc jakby mgłę którą spowija aktora. Lubi radujące oko zestawienia barw i piękne materie. Nie stosuje „szmat” i „szmatologii” – proweniencji z „mizeralizmu”, dosyć à la mode w ostatnich czasach. Wszystko musi być piękne, odświętne.

Kostium jest głównym elementem kolorystycznym jej scenografii, „gra” na tle architektury. Jest również elementem kontrastującym z architekturą swoją miękkością, delikatnością, zmiennością przez fałdowania, które tak różnie układają się w ruchu i świetle. Aktorzy lubią te kostiumy – a nie jest to zaleta do bagatelizowania w teatrze.

Jest więc Roszkowska w scenografii polskiej zjawiskiem szczególnym, oryginalnym. Pierwsza kobieta scenograf (a za nią pójdą: Zofia Wierchowicz, Krystyna Zachwatowicz, Ewa Starowieyska, Jadwiga Pożakowska, Ines de Lewczuk...). Jako kobieta, wnosi pierwiastek romantycznej delikatności, subtelności; ale scenografia jej jest bardzo męska, silna, dynamiczna, a więc wzbogacona o ten drugi element romantyzmu.

Warto również zwrócić uwagę na jej stosunek do pracy. Roszkowska w ciągu swego życia, w którym nie próżnowała, wykonała zaledwie 42 scenografie. Młodszy od niej scenografowie liczą premiery na setki. Prawda, Roszkowska maluje i traktuje malarstwo jako równorzędny zawód podstawowy. Reżyserzy lubią takich współpracowników, którzy duszą i ciałem oddają się jednej sprawie, nie mają głowy zaprzątniętej kilkoma teatrami. Ale jednocześnie muszą się liczyć z jej autorytetem, z jej wizją od której niezwykła odstępować. Jest to współpraca na równych prawach. Roszkowska współpracowała przede wszystkim z Wiercińskim, równie jak ona bardzo poważnie z nabożeństwem traktującym teatr, sztukę teatralną i w ogóle każdą swoją działalność (szkoła!), również jak ona, zakochanym w repertuarze romantycznym, w poezji teatru. I równie jak Roszkowska solidnym, odpowiedzialnym w pracy. Ich współpraca od *Obrony Ksantypy* do *Lorenzaccia* była w z o r o w a, to znaczy, mogąca pod każdym względem służyć za przykład.

Oprócz Schillera, jeszcze Aleksander Bardini i Bohdan Korzeniewski stworzyli z nią parę spektakli, m. in. *Don Pasquale* i *Borys Godunow* (Bardini Opera, 1961) i *Don Juan* oraz *Święta Joanna* (Korzeniewski T. Polski, 1956). Scenografie bardziej intelektualne (temat i reżyserzy do takiej interpretacji skłaniały) a Roszkowska potrafiła się przystosować. W sztuce Shawa jest to tylko sugestia architektury, szkic, rysunek z listew drewnianych i tiulu (a więc również bardzo w jej stylu), sen o epoce Joanny; w *Donizettim* – jakby persyflażowa scenografia łącząca propozycje Serlia z *commedia dell'arte*, ale znów malarsko potraktowana.

Czy romantyczne wizje Roszkowskiej należą do przeszłości, do historii? czy jej teatr „bogaty” musi ustąpić bardziej nowoczesnemu teatrowi „biednemu”? Nie

sądzę. Publiczność jest i będzie zawsze spragniona spotkania ze światem marzeń, z iluzją kontrastującą z życiem. I szuka jej w teatrze. Bibiena, Drabik, Roszkowska to w różnych epokach ta sama wizja teatru.



7. Cyd, St. Wyspiański wg P. Corneille'a, 1947



8. Fantazy, J. Słowacki, 1948

Zenobiusz Strzelecki

Roszkowska dans son contexte théâtral

Dans l'entre-deux-guerres, il y avait quatre éminents scénographes, d'une part Karol Frycz et Wincenty Drabik, représentants de la vieille génération, et d'autre part Andrzej Pronaszko et Władysław Daszewski, tant soit peu plus jeunes par leur âge et par leurs créativité artistiques respectives. Pronaszko, cubiste monumental, et Daszewski, réaliste ou plutôt néoréaliste avec une nette prédisposition à la comédie, tous les deux, loin de construire les décors sur toute la profondeur de l'espace scénique, les érigeaient d'une manière plutôt plate, fidèles qu'ils étaient en cela à un des commandements fondamentaux du cubisme. Rejetant le caractère illusoire de la scène-boîte, ils fondaient leurs projets plutôt sur des principes intellectifs. C'était-là quelque chose de tout à fait nouveau par rapport à la formule de Frycz et de Drabik qui, jetant un pont entre le XIXe et le XXe siècles, ont posé des principes selon lesquels les décors et les costumes projetés spécialement pour chaque pièce, devaient être déterminés par le temps et le lieu de l'action ainsi que par les normes et les conventions de l'art de la composition dramatique. Si leurs décors se ressentaient quelque peu du cubisme, c'était dû surtout à l'influence des travaux scénographiques de Pronaszko au Théâtre „Bogusławski”, travaux exécutés notamment dans le cadre de la présentation des pièces telles que *Arlequin serviteur de deux maîtres*, *Jules César*, *Comme il vous plaira* et *Lelewel*. A part cela, les travaux de Frycz aussi bien que ceux de Drabik présentent une grande disparité stylistique, c'est pourquoi, dans beaucoup de cas, il n'est pas facile d'en reconnaître l'auteur. Quoi qu'il en soit, on les tient pour eclectiques. Quant à Pronaszko et Daszewski, ceux-ci se sont affranchis de l'emprise de l'auteur et du metteur en scène et leurs travaux fortement marqués de leur individualité artistique, sont facilement reconnaissables. Il s'agit-là d'une victoire marquante, d'une conquête ou plus exactement du recouvrement des droits perdus. Car les travaux des décorateurs de théâtre tels que Bibiena, Inigo Jones, Juvarra et Ciceri comportent des traits distinctifs très nets. La prolifération des théâtres dans la deuxième moitié du XIXe siècle a provoqué un abaissement du niveau scénographique par rapport au théâtre de la cour, tandis que les Meiningénois, les théâtres naturalistes et les scènes symbolistes, n'étaient qu'une goutte d'eau dans

la mer de l'éclectisme, de l'académisme, de l'illusionisme et du pseudo-historicisme. Cette forte individualisation des scénographes-plasticiens modernes a eu certaines répercussions sur le travail de ceux-ci avec le metteur en scène tout en ayant parfois des conséquences sur le répertoire (restrictions thématiques). Travaillant avec des metteurs en scène bien connus, en "couple" ou en "tandem" notamment avec Schiller, Pronaszko et Daszewski avaient un répertoire bien défini. Ils n'étaient bons ni à tout faire, ni pour tout le monde. C'étaient sans contredit les plus éminents scénographes polonais des années trente, bien que le Théâtre National et le Théâtre Polski eussent respectivement comme décorateurs Stanisław Jaroński et Stanisław Śliwiński. C'est à eux que Antoni Słonimski consacra une de ses études critiques disant que les décorations de Stanisław Śliwiński sont projetées par Stanisław Jaroński et vice-versa. La remarque de Słonimski est assez acerbe, car certains travaux des décorateurs précités sont excellents. Quoiqu'il en soit, l'éclectisme de ces décorateurs amoindrit leur rôle dans la scénographie polonaise de l'entre-deux-guerres. Dans cet ordre d'idées, il faut citer encore Iwo Gall et Feliks Krassowski, tous les deux caractérisés par une grande largeur de vues et dotés d'une individualité plastique fortement accentuée. Néanmoins, travaillant surtout en "province", ils se heurtaient à tant de privations qu'ils ne pouvaient guère réaliser leurs plans. Ainsi par exemple, la "Scène croissante" de Krassowski est toujours restée du domaine des projets non réalisés.

Ainsi donc, dans la deuxième moitié des années trente, on voit s'accroître nettement deux individualités représentant une scénographie intellectuelle, cubisante, à organisation architectonique plate, peu picturale (priorité aux valeurs coloristiques) et guère romantique. C'est dans ce contexte qu'apparaît Teresa Roszkowska, et un peu plus tard Jan Kosiński. Tous les deux ont fait leurs études à l'Académie des Beaux-Arts de Varsovie et à la Faculté de Scénographie de l'Institut National d'Art Théâtral, avec ceci que Kosiński s'y est fait remarquer comme un élève peu assidu et un peu trop expéditif en travail scolaire.

Déjà dans ses premiers travaux, T. Roszkowska fait preuve de beaucoup d'originalité, y apportant de nouvelles valeurs plastiques. Elle se fait remarquer par les deux plus grands metteurs en scène et pédagogues de l'Institut National d'Art Théâtral, à savoir Leon Schiller et Edmund Wierciński. C'est avec eux, dans les années 1935-1938, elle monte les spectacles tels que la *Machine infernale* de Cocteau, *Judith* de Giraudoux et la *Défense de Xanthippe* de Morstin. Il s'agit-là d'excellentes scéno-

graphies. Plus réalistes que celles de Pronaszko, plus austères que celles de Daszewski, elles présentent certains liens de parenté avec les meilleurs travaux de Drabik, avec son monumentalisme dynamique avec son pathétisme, son romantisme et son expression picturale, tout en étant plus modernes, parce que massives, fonctionnelles et sculpturales. Présentée sur la scène ingrate du Théâtre Nouveau (sur l'arrière-scène du Théâtre National, dans les Salles de Redoute du Grand Théâtre), la *Machine infernale* crée, par l'aménagement des paliers, un terrain idéal pour le jeu, pour la composition spatiale et la distribution des personnages des différents plans, en profondeur et en hauteur. Ces paliers et les formes verticales qui en surgissent évoquent un château rupestre mal défini, une construction par là-même monumentale, antique et moderne, dotée d'un caractère général à l'instar de l'art dramatique de Cocteau. Cette architecture rugeuse, froide et hostile contraste avec un grand lit occupant le centre de l'espace scénique, un lit mis en vue en tant qu'un champ d'action symbolique et réaliste, un lit couvert de riches fourrures et de fines draperies. C'est de ces mêmes fourrures et draperies que sont confectionnés également les costumes qui sont d'autant plus lubriques qu'ils laissent voir parfois le corps sous un tissu transparent et richement plissé aux couleurs chaudes issues de la palette fauviste d'un Bakst des Ballets Russes.

T. Roszkowska a recours à ces contrastes entre autres dans la *Défense de Xanthippe* montée sur la scène du Théâtre Polski. A la brutalité de l'architecture, elle y oppose les draperies molles des costumes. Mais, cette architecture est encore plus dynamique, exprimée qu'elle y est par une poutre ou par une architrave de pierre dont le tracé suit une ligne oblique, dans une perspective artificielle conférant plus de profondeur à la scène. Disposées spatialement et différenciées dans leur tracé, les parois de diverse hauteur font de ces intérieurs d'intéressantes compositions plastiques. Ici également, le plancher se trouve agrandi par des paliers concordant avec le mouvement et la distribution des personnages. Les accessoires aménagés spécialement pour cette mise en scène, tout en servant l'action, contribuent à l'enrichissement pictural du tableau.

Venant après le cubisme et le constructivisme, le néoréalisme théâtral prétendait apporter une méthode artistique propre à organiser, au niveau plastique, les représentations scéniques différentes par leur origine temporelle et leur genre dramatique. S'inspirant du cubisme, son organisation scénique consistait à traiter le tableau comme un ensemble clos et non pas comme partie d'une unité matérielle plus grande et invisible, ce qui trouvait son expression entre autres dans l'implan-

tation du décor au milieu de la scène, sans lui conférer des prolongements dans les coulisses. Les décors étaient disposés sur la scène comme des natures mortes de Braque sur la table. Géométrisations, sections, rabattements, changements de perspectives, factures (Papier collé), tout cela a été emprunté par les néoréalistes au cubisme. Mais l'homme-acteur ne s'est pas laissé cubiser. Si dans le Théâtre de Taïrov-Viesnine tout aussi bien qu'Exter en sont venus à bout, c'est le répertoire qui leur a facilité la tâche dans ce domaine, et notamment *l'Annonciation*, *Phèdre*, *Salomé* où l'on pouvait transformer le héros en prêtre, d'autant plus que la mise en scène y était propice. Par la suite, ce théâtre est passé, lui aussi, au néoréalisme: dans sa présentation de la *Tragédie optimiste* on pouvait voir les costumes authentiques de marins. Le néoréalisme a fini d'ailleurs par envahir toutes les scènes européennes (Cartel en France).

Dans les années vingt le cubisme pictural retrouve ses reflets dans les conceptions de l'art plastique théâtral d'Appia: décor disloqué en blocs, plancher échelonné en paliers, etc. Tous ces éléments, on les retrouvera dans le néoréalisme des années trente et par le fait même dans la scénographie de Roszkowska. Mais, tout comme Appia, Pronaszko et Daszewski étaient impuissants à représenter un arbre sur la scène. Il ne s'agit pas évidemment d'un arbre qui, à l'instar du cyprès d'Appia ne soit présent sur la scène que par son ombre ou sous forme de moignons tragiques munis de quelques ressorts ou de plaquettes à surfaces géométriques et en forme de pièces métalliques, comme chez Pronaszko. Il s'agit au contraire d'un arbre romantique doté d'une couronne colorée, légère, quasi immatérielle. Kosiński et maints autres scénographes, polonais et étrangers, s'avouèrent impuissants dans ce domaine. Seule Roszkowska y a trouvé une solution tout à la fois romantique et plastique. Cette solution, elle ne l'a pas trouvée néanmoins, dans *Electre* de Giraudoux présentée en 1946, donc déjà après la guerre, où elle reste fidèle au style de la *Machine infernale* et de la *Défense de Xanthippe*. Dans cette architecture rupestre, on voyait pousser à peine de petits arbrisseaux ou des buissons qui n'étaient rien d'autre que de simples croquis, des lacis de corde ou de fil de fer. Cette solution, elle l'a trouvée dans *Fantazy* de 1948, pièce romantique où les arbres luxuriants devaient avoir un feuillage touffu, coloré et poétique. Hélas, le projet pas plus que la photographie ne sont guère en état de restituer cette féerie théâtrale. Recourant à un langage prosaïque et technique, on peut dire qu'ils étaient formés de plusieurs couches de tulle étendues sur le contour-ébauche de grandes parties de "feuilles", contour exécuté entièrement en fil de fer; quant au tulle, il comportait toutes les nuances

du vert et du jaune mêlés au roux automnal. Toutes ces surfaces transparentes étaient suspendues aux branches et formaient une couronne légère et colorée. Ainsi donc, il ne s'agissait pas là d'une copie réaliste d'un arbre, mais bien plutôt des attributs de l'arbre, d'un arbre romantique. Ainsi conçu, cet arbre contrastait avec l'architecture, sachant que dans une oeuvre plastique tout comme dans la nature, les oppositions sont recherchées et constituent l'essence-même de la composition.

Dans la scénographie de *Electre*, dans celles de *Comme il vous plaira*, du *Cid*, de *Fantazy* et de *Don Juan*, le trait demeure toujours le même, celui d'un peintre qui ne professe qu'un seul credo artistique. Mais, on y remarque une exubérance croissante de formes, une richesse et une prodigalité de plus en plus poussée dans l'expression picturale: les perspectives s'allongent, les colonnes en torsade finissent par des ornements de corde, les arcs-boutants, tels des arcs-en-ciel, bondissent d'une paroi à l'autre, les tulles des rideaux surgissent des corniches en cascades colorées... Tout cela est décoratif, peut-être même quelque peu baroque. Mais, les oeuvres décoratives baroques des Bibiena ne continuent-elles pas à nous séduire, comme elles le faisaient au XVIIIe siècle, par leur monde fantastique des enchantements, par leurs palais et jardins féériques qu'aucun "Versailles" n'a jamais possédé. Car, à la réflexion, le théâtre ne tient-il pas de la féerie et de l'illusion? Les constructions architecturales de Roszkowska vont à l'encontre de toutes les lois de statique comme en témoignent notamment les écarts existant entre ses arcs et architraves. Mais, le décor théâtral doit-il imiter les constructions architecturales du moment qu'on n'y utilise pas la pierre? Ne devrait-il pas être plutôt théâtral? T. Roszkowska est par excellence un plasticien théâtral, travaillant sur la scène et à partir de la matière théâtrale. Elle apporte aux spectateurs une portion de son univers féérique, plus beau que le réel, elle leur apporte un peu de rêves à l'instar du poète dramatique dont les superbes héros s'expriment dans un langage relevé et portent des costumes toujours très soignés et qui exhalent une fraîche senteur. Il n'est pas donc étonnant que Roszkowska fût recherchée par l'opéra et le ballet; elle seule était à même de créer un monde de songes enchanteurs correspondant parfaitement à la poésie et à la musique des pièces telles que *Roméo et Juliette* de Prokofiev (1954), *Boris Godounov* de Moussorgsky (1960), *Don Pasquale* de Donizetti (1961), *Salomé* de Strauss (1961), le *Manoir hanté* de Moniuszko (1963), pièce traitée dans la convention dramatique de l'oratorio. Dans l'aménagement matériel de ces pièces, Roszkowska n'était guère obligée de dévier de son orientation scénologique: la même accentuation des perspectives, la même négation des lois architectoniques, le même décor somptueux et

le même théâtralisme. Conçus par elle, les tulles fins et transparents ont fait leurs preuves dans le costume de ballet, et la parure somptueuse, dans celui d'opéra.

On observe de grandes différences entre Roszkowska et Kosiński bien que leurs créativités respectives soient issues d'une même époque et bien qu'ils soient, tous les deux, des néoréalistes. Représentant des caractères psychiques et intellectuels assez disparates, ils confèrent à leurs scénographies une trempe différente. Les travaux de Kosiński peuvent être définis, tout comme ceux de Pronaszko et de Daszewski, en tant que travaux d'ordre intellectif, subordonnés, à l'art et à la mise en scène, tout en véhiculant quelque pensée. L'architecture y est sans défaut tandis que la couleur y fait place à la composition des blocs. Kosiński n'est ni un coloriste, ni un romantique; il n'enchanté pas, il ne poétise pas, mais explique d'une façon rationnelle.

Le costume. Ce qui m'a toujours profondément navré, ce sont les erreurs et les injustices que commettent les scénologues ou les théâtrologues (y compris l'auteur de la présente communication) en parlant du costume. L'exemple en a été donné par Appia qui, admettant que l'acteur est le point de départ pour toute l'étude scénographique s'est borné à créer pour lui un terrain de jeu sans toucher à sa personne. Dans la scénographie polonaise, le costume fait figure d'un atout plus fort que le décor proprement dit, et cela depuis Wyspiański jusqu'à Roszkowska et Majewski. A l'instar d'un Veronese, Roszkowska confère au costume une valeur décorative. C'est ainsi qu'un personnage de deuxième plan, un serviteur ou un soldat, peut soudain surgir du tableau par le rouge ou le vert agressif de son costume.

Indépendamment de l'époque qu'ils évoquent, depuis l'antiquité jusqu'au romantisme, et quel que soit le personnage, noble ou roturier, qu'ils parent, les costumes projetés par Roszkowska sont superbes. Ce ne sont jamais des costumes empruntés à un traité de costumologie, mais des parures exagérément belles. Car les personnages de théâtre surtout ceux des pièces poétiques ne s'expriment-ils pas dans un langage exagérément soigné? Et ces personnages ne sont-ils pas incarnés par les plus beaux acteurs? Roszkowska aime les draperies, les traînes, les pèlerines, les châles, bref, tout ce qui lui permet de voiler ses personnages. Elle aime les heureux assortiments de couleurs et les beaux tissus dont la vue fait plaisir. Elle n'a jamais recours aux "haillons" ni aux "loques", ces vieux lambeaux d'étoffe dérivés du "misérabilisme" très en vogue, ces derniers temps. Elle veut que tout soit soigné et relevé.

Principal élément coloristique de la scénographie de Roszkowska, le costume "joue" sur l'arrière-fond de l'architecture scénique, cette architecture avec laquelle

il contraste par la mollesse, la finesse et la variabilité de son plissé auquel le mouvement et la lumière confèrent des ondulations chatoyantes. Les acteurs aiment beaucoup ces costumes, ce qui n'est pas sans importance quand on travaille pour le théâtre.

Ainsi donc, dans la scénographie polonaise, Roszkowska constitue un cas particulier. Première femme scénographe, elle sera suivie dans sa vocation par Zofia Wierchowicz, Krystyna Zachwatowicz, Ewa Starowieyska, Jadwiga Pożakowska et Ines de Lewczuk ... Comme femme, elle apporte à ce travail un peu de délicatesse et de subtilité romantique. Mais sa scénographie demeurera virile, forte et dynamique, enrichie qu'elle sera de ce second élément du romantisme.

Et maintenant quelques mots sur son attitude à l'égard du travail. Au cours de sa vie laborieuse, Roszkowska a exécuté à peine 42 scénographies. Des scénographes plus jeunes qu'elle comptent à leur actif des centaines de décors de théâtre. Certes, Roszkowska est peintre, et elle met la peinture sur le même pied que la scénographie, peut-être même la considère-t-elle comme sa principale profession. Les metteurs en scène aiment les collaborateurs de cet acabit, à savoir ceux qui se consacrent sans reste à une tâche et ne mènent pas de front plusieurs activités. Quant à Roszkowska, elle exige qu'ils tiennent compte de son autorité et de sa vision artistique qu'elle n'abandonne jamais. Il s'agit-là d'une coopération où les parties en présence jouissent des mêmes droits. Dans le cadre de cette coopération, Roszkowska a travaillé surtout avec Wierciński qui traite le théâtre, le spectacle et chacune de ses activités avec le même sérieux et le même dévouement qu'elle, et qui, sur son exemple, manifeste une nette prédilection pour le répertoire romantique et pour la poésie théâtrale. Et qui, à l'instar de Roszkowska, est très solide dans son travail. Leur coopération, depuis la *Défense de Xanthippe* jusqu'à *Lorenzaccio*, a toujours été exemplaire et peut servir de modèle à tous les égards.

Outre Schiller, on a vu encore Aleksander Bardini et Bohdan Korzeniewski coopérer avec elle dans plusieurs spectacles, et notamment dans *Don Pasquale*, *Boris Godounow* (Bardini, Opéra 1961), *Don Juan* et *Sainte Jeanne* (Korzeniewski, Théâtre Polski 1956). C'étaient là des scénographies imprégnées d'intellectualisme, un intellectualisme réclamé par le sujet même et les metteurs en scène. Roszkowska a su s'y adapter. Dans la pièce de Shaw, on n'entrevoit qu'une architecture à peine suggérée, une esquisse ou plutôt une ébauche faite de baguettes de bois et de tulle (tout à fait dans son genre) bref une vision de l'époque de Jeanne; et dans le décor de la

pièce de Donizetti, on a affaire à une scénographie moitié persifleuse issue de la conjugaison des propositions de Sébastien Serlio avec la comédie dell'arte, une scénographie traitée une fois encore selon la formule picturale.

Les visions romantiques de Roszkowska appartiennent-elles au passé, à l'histoire? Son "riche" théâtre doit-il faire place à un théâtre moderne, plus "dépouillé"? Je ne le crois pas. Le public aura toujours la nostalgie du monde des rêves et des illusions contrastant avec le réel. Et il cherchera ce monde des enchantements dans le théâtre. Bibiena, Drabik et Roszkowska, c'est, aux diverses époques, une même vision du théâtre.

Traduit du polonais par Antoni Platkow

Repertuar teatralny i filmowy

Teresa Roszkowska rozpoczęła swą pracę w teatrze dramatycznym w sezonie 1933/34. Jej debiutem były dekoracje do sztuki Waltera Hasenclevera „Pan z towarzystwa” reżyserowanej przez Leona Schillera w Teatrze Nowe Ateneum.

Do wybuchu II wojny światowej stworzyła dekoracje i kostiumy do 14 sztuk w 7 teatrach Warszawy. Był to okres współpracy z wielu wybitnymi reżyserami takimi jak: Schiller, Zelwerowicz i Wierciński. Przeważał w tym okresie współczesny repertuar polski, angielski i francuski. Rok 1937 przyniósł sukces międzynarodowy, balet „Baśń Krakowska” w oprawie plastycznej Roszkowskiej zdobył Grand Prix i Srebrny Medal podczas „Wystawy Światowej” w Paryżu. Ten sam spektakl miała możliwość podziwiać publiczność warszawska kiedy to od 6 do 10 kwietnia w Teatrze Wielkim powtórzono występy paryskie.

Tuż przed wojną, 2 września, Roszkowska zdążyła jeszcze przygotować scenografię do sztuki „Serce w rozterce” Jana Nestroya. Przedstawienia zostały przerwane działaniami wojennymi, w czasie których teatr splonął. Po odzyskaniu niepodległości, od 1946 roku, Roszkowska kontynuuje swą działalność teatralną.

Jej twórczość związana jest głównie z teatrami warszawskimi, a szczególnie z Teatrem Polskim w którym powstała prawie połowa jej powojennych prac. Rejestr prac scenograficznych Teresy Roszkowskiej obejmuje 42 premiery teatralne przygotowane w latach 1933–1978. Najbardziej płodny w jej twórczości był sezon 1934/1935, kiedy to powstały oprawy plastyczne do 4 spektakli.

W ciągu swojej przeszło czterdziestoletniej kariery teatralnej Roszkowska współpracowała z Schillerem 7 razy, Wiercińskim 7 razy, Korzeniowskim 5 razy, Bardinim 3 razy.

Pracowała w 17 teatrach dramatycznych i operowych w Warszawie, Łodzi, Katowicach, Wrocławiu i Paryżu w tym:

w Teatrze Polskim w Warszawie – 13 premier
w Operze Warszawskiej i Teatrze Wielkim – 7 premier
w Teatrze Mogador w Paryżu – 1 premiera
Przygotowała scenografię do sztuk 33 autorów

w tym: polskich autorów 9
francuskich 8
rosyjskich 4

Trzeba również wspomnieć o współpracy Teresy Roszkowskiej z filmem polskim. Najbardziej znanym przykładem tej twórczości są kostiumy do pełnometrażowych filmów fabularnych „Młodość Chopina” i „Piątka z ulicy Barskiej” obydwu w reżyserii Aleksandra Forda. W latach 1951–1975 wykonała oprawę plastyczną do 5 filmów fabularnych, projektując kostiumy lub całościową scenografię.

Premiery teatralne

- 1933 PAN Z TOWARZYSTWA, Walter Hasenclever
Przekł. Irena Krzewicka. Insc. i reż. Leon Schiller
Warszawa, Teatr Nowe Ateneum, prem. 5 grudnia 1933
- 1934 MASZYNA, Sophie Treadwell
Przekł. Ewa Kuncewiczówna. Insc. i reż. Leon Schiller
Warszawa, Teatr Nowe Ateneum, prem. 18 stycznia 1934
DAMY I HUZARY, Aleksander Fredo
Reż. Aleksander Zelwerowicz. Dekoracje Stanisław Noakowski,
kostiumy Teresa Roszkowska
Warszawa, Teatr Polski, prem. 17 lutego 1934
TYP „A”, Maria Morozowicz-Szczepkowska
Reż. Zofia Modrzewska
Warszawa, Teatr Nowe Ateneum, prem. 20 listopada 1934
OPOWIEŚĆ WIGILIJNA, Karol Dickens
Reż. Ewa Kunina
Warszawa, Sala Instytutu Reduty, prem. grudzień 1934
- 1935 WIELKI CZŁOWIEK DO MAŁYCH INTERESÓW, Aleksander Fredro
Reż. Aleksander Zelwerowicz
Warszawa, Teatr Narodowy, prem. 31 stycznia 1935
MASZYNA PIEKIELNA, Jean Cocteau
Przekł. Emil Skiwski. Reż. Leon Schiller
Dekoracje i kostiumy Teresa Roszkowska, Marian Sigmunt
i Wacław Ujejski
Warszawa, Teatr Nowy, prem. 23 marca 1935
WYPRAWA PO SZCZĘŚCIE, Ewa Szelburg-Zarembina
Reż. Ziemowit Karpiński, chor. Tadjanna Wysocka
Dekoracje Stanisław Jarocki, kostiumy Teresa Roszkowska
Warszawa, Teatr Letni, prem. 14 grudnia 1935
- 1936 PUGACZOW, Sergiusz Jesienin
Reż. Gustawa Błońska
Warszawa, Teatr Nowy, prem. 22 marca 1936
RODZINA MASSOUBRE, Jacques Deval
Przekł. Maria Serkowska
Reż. Leon Schiller. Dekoracje Teresa Roszkowska, Marian
Sigmunt i Wacław Ujejski
Warszawa, Teatr Polski, prem. 2 kwietnia 1936
JUDYTA, Jean Giraudoux
Przekł. Zofia Nałkowska
Reż. Leon Schiller
Warszawa, Teatr Nowy, prem. 15 grudnia 1936
- 1937 BAŚŃ KRAKOWSKA – balet. Muzyka Michał Kondracki
Libr. Ludwik Hieronim Morstin, insc. i chor. Bronisława
Niżyńska. Dekoracje i kostiumy Teresa Roszkowska
Występy Reprezentacyjnego Baletu Polskiego podczas „Wy-
stawy Światowej” w Paryżu, Teatr Mogador 1937 (wystawiane
łącznie z baletami: Koncert Chopina, Pieśń o Ziemi, Apollo
i Dziewczyna)
- 1938 BAŚŃ KRAKOWSKA – balet. Muzyka Michał Kondracki
Powtórzenie występu paryskiego po powrocie do Polski
Warszawa, Teatr Wielki, 6–10 kwietnia 1938
- 1939 OBRONA KSANTYPY, Ludwik Hieronim Morstin
Reż. Edmund Wierciński
Warszawa, Teatr Polski, prem. 10 kwietnia 1939
SERCE W ROZTERCE CZYLI ŚLUSARZ – WIDMO.
Jan Nestroy
Przekł. Julian Tuwim
Reż. Leon Schiller, chor. Tadjanna Wysocka
Warszawa, Teatr Letni, prem. 2 września 1939 (przedstawienia
przerwane działaniami wojennymi podczas których Teatr
spłonął)
- 1946 ELEKTRA, Jean Giraudoux.
Przekł. Jarosław Iwaszkiewicz
Reż. Edmund Wierciński
Łódź, Teatr Wojska Polskiego, prem. 16 lutego 1946
- 1947 CYD, Stanisław Wyspiański wg Pierre Corneille’a
Reż. i układ sceniczny Edmund Wierciński, muzyka Witold
Lutosławski
Warszawa, Teatr Polski, prem. 8 stycznia 1947
- 1948 SZKOŁA ŻON, Jean Baptiste Molière
Reż. Bohdan Korzeniewski
Łódź, Teatr Kameralny Domu Żołnierza, prem. 7 marca 1948
(spektakl z okazji 275 rocznicy śmierci Moliera przypadającej
na dzień 17 lutego 1948)
SZKOŁA ŻON, Jean Baptiste Molière
Reż. Bohdan Korzeniewski
Katowice, Państwowy Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiań-
skiego, prem. 1 maja 1948
FANTAZY, Juliusz Słowacki
Reż. Edmund Wierciński, muzyka Witold Lutosławski
Warszawa, Teatr Polski, prem. 10 lipca 1948
- 1950 DON JUAN, Jean Baptiste Molière
Insc. i reż. Bohdan Korzeniewski
Warszawa, Teatr Polski, prem. 5 października 1950
- 1951 JAK WAM SIĘ PODOBA, Wiliam Szekspir
Przekł. Czesław Miłosz
Reż. Edmund Wierciński, układy taneczne Maryna Broniew-
ska
Wrocław, Teatr Polski, prem. 3 marca 1951
- 1953 HORSZTYŃSKI, Juliusz Słowacki
Reż. Edmund Wierciński, muzyka Witold Lutosławski
Warszawa, Teatr Polski, prem. 3 października 1953
- 1954 ROMEO I JULIA, Sergiusz Prokofiew wg dram. Wiliama
Szekspira
Kierownictwo muzyczne Mieczysław Mierzejewski, reż. i cho-
reogr. Jerzy Gogół
Warszawa, Państwowa Opera, prem. 22 maja 1954
- 1955 LORENZACCIO, Alfred de Musset
Reż. i układ sceniczny Edmund Wierciński, muzyka Witold
Lutosławski
Warszawa, Teatr Polski, prem. 25 czerwca 1955
- 1956 ŚWIĘTA JOANNA, George Bernard Shaw
Reż. i insc. Bohdan Korzeniewski
Warszawa, Teatr Polski, prem. 17 listopada 1956
- 1960 BORYS GODUNOW, Modest Musorgski
Kierownictwo muzyczne Jerzy Semkow, reż. i insc. Aleksan-
der Bardini, choreogr. Leon Wójcikowski
Warszawa, Państwowa Opera, prem. 31 stycznia 1960
- 1961 DON PASQUALE, Gaetano Donizetti
Kierownictwo muzyczne Jerzy Procnier, reż. i insc. Aleksander
Bardini
Warszawa, Państwowa Opera, prem. 21 lutego 1961
SALOME, Richard Strauss wg Oskara Wilde’a
Kierownictwo muzyczne Mieczysław Mierzejewski, reż. i insc.
Józef Witt
Warszawa, Państwowa Opera, prem. 2 lipca 1961
- 1963 STRASZNY DWÓR, Stanisław Moniuszko
Kierownictwo muzyczne Bohdan Wodiczko, reż. i insc. Alek-
sander Bardini, choreogr. Zbigniew Kiliński
Warszawa, Państwowa Opera, prem. 20 czerwca 1963
- 1964 WIŚNIOWY SAD, Antoni Czechow
Przekł. Artur Sandauer
Reż. Władysław Krasnowiecki
Warszawa, Teatr Narodowy, prem. 20 listopada 1964
- 1966 CUD MNIEMANY CZYLI KRAKOWIACY I GÓRALE,
Wojciech Bogusławski
Muzyka Jan Stefani
Kierownictwo muzyczne Jerzy Procnier, reż. i insc. Jerzy Ra-
kowiecki
Warszawa, Operetka, prem. 17 stycznia 1966
ZEBRANIE AMORÓW, Pierre Marivaux
Przekł. Tadeusz Boy-Żeleński
Reż. Czesław Wołłejko
(grane łącznie ze szt. Noc i Chwila, Claude Crebillon)
Warszawa, Teatr Rozmaitości, prem. 4 czerwca 1966
NOC I CHWILA, Claude Crebillon
Reż. Zbigniew Sawan
(grane łącznie ze szt. Zebranie Amatorów, Pierre Marivaux)
Warszawa, Teatr Rozmaitości, prem. 4 czerwca 1966
- 1967 ŚLUBY PANIEŃSKIE, Aleksander Fredro
Reż. Stanisław Bugajski
Warszawa, Teatr Ziemi Mazowieckiej, prem. 16 listopada 1967
- 1968 KOBIETA BEZ SKAZY, Gabriela Zapolska
Reż. Józef Gruda, muzyka Edward Pałłasz, układ tańca Wan-
da Szczuka
Warszawa, Teatr Polski, prem. 4 maja 1968
- 1969 MARTWE DUSZE, Mikołaj Gogol
Przekł. Władysław Broniewski
Opracowanie dramaturgiczne August Kowalczyk i Jan Kur-
czab, reż. Władysław Hańcza, muzyka Augustyn Bloch,
Układ tańców Sabina Szatkowska
Warszawa, Teatr Polski, prem. 11 maja 1969
HRABINA, Stanisław Moniuszko
Kierownictwo muzyczne Mieczysław Mierzejewski
Reż. Jerzy Merunowicz
Warszawa, Teatr Wielki, prem. 18 września 1969
- 1970 CIOTUNIA, Aleksander Fredro
Reż. Jerzy Koenig
Warszawa, Teatr Polski, prem. 31 stycznia 1970
- 1972 GEWEJN AMUŁ A SZTEJTŁ (BYŁO NIEGDYŚ MIAS-
TECZKO), Juliusz Berger, Szymon Szurmiej i Michał Szwej-
lich
Reż. Juliusz Berger, opr. muz. Leopold Kozłowski, chor. Ma-
riquita Compe
Warszawa, Teatr Żydowski im. E. R. Kamińskiej, prem.
8 lipca 1972
- 1974 WESELE FIGARA, Pierre Beaumarchais
Reż. Bohdan Korzeniewski
Łódź, Teatr Nowy, prem. 17 listopada 1974
- 1978 ZEMSTA, Aleksander Fredro
Reż. Kazimierz Dejmek
Łódź, Teatr Nowy, prem. 14 września 1978

Premiery filmowe

- 1952 MŁODOŚĆ CHOPINA, scenariusz i reżyseria Aleksander Ford wg noweli Jerzego Broszkiewicza
Scenografia: Roman Mann, kostiumy Teresa Roszkowska
WFF Łódź, prem. 25 marca 1952
- 1953 PIĄTKA Z ULICY BARSKIEJ, scenariusz Aleksander Ford i Kazimierz Koźniewski wg powieści K. Koźniewskiego pod tym samym tytułem. Reżyseria Aleksander Ford
Scenografia: Anatol Radzinowicz, kostiumy Teresa Roszkowska
WFF Łódź, prem. 27 lutego 1953
- 1958 ŻOŁNIERZ KRÓLOWEJ MADAGASKARU, scenariusz Jerzy Przybora i Jerzy Zarzycki. Reżyseria Jerzy Zarzycki
Scenografia Teresa Roszkowska
ZAF „Syrena”, WFF Łódź, prem. 14 listopada 1958
- 1962 KLUB KAWALERÓW, scenariusz na motywach kom. M. Bałuckiego, opracował Ludwik Starski. Reżyseria Jerzy Zarzycki
Scenografia i kostiumy Teresa Roszkowska
ZRF „Iluzjon”, WFF Łódź, prem. 22 grudnia 1962
- 1976 MAZEPA, scenariusz i reżyseria Gustaw Holoubek (J. Słowacki)
Scenografia Jan Grandys, kostiumy Teresa Roszkowska
PRF „Zesp. Film.” – „Pryzmat”, WFF Łódź 1975, prem. Warszawa 29 marca 1976
- FILM NIEZREALIZOWANY
- 1939 HANIA, scenariusz wg powieści Henryka Sienkiewicza
Reż. Józef Lejtes
Projekty kostiumów Teresa Roszkowska
Realizację filmu przerwała II wojna światowa

Opracowała Magdalena Jeglińska

Scenografia

Projekty scenograficzne pochodzą ze zbioru Teresy Roszkowskiej z wyjątkiem poz. 2, 3 i częściowo 4.

Wykonane zostały techniką tempery na kalce technicznej z podkładem papieru. Datowane, sygnowane są znakiem umownym oraz literami TR. Przy większości plansz dołączone są próbniki tkanin.

1. Wielki człowiek do małych interesów, A. Fredro
Teatr Narodowy, Warszawa, 1935, reż. A. Zelwerowicz
2 projekty dekoracji
3 projekty kostiumów
2. Maszyna piekielna, J. Cocteau
Teatr Nowy, Warszawa, 1935, reż. L. Schiller
2 projekty dekoracji
4 projekty kostiumów
wł. Muzeum Teatralnego w Warszawie
3. Judyta, J. Giraudoux
Teatr Nowy, Warszawa, 1936, reż. L. Schiller
2 projekty dekoracji
4 projekty kostiumów
wł. Muzeum Teatralnego w Warszawie
4. Baśń Krakowska, balet, muz. M. Kondracki, libr. L. H. Morstin, insc. i chor. B. Niżyńska
Teatr Mogador, Paryż 1937 (Grand Prix i Srebrny Medal)
2 projekty dekoracji
9 projektów kostiumów
wł. Muzeum Teatralnego w Warszawie (1 projekt dekoracji)
5. Obrona Ksantypy, L. H. Morstin
Teatr Polski, Warszawa, 1939, reż. E. Wierciński
2 projekty dekoracji
8 projektów kostiumów
6. Elektra, J. Giraudoux
Teatr Wojska Polskiego, Łódź 1946, reż. E. Wierciński
2 projekty dekoracji
8 projektów kostiumów
7. Cyd, St. Wyspiański, wg P. Corneille'a
Teatr Polski, Warszawa, 1947, reż. E. Wierciński
1 projekt dekoracji
6 projektów kostiumów
8. Fantazy, J. Słowacki
Teatr Polski, Warszawa, 1948, reż. E. Wierciński
4 projekty dekoracji
6 projektów kostiumów
9. Don Juan, J. B. Moliere
Teatr Polski, Warszawa 1950, reż. B. Korzeniewski



15. Boris Godunow, M. Musorgski, 1960

- 4 projekty dekoracji
6 projektów kostiumów
10. Horsztyński, J. Słowacki
Teatr Polski, Warszawa, 1953, reż. E. Wierciński
4 projekty dekoracji
6 projektów kostiumów
11. Jak wam się podoba, W. Szekspir
Teatr Polski, Wrocław, 1951, reż. E. Wierciński
2 projekty dekoracji
3 projekty kostiumów
12. Romeo i Julia, balet, S. Prokofiew wg dram. W. Szekspira.
Opera Warszawska, 1954, reż. i chor. J. Gogół, kier. muz. M. Mierzejewski
4 projekty dekoracji
6 projektów kostiumów
13. Lorenzaccio, A. de Musset
Teatr Polski, Warszawa, 1955, reż. E. Wierciński
5 projektów dekoracji
6 projektów kostiumów
14. Święta Joanna, G. B. Shaw
Teatr Polski, Warszawa, 1956, reż. B. Korzeniewski
2 projekty dekoracji
3 projekty kostiumów
15. Borys Godunow, M. Musorgski
Opera Warszawska, 1960, reż. i insc. A. Bardini
Kier. muz. J. Semkow
5 projektów dekoracji
7 projektów kostiumów
16. Don Pasquale, G. Donizetti
Opera Warszawska, 1961, reż. i insc. A. Bardini
Kier. muz. J. Procner
1 projekt dekoracji
3 projekty kostiumów
17. Straszny Dwór, St. Moniuszko
Opera Warszawska, 1963, reż. i insc. A. Bardini
Kier. muz. B. Wodiczko
4 projekty dekoracji
2 projekty fragmentu dekoracji
6 projektów kostiumów
18. Cud mniemany czyli Krakowiacy i Górale, W. Bogusławski,
muz. J. Stefani
Operetka Warszawska, 1966, reż. i insc. J. Rakowiecki
Kier. muz. J. Procner
1 projekt dekoracji
6 projektów kostiumów
19. Martwe dusze, M. Gogol
Teatr Polski, Warszawa, 1969, reż. W. Hańcza
2 projekty dekoracji
6 projektów kostiumów

20. Hrabina, St. Moniuszko
Teatr Wielki, Warszawa, 1969, reż. J. Merunowicz
Kier. muz. M. Mierzejewski
4 projekty dekoracji
5 projektów kostiumów
21. Wesele Figara, P. Beaumarchais
Teatr Nowy, Łódź, 1974, reż. B. Korzeniewski
2 projekty dekoracji
6 projektów kostiumów
22. Maria Stuart, F. Schiller
Teatr Polski, Warszawa, 1976, reż. A. Kowalczyk
2 projekty dekoracji
4 projekty fragmentów dekoracji
3 projekty kostiumów

Fragmenty dekoracji i rekwizyty
z opery Straszny Dwór St. Moniuszki,
Warszawa 1963

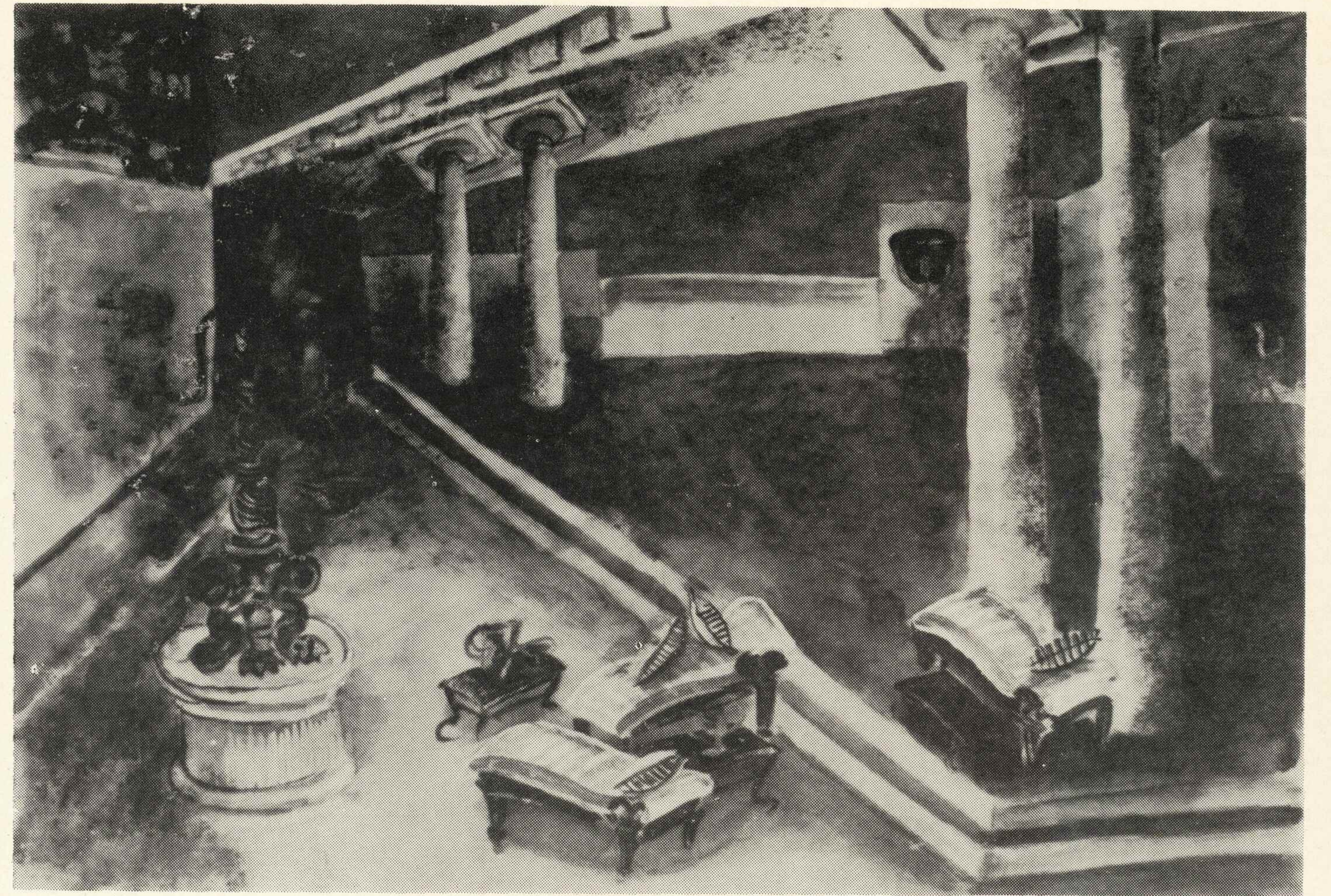
Prospekt sceniczny przedstawiający wieś polską
plótno 3,50 × 3,00 m
Pasy kontuszowe jedwabne przybrane aplikacjami
Brosze do żupanów
Dwie karabele
wł. Muzeum Teatralnego i Teatru Wielkiego w Warszawie

23. Projekty kostiumów do filmu Młodość Chopina
Scenariusz i reżyseria Aleksander Ford, scenografia Roman Mann,
kostiumy Teresa Roszkowska
WFF Łódź, 1952
8 plansz proj. kostiumów

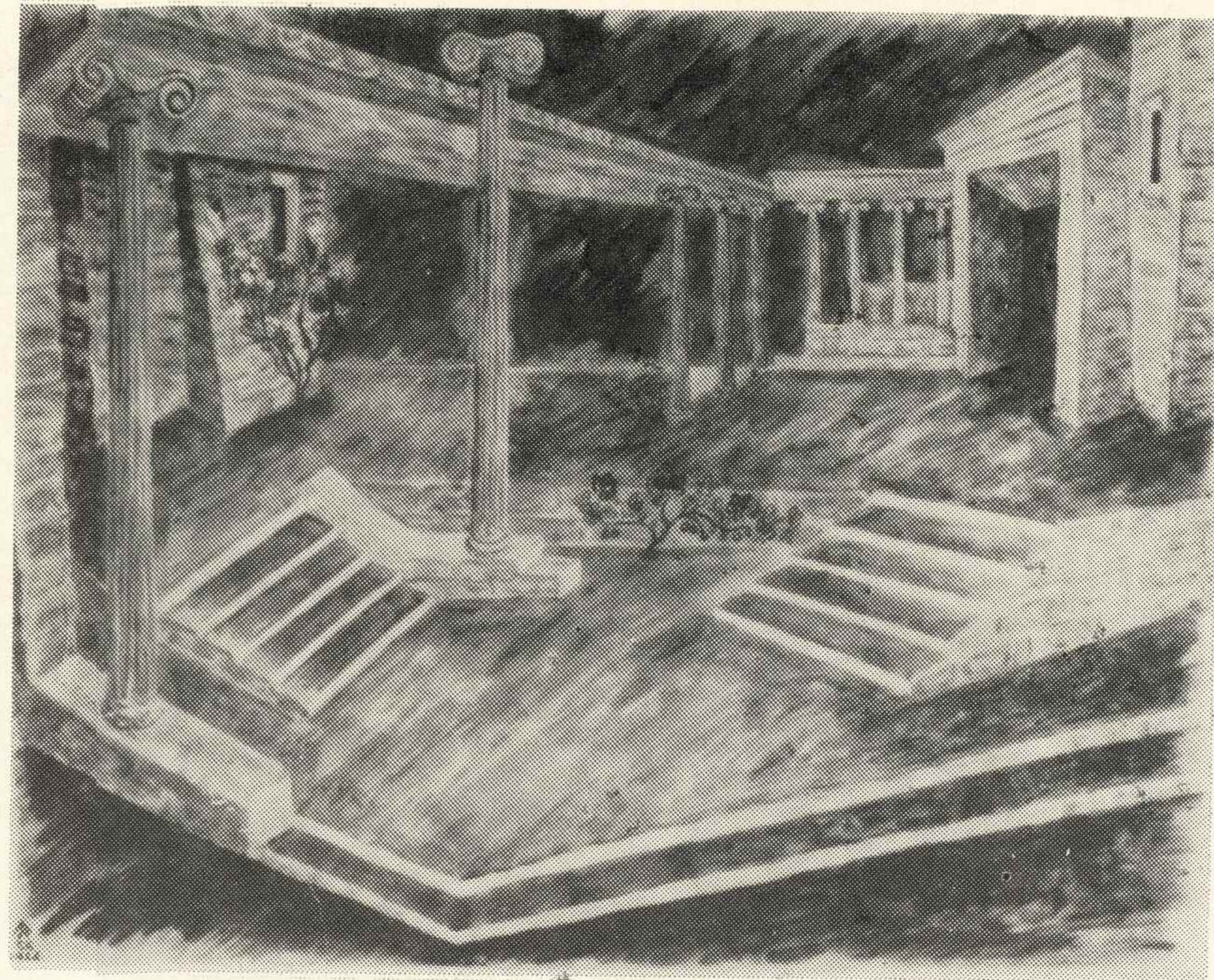
Opracowała Ewa Jeglińska



4. Baśń Krakowska, muz. M. Kondracki, 1937

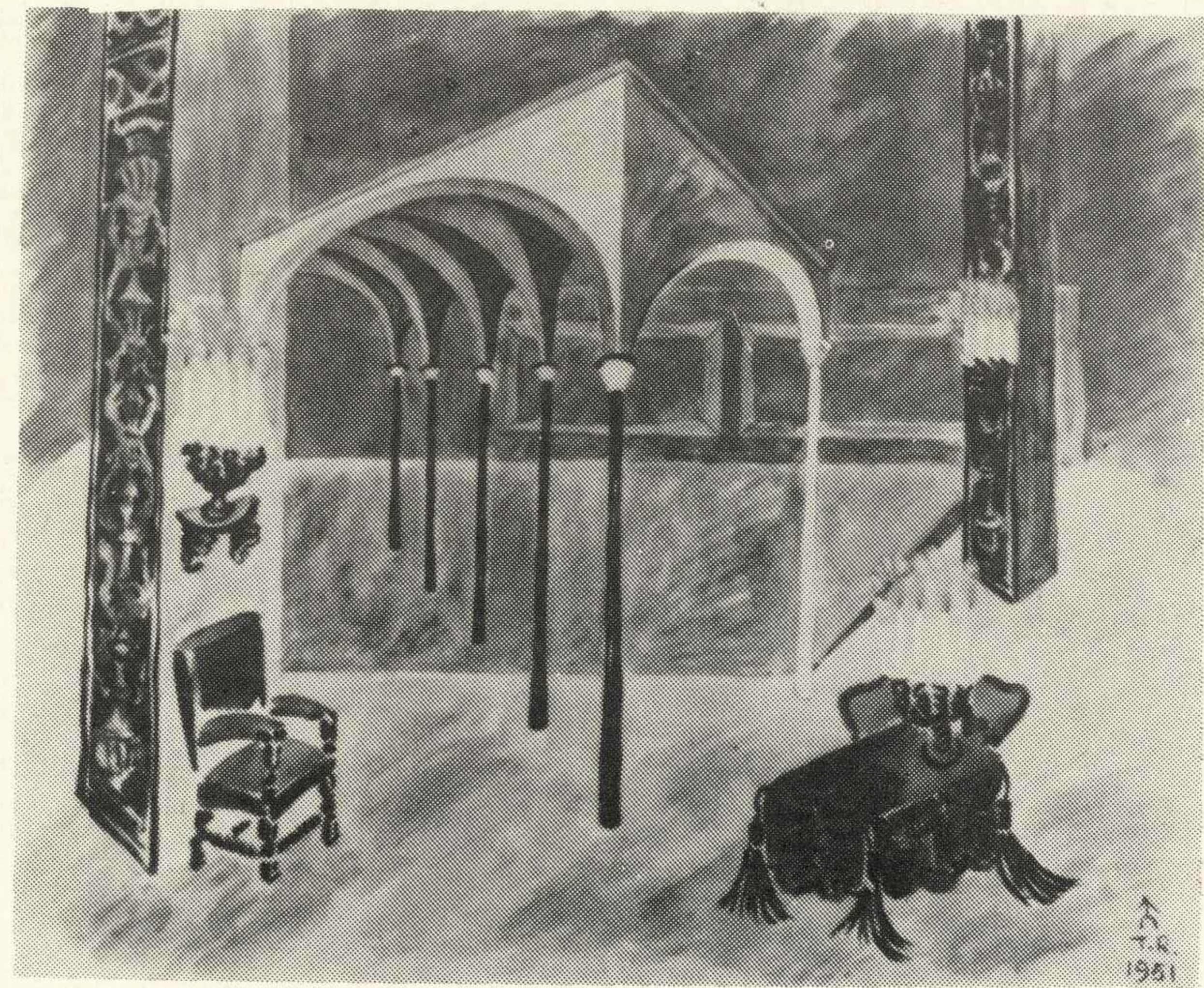


5. Obrona Ksantypy, L. H. Morstin, 1939

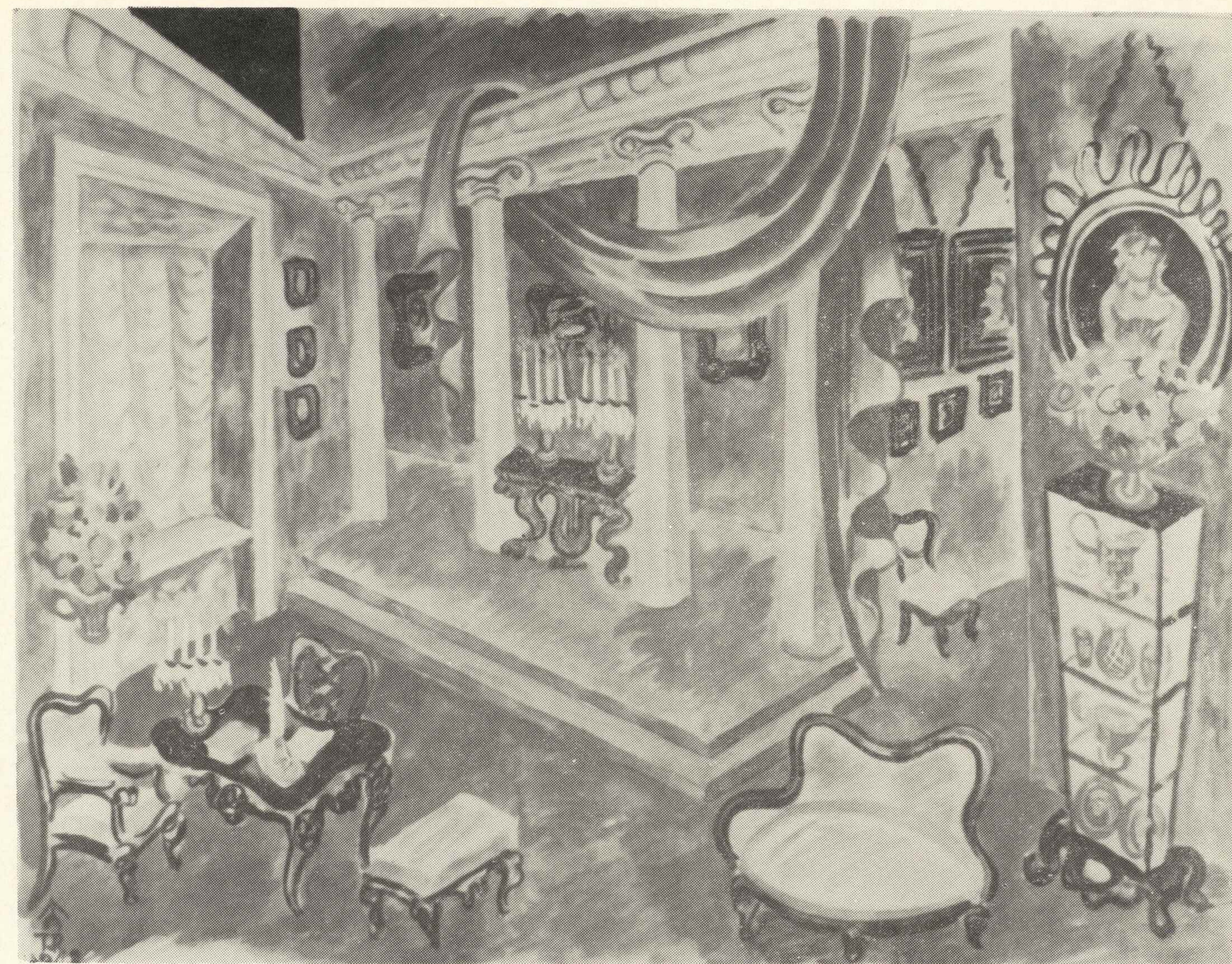


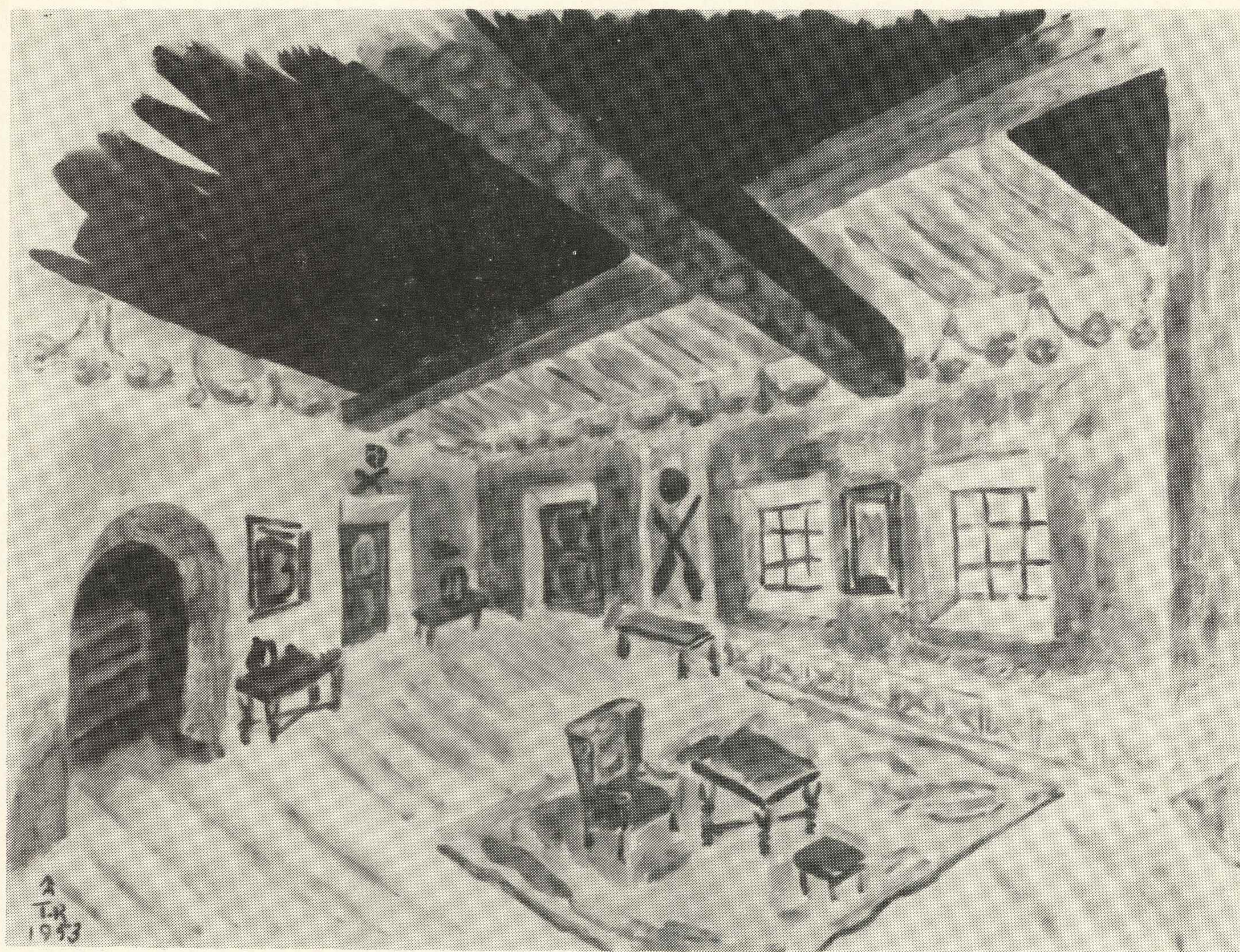
6. Elektra, J. Giraudoux, 1946

9. Don Juan, J. Molière, 1950



7. Cyd, St. Wyspiański wg P. Corneille'a, 1947

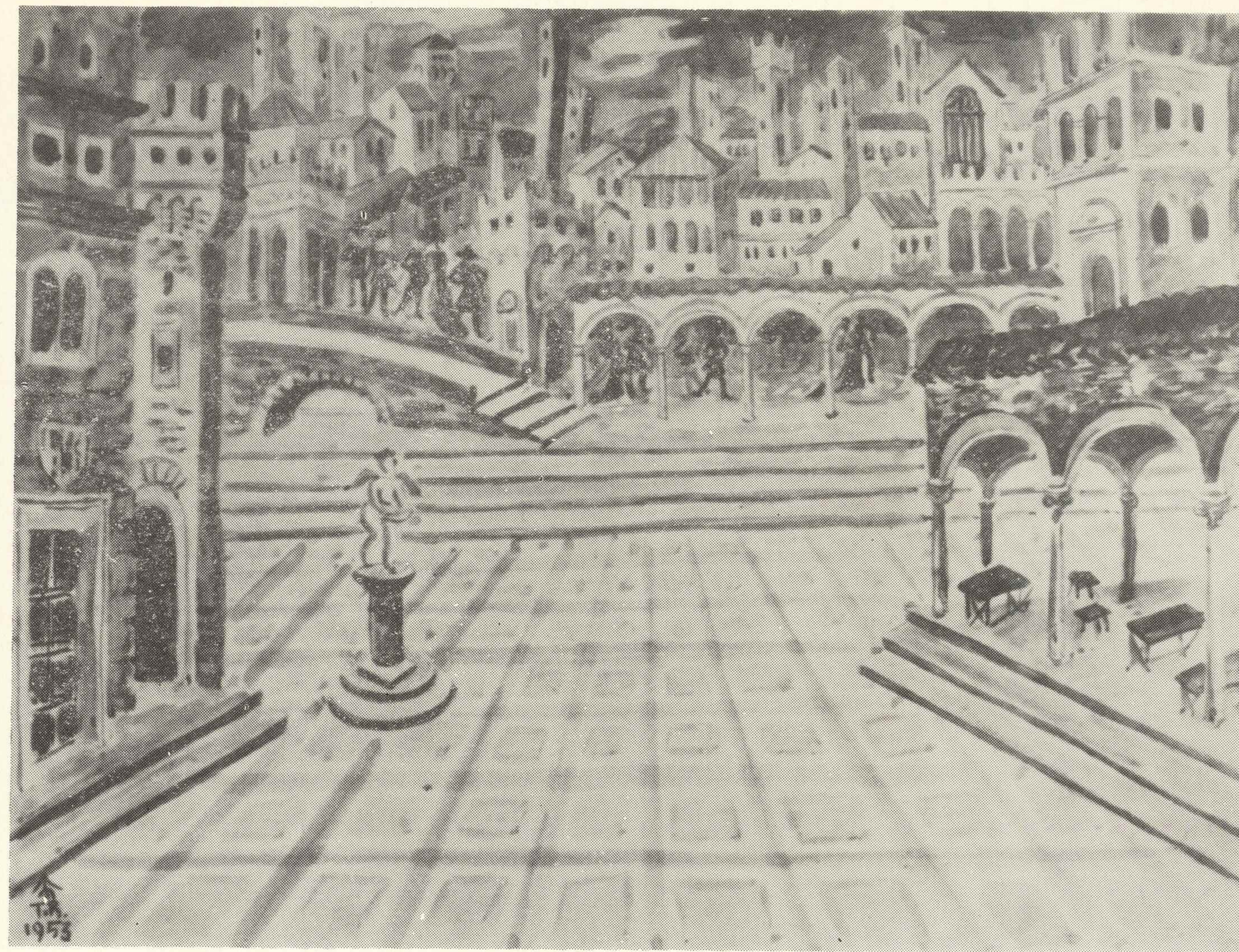




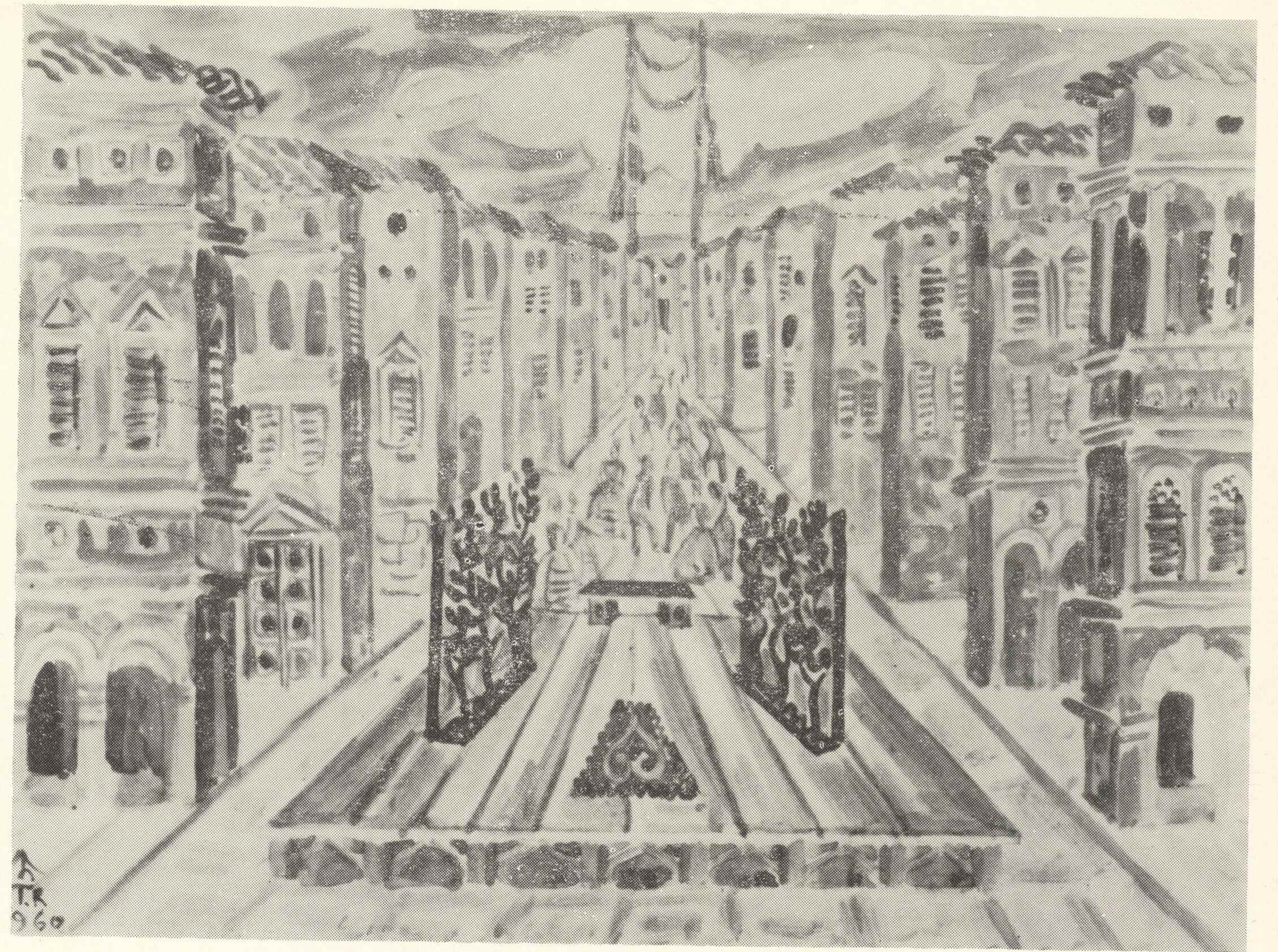
10. Horsztyński, J. Słowacki, 1953



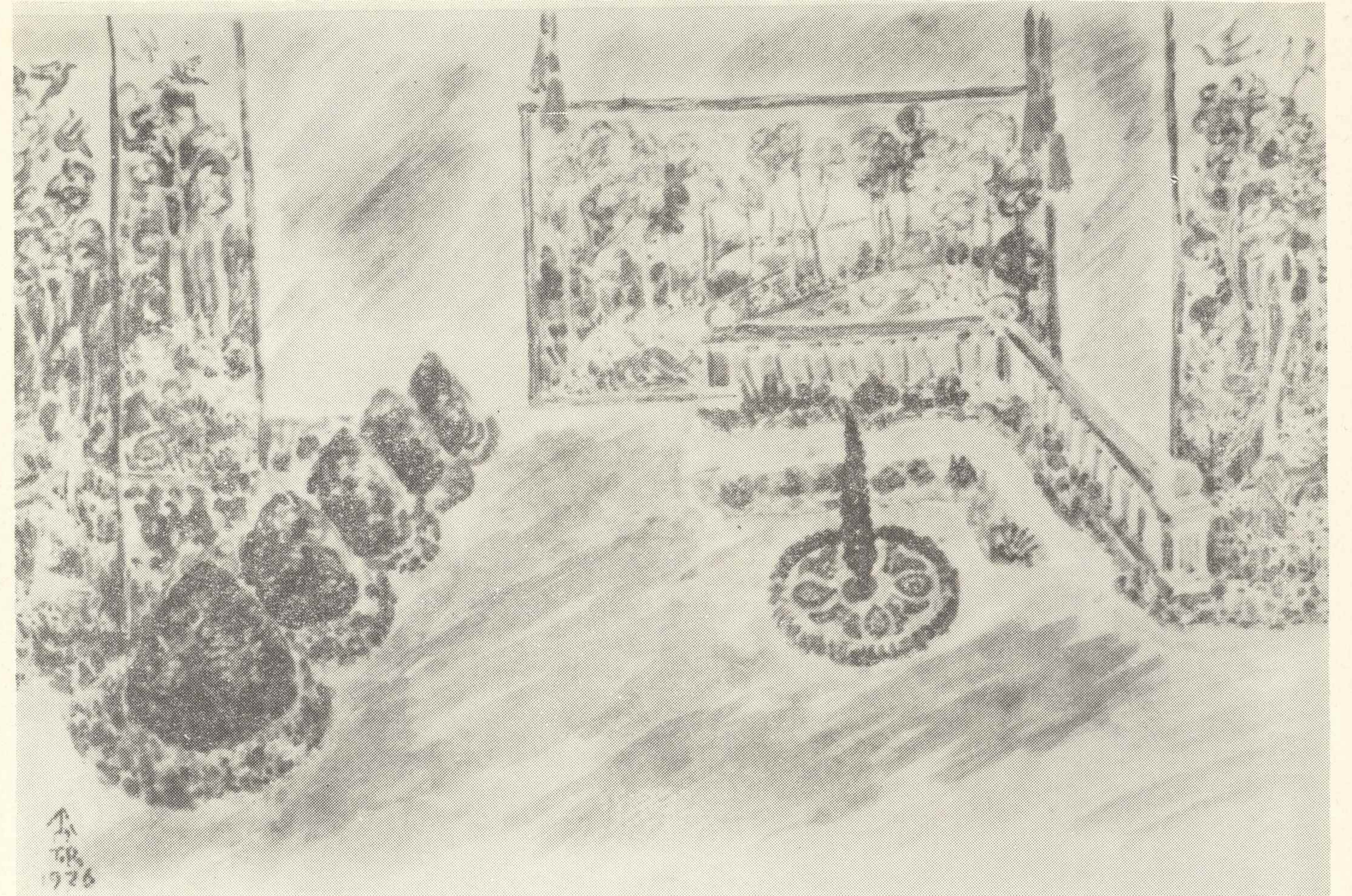
13. Lorenzaccio, A. de Musset, 1955









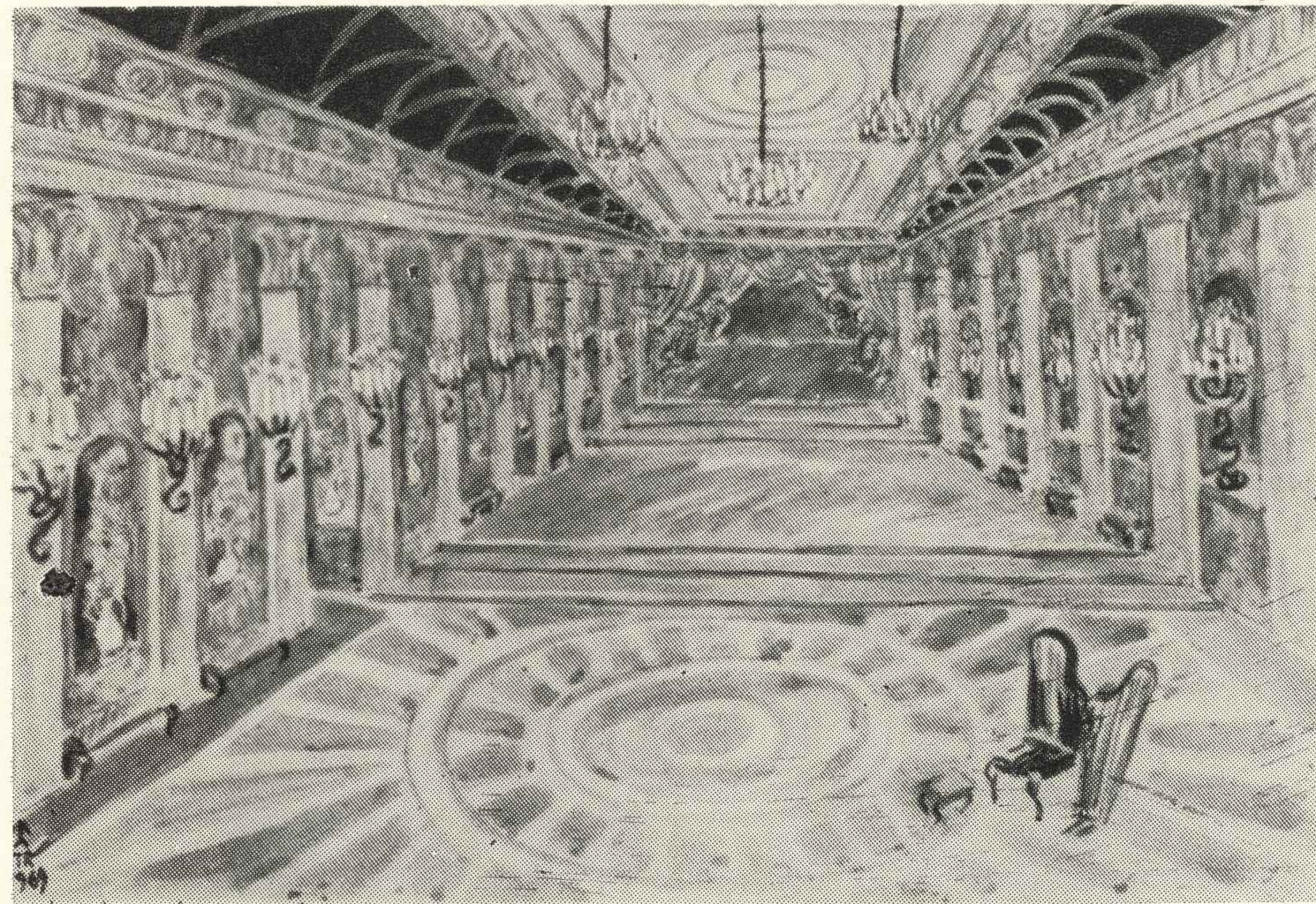




20. Hrabina, St. Moniuszko, 1969



20. Hrabina, St. Moniuszko, 1969



Projekt plakatu
Jan Młodożeniec

Projekt ekspozycji
Jan Kosiński

Konsultant wystawy
Ewa Jeglińska

Opracowanie i redakcja katalogu
Wiesława Bąblewska-Rolke

Opracowanie graficzne katalogu
Jan Heydrich

Zdjęcia barwne
Jerzy Borowski, Tadeusz Rolke

Zdjęcia portretowe
Tadeusz Rolke

Zdjęcia czarno-białe
Jerzy Borowski
oraz archiwum Artystki i Muzeum Narodowego w Warszawie

Redakcja techniczna
Mirosław Winiarek

Wydawnictwo Centralnego Biura Wystaw Artystycznych

Na obwolucie: Zachód słońca na Podhalu – Ostrewki, 1978/79

Cena zł 130,-

WDA — Zakład Typograficzny

