



TEATR
POLSKI
W WARSZAWIE

ZAŁOŻONY PRZEZ ARNOLDA SZYFMANA
1913

TERESA ROSZKOWSKA

w 85 rocznicę
urodzin
(23 XI 1904 – 23 XI 1989)



TERESA
ROSZKOWSKA
szkic do portretu

26.01.1993 – 30.04.1993

TERESA ROSZKOWSKA

w 85 rocznicę
urodzin
(23 XI 1904 – 23 XI 1989)

Teresa Roszkowska



Teresa Roszkowska na próbie *Wesela Figara* P. Beaumarchais. Teatr Nowy w Łodzi, 1974.

Fot. Andrzej Brustman

GOŚĆ W TEATRZE

TERESA ROSZKOWSKA – Tutaj nie ma żadnych reguł. Skończyłam z teatrem, ale to nie znaczy, że niczego już nie mogłabym zrobić. Z dobrym reżyserem robiłam dekoracje nawet w kłozecie, ale brakuje dobrego towarzystwa. Bohdan Korzeniewski nie pracuje, Sasza Bardini nie pracuje, Schiller, Wierciński nie żyją. Ja nie z każdym będę pracować. Zdarzało mi się robić spektakle ze złymi reżyserami, których wypraszałam ze sceny, teraz na takie awantury szkoda mi czasu. Prawda, Dejmek niedawno mi proponował. Ale się nie zdecydowałam, bo nie ma odpowiednich warunków. Moje dekoracje to nie tylko konstrukcje z listewek. To komponowanie obrazu, kolorów. Tu wszystko jest całością. A do tego nie zdołam dzisiaj doprowadzić. Brakuje wszystkiego: farb, materiałów. Już dziesięć lat temu przy *Marii Stuart* to była po prostu męka, więc można sobie wyobrazić, co by się działo dzisiaj. Panie kochany, pan sobie życzysz fioletowy, a na płótnie wciąż wychodzi pomarańczowy. Skoro nie ma fioletowego, niech będzie zielony, jaka to komu różnica, prawda? A ja sobie na to pozwolić nie mogę, żeby obraz skakał, żeby był krzywy, bo tutaj coś się nie udało, tam coś nie wyszło. Nie wiem, czy pan mnie rozumie? Po co ja mam się denerwować? I Dejmek przyznał mi rację. Proszę pana, satysfakcja przychodzi, gdy spektakl jest zrobiony z odpowiednich, pełnowartościowych elementów. Oczywiście, można zrobić wszystko czarno-białe, białobure, z patyków i desek, jak pan chce. Tylko, że Szekspira to ja w ten sposób nie widzę. A współczesność na scenie jakoś mnie nie interesuje. Marynarka, spodnie, koszula, spódnica, bluzka, spódnica wąska, spódnica szeroka, wie pan, tu nic zrobić nie można. A jak się przekomponuje, to potem nie gra z tekstem. Z Szekspirem, z wielką klasyką to już zupełnie inna sprawa, tyle możliwości. Tylko niech mi pan teraz znajdzie reżysera i aktorów do Szekspira... Bo przecież... Pan wyłączył magnetofon?

– Oj Boże, przecież ja się urodziłam w Kijowie. Cóż to za miasto. Carski sad, wołodinska gorka, to wszystko jedno cudo. I potem przykry powrót w latach pięćdziesiątych w czasie tournée Teatru Polskiego. Mnóstwo przykrych przeżyć. Mimo, że próbowano wszystko dla nas zorganizować w sposób specjalny. Owoce na przykład sprowadzano samolotami. Proszę pana, żeby Kijów nie miał owoców... Zosia Małynicz też się urodziła w Kijowie. Ona sobie wtedy pochlipała, ja sobie pochlipałam i takie rozmazane spacerowałyśmy ulicami. Zna pan Kijów? Obok Sofijewskiego soboru jest pomnik Bohdana Chmielnickiego, a wokół niego takie cokoliki połączone łańcuchami. Idziemy z Zosią i kogóż widzimy – Bronisława Dąbrowskiego. Siedzi na tym cokoliku i chlipie. On też był kijowianin.

– Ach Kijów, Kijów. Byłam gówniara, było przyjemnie. Chodziło się też do teatru. Mama prowadziła mnie i brata Olesia do opery, bo uważała, że na słowo byliśmy za mali. I stąd chyba we mnie ta muzyka, z dzieciństwa, z tego co tydzień chodzenia. Mama, Frojlajn, z którą zawsze mówiło się po niemiecku i my dwoje zasiadaliśmy wspólnie w łóżku. I wtedy widziałam Niżyńskiego w *Popołudniu fauna*. Szczeniara byłam, ale zapamiętałam na całe życie. A w ogóle to się strasznie nudziliśmy, nie wiedzieliśmy co z sobą robić, łaziliśmy pod krzesłami, wariowaliśmy. Mama zawsze była bardzo elegancka, tak jej zresztą zostało do końca życia. Pewnego razu ze zwyczajowej podróży do Wiednia po nowe suknie przywiozła mi ubranie. To była piękna, sznurowana, koralowa sukienka, z bąbelkami, pamiętam je dobrze. I za pierwszą nadarżającą się okazją ubrała mnie w tę sukienkę i poszliśmy do teatru. W łóżu obok siedziało jakieś rozbawione towarzystwo i nagle słyszę: smotri, kakaja niekrasivaja dziewczka, no kak krasivo odietaja. Dobrze, co? Potem, jak już troszeczkę podrosłam sama zaczęłam latać do teatru dramatycznego. Właściwie tylko z jednego powodu. Jak każda pensjonarka musiałam się zakochać, oczywiście w aktorze. Był taki piękny pan Swietłanow czy Swietłowicz, już nie pamiętam.

MACIEJ NOWAK – Ciężko była pani zakochana?

– Ciężko, nieciężko... Nie wiem czy ciężko, w każdym razie chodziłam do teatru.

– W teatrze znalazłam się przez zupełny przypadek. Już po ukończeniu konserwatorium, po akademii, po wystawach w Polsce i we Francji. Wacek Ujejski namówił mnie, by odwiedzić Drabika, ale on zaraz zmarł i tyle było nauki u Drabika. Jednocześnie otwarto wydział scenografii PIST i również tam poszłam wspólnie z Wackiem. Wacek to był wspaniały człowiek, porządny, mało takich spotykałam. Ale w PIST była koncepcja, że wszyscy muszą chodzić parami. I tak zrobili z nas parę i od razu te sprawy łóżkowe miały się odbywać. A Wacuchna był bardzo miły, tylko że dupa wołowa.

– Co?

– No, miękki był. Dlatego, że uważano nas za łóżkową parę kazali nam wspólnie robić warsztat: dekorację do *Maszyny piekielnej* w Teatrze Nowym. To była jedna wielka makabra. Do jasnej cholery, skończyło się na tym, że sama robiłam. Nie mogłam ścierpieć, żeby mi się draby po scenie kręciły, kiedy są bez jaj, za przeproszeniem. I taki już był Wacuchna, że nie umiał swojego zdania przeformułować. Poza tym to doskonały malarz. Ale tacy już są ludzie. Jedni miękcy, drudzy twardzi.

– Do PIST przyszedłam ze Szkoły Sztuk Pięknych już z konkretną postawą plastyczną, z pracowni

Tadeusza Pruszkowskiego. Nie musiałam chodzić na wykłady z historii sztuki, podobnie z powodu ukończenia konserwatorium nie chodziłam na zajęcia z solfeggia, z rytmiki. To w ogóle całkiem przyjemne, gdy dorosłych ludzi traktowano jak uczniów w szkole. Bo na reżyserię i scenografię to przyjmowano już ludzi całkiem dojrzałych: Damięcki, Sulima, ja... Wykładowcy bardzo przyjemni. Zelwerowicz na przykład próbował mnie uczyć polskiego, uczciwej polskiej mowy, ale nic mu nie wychodziło. I tak partolę do dzisiaj. Bo gdy przyjechałam z Kijowa, to wszystkich to okrutnie bawiło, że mówiłam pół po polsku, pół po rusku. Wszyscy tak ze mną rozmawiali. I nie miałam się od kogo nauczyć.

- Pierwsza recenzja z pierwszej scenografii z *Pana z towarzystwa* w reżyserii Schillera. Taka duża, z fotografią, a jakże. Od razu: nowy talent, sensacja... Dziwne dziwy ta cała praca w teatrze. Przyszło nie wiadomo skąd, palec boży, i odeszło, bez żalu. Ja w ogóle nie należałam do teatru ani sercem, ani duszą, ani osobą. Nie byłam członkiem SPATiF, nie należałam do żadnego towarzystwa teatralnego, gość w teatrze. Bo ja wiem, jeżeli w teatrze osiągnęłam jakieś efekty to może dlatego, że moje malarstwo jest właściwie bardzo dekoracyjne. Mam wycucie kompozycji, przestrzeni, to wiele dało scenografii. Bo ja zawsze malowałam obraz, który następnie przepracowywałam na scenę. Tylko, że czasami to na scenie, mimo dokładnego przeniesienia, okazywało się efektowniejsze od malarskiego projektu.

- Nie wiem kiedy poznaliśmy się z Bohdanem Korzeniewskim. W każdym razie to bardzo dawna przyjaźń. Jeszcze z czasów PIST. On tam wtedy wykładał. Wokół studenci, same stare konie, w większości starsi od niego. Damięcki, Zelwerowiczowa, Sulima, a między nimi Bodzio profesor. Ja w ogóle wszystkich bardzo szybko usadzałam na miejsce. Nie pamiętam, jak się poznaliśmy, ale wiem, że na początku naszej znajomości dałam mu kuksańca. Przyzwyczaiłam się do tego jeszcze na akademii. Jak mi dokuczali to się nie patyczkowałam, tylko biłam. A teraz w PIST, kiedy już miałam za sobą wystawy zagraniczne, nagrody, to śmiać się z siebie nie pozwalałam. I gdy Korzeniewski coś tam powiedział, to go trzasnęłam w łeb. Ej, panie profesorze, wolnego. I złośliwości się skończyły, a zaczęła się przyjaźń. No i tak. A w ogóle to bardzo ciekawie prowadził zajęcia. Teraz serce mu dokucza, słyszał pan? On źle się czuje, niechętnie pojechał na wakacje, na Mazury. Zrobił się taki tężyzny na padnos, wie pan. Kiedyś tu często bywał, a teraz skapcaniał. Tyziuchna kochana, przyjadę do ciebie, przyjadę, i to przyjadę trwa nieraz pół roku. Nie może dojechać.

- Profesor Korzeniewski opowiadał mi o tym, jak pani dekoracje do „Obrony Ksantypy” nie przypadły do gustu Wiercińskiemu, i za radą Korzeniewskiego...

- O nie, to było inaczej. Bodzio zapomniał albo skomponował. Taki już jego urok. Bo nie chodziło o dekoracje tylko o wysokość krzeseł. Wierciński uznał je za zbyt wysokie i niewygodne. I wpadł w histerię. Przejęłam się tym, bo było to moje pierwsze mocne wejście w świat jako scenograf. To, co przedtem robiłam z Schillerem nie miało jeszcze takiej rangi. Poszłam więc do stolarni i mówię do kierownika, bardzo fajnego faceta, bierz pan jakiegoś stolarza i masz pan udawać, że pilujesz nogi tego krzesła. Ale nie wolno go nawet tknąć, rozumiesz pan? Dziunio cały zły i ponury siedzi na widowni, a oni niby-pilują. Długo to róbcie, dokładnie, pilnowałam ich. No dobra, mówię po pewnym czasie, starczy, bo jeszcze noga odskoczy. I wołam Wiercińskiego: - Dziunieczku chodź, spróbuj. - No tak, teraz to zupełnie inaczej, wspaniale... I tak go załatwiłam. Z Dziuniem w ogóle współpracowało się wspaniale.

- Jeżeli nie wpadał w histerię.

- Te krzeselka to jedyny moment, kiedy Dziunio kręcił nosem. Potem już było wspaniale. Na początku on mnie jeszcze nie rozgryzł, nie wiedział, że ja nigdy nawet centymetra nie ustąpię. Zawsze wszystko dokładnie obgadywaliśmy i potem już nie było powodów do awantur. A zaraz, zaraz. Przepraszam... histeria przyszła jeszcze raz, po wojnie. Przy okazji *Elektry*. On mieszkał wtedy w Łodzi, pojechałam więc do niego i jak zawsze: - A Dziunieczku, jak sobie to wyobrażasz, a to, a sio, z której strony chcesz mieć wyjście, z prawej, z lewej, jakie podesty. Wszystko ustaliliśmy. Na drugi dzień wróciłam do domu. Przygotowałam malutkie szkice, takie jak zawsze robię, wielkości znaczka pocztowego, rozwiązałam wszystkie problemy kolorystyczne. Nie wiem dlaczego, ale już mu tych szkiców nie pokazywałam, tylko od razu przygotowałam makietę, taką na fest. I choćby gromy były niczego bym nie zmieniła. U mnie tak zawsze, że realizuję pierwszą koncepcję. Ona od razu powstaje bardzo konkretnie, trzeba ją tylko zmaterializować. Żadne zmiany kompozycyjne czy kolorystyczne nie są już potrzebne. Wracam do Łodzi, idę do Dziunia, zobacz przywiozłam gotową makietę, obejrzyj szybko, bo chcę ją od razu puścić na stolarnię. - Jak to, tak bez szkiców, to jest nie do przyjęcia, wściekł się. No wiesz, mówię, ty tu, ja tam, trudno było jeździć z każdym szkicem. Niczego nie odpowiedział, obrażony poszedł do siebie, zamknął się w gabinecie. Jego żona mówiła mi potem, że całą noc siedział nad tą makietą. I jak przyszedł rano był już uspokojony. To było nasze drugie spięcie. Więcej żadnych problemów, pracowało się znakomicie. Nigdy nie

był pewien siebie, nie był pewien czy potrafi zrealizować zadanie, którego się podejmował. To był skromny człowiek, bez jakiegoś gówniarstwa, jedna prostota.

- Robiłam ostatnie przedstawienie Wiercińskiego, *Lorenzaccia*. Próbom przyglądali się moi przyjaciele z akademii, potem scenografowie i malarze, Jadźka Przeradzka i Jędrzej, czyli Aleksander Jędrzejewski, który się w pewnym momencie przestraszył wzroku Dziunia. Była w nim taka siła, że gdyby nam powiedział, że mamy fruwać, to byśmy pofrunęli, mówił Jędrzej. Ale wtedy było już z Dziuniem bardzo źle. W czasie prób właściwie leżał na widowni, od czasu do czasu przerywał, przychodził lekarz, robiono mu zastrzyk z morfiny i znowu wracał do pracy. To była straszna atmosfera, niepokój, że ten człowiek tak bardzo cierpi. Nie, nie, nigdy już nie chcę tego przeżywać. Choroba odbiła się też na przedstawieniu. Zabrakło już mocy wyrazu, jaka była we wcześniejszych spektaklach. Dla wszystkich było jasne, że Wierciński umiera. Już po śmierci kiedyś za kulisami zlapała mnie jego żona i zaczęła krzyczeć, że to ja go zabiłam, że moje dekoracje były lepsze od spektaklu. Zazdrosna baba. Ale rzeczywiście *Lorenzaccia* trzymały dekoracje. Dwadzieścia jeden odmian.

- Od kogo dowiedziała się pani o śmierci Wiercińskiego?

- Kreczmar mi to powiedział. W ostatnich tygodniach w ogóle nikogo nie wpuszczano do szpitala. Chciałam jeszcze do niego pójść, powiedzieć, ale Janek mnie zatrzymał: - Nie pójdziesz, nie pójdziesz, on jest tak strasznie zmieniony, po co tobie, to zostaje w pamięci na zawsze, nie pójdziesz. I tak.

- Ludzie świnię, cholera, zawsze przylepią jakąś sprawę erotyczną. Nigdy w życiu ani jemu, ani mnie do głowy nie przyszło. To było, to było... Sprawy łóżkowe to przyszły i poszły, ale artystyczne powiązanie to sprawa o wiele głębsza. Wierciński, owszem był zakochany, w jednej, w drugiej aktorce, ale to nigdy na pracę nie rzutowało. To był zupełnie kryształowy facet. To niektórym w głowie się nie mieściło. Na przykład Zelwer nie mógł zrozumieć, że ja z Wackiem Ujejskim jesteśmy przyjaciółmi, że z Dziuniem - bliskimi współpracownikami. Zresztą Wacek po swoim powrocie z Syberii po wojnie nawet mi się kilka razy oświadczał, może się pobierzemy. Nie, kochany, mowy nie ma, to czym jest ta przyjaźń niech zostanie. Życie przeżyłam, chłopca nie miałam, może byłam wariatka. Owszem byli dwie osoby, które mnie interesowali. Ale to się skończyło.

- Przy *Judycie* powstał problem z Eichlerówną. Nie chciała się zgodzić na charakteryzację, którą dla niej wymyśliłam. Schiller jej tłumaczył, ja jej

tłumaczyłam, nie dawała się przekonać. Poszłam więc do jej garderobianej, która była odpowiedzialna za fryzurę, kostium, charakteryzację: - Pani Magdusiu, niech pani pomoże. I na przedostatniej próbie, już w kostiumach, kiedy Eichlerówna nadal nie dawała się umalować, pani Magdusia krzyknęła na cały teatr: - Pani Eichlerówna, jak pani chcesz na malpe wyglądać, to wyglądaj pani, ale ta charakteryzacja jest okropna. I to przekonało Irenę do mojej koncepcji.

- Nieprzyjemny wypadek z tą Barszczewską. Zaczęli się próby *Marii Stuart*, a miały być do tego wielkie kiecki. Prosiłam, żeby wszystkie panie dostały halki i próbowały w nich, bo to całkowicie zmienia ruchy człowieka. A ona uparła się, że próbować będzie w spodniach, no i oczywiście stawała zawsze do spodni. Prosiłam ją, Elżbieta, zdejmij te spodnie, przyzwyczajasz się do nich i potem nie dasz sobie rady z ogromną suknią. Nie dawała się przekonać. I w efekcie na premierze zaplątała się w faldy i wywaliła. W dialogu z Niną Andrycz. Nina się znalazła, przerwała scenę, powiedziała do Elżbiety, oczywiście w ten sposób, że publiczność to słyszała: - Nie denerwuj się, zaczniemy od początku. Z nią były zawsze wielkie trudności, jeśli chodzi o kostium. Nie miała żadnego smaku ani wyobraźni plastycznej. Do ostatniej chwili wypominała mi, że ja ją w *Cydzie* brzydko ubrałam, złośliwie. W *Cydzie*! Kiedy zrobiona tam była po prostu na zjawiskową piękność. Ale ona tego nie rozumiała. I kłopoty były ustawiczne. Przy *Horsztyńskim* zadecydowałam z Dziuniem, że na pokaz kostiumów nie przygotuję dla niej żadnego projektu. Wszystkim pokazałam, co dla nich się szyje, wszystkim oprócz Elżbiety. Zaniepokoiła się. Teresa, dlaczego nie ma mojego projektu? Bo ty kochanie, zaprojektujesz sobie sama, zawsze tobie coś nie odpowiada, to w kolorze, to w formie. Ale ja nie umiem rysować. Za to umiesz grymasić, więc uszyję dla ciebie, to co sobie wymyślisz. I tak przetrzymałam ją aż do generalnej próby. Ona ze skóry wylazła. A ja spokojnie, przed samą generalną poprosiłam ją do miary. I koniec. I poszło. Inaczej nie było na nią sposobu. Nawet Andrycz, która jest grymasna, w ogóle nie piskała, mowy nie było, żeby protestowała. A Elżunia ustawicznie. Ona w ogóle nie wiedziała co to jest kostium komponowany. Nigdy niczego nie uprosiła, niczego. Żeby pękła żadnych zmian nie wprowadziłabym. Jak by to wyglądało, gdyby aktor dyktował formę i kolor kostiumu, pan to sobie wyobraża? Żaden nawet nie piknął na ten temat. Jedyna Barszczewska, która wciąż stawiała dęba. Bo wszyscy inni już wiedzieli, że jak coś narysuję to już jest święte. Jeżeli raz by się ustąpiło, to potem nigdy bym do porządku nie doszła.

- W ogóle wszystko szło grzecznie i gładko. Z Maszyńskim tylko wynikły śmieszne historie

w *Wielkim człowieku do małych interesów*. Zelwer, który reżyserował, chciał żeby kostium był trochę przeszarżowany. Rękaw biedermeier, reszta inaczej. To była jedna z moich pierwszych sztuk. Maszyński bez słowa przyszedł na miary. I kiedyś za kulisami słyszę jak Maszyński mówi do Leszczyńskiego: Żeby taka gówniara dyktowała mi jak mam być ubrany! Puskaj, niech będzie gówniara. Ale to się potem odbiło. Generalna próba w kostiumach i Maszyński wychodzi na scenę taki jakiś pokręcony. Na to pan Arnold: – Panie Mariuszu, co panu jest. On tylko na to czekał, co to za kostium, ja w tym w ogóle nie mogę się ruszać, tu mnie coś pije, tam przeszkadza. Szyfman do mnie z pretensjami, ja odpowiadam, że miary przebiegały spokojnie, pan Mariusz nie protestował. Maszyński na to, że nie będzie grał w tym ubraniu, tego owego. Szyfman zarządził, żeby szyć nowy kostium. Ja mówię, że nie wiem czy się zdąży do premiery, dużo farbowania, skomplikowany krój, w ciągu dwóch dni nie da rady. – Ale pani to robi? – Oczywiście, ale po premierze. – Więc dobrze, panie Mariuszu, niech pan gra w tym kostiumie do momentu kiedy pani Teresa nie przygotuje nowego. Premiera poszła i Maszyński w życiu nie dostał nowego kostiumu i wszystko było charaszo. To są histerie i fanaberie aktorów.

– *Wielkich aktorów.*

– Co?

– *Maszyński był chyba wielkim aktorem?*

– O wspaniały. A jego ojciec po prostu uroczy. Uczyl mnie w konserwatorium teorii muzyki.

– Z tą *Baśnią krakowską* miałam podwójną robotę. Bo najpierw jak pan wie, miał to robić Schiller. Wszystko ze mną omówił, ja zaprojektowałam i wtedy przyjechała Bronka Niżyńska, która przejęła cały spektakl i zażądała nowych projektów. To znaczy dekoracje zaakceptowała, zmieniła tylko kostiumy. To była cholerna robota, dwa razy to samo, a zupełnie inaczej. Wedle innej recepty. Cholera, nie lubię tego. Ale spektakl zrobił wrażenie w Paryżu.

– *Pani wielkie chwile w Paryżu były właśnie wtedy?*

– Nie, ja nigdy nie czuję się gwiazdą. Ja jestem bardzo skromny i spokojny człowiek.

– *Żadnych przyjęć, żadnych bali, nawet przy okazji medalu na wystawie światowej za „Judyte”?*

– Panie, ja w życiu dwa razy byłam na balu. Raz w akademii, raz na otwarcie Muzeum Narodowego. Zaprojektowałam sobie wtedy suknię z nagimi plecami. Moja jedyna elegancka suknia. Była wielka pompa, wszyscy ubrani wieczorowo, smokingi, fraki. I moja biała-czarna suknia.

– *Z czego?*

– Z szyfonu. Uszyła mi ją jedna bardzo dobra krawcowa teatralna.

– *I co się stało z tą suknią?*

– Wisi w szafie.

– *Otwarcie Muzeum Narodowego było w latach trzydziestych?*

– No i suknia wisi. Powiedziałam, że jak zdechnę to mają mnie ją przykryć, żeby nikt mi w mordę nie zaglądał. Ja w ogóle wciąż mam wszystkie moje suknie i ciągle w nich chodzę. To chyba przyzwyczajenie po mamie. Po jej śmierci zrobiłam przegląd w szafach i oddałam do muzeum ogromną kolekcję secesyjnej jeszcze bielizny, z początku wieku.

– *Ostatnia praca przed wojną to *Serce w rozterce* w reżyserii Schillera w Teatrze Letnim. Biegaliśmy na próby z maskami gazowymi. Premiera odbyła się już po rozpoczęciu wojny, bez dekoracji do piątego aktu, bo pracownice nie zdążyły wykonać. Na widowni był strażak i dwie, trzy osoby, ale Schiller musiał doprowadzić do premiery.*

– *Po premierze została pani w Warszawie?*

– Byłam w Warszawie cały czas, nigdzie nie wyjeżdżałam.

– *Z czego pani żyła?*

– Robiło się chałtury. Projektowałam na przykład wnętrza baru Błękitnego na Żurawiej i Gongu na Boduena. Przyjaciele załatwili takie chałtury. Pracę w Błękitnym zaproponował mi profesor Lachert, architekt, z którym byłam w bardzo dobrych stosunkach. On był tutaj niedaleko moim sąsiadem, a w tym barze robił meble drugiej sali. Pierwszą zaproponował mnie i Kaziowi Nicie. Poza tym sprzedawało się coś niecoś. A w 1941 Iwaszkiewicz czytał tutaj swój przekład *Elektry...*

– *To już pani opowiadała milion razy.*

– Nie mówić?

– *W którym pokoju było to spotkanie?*

– Na górze, u mnie w pracowni. Jarosław siedział na podłodze. Zresztą wszyscy siedzieli na podłodze, bo tam nie ma krzeseł. Takie spotkania mieliśmy jeszcze parę razy. Miałam też robić z Wyszomirskim w jakimś konspiracyjnym teatrze *Złotą czaszkę*. Ale nic z tego nie wyszło.

– *Dlaczego?*

– Chyba że nie wiem, chyba że nie pamiętam. U mnie robią się z wiekiem już pewne rzeczy, białe dziury. To w ogóle uleciało. Było i spłyło. A jak wybuchło powstanie poleciałam na Katowicką do jednej pani, co miała ogromny ogród. Nazrywałam bukiet kwiatów, ustawiłam i zaczęłam malować. Co chwilę przerywałam, biegłam do okna. O Jezus Maria, to się pali, tamto się pali. I wracałam do

tych białych kwiatów. To dziwne prawda? Białe kwiaty, a po drugiej stronie rzeki powstanie.

– Nigdy nie myślałam specjalnie nad tym, jak się ubrać. Ten *image* nie był nigdy zakomponowany, on się sam wyrobił. Jak Boga kocham, bo to co jest w środku człowieka samo z niego wylazi, emanuje. Te moje kiecki są takie, siakie i owakie, przeze mnie rysowane ale nie po to, żeby kogokolwiek zaskakiwać. Jestem, jaka jestem i już. Na przykład kolczyki, noszę je już od dawna. To kolczyki mojej babci, dostałam je od mamy. A uszy przekłuła właśnie mama jak miałam pięć czy sześć lat. Dobrze pamiętam, zawołała mnie do sypialni, przydreptałam, a ona wzięła mnie pod łokcie, postawiła na podokiennikie i bardzo sprytnym ruchem, mając watkę z eterem i igłę z nitką ciapnęła mnie. Ja nawet nie zdążyłam achnąć, kiedy miałam nitkę w uchu. Po dwóch, trzech dniach nitkę wyjęła, a na jej miejsce wsadziła takie złote, małe, malusieńskie jak dla dzieci, kółeczka. Potem jak podrosłam pojawiły się siergi z jakimś kamykiem, a te długie to już chyba w Warszawie dostałam. Z fryzurą to już nie wiem kiedy, to by trzeba na fotografiach posprawdzać. Jak chodziłam do szkoły malarskiej Rychterskiego w Warszawie, jeszcze przed akademią, po przyjeździe z Kijowa, czesałam się najnormalniej w świecie z kokardą, chwost wisiał jak pan Bóg przykazał. A w Kazimierzu, w czasie wyjazdów na plenery z pracownią Pruszkowskiego, to zdaje się już był jakiś kok, czy coś w tym guście, za co się pióra zatykało. I tak już zostało do dzisiaj.

– *Sama pani sobie szyła te sukienki?*

– Panie broń, nie znam igły, nienawidzę, nie umiem.

– *Ale chociaż kroić pani umie?*

– Nic podobnego, zielonego pojęcia nie mam.

– *Ale na krawców w teatrze to pani krzyczała?*

– I jeszcze jak!

– *Nie umiejac...*

– A to jest dziwne, widzisz pan, doskonale wiedziałam, gdzie co jest źle zrobione, gdzie się ciągnie, na ręce patrzyłam. Ale zaczniemy od tego, że nigdy nie krzyczałam na personel techniczny, nigdy. Zawsze po przyjacielsku. W teatrze byłam o dziesiątej rano i wychodziłam późną nocą razem z rzemieślnikami. Pilnowałam. Niedawno w Polskim zaczęli mnie taki stary szewc, z którym bardzo się zaprzyjaźniłam: – Pani Roszkowska, to byli czasy, męczyła nas pani, męczyła, ale człowiek był zadowolony, bo to prowadziło do jakiegoś efektu. Pani wiedziałaś, czego pani chcesz. Na

wszystkich miarach kostiumów byłam, mimo że pracownice damskie były po prostu znakomite i można im było ufać całkowicie. Pani Śliwonik i pani Kazia Nowakowska to były doskonale krawcowe. Krawce też byli dobre: tylko trzeba ich było nieco mocniej popilnować.

– Ja nigdy nie byłam na etacie, zawsze tylko na umowie. Po co mi etat? W umowach była rubryczka opracowana przez Ministerstwo Kultury, że jeżeli scenograf spóźni się w stosunku do wyznaczonego terminu płaci codziennie 100 złotych kary. Zdenerwowało mnie to w końcu i przy *Romeo i Julii* w warszawskiej operze idę do dyrektora Libery, był taki dyrektor: – Ja poproszę rubrykę, że jeżeli teatr się spóźni z premierą to płaci mnie po 100 złotych. Wy możecie żądać to i ja mogę żądać, tak panie Eugeniuszu. – No, nie wiem, czy ministerstwo się zgodzi. – Jak się nie zgodzi, szukajcie sobie innego scenografa. I zaczęły się hocki klocki. Ja projektowałam sobie po cichu, spokojnie, bez umowy i dopiero po jakimś czasie Libera poprosił mnie do siebie. – No, wreszcie pani Tereso, zgodzili się, ale byli bardzo zdziwieni, tego się nie praktykuje. I proszę pana, od momentu wyznaczonego spóźnili się z premierą trzy miesiące. Dzień w dzień bulili mi po sto złotych. Nieźle, co? Ale miałam nosa.

– Pracownicy techniczni trzęśli się ze strachu, gdy zaczynaliśmy robotę, bo wiedzieli, że ze mną będzie piłowanie. Sama zawsze robiłam projekty techniczne i z gotowymi przychodziłam do pracowni. Wymiary, proporcje, konstrukcje, wszystko sama robiłam, po swojemu. W *Cydzie* na pierwszym planie była taka ażurowa kolumna, z ornamentem mauretańskim. Robiliśmy to w ten sposób, że na wysokim walcu układaliśmy sznurek, który następnie został utwardzony a walec z wnętrza wyjęty. Szyfman szalał, że to nie będzie stało, że się zawali. Ale ja do środka wstawiłam wąski maszt, do którego w kilku miejscach podwiesiłam tę konstrukcję ze sznurka. I stało. Nikomu nie dawałam projektu do rozrobienia, absolutnie. Nigdy nie popuściłam ani centymetra. Pamiętam przy okazji *Romea i Julii* kierownika stolarni o mało szlag nie trafił. Tam z tyłu byli schody na trzy stopnie, każdy po pięć centymetrów, bo to dla baletu nie mogło być wysokie. Tylko weszłam na scenę od razu wyczułam, że w proporcjach coś nawala. Więc zupełnie nie patrząc w tamtym kierunku mówię do kierownika: – Panie Feliksie, ale ten podest to pan będzie musiał zmniejszyć co najmniej o dwa centymetry, za wysoki. Jego cholera wzięła, nie przypuszczała, że zauważę. Ale potem już wiedzieli, że mi nie nabujają. Niech pan z nimi porozmawia.

TERESA STĘPNIAK (kierownik pracowni malarskiej Teatru Wielkiego w Warszawie, obecnie na emeryturze) – Pierwszym wykonawcą pani Teresy, jeszcze sprzed wojny był pan Pękalski. Jej ulubiony malarz. A ja właśnie byłam na praktyce u Pękalskiego i potem objęłam jego malarnię w Teatrze Wielkim. Byłam kolejną wykonawczynią pani Teresy. Bo wie pan, to nie każdy mógł się podjąć tej pracy. Tam zawsze były ogromne trudności techniczne. Projekty malowane były akwarelą na kalkach technicznych i potem każdy centymetr trzeba było powiększać do wielkości jednego metra.

– Ale to przecież normalna praca malarza teatralnego.

T.S. – Tak, jednak tutaj było szczególnie. Rzadko scenograf jest jednocześnie malarzem i to jeszcze takim malarzem, jak pani Teresa. Wtedy można sobie pozwolić na pewną swobodę, na pewną interpretację, a u pani Teresy trzeba było przenieść wszystko jak najdokładniej. Dużo było na tym tle konfliktów. Pani Teresa nie lubiła malarzy z wyższym wykształceniem. Uważała, że oni mają własną indywidualność malarską i nie potrafią wiernie przenieść jej projektów na płótno. Poza tym wielu scenografów to właściwie projektuje na scenie. Pani Teresa zawsze przychodziła z gotowymi kartonami i nigdy się nie zdarzyło, żeby zaakceptowane przez nią płótno raz jeszcze wracało do pracowni. Z początku projekty pani Teresy malowaliśmy klejówkami, to jest bardzo trudna technika. Bo to są mokre farby, które inaczej wyglądają na palecie, inaczej po wyschnięciu. Trzeba mieć dużą wyobraźnię i wszystko tak przygotować, żeby po wyschnięciu kolorystycznie odpowiadał projektowi. Teraz to już się wszędzie maluje emulsjami, mają większy wybór kolorów, nie zmieniają odcieni. Ale dla mnie klejówki były bardziej szlachetne, lubiłam nimi malować. Tak wszyscy kiedyś malowali i na pewno pan Drabik też nimi malował. Pani Teresa miała jeszcze taką metodę przy malowaniu, że do gruntu kazała dorzucać trociny, co dawało taką chropowatą powierzchnię, pięknie przyjmowało światło. A grunty to w ogóle była specjalność Pękalskiego. Żeby je poznać trzeba było spod pachy podpatrzeć, bo on pilnował receptury...

MARIA JANKOWSKA (kierownik pracowni scenograficznej Teatru Polskiego w Warszawie) – Jakiś czas temu było nam potrzebne płótno i koledzy próbowali sprząć jedno z malowideł na gruncie Pękal-

skiego. Moczyli w Wiśle, prali wiele godzin i nic nie puściło. Z czego przygotowywaliście te grunty?

T.S. – Tajemnica, teraz ja przechwyciłam tajemnicę i jej bronię. No, ale mogę powiedzieć, bo to przecież dorobek całego życia Pękalskiego. Podstawą jest klej stolarski „Perelka”, dzisiaj prawie nieosiągalny. Do tego pokost, kreda szlamowana, pan Pękalski bardzo dbał o to, żeby była szlamowana. I nad tym wszystkim odbywało się dopiero nabożeństwo. Układało się wszystkie składniki na emulsję, dorzucało siemię lniane, które nadawało tę trwałość. A, że nie było wtedy mikserów, które dzisiaj mamy w malarni, to sadzano kogoś specjalnie i przez kilka dni zajmował się on tylko ucieraniem gruntu. Pamiętam, ukazywała się w drzwiach pani Teresa, patrzyła na płótno, potem szła do kantorki Pękalskiego i po chwili Pękalski odwoływał kogoś z płótna i sadzał do garnków, do ucierania.

M.J. – Pani Teresa bardzo pilnowała swoich projektów, przychodziła do malarni, do pracowni, na przedstawienia, pilnowała, żeby aktorzy sobie nie zmieniali samowolnie kostiumów czy fryzur.

IZABELLA KONARZEWSKA (scenograf teatralny i filmowy, kostiumolog, długolenia asystentka Teresy Roszkowskiej) – Pamiętam, jak musiałyśmy stać w kulisach w roli bramkarzy: sprawdzać czy fryzura i kostium wyglądają tak jak na projekcie.

M.J. – Bo aktorki prosto z charakterystykami szły do ubikacji i tam wypuszczały sobie łoczki wedle uznania.

T.S. – Nie chciały stylowych fryzur.

M.J. – Poza tym Roszkowska zawsze była chytra. Jak dawała mi próbki materiału do kostiumów, żeby wedle nich farbować to one czasami miały wymiary 12 na 12 milimetrów. Jeszcze teraz, jak jakiś malutki ścinek materiału leży w pracowni to mówimy, że to próbka Roszkowskiej.

I.K. – Pani Teresa w swoich scenografiach, tak jak na obrazach miała takie duże perspektywy.

T.S. – – Dużo podłogi.

I.K. – Po prostu stosowała fałszywą perspektywę.

M.J. – A mebelki pani Teresy to były takie robaczki.

I.K. – Po wzory mebli to nieraz wysyłała do swoich przyjaciół, żeby przerysować. Na przykład zegar do *Strasznego dworu* rysowała u pana Ładosza.

T.S. – Ja zauważyłam jeszcze jedną rzecz. Pani Teresa świetnie operowała na scenie błękitami, lubiła te błękity.

I.K. – Co niewielu scenografom się udaje, bo przy złym oświetleniu błękit prze-

mienia się w brudną szmatę. To bardzo niebezpieczny kolor.

M.J. – Te błękity to pochodzą z jej obrazów.

T.S. – Pewnie we Włoszech podpatrzono.

M.J. – Trudności techniczne ze scenografiami pani Teresy wiązały się nie tylko z barwnikami. Ogromne kłopoty były też z konstrukcjami. Pamiętam, że przy realizacji luków do *Borysa Godunowa*, kiedy zażądała do nich dykty lotniczej, to z powodu awantury z dyrekcją pani Teresa zemdliała.

I.K. – Nie, to dyrektor zemdlął, jak mu powiedziano ile to będzie kosztowało.

T.S. – Mieliliśmy wtedy tragiczną przegodę. Przygotowaliśmy za mocny grunt. Wieczorem zagruntowaliśmy blejtramy, by w nocy przeschnęły tak, by rano można już było malować. Ale grunt był tak silny, że wszystko powykręcał, połamał. To był taki huk, że portier nocny myślał, że w teatrze strzelają. Całe szczęście, że tego gruntu nie położyliśmy jeszcze na sklejkę lotniczą. To byłaby ogromna strata.

I.K. – Coś mi się przypominało. „Nie można przeskoczyć samego siebie”.

M.J. – Musisz to powiedzieć. To było wtedy, gdy Iza sama zrobiła *Trubadura*.

I.K. – I poszłam po uwagi, a pani Teresa powiedziała: – Wszystko dobrze, tylko nie można przeskoczyć samego siebie. Najkrótsza recenzja.

M.J. – A mnie się twój *Trubadur* bardzo podobał.

I.K. – Daj spokój, pierwsze samodzielne kroki.

T.S. – Pierwsza moja praca w Teatrze Wielkim to był właśnie ten *Trubadur*. To był rok...

I.K. – Miałymy nie mówić o latach.

M.J. – Nie mówmy w ogóle o sobie.

I.K. – Ale jak mówimy o pani Teresie nie możemy nie mówić o sobie, bo zostałyśmy przez nią ukształtowane, a te lata niestety gdzieś tam obok leciały.

M.J. – A wiecie ja nie mogę sobie przypomnieć pierwszego spotkania z panią Teresą. Myślałam o tym jeszcze w domu. Pani Teresa była kimś kto zawsze trwał, zawsze był identyczny, nigdy się nie zmieniał. Ona chyba była zawsze.

I.K. – A ja pamiętam doskonale, kiedy pierwszy raz zobaczyłam panią Teresę w autobusie jadącym na Saską Kępe. Taka opalona, w sukni, którą nosi do dzisiaj. Nie wiedziałam, kto to jest, ale była to postać fascynująca.

T.S. – Pani Teresa zawsze była oryginalna. Przecież ten asymetryczny kok, który jakiś czas temu stał się taki modny to ona nosiła od zawsze. U nas w teatrze

mówili na tę fryzurę „psiaciemac”. Jej suknie były charakterystyczne.

I.K. – Ale to chodzi nie tylko o fryzurę i stroje. Kolczyki, opalenizna, w ogóle była inna niż wszyscy.

M.J. – I potem się zaprzyjaźniłyście. I Iza była zawsze pierwsza, od serca.

I.K. – Między nami w pewnym momencie zatraciła się granica między pracą a życiem prywatnym. Gdy przychodziłam tutaj robiło się moje ulubione potrawy, mamasza, mama pani Teresy, traktowała mnie jak kogoś z rodziny.

M.J. – A ja mam piękną opowieść o hydrauliku. Przychodzę kiedyś spóźniona do teatru i widzę, że w pracowni scenograficznej na gwoździu przy drzwiach wisi jakiś bardzo zniszczony męski płaszcz i równie brzydki, splowiały beret. No, myślę sobie, kierownik nareszcie sprowadził hydraulika do naszych kaloryferów, z których ciągle coś się lało. W każdym razie byłam przygotowana na spotkanie z hydraulikiem. Okazało się, że to mundurek pani Teresy do wyprowadzania psów. Ona też była spóźniona i w pośpiechu nie

zdążyła się przebrać. Przyszła w starym płaszczu swojego ojca. I to jest opowieść o hydrauliku. Bo normalnie pani Teresa jest piękna, w kolczykach.

T.S. – No, ale niestety pani Teresa też kłnie po szewsku.

I.K. – Nie, może nie po szewsku, ale czasami jak powie, to w piąty idzie.

M.J. – Miło tak sobie poplotkować przy herbatce.

T.S. – Słuchajcie, mnie to od dawna mężczy, czy pani Teresa była kiedyś zakochana?

– Jak to się prędko umiera, psiakrew. Już ta jesień, okropne. Jak ja nie lubię tego okresu, śmierci przyrody. Kocham wiosnę, wszystko się rodzi, ładnie, zielone wylażą, kwitnie, a teraz to będzie śmierć. Bardzo nie lubię.

– Co pani czyta?

– Puszkina. Strasznie go lubię, nawet więcej niż Mickiewicza.

– A co szczególnie w Puszkinie?

– Wsio.

– Jewgienija?

– Jewgienij to jest moja miłość. Puszkina to jest przepiękny pan.

– I zna pani Jewgienija na pamięć?

– Nie, z pamięcią to nigdy nie było u mnie dobrze. Nigdy niczego nie uczyłam się na pamięć.

– Co jeszcze w literaturze jest pani bliskie?

– Co lubię, głupie pytanie. Trudno tak zaraz odpowiadać. Mało jest wspaniałych rzeczy. Wracam do Rosji. Dostojewski, Tolstoj. O, tak. Dostojewski. Nie znoszę go w teatrze, ale przeczytać i owszem. A pan nie lubi?

– Lubię, ale nigdy bym nie pomyślał, że dla pani jest ważny akurat on.

– Nie wyglądam na to? Proszę pana ja na wiele rzeczy nie wyglądam, ale tego i tak pan nie dojdzie.

– A co jeszcze z literatury?

– No, jak zaczniemy teraz jechać przez całą literaturę. A Gogol, a Szekspir, a Moliere, a Proust. Lubi pan Prousta? Przeczytałam go dokładnie, wszystkie tomy, w czasie wojny, siedząc w piwnicy podczas bombardowań. Dużo czasu miałam. A wie pan, kto mnie nie wzrusza? Zachnij się pan teraz, Słowacki. I co pan na to? To wszystko ważne, tylko, że ostatnio mam coraz mniej czasu. To jest nieszczęście. Już kilka miesięcy leży u mnie *Ulysses* i nie mam go kiedy zgryźć. Bo to trzeba dwie, trzy

godziny spokoju, żeby w skupieniu poczytać. A cały dzień kołowrót okropny, a wieczorem, gdy zwierzęta nakarmię, ptakom chleba wyniosę to już nie mam sił. A ptaki teraz ciągle głodne. Powietrze coraz gorsze, muszek coraz mniej, nie mają co jeść. Ostatnio tylko *Dzienniki* Dąbrowskiej zdążyłam przeczytać. Kiedyś jakoś więcej czasu było.

– Rozmaite są rarogi na świecie proszę pana. Przeżyło się, przeszło i koniec. Co mnie to da, że ja tęsknić będę. Wiem, że było, wiem, jak było. Bardzo jestem szczęśliwa, że żyłam w okresie tak ładnym. Ja miałam takie przedziwne wytyczne, według których ułożyłam wszystko. I nic nie żałuję. Życie przeżyte i zupełnie jestem zadowolona. No, pan to jeszcze szczenię rajske, jeszcze pan ma czasu a czasu. Prawda, właściwie nie mam żadnych powiązań towarzyskich, ale też nie mam na to ochoty. Bo ja nie lubię ludzi. Było tylko kilku. Z Zosią Małynicz bardzo byliśmy blisko, skończyło się. Z Bogdanem nadal jest jakaś więź, tylko, że Bogdan chory, źle się czuje, bardzo rzadko u mnie bywa. Malowałam, czasami robiłam coś w teatrze i koniec. To, co mam w sobie zawsze było mocniejsze od tego, co napływało. Bardzo mnie obchodzą rozmaite biedy ludzkie, gdzie mogę zawsze pomóc, ale tylko dlatego, że coś przewraca moje kiszki nie musi od razu przewracać mojego malarstwa. Powiedzą aspołeczny typ. Bo przecież estetyzm jest niepotrzebny, to jest tfu, wszystko musi być obrzydliwe. Ale jak się maluje obraz to się nie liczy ile go potem obejrzy narodu. Bo im wszystkim nawet do głowy nie przyjdzie co się ze mną dzieje, gdy maluję te kury. Zabawne stworenia.

– Rozmawiał: Maciej Nowak

NOTA BIOGRAFICZNA

TERESA ROSZKOWSKA, malarka, scenograf. Ur. 23 listopada 1904 roku w Kijowie. Od początku lat dwudziestych w Warszawie. Ukończyła Konserwatorium Muzyczne w klasie fortepianu i Szkołę Sztuk Pięknych w pracowni malarstwa Tadeusza Pruszkowskiego (1930) oraz scenografię na Wydziale Reżyserii Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej (1936). W latach trzydziestych związana z ugrupowaniem plastycznym „Szkola Warszawska”, nawiązującym do tradycji renesansowego malarstwa cechowego. Liczne wyjazdy studyjne na południe Europy. W roku 1933 debiutowała jako scenograf, stając się już w okresie przedwojennym jednym z najważniejszych twórców polskiej plastyki teatralnej. Współpracowała m.in. z Leonem Schillerem, Edmundem Wiercińskim, Aleksandrem Bardinim, tworząc dekoracje ostentacyjnie malarskie, w których podstawę kompozycji scenicznej stanowiły barwa i światło. W latach siedemdziesiątych odeszła od teatru poświęcając się całkowicie działalności malarskiej.

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.). Odznaczona Krzyżem Oficerskim, Kawalerskim i Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski oraz Medalem 10-lecia Polski Ludowej.

M. N.

Twórczość Teresy Roszkowskiej rozwija się w dwóch podstawowych dziedzinach. Jedną z nich jest malarstwo określane zwykle jako sztalugowe, drugą – scenografia. Dwie te dziedziny splatają się dość ściśle, choć – ujmując rzecz historycznie – bywały okresy, w których u artystki dominowało raz malarstwo, to znów scenografia.

Zaczęło się od malarstwa, które Roszkowska studiowała jeszcze przed wojną w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem profesora Tadeusza Pruszkowskiego. Dopiero po ukończeniu tych studiów przyszły następne – w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej, a po nich pierwsze kontakty z teatrami.

Zainteresowania Roszkowskiej odznaczały się

zawsze różnorodnością, albowiem dodatkowo uczestniczyła jeszcze na studia muzyczne w Konserwatorium warszawskim. Różnorodność ta wynikała oczywiście z indywidualnych cech osobowości artystki. Zarazem jednak znajdowała żywe oparcie w programie jej macierzystej uczelni, którą była Akademia Sztuk Pięknych. Z punktu widzenia kryteriów dzisiejszych był to program bardzo nowatorski, nie pozwalający wychowankom na zasklepienie się wyłącznie w ramach tzw. sztuk czystych, czyli malarstwa, grafiki i rzeźby, ale nakłaniający także ku innym dziedzinom twórczości, obejmowanym dziś ogólną nazwą sztuki użytkowej aż po wnętrzarstwo i reklamę.

Roszkowska należała do grupy „Szkola Warsza-

wska”, skupiającej drugi po „Bractwie św. Łukasza” rocznik wychowanków Profesora. Była wybitną kolorystką. Pamiętać jednak trzeba, że kolor w „Szkole Warszawskiej” nie miał cech autonomicznych, jak to się później działo u przybyłych z Paryża kapistów, i łączył się z pełnym honorowaniem tematu, choć i w tej dziedzinie nastąpiło charakterystyczne przesunięcie od traktowanej bardziej serio przez „Łukaszowców” kompozycji figuralnej ku swobodnie, nawet z dystansem i humorem pojętej scenie rodzajowej oraz pejzażowi i martwej naturze.

Takie właśnie było przede wszystkim malarstwo Roszkowskiej, jej sceny z powszedniego życia, uroczystości, odpusty, targi, kiermasze i pikniki odznaczały się specyficzną żartobliwością oraz żywą barwnością, choć wolne były od migotliwej wrażeniowości impresjonistycznej. Artystka kładła plamę barwną szeroko i dekoracyjnie. W dziedzinie formy charakterystyczne były pewne przerysowania, w szczególności w postaciach ludzkich, co zwiększało ich ekspresję. Wreszcie cechą bardzo widoczną w obrazach z tamtych czasów stało się stosowanie perspektyw z góry, co pozwalało na umieszczanie w obrazach rozległych, ogarniających dużą przestrzeń widoków.

Wszystkie te elementy stylistyczne malarstwa Roszkowskiej wraz z ich tematyką były tym bardziej ważne, że one to legły u podstaw jej koncepcji scenograficznych u schyłku lat trzydziestych. Wiemy już, że nieco wcześniej studiowała w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej, gdzie zetknęła się z trzema wielkimi ludźmi teatru: Leonem Schillerem, Aleksandrem Zelwerowiczem i Edmundem Wiercińskim. Ten ostatni był reżyserem *Obrony Ksantypy* L.H. Morstina w Teatrze Polskim w roku 1939, w której dekoracje i kostiumy Roszkowskiej stały się jej wielkim i niepodważalnym sukcesem.

Po wojnie artystka była już scenografką bardzo cenioną i poszukiwaną, choć nigdy nie zabiegała o zamówienia. Swoją współpracę z teatrem traktowała zawsze bardzo serio i wybiórczo, ujawniając predylekcję przede wszystkim do repertuaru romantycznego o dużej sile oddziaływania poetyckiego. Najlepsze swoje projekty scenograficzne wykonała dla Teatru Polskiego i Opery w Warszawie oraz dla Teatru Nowego w Łodzi. Z Teatrem Polskim była jednak zawsze związana najbardziej.

Wiele cennych uwag o scenografii Roszkowskiej pozostawił nie żyjący już Zenobiusz Strzelecki. To on właśnie twierdził, że w okresie przed r. 1939 artystka należała do trójcy najwybitniejszych polskich scenografów obok Andrzeja Pronaszki i Władysława Daszewskiego (bo Karol Frycz i Wincenty Drabik reprezentowali pokolenie wcześniejsze). Na tej eksponowanej pozycji utrzymywała się

przez parę dziesiątków lat po wojnie, choć w tym czasie miała już liczniejszą konkurencję, także kobiecą.

Roszkowska lubuje się w głębokich perspektywach, buduje wspaniałe, fantazyjne architektury, wyżywa się w urokliwości kostiumów, zawsze niezwykle barwnych, w całym tego słowa znaczeniu pięknych i odświeżających.

Związki z teatrem ulegają rozluźnieniu dopiero po r. 1970. W tym czasie ponownie wysuwa się na plan pierwszy malarstwo sztalugowe. Pozornie zresztą nie zmieniało się ono tak bardzo od lat dawnych. Pozostało przedmiotowe, podporządkowane bezpośrednio naturze, choć – jak i dawniej – nie niewolnicze w stosunku do niej. Artystka nigdy nie próbowała odchodzić od natury w świat tzw. abstrakcji, jakże modnej u nas zwłaszcza po r. 1956. Odwołując się do swoich doświadczeń scenograficznych twierdziła, że to właśnie ta dziedzina twórczości kazała jej unikać abstrakcji, w teatrze bowiem wszystko musi być „na temat”, być z akcją i tekstem konkretnie powiązane.

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 malarstwa 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 odchodzić 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. Jeszcze silniej niż kiedyś dochodzi do głosu w jej traktowaniu dekoracyjność – zapewne wskutek oddziaływania koncepcji scenograficznych.

Dominacja jednego podstawowego tonu widoczna jest przede wszystkim w pejzażach, w których artystka przekazuje swoje zachwyty z odbywanych podróży. Inspiracji dostarczają jej oprócz krajobrazów polskich (Szlembark) także francuskie, włoskie, jugosłowiańskie, greckie. Są to – jak i dawniej – pejzaże rozległe, tyle tylko że coraz mniej w nich szczegółów. Artystkę pociąga to, co zawsze pociągało rasowych malarzy: światło. Białe lub żółtawo-czerwone te pejzaże są dowodem ambitnych poszukiwań w dziedzinie, która stawia zazwyczaj przed malarzami najwięcej trudności.

Jerzy Zanoziński

WAŻNIEJSZE WYSTAWY

INDYWIDUALNE

- 1931 Malarstwo – Paryż Galerie Bonaparte
- 1960 Scenografia – Londyn Instytut Kultury Polskiej
- 1968 Malarstwo, rysunek – Warszawa Zachęta
- 1983 Malarstwo, scenografia – Warszawa Zachęta
- 1988 Malarstwo – Warszawa Galeria Sceny Kameralnej Teatru Polskiego
- 1989 Scenografia – Warszawa Muzeum Teatralne

ZBIOROWE

- 1930–1939 Wystawy Stowarzyszenia Plastyków „Szkola Warszawska” – Warszawa IPS, TZSP, Łódź Galeria w Parku Sienkiewicza, Poznań TPSP, Genewa Musée Rath, Lwów TPSP, Rapperswil, Nowy Jork, Ottawa, Sztokholm
- 1936–1939 Wystawy „Bloku” Zawodowych Artystów Plastyków – Warszawa IPS, Rapperswil, Genewa Grand Musée, Sztokholm Liljevachs Konsthall, Londyn New Burlington Gallery
- 1932–1947 Udział w Salonach Wiosennych i Zimowych – Warszawa IPS, Muzeum Narodowe
- 1937 Wystawa Światowa – Paryż – Grand Prix, srebrny medal za scenografię do baletu *Baśń krakowska*
- 1948 Wystawa Grupy Artystów Plastyków „Powiśle” – Warszawa, Muzeum Narodowe
- 1950–1954 Ogólnopolskie wystawy plastyki – Warszawa Muzeum Narodowe, Zachęta
- 1964–1979 Udział w wystawach współczesnej scenografii polskiej i światowej – Wenecja, Berlin CIiKP, Budapeszt Vigszínház, Nancy, Royan, Praga, La Rochelle, Amiens, Saint Denis, Mediolan Museo Teatrallé alla Scala, Moskwa, Tallin, Oslo Muzeum Sztuki Stosowanej, Londyn Muzeum Wiktorii i Alberta, Birmingham Forum, Neuchâtel Muzeum Etnograficzne, Budapeszt Történeti Muzeum
- 1968 Wystawa *W kręgu Pruszkowskiego* – Warszawa Muzeum Narodowe
- 1971 Udział w wystawach rocznicowych i tematycznych organizowanych przez Muzeum Teatralne w Warszawie
- 1983 70 lat Teatru Polskiego w Warszawie – Warszawa Teatr Polski



Bogna Krasnodębska-Gardowska *Wakacje, Teresa, drzeworyt* 1955



Pan z towarzystwa W. Hasenclevera. Teatr Nowe Ateneum w Warszawie, 1933



Wielki człowiek do małych interesów A. Fredry. Teatr Narodowy w Warszawie, 1935



Rodzina Massoubre J. Devala. Teatr Polski w Warszawie, 1936

Baśń krakowska. Teatr Mogador w Paryżu, 1937





Obrona Ksantypy L. H. Morstina. Teatr Polski w Warszawie, 1939



Obrona Ksantypy. Teatr Polski w Warszawie, 1939

Elektra J. Giraudoux. Scena Poetycka TWP w Łodzi, 1946



Aleksander Zelwerowicz i Antonina Gordon-Górecka w *Elektrze*. Scena Poetycka TWP w Łodzi, 1946



Projekt kostiumu Żebraka z *Elektry*. Scena Poetycka TWP w Łodzi, 1946



Elżbieta Barszczewska i Zofia Małynicz w *Cydzie*. Teatr Polski w Warszawie, 1947



W trakcie prób *Elektry*: Edmund Wierciński, Teresa Roszkowska, Bohdan Korzeniewski. Scena Poetycka TWP w Łodzi, 1946



Cyd S. Wyspiańskiego wg P. Corneille'a. Teatr Polski w Warszawie, 1947



W czasie prób *Cyda*: Edmund Wierciński, Teresa Roszkowska, Witold Lutosławski. Teatr Polski w Warszawie, 1947



Podczas prób *Szkoły żon* Molière'a. Teatr Kameralny w Łodzi, 1948



Jacek Woszczerowicz w *Szkole żon* Molière'a. Teatr Kameralny w Łodzi, 1948



Don Juan Molière'a. Teatr Polski w Warszawie, 1950



Podczas próby *Don Juana*: Bohdan Korzeniewski, Teresa Roszkowska, Arnold Szyfman. Teatr Polski w Warszawie, 1950



Fantazy J. Słowackiego. Teatr Polski w Warszawie, 1948



Jak wam się podoba W. Shakespeare'a. Teatr Polski we Wrocławiu, 1951



Jak wam się podoba. Teatr Polski we Wrocławiu, 1951

Fantazy. Teatr Polski w Warszawie, 1948





Horsztyński J. Słowackiego. Teatr Polski w Warszawie, 1953



Romeo i Julia, Opera Warszawska, 1954

Romeo i Julia W. Shakespeare'a. Opera Warszawska, 1954



Projekt kostiumu do Romea i Julii. Opera Warszawska, 1954



Projekt kostiumu do Romea i Julii. Opera Warszawska, 1954





Lorenzaccio A. de Musseta. Teatr Polski w Warszawie, 1955



Święta Joanna G. B. Shawa. Teatr Polski w Warszawie, 1956



Święta Joanna. Teatr Polski w Warszawie, 1956



Na próbie *Świętej Joanny*. Teatr Polski w Warszawie, 1956

Borys Godunow M. Musorgskiego. Opera Warszawska, 1961



Projekt kostiumu do *Don Pasquale* G. Donizettiego. Opera Warszawska, 1961



Don Pasquale. Opera Warszawska, 1961

Salome R. Straussa. Opera Warszawska, 1961





Projekty kostiumów do *Salome*. Opera Warszawska, 1961



Projekty kostiumów do *Salome*. Opera Warszawska, 1961

Wiśniowy sad A. Czechowa. Teatr Narodowy w Warszawie, 1964



Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale W. Bogusławskiego. Operetka Warszawska. 1966

Kobieta bez skazy G. Zapolskiej. Teatr Polski w Warszawie, 1968





Martwe dusze M. Gogola. Teatr Polski w Warszawie, 1969

Martwe dusze. Teatr Polski w Warszawie, 1969



Hrabina S. Moniuszki. Teatr Wielki w Warszawie, 1969



Hrabina. Teatr Wielki w Warszawie, 1969



Wesele Figara P. Beaumarchais. Teatr Nowy w Łodzi, 1974



Wesele Figara. Teatr Nowy w Łodzi, 1974

Maria Stuart F. Schillera. Teatr Polski w Warszawie, 1976





Projekty kostiumów i projekt kulisy do *Marii Stuart* F. Schillera. Teatr Polski w Warszawie, 1976



Zemsta A. Fredry. Teatr Nowy w Łodzi, 1978

Teresa Roszkowska



TWÓRCZOŚĆ TEATRALNA TERESY ROSZKOWSKIEJ

Walter Hasenclever: *Pan z towarzystwa*

Przekł. Irena Krzywicka

Insc. i reż. Leon Schiller

Prem. 5.12.1933. Teatr Nowe Ateneum, Warszawa

„Pana z towarzystwa grano w Ateneum wesoło, mimo, że niewątpliwie w innej tonacji niż jest napisany. (...) Komedia zmieniła się w groteskę z lekkim posmakiem absurdu. Interpretację tę posunięto miejscami aż do „uknajaczenia” tekstu, w którym wyborna tłumaczka, p. Irena Krzywicka, nie zawsze podobno, mogła poznać swoje pióro. Był to „pan z towarzystwa” w wydaniu ludowym, ale jeżeli ma to mu dopomóc do sukcesu, niech mu będzie!” (Tadeusz Boy-Żeleński)

„... w teatrze debiutowała w 1933 scenografią do *Pana z towarzystwa*, powitaną entuzjastycznie („Nowy talent w dziedzinie dekoracji teatralnej”). (...)

Kiedy Teresa Roszkowska debiutowała w teatrze uprawiała już od kilku lat malarstwo sztalugowe. Była artystką o określonej indywidualności i – co w dziejach naszej powojennej scenografii nieczęste – nie zatraciła jej nigdy. „Malarskość” charakterystyczna dla wszystkich prac scenicznych Roszkowskiej jest zresztą specyficznej natury. Przejawia się, w kompozycji (nawet dekoracje „architektoniczne” podporządkowane są prawom rządzącym w malarstwie), stylizacji wnętrza i pejzaży, wyrafinowanym kolorystyce, nawet kroju kostiumów. Ale w przeciwieństwie do większości dzieł przedstawicieli malarstwa szkoły w naszej scenografii, prace te każdorazowo wiążą się z charakterem sztuki, stylem reżyserii. Stąd ich różnorodność, niepowtarzalność, mimo iż metoda twórcza jest podobna”. (Marta Fik)

Sophie Treadwell: *Maszyna*

Przekł. Ewa Kuncewicz

Reż. Leon Schiller

Prem. 18.01.1934. Teatr Nowe Ateneum, Warszawa

„... Treadwell ukazuje nam obraz straszliwych krzywd, jakie spadają na kobiety w kapitalistycznym zmechanizowanym życiu Ameryki. (...) Jeśli to ma być satyra na rozpróznione maszyny amerykańskie, jeśli to ma być taka Aszantka z Nowego Yorku, trzeba to było i wystawić i zagrać nieco inaczej. Schiller swoją niezawodną ręką zrobił z tego coś w rodzaju „rany społecznej”, tym razem rany szarpanej w działło. Mieszkanie stenotypistki zarobkującej pokazane jest jako nora ze złem. Muszę pocieszyć Schillera, że taka Miss Ellen mieszka w Nowym Yorku prawie tak przyzwoicie jak Schiller. Bar amerykański jest czymś w rodzaju stołówki, to znaczy brudną norą. Ponure pieśni jakichś amerykańskich burlaków mają nadać sztuce koloryt amerykański. Wszystko razem jest

naiwne i szyte już nie grubą nicią, ale powrozem”. (Antoni Słonimski)

„Skoro my eksportujemy nasze feministyczne sztuki do Ameryki, nic słusznieszego, że Ameryka wysyła znów swoje do nas: „Oko za oko, ząb za ząb” – powiada Pismo (...) Tyle jest pewne, że reżyser z możliwym sadyzmem wypieścił końcówkę sceny przed fotelem elektrycznym, szczególnie irytujące, i że nawet znane i uznane zalety reżyserii Schillera przyczyniły się do tego, aby uwydatnić bezgraniczną niedorzeczność tego wojowniczo-feministycznego produktu. Czy nie szkoda pracy?” (Tadeusz Boy-Żeleński)

Maria Morozowicz-Szczepkowska: *Typ „A”*

Reż. Zofia Modrzewska

Prem. 20.11.1934. Teatr Nowe Ateneum, Warszawa

„Kobieta napisała, kobieta wyreżyserowała i kobieta zrobiła dekoracje. Wszystko jest rodzaju żeńskiego. Podnosi się „ta kurtyna”, na „tej scenie” rozpoczyna się „ta akcja”, „tej komedii”. Brakuje tylko sensu, bo sens jest rodzaju męskiego, brakuje dowcipu, bo to też rodzaj męski, jest natomiast nuda rodzaju żeńskiego”. (Antoni Słonimski)

Karol Dickens: *Opowieść wigilijna*

Reż. Ewa Kunina

Prem. ..12.1934. Sala Instytutu Reduty, Warszawa

Aleksander Fredro: *Wielki człowiek do małych interesów*

Reż. Aleksander Zelwerowicz

Prem. 31.01.1935. Teatr Narodowy, Warszawa

Scenografia we współpracy z Wacławem Ujejskim

„Z komedii wywabiono kolor czasu i rysy realistyczne, przez co nabrała jakiejś fantazyjnej groteskowości. Ten styl niewątpliwie ożywił ją znacznie. (...) Bardzo piękne i pełne dowcipu dekoracje i kostiumy przygotowali pp. Roszkowska i Ujejski”. (Kazimierz Wierzyński)

„Inscenizacja, którą obecnie oglądamy w Teatrze Narodowym cofnęła Janiakiewicza o jakieś 20 lat wstecz. Kostiumy, zaczerpnięte z żurnali roku 1850 mniej więcej. Fraczek Leona przypomina jeszcze wcześniejsze czasy. P. Zelwerowicz, reży-

ser sztuki musiał mieć jakiś cel artystyczny w tem przesunięciu epoki. Interesujące by było posłuchać jego argumentów. Może by nas przekonał, że komedia na tem dobrze wychodzi. Bez tej dyskusji wydaje nam się, że raczej kłóci się z intencjami Fredry: Jeniakiewicz w dobrej połowie swojej zawartości jest produktem modnego wówczas pozytywizmu – „pracy organicznej”, która padła na mózg parafialnej wielkości. W surdutach popowstańców cała ta część satyry wyglądałaby naturalniej, niż w kostiumologii czasów romantycznych. W każdym razie, jeśli by jakieś exposé inscenizatora skorygowało nasze racje w tym względzie, to wątpliwość czy ustąpiłibyśmy na innym punkcie: Trudno pojąć dlaczego biedermeier kostiumów jest tak karykaturalny? Poubierano w *Wielkim człowieku* aktorów tak, że żaden z mężczyzn nie ma naturalnej ludzkiej figury. Czy ma to oznaczać, że dziś nie możemy już na świat *Wielkiego człowieka* patrzeć inaczej, jak tylko na groteskę! Jeśli tak, to zachodzi jakiś nieporozumienie. Komedia jest realistyczna od „a” do „z”. Realistyczna i realna”. (Adam Grzymała-Siedlecki)

Jean Cocteau: *Maszyna piekielna*

Przekł. Emil Skiwski

Reż. Leon Schiller

Prem. 23.03.1935. Teatr Nowy, Warszawa

Scenografia we współpracy z Wacławem Ujejskim i Marianem Sigmuntem

„... mamy tu do czynienia z nowym rodzajem literackim: *Edyp* Cocteau to bardzo wyrafinowany, bardzo – jak dawniej się mówiło – „dekadencki”, bardzo intelektualny żart sceniczny (nie mogę tego inaczej nazwać) ocierający się o tragedię, to zaduma poety nie wahająca się użyć w potrzebie dysonansów parodii. Poeta rozbił bohatera z koturnów, a język z wiersza: nie lęka się użyć gwary lub świadomego anachronizmu; sięga najbardziej beceremonialną ręką, aby wydobyć człowieka spod skostniałej już skorupy historii lub mitu, bada ich sens nowymi odczynnikami; ale to wszystko nie jest znaną serio. (...) Oto wiekiasta zagadka wolnej woli i losu, teraźniejszości i przyszłości, istota wszelkich wróżb tak wielką odgrywających rolę w życiu starożytnych. To tajemnica – to właśnie Sfinks i dlatego treścią jego naiwnej zagadki jest – człowiek. I ten Sfinks, który w dawnych dramatach Edypowych nie istnieje, daje tu autorowi sposobność do sceny będącej uwienieniem rodzaju, którym poezja nasyciła kabaret tragizmem najwyższych zagadnień”. (Tadeusz Boy-Żeleński)

„Zdaniem moim, sztuka straciła nieco na tem, że wystawiono ją w teatrze Nowym. Na tej idealnie kameralnej scenie dobrze wychodzą sztuki, którym do twarzy to, że aktorzy mogliby każdej chwili pomieszać się z publicznością. Ale także ze sceny między widzów mógł wyjść np. p. Wyrzykowski w *Piekielnej maszynie*, pozbawiony spodni? byłoby to krepujące dla obu stron... (...)

Kompozytorzy kostiumów nie obliczyli należycie perspektywy przy ukazaniu Jokasty jako ducha. Dość smukła w doczesnym bycie, Jokasta stała się jakąś zażywną jeźdźnicą po przejściu na pola elizejskie, co jej odebrało wszelką wizyjność. (...) Za zasługę reżyserii p. Schillera zapisać należy, że z trafem poczuł, że stusowała ona odcienia groteski, które w tekście odskakują z nadmierną powagą momentów tragicznych. Dekoracje niezbyt pomysłowe, ale dyskretne, nie pretendujące o to, by być pierwszą w sztuce postacią – to jest podstawowa zaleta dekoracji teatralnej”. (Adam Grzymała-Siedlecki)

„*Maszyna piekielna*, wystawiona na malej i niewdzięcznej scenie Teatru Nowego (na zasknieniu 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 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 skórą i draperiami. Z draperii i skór są również kostiumy, sensualne, tym bardziej, że nie raz, ukazujące ciało pod bogato faldowaną przeźroczystą materią w kolorach ciepłych z palety faworytycznej – jak Baksta w *Baletach Rosyjskich*”. (Zenobiusz Strzelecki)

Sergiusz Jesienin: *Pugaczow*

Przekł. Władysław Broniewski

Reż. Gustawa Błńska

Prem. 22.03.1936. Teatr Nowy, Warszawa (Warsztat reżyserski PIST-u)

„Opracowanie reżyserskie p. Gustawy Błńskiej (...) odznacza się szlachetną miarą w stonowaniu poetyckiej formy utworu z realistycznymi akcentami treści”. (Tadeusz Boy-Żeleński)

Jacques Deval: *Rodzina Massoubre*

Przekł. Maria Serkowska

Reż. Leon Schiller

Prem. 2.04.1936. Teatr Polski, Warszawa

Scenografia we współpracy z Wacławem Ujejskim i Marianem Sigmuntem

„Deval pokazał nam w tej olbrzymiej sztuce, która rozpoczyna się w 1873 r. z przyjściem na świat Piotra Massoubre, a kończy się w osiem miesięcy po jego śmierci, całe życie człowieka. Słabego, przeciętnego, pełnego wad, choć niepozbawionego zalet, ot, takiego jakich wielu. Pokazuje nam też dzieje rodziny...” (Karolina Beylin)

„Środowisko – przeciętna francuska rodzina burżuazyjna. Droga dochodzenia: od małych środków do życia – do potencji finansowej. Droga niezaprzeczonych talentów i brutalnych metod życiowych (...) Bardzo udane dekoracje (neo-realizm) skomponowali uczniowie wydziału reżyserskiego PIST pp. Roszkowska, Sigmunt, Ujejski (sic!)” (Julian Wołoszynowski) „Sztuka Devala jest „dziejami rodziny” a właściwie „dziejami mężczyzny”, który stoi na czele rodziny. Jest oskarżeniem, rzuconym na burżuazję francuską, jak również oskarżeniem skierowanym przeciwko egoizmowi mężczyzny. (...) Sztuka zakrawa na sceniczny pamflet przeciwko burżuazji tak dalece, iż chwilami słucha się utworu z takim wrażliwością jakby nie był on dziełem pisarza z burżuazyjnej Francji, lecz z Rosji sowieckiej. (...) Z dekoracji najładniejszy jest widok uśpionego w wieczornej ciszy miasta w odsłonie drugiej”. (Tadeusz Kończyc)

„Reżyserskie ujęcie całości przez Schillera grzeszyło nieco monumentalnością. To nie misterium, to pamflet. Utrudnił też sobie inscenizator zadanie przedłużając spektakl zbyt skomplikowaniem dekoracyjnym. Widoki Paryża wykonane przez utalentowaną trójkę, p. Roszkowska, p. Sigmunt i Ujejskiego, interesujące same w sobie, były tu dość zbyteczne, a nawet były poniekąd wbrew sztuce, która ma dawać nastrój duszności i ciasnoty a nie szerokich perspektyw. Za bogato, jak zwykle”. (Tadeusz Boy-Żeleński)

„Ale są w inscenizacji Schillera momenty wprost wspaniałe (atmosfera mieszkania w akcie pierwszym, cudowna scena śmierci Franciszki i o świcie, gdy w kościołach zaczynają bić dzwony) jest nastrój, wydobyty nie tylko ze słów. Dużą pomocą są tu dla reżysera trzej dekoratorzy; każdy z nich dał poszczególnym obrazom ramy, jak w zwierciadle odbijające epokę i środowisko”. (fr „Pięta rano”)

„Dekoracje właściwe, z potrzebnym przekształceniem pewnego, tajemniczego, makabrycznego uroku pokoju śmierci Piotra w zwykły, niepotrzebny w domu zakątek, gdzie szaleją dziecięce hałasy i gdzie ostatni potomek rodu zaczyna erotyczną grę identyczną do ojcowskiej również w chwili przyjścia na świat syna”. (R. Szczep. „Gazeta Poniedziałkowa”)

„Powstało (...) widowisko o niezwyklej ekspresji. Trójka dekoratorów pp. Roszkowska, Sigmunt i Ujejski, groźni już dziś nawet dla Daszewskiego nadali widowisku świetny kształt plastyczny, zwłaszcza pierwszym obrazem”. (SW. „Express Poranny”)

„Dekoracje były zrobione inteligentnie i ze smakiem” (Zdzisław Lempicki)

Jean Giraudoux: *Judyta*

Przekł. Zofia Nalkowska

Reż. Leon Schiller

Prem. 15.12.1936. Teatr Nowy, Warszawa

„Jak zaczął się wielki teatr francuski od heroicznej tragedii dramatyzującej dawne mity, tak w ostatnich czasach urodziła

się nowa forma dramatyczna, odnawiająca również dawne mity, ale kształtująca je w swobodnej, przekornej i paradoksalnej wersji. Teatr ten, na pograniczu żartu i wzruszenia, petyzmu i profanacji, bardzo intelektualny i wyrafinowany, świadomie igra z anachronizmem, prześwieśla stare klechdy nowoczesną psychologią, wkłada bohaterom w usta prozę pełną drażniącą poezję, uragającą wszystkim «kolorytom lokalnym» i «prawdzie epoki» (Tadeusz Boy-Żeleński)

„Dekoracje i kostiumy projektowane przez Teresę Roszkowską (...) stanowiły plastyczny wyraz nowoczesnego rozumienia świata *Biblii*. Przenikanie się w nich elementów współczesnych i antycznych ułatwiło patrzącym oderwanie *Księgi Judyty* od określonej epoki i związanej z nią pewnej mistycznej otoczki, a tym samym zwracało ich uwagę na czysto psychologicznie naświetlone z aktualnego punktu widzenia podłoże faktów. Dekoracje do I aktu, który rozgrywa się w domu bogatego bankiera żydowskiego, tworzyły wnętrze o stylu bliżej nieokreślonym. (...) W głębi, tuż za drzwiami wejściowymi, tkwiącymi w ogromnej, sięgającej aż po sufit kracie, biegnie przez środek salonu niesymetryczny łuk, z jednej strony wsparty na kolumnie wysuniętej nieco ku przodowi sceny. Stwarza on złudzenie przestrzeni znacznie większej niż ta, jaką oferuje Sala Redutowa, wzmacnia iluzję intensywny niebieski kolor tła. Z kolei udrapowana na ścianie bocznej kotara w połączeniu z futrem, jakie opada z kozetki i ściele się po ziemi, nadaje mieszkaniu pewną intymność. Meble i inne rekwiizyty, jak np. obraz, kinkiet, wnoszą element nowożytny w to zmonumentalizowane, archaiczne nieco wnętrze. Jeśli chodzi o barwy, dominuje brąz, czerni i złoto. Tę samą mniej więcej kolorystykę utrzymano w dekoracjach do aktów II i III, rozgrywających się pod namiotem Holoferesa. W centrum sceny wznosi się na tle kotar złoty tron, który w pewnej odległości otaczają przedmioty podobne doń w kształcie, chociaż niższe: materia, jaka zwiesza się z rusztowania namiotu, daje miejscami duży, ciemnoniebieski prześwit.

Kostiumy oddawały intencje twórców przedstawienia przez połączenie współczesnego kroju ze starożytnym sposobem noszenia ubioru, co podkreśla np. kombinacja makijażu a l'antique z modnym aktualnie uczesaniem, przy w pełni nowoczesnej kompozycji barw. Charakterystyczne są zwłaszcza żołnierskie mundury o linii współczesnego trenca, podczas gdy emblematy władzy przerzucono przez ramię na modłę antyczną, a hełmy osadzone głęboko na czole, jak to czynili starożytni wojownicy. Aluzje do wyglądu starożytnej armii byłyby rozmaite: czasem bogate naszywki na mundurze przypominały elementy pancerza, potraktowanego zresztą całkiem dowolnie: czasem podobne skojarzenia budzi sposób sznurowania buta, upinania płaszczu, wreszcie pewne nawiązanie do postaci świata antycznego w ogólniejszym sensie stanowiła geometryzacja sylwetek męskich, osiągnięta przez podkreślenie w kroju szerokości barów i mocne wcięcie w talii. Kolory strojów współgrają znakomicie z tonacją barwną dekoracji. Dominują odcienie koloru niebieskiego, zestawione z brązem: ciekawą kompozycję brudnej zieleni i zaśniedziałego brązu przedstawiał strój strażnika.

(...) Od kostiumów nędzarzy odbijał pełen królewskiego blasku, zdobny bogatą biżuterią, strój Judyty, o kroju właściwie współczesnym, ale nawiązującym również luźno do chlamidy, co podkreśla aktorka hieratycznym gestem. (...) ...recenzje poświęcały scenografii uwagi zdawkowe (mniej lub bardziej „szczęśliwa”, „pomysłowa” itp.) albo wręcz krzywdzące, nie najlepiej zresztą świadczące o znajomości rzeczy”. (Olga Bieńka)

„Nie sprzyjają także wrażeniu dekoracje p. Roszkowskiej, niepokojące w kształtach i jakby brudne w barwie”. (SW „Express Poranny”)

„Bardzo dobre dekoracje przygotowała Teresa Roszkowska.” (Kazimierz Wierzyński)

Muz. Michał Kondracki: *Baśń krakowska* – balet

Libretto Ludwik Hieronim Morstin

Insc. i chor. Bronisława Niżyńska

Występy Reprezentacyjnego Baletu Polskiego podczas Wystawy Światowej w Paryżu. 17.XI.1937. Teatr Mogador 6-10.IV.1938. Teatr Wielki, Warszawa

Teatr Mogador 6-10.04.1938. Teatr Wielki, Warszawa

„Przedstawienie paryskie zaczęło się od *Legandy krakowskiej* opracowanej przez Ludwika Hieronima Morstina i wystawionej w udanych dekoracjach i kostiumach Teresy Roszkowskiej”. (Kazimierz Wierzyński)

„Pełne szlachetnego nastroju i wytworności przedstawienia *Baletu Polskiego* pod wysokim protektoratem Juliusza Łukasiewicza, ambasadora polskiego w Paryżu, oraz pod kierownictwem artystycznym Bronisławy Niżyńskiej były jednocześnie jednym z najlepszych pokazów sztuki malarskiej ubiegłego tygodnia. Z prawdziwą przyjemnością muszę wyrazić najwyższą pochwałę dla tej sztuki, odznaczającej się nadto oryginalnością, choć pozbawioną wszelkiego efekciarstwa oraz snobizmu wiodącego do absurdu pod pozorem ulegania abstrakcji, jak również daleką od płaszczyzny realizmu. Wszystko tutaj było jasne, dostatecznie wyraźne, a jednocześnie uwzględniało w szerokiej mierze pierwiastek marzycielski.

Zarówno dekoracje, jak i kostiumy zostały pomyślane w ścisłej zgodzie z nastrojem i stylem muzyki oraz choreografii. W szczególności wypada mi pochwalić Teresę Roszkowską i Irenę Lorentowiczównę za ich dekoracje”. ()

Ludwik Hieronim Morstin: *Obrona Ksantypy*

Reż. Edmund Wierciński

Prem. 10.04.1939. Teatr Polski, Warszawa

„Filologowie nie mogą nic zarzucić zawartości sztuki. (...) Ale wידzenie poetyckie sięga głębiej, w sferę pojęć, w język, w obyczaje ówczesnych ludzi. (...) Teatr podparł tę wizję świetną sztuką dekoratorską i kostiumami pani Roszkowskiej, ale nie by to nie pomogło, gdyby pisarz nie dotarł do rdzenia epoki, nie odrzucił jej kształtów moralnych” (Tygodnik Ilustrowany)

„Dekoracje i kostiumy są dziełem Teresy Roszkowskiej, czy takie świetne, jak się nam wszystkim wydały, nie jestem pewny – ale, że świeże, że inne od szablonu znanych już nam na wylot dekoratorów, odetchnęło się po prostu” (Stanisław Piasecki) „Drobne grzechy przeakcentowań obciążają także panią Roszkowską, która czuje dekorację jako zespół plam i linii, ale nie panuje nad koncepcją architektoniczną. Dlatego atrakcją przedstawienia są przepiękne kostiumy, zarówno w kolorach jak i w kroju pomysłowo rozwiązane i dostosowane do tła” (Roman Kolonicki)

„...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 wnętrzą ciekawą kompozycję plastyczną... Również i tutaj podłoga jest rozbudowana podestami dla ruchu i układu postaci. Rekwiizyty skomponowane specjalnie do tej inscenizacji, służą nie tylko akcji, lecz również stanowią malarskie wzbogacenie obrazu” (Zenobiusz Strzelecki)

„*Obrona Ksantypy* dała pole do rozwinięcia nie lada inwencji inscenizacyjnej reżyserowi Edmundowi Wiercińskiemu, który współpracuje z utalentowaną dekoratorką p. Teresą Roszkowską (...) W pracy nad stroną dekoracyjno-kostiumową oparto się na przepięknych motywach z waz greckich, figurkach z Tanagry i słynnej *Paryżance* z epoki kreteńskiej” (Wojciech Stypuła)

„Artystka w strojach trzymała się ściśle wzorów historycznych (...) ale w doborze barw, w tym co miało charakteryzować daną postać sztuki Teresa Roszkowska musiała sięgnąć do własnej intuicji zarówno psychologicznej jak i malarskiej i stworzyła kostiumy prześliczne w barwie i głęboko dostosowane do postaci, której stanowiły sferę przyzwyczajenia! Zarówno skromny strój Ksantypy i wspaniała w swym ubogim charakterze, a przepysznie rozwijająca się w tańcu szata Sokratesa jak też porywające w barwach stroje dygnitarzy i znakomitości świadczą o tym, że artystka głęboko się przejęła swym zadaniem. Sama dekoracja w swej prostocie bardzo hellenistyczna była trafna, świetna, najzupełniej wystarczająca dla treści utworu i dla tego, aby stanowić wyraz architektury i wnętrza ateńskich” (Jan Kleczyński)

„...p. Roszkowska czerpała swoją wiedzę o kostiumach i sprzętach z samych źródeł nauki filologicznej i w swoim dążeniu ku jej pogłębieniu zwracała się ze swymi pytaniami do specjalistów wprowadzając ich przez to czasami w niemały kłopot (...) oto np. z prawej strony olbrzymie krosna Ksantypy – pionowe, proszę państwa, nie poziome, jak u nas. Czy wiecie, skąd to? Oto z wazy kluzyskiej, wyobrażającej Penelope przy krosnach: możecie ją oglądać najwygodniej w *Repertoire* Reinacha (I 191). „Ale są to przecie czasy mityczne”. To nic nie znaczy: malarz był pomimo to współczesny Peryklesowi. A więc to nasze zaufanie jest zupełne; czy także i do całego powstałego tła greckiego życia? (...) Kiedy zobaczyłem w Ia Mirynnę w jej dziwacznej sukni – niby kilka obroconych lejków, jeden na drugim, z niewidzialnym, ale niewątpliwym gorsetem – byłem wprost zgorszony; przecież to żywcem wzięte z wykopalisk kreteńskich II tys, p Ch! Czyżby autor nie zdawał sobie sprawy, że popełnił anachronizm, bagatela, tysiącletni? – Nie, zdawał sobie sprawę wybornie; Ksantypa w pierwszych swych słowach wytyka przyjaciółce, że ubiera się, jak nasze kreteńskie prababki. (...) ...młynek Tyreusza i koszula jego towarzyszek ... czy aby koszula Safony była w stylu Aten V w.? Wolałbym raczej nazwać ją kosmopolitycznie bezstylową, jak to przystało ubogiej niewolnicy ubożego domu. A jej sztywny warkocz, czy był w użytku u ubogich niewolnic epoki Peryklesa? Doprawdy, nie wiem” (Tadeusz Zieliński)

„Dekoracje i kostiumy Teresy Roszkowskiej stworzyły pół klasyczny, pół parodystyczny klimat tego pięknego essayu) (S.P.O. „Bluszcz”)

Johann Nestroy: *Serce w rozterce czyli Ślusarz-widmo*

Przekł. Julian Tuwim

Reż. Leon Schiller

Chor. Tadjanna Wysocka

Prem. 2.09.1939 Teatr Letni, Warszawa

(Przedstawienie przerwane działaniami wojennymi, podczas których Teatr spłonął)

Jean Giraudoux: *Elektra*

Przekł. Jarosław Iwaszkiewicz

Reż. Edmund Wierciński

Muz. Roman Palester

Prem. 16.02.1946. Scena Poetycka Teatru Wojska Polskiego, Łódź

„Nadzwyczaj wrażliwe i czujne majsterstwo Wiercińskiego nie uронило nic z trudnych walorów dzieła, dało całości płynny rytm zbiorowości, umiejętnie ogniskując uwagę na poszczególnych postaciach łączących dostojność poetyckiego antyku ze swobodą współczesnej formy. Pięknie architektonicznie i malarsko rozwiązane dekoracje Teresy Roszkowskiej, jak i jej pomysłowe kostiumy, ilustracja muzyczna Romana Palestra podkreślały wyrażenie i dyskretnie zarazem nastrój utworu”. (Stanisław W. Baliński)

„Dekoracje Roszkowskiej: szare, poważne, surowe bloki kamienia rozdzielone naprawdę „tłiwym” portykiem. Jej kostiumy, które w pierwszej chwili wydają się aż za barwne i za bogate skoro tylko oko się przyzwyczai, tworzą pyszne, żywe plamy na tle szarości”. (Edward Csátó)

„Niezbyt głęboka 8-metrowa scena dzięki ogromnej perspektywie, uzyskanej przez rząd kolumn skracających się pod kątem ostrym ku horyzontowi, zyskuje jakby większą przestrzeń, nabierając zarazem większego dostojęństwa. Kolumny, biegnąc po lewej stronie sceny zamykają ją również od tyłu, z prawej granicząc z wejściem pałacu Agamemnona, z ich białozielonym kolorem kontrastuje rdzawe niebo. Według sugestii poety każde skrzydło pałacu, zbudowane z innego kamienia sprawia na patrzącym odmienne wrażenie, zmieniające się w dodatku z porami dnia (co nadawać ma budowlę wygląd dosyć zagadkowy, zgodny z tajemniczym charakterem zaszytych tutaj zdarzeń). Kolorystyka fasady została więc delikatnie zróżnicowana: szarość ściany „słonecznej” rozjaśnia odcień różowawy, podczas gdy szarość ściany placu miesza się z odcieniem zielonawym. Okalające podwórzec pałacowy schody umożliwiają akcję na

trzech poziomach, przez co obraz, zwłaszcza w scenach zbiorowych, nabiera dodatkowej głębi. Na tle tak rozplanowanych elementów architektonicznych zmienną gamę barw tworzą czyste kolory strojów rodziny królewskiej i weselników, kontrastujące swym bogactwem ze złamanymi, zdominowanymi przez szarzyznę kolorami żebraczych łachmanów. (...) Kostiumy, biżuteria, uczesania noszą na sobie mniej lub bardziej wyraźny ślad antyku; są jednak zarazem współczesne w formie. Purpura sukni Klitemnestry, przyozdobionej purpurowo – fioletowym płaszczem, w misternych fałdach spływającej aż do ziemi, w połączeniu z odpowiednim, zestrojonym z krojem sukni gestem, przydaje tej postaci królewskiego majestatu; natomiast dzisiejszy sposób plisowania fałd, zastosowany również do białej, o wysokim stanie sukni Elektry, wnosi do tych ubiorów akcent współczesności. Podobnie metaliczny błysk wojennego ubioru Egistosa stanowi odwołanie do ryzsztunku Greków, lecz elementy pancerza zostały naszyte na materiał, co razem z wojskowym pasem i zegarkiem wywołuje skojarzenia bliskie widowni z 1946 roku. (...) Projektując kostiumy Teresa Roszkowska brała pod uwagę nie tylko właściwości wykonawców głównych ról (czego dowodzą z gruntu odmienne stroje Woszczerowicza i Zelwerowicza w tej samej roli Żebraka), ale i statystów (cała galeria strojów przedstawicieli ludu). Pragnęła przy tym, zgodnie z założeniem przedstawienia wyraźnie zaakcentować symbolikę postaci, co osiągała za pomocą jednego wymownego rekwizytu czy motywu plastycznego. Elektra nie zostaje się ze swym żalobnym szalem, postać Ogrodnika, całą na zielono określają kwiaty ponaszywane na wiązania sandałów, na rękawy i na kapelusze o szerokim rondzie, zaś Kobieta Narses, odznaczająca się od swej żebraczej braci żywą czerwienią stroju, przybrana jest nadto w czapkę frygijską (element ten nawiązuje oczywiście do zamysłu reżysera). Dużą siłą wyrazu uzyskują postacie Eumenid dzięki maskom, w których szyderczym grymasie stężyły rysy Klitemnestry i jej dzieci”. (Maria Olga Bieńka)

„Powiedźmy sobie od razu, że reżyser uczynił wszystko, co było możliwe, aby sztukę uczynić jak najbardziej wieloznaczną i niejasną. Kobieta Narses przebrał w czapkę frygijską, aby reprezentowała rewolucyjne dążenia ludu, konkretne słowo „jutrenka” (w oryginale francuskim *l'aube*) przemienił na romantyczne świtanie, a żebrakom, którzy, o ile to dobrze pamiętam, plądrują miasto, kazał przeżywać metafizyczny niepokój o los ojczyzny i sens spraw” (Jan Kott)

„My nie umiemy zagrać Giraudoux tak jak trzeba, nie umiemy dać dobrego tonu komedii francuskiej (...) To wszystko transponuje się na zupełnie inne tony” (Leon Schiller)

„Smutny to paradoks, iż tak znakomite dzieło zgotowało klęskę swoim realizatorom i zakończyło się likwidacją placówki, pozostawiając tylko czułe wspomnienia współtwórców oraz sławę jednego z najświetniejszych zdarzeń minionego dwudziestolecia”. (Stanisław Kaszyński)

Stanisław Wyspiański wg Pierre'a Corneille'a: *Cyd*

Insc. i reż. Edmund Wierciński

Muz. Witold Lutosławski

Prem. 8.01.1948. Teatr Polski, Warszawa; wznowienie 06.1949, 3.07.1954 w zmienionej obsadzie, wyjazd do ZSRR (Moskwa, Kijów, Leningrad)

„Rozległa perspektywa dekoracji, roztopiającej delikatne kontury mauretańskich kolumnad w błękicie południowego nieba, stanowi tło dla zamykających boki sceny schematycznie zarysowanych budowli, przedstawiających pałac królewski oraz domostwo ojca Szimeny. Nie są to dekoracje realistyczne. Pomiędzy daleko idącą schematyzacją i zmiany wynikające z operowania odmiennym materiałem, uwagę jednak zwracają szczegóły tego rodzaju, jak np. fotel Infancki, niewiele mający wspólnego z miejscem i czasem akcji. U tak świetnego scenografa jak Roszkowska nie można uznać tego za pomyłkę, raczej należałoby chyba dopatrzeć się w tym próby oderwania akcji od konkretnego środowiska, w którym umiejscowił ją Corneille i którego nie zmienił w swojej transkrypcji Wyspiański choć samą akcję, dialogi i charaktery osób wyraźnie spolonizował i «zmłodopolszczył» (...) Z tych zupełnie odmiennych wątków powstaje materiał teatralny – rzecz prosta – wysoce niejednoli-

ty: Teatr musi wówczas wybierać, rezygnować z niektórych elementów na korzyść innych, ludwikowski fotel, od którego zaczęliśmy tę analizę, wydaje się być wynikiem takiej rezygnacji i wyboru. Podobne uzasadnienie zdają się mieć pewne fragmenty kostiumów, a także formy aktorskiego ruchu i gestu. (...) *Cyd*, którego ujrzeliśmy na scenie Teatru Polskiego, nie jest opowieścią o miłości dwojga ludzi z określonego kraju i określonej epoki, których wbrew uczuciom zbroją przeciwko sobie obyczajowe konwencje otaczającego ich środowiska. Nie jest to również historia o Rodrygu i Szimencie, młodej parze konkretnej, choć nie umiejscowionej, przeżywającej dramaty wewnętrzne spowodowane konfliktem miłości i obowiązku. (...) Konflikt *Cyda* staje się tu oderwaną dialektyką miłości i obowiązku, znajdującą swoją syntezę z już nie tylko szczęśliwym, ale triumfalnie uroczystym zakończeniem. Formalnie rzecz biorąc, takie wrażenie spowodowane jest zastosowaniem przez Wiercińskiego w opracowaniu *Cyda* interesującego połączenia dwojakiego rodzaju chwytów; realistycznych i odrealniających”. (Edward Csátó)

„Nastrój stwarza też przepiękna scenografia Teresy Roszkowskiej, plecione ze sznurów kolumny, koronkowe łuki sali, interesujące rozwiązanie jedności miejsca przez ukazanie jak gdyby trzech planów tejże samej sali – wszystko to twórcze i piękne. Kostiumy, zwłaszcza dworu w żalobie, stanowią wspaniały obraz na tle świetnej sali”. (Karolina Beylin)

„Widowisko (...) obfituje w cały szereg pięknie malarsko skomponowanych obrazów. Przyczyniły się do tego wspaniałe, stylizowane na wzorach mauretańskich pałacowe dekoracje Teresy Roszkowskiej, której dziełem są także piękne kostiumy, wzorowane (...) na obrazach Velasqueza.

Ciekawie rozwiązana jest sprawa miejsca akcji, której pewne fragmenty odbywają się na terenie pałacu królewskiego, zajmującego lewą, a inne – prawą część sceny, na schodach pałacu Don Gomeza (...) skomponowana po malarsku, z elementów potraktowanych symbolicznie: kolumna, kotara, fotele (...) Część Szimeny (schody, kolumna, świecznik, arkady) – tworzy wyraźnie zarysowany fragment architektury. Obie części spięte biegnącym górą, białym łukiem. W środku – na dolnym planie – lekko, prześwitujące zda się w powietrzu, kolumnady. Obrótowa scena przesuwana wahadłowym ruchem to lewą, to prawą część dekoracji przed oczy widowni przenosząc akcję z tarasu przed pałacem królewskim na schody krużganka pałacu Don Gomeza”. (Zbigniew Pejot)

„Owego *Cyda* na kolorowo należy koniecznie zobaczyć. I zapamiętać jak obrazki do *Cyda*. Za sprawą Wiercińskiego i Teresy Roszkowskiej. Złożyły się nań prawdziwe malarskie i reżyserskie majstersztyki: chór służebnic w żalobie, jak gromadka przeleknionych czarnych królików snująca się po scenie; tłum zbierający się niespokojnie – skokami to stąd, to zowąd – na pierwszą wieść niepewna o zwycięskim powrocie *Cyda*; pochód dworaków i rycerzy, zwolna rozplywający się w głębi sceny. To były malowidła o układzie i wymowie, o kolorze, o plastyce i mocy, których nikt nie będzie potrafił prześcignąć i nikt nie będzie umiał zapomnieć”. (Tadeusz Breza)

Jean Baptiste Molière: *Szkola żon*

Przekł. Tadeusz Boy-Żeleński

Reż. Bohdan Korzeniewski

Prem.: 7.03.1948. Teatr Kameralny Domu Żołnierza, Łódź

1.05.1948. Państwowy Teatr Śląski im. S. Wyspiańskiego, Katowice

„Po smutnych doświadczeniach z klasyką komediową w innych teatrach łódzkich – można było odetchnąć z ulgą; to był rzeczywiście Molier i jego epoka”. (Juliusz Żulawski)

„...Molier – racjonalista i drapieżny demaskator. Reżyser odrzucił narosłą tradycję inscenizatorską, odkrywając w tym dziele świeżość i odwagę reformatora obyczajów. (...) Najważniejsza zmiana dotyczyła roli Arnolfa. (...) Otóż łódzka inscenizacja nie zaznaczała okoliczności usprawiedliwiających postępowanie bohatera, nie uzewnętrzniała dramatu starca, zakochanego bez wzajemności i powodzenia w młodej dziewczynie.

(...) Woszczerowicz obnosił śmieszność i niezdarność Arnolfa, grał zazdrośnika i niefortunnego amanta, ale i dekonspirował

jego obłudę, wzbudzając dzięki temu wstręt i odrazę. Komizm podkreślał bardzo stylizowany kostium, oddający dysproporcję sylwetki.” (Stanisław Kaszyński)

Juliusz Słowacki: *Fantazy*

Reż. Edmund Wierciński

Muz. Witold Lutosławski

Prem. 10.07.1948, wznowienie 9.09.1949 Teatr Polski, Warszawa

„Inscenizacja Edmunda Wiercińskiego zespolona z doskonałą wizją plastyczną, dekoracyjno-kostiumową Teresy Roszkowskiej odznaczała się pietyzmem dla teatru poetyckiego. Dbałość o wiersz, o atmosferę sublimowanego realizmu tej arcykomedii (romantycznie antyromantycznej) dawała się odczytać w każdej frazie, a także w ożywionych i wzrokowo pięknych obrazach minidramatycznych”. (Julian Wołoszynowski)

„Wierciński komponuje starannie każdą scenę i sytuację. I to nie tylko pod kątem efektu dramatycznego ale i malarskiego. Przez umiejętne grupowanie postaci stwarzając rytm ruchu i barw. Rzucając np. czerni sukni Dianny na biel marmurowych kolumn itd...itd. Oczywiście, z reżyserem współdziałała tu ściśle dekorator i projektodawca kostiumów – Teresa Roszkowska.

Pretensjonalne wnętrza pałacu hr. Respektów zatłoczone meblami i posagami: subtelne wnętrza hr. Idalii; park z brzoźowym mostkiem i grota, proszący się o przeniesienie na papier bezdrzewny jakiegoś romansu romantyczno-sentymentalnego, wreszcie cmentarz – trzeba to wszystko zobaczyć samemu. Nie podejmuję się również opisać kostiumów, zwłaszcza tej, tak delikatnie mieniającej się złotem i fioletem sukni p. Romanówny (w a. IV i V)”. (Bolesław Wójcicki).

„Dekoracje były nie tylko wspaniałe, ale i bardzo trafne, dostosowane do ludzi w nich się obracających i do nastroju scen w nich się dziejących. Mieszkanie Respektów w stylu klasycystycznym, z natłoczeniem sprzętów dość różnorodnego pochodzenia stylowego, dobrze oddawało atmosferę domu; jedynie franki i etażerka wydawały się nabytą nowoczesną. Saloni Idalii – artystycznie nieskazitelny, w ślicznym tonie kości słoniowej, z zieloną plamą draperii, zresztą zbytecznej, a tylko dla tego akcentu kolorystycznego potrzebnej. Troska o efekty koloru była widoczna na każdym kroku w scenach ogrodowych i na cmentarzu, a przede wszystkim w kostiumach pod tym względem zachwycających. Czerni kostiumu Dianny i błękit sukni Idalii, czy przepiękna kolorowość stroju tejże w 4 i 5 akcie, grająca znakomicie w blasku światła, były też doskonale dostosowane do charakteru postaci. Każda scena niemal prosiłaby się o zanalizowanie pod względem doboru i układu kolorów”. (August Grodzicki)

„Dekoracje Teresy Roszkowskiej zdobyły dwukrotnie brawa przy podniesionej kurtynie. Ślusznie! Pokój w pałacu Respektów, który tak ironicznie opisuje *Fantazy* znalazł wyborne uzewnętrznienie, podobnie jak pokój w pałacu Idalii. W obu wypadkach zastosowała Roszkowska skośne ustawienie tylnej ściany co ogromnie poszerzyło wrażenie przestrzenności hrabiowskich apartamentów i pozwoliło na stworzenie perspektyw jakby dla dalszych pokoi. Umiała też Roszkowska, przy zachowaniu podobieństwa w stylu epoki i stylu klasy społecznej uwydatnić różnicę pomiędzy pałacem, któremu ton nadawały arkadyjskie fanaberie Respektowej a pałacem, który zamieszkiwała hrabina Idalia, ekscentryczna wykwinisnia, gość częstszy w Rzymie niż na Podolu. W pałacu Respektów nie zabrakło nawet owych wielkich posągów, z których drwi *Fantazy*. Wielkim sukcesem Roszkowskiej były również obie dekoracje parku Respektów z dziwnymi kwiatami, drzewami z Delille'a, sielankową grota i brzoźowym mostkiem. Smak epoki i osobisty wkład gustów pani Respektowej znalazł tu przepyszny wyraz sceniczny”. (Jaszcz)

„Bardzo ciekawe są dekoracje Roszkowskiej, łączące realizm szczegółów z malarską deformacją perspektywy i zamykające każdy obraz w kunsztownie skomponowaną całość. Roszkowska rozpracowuje bardzo szczegółowo pierwszy plan, unikając drugorzędnych szczegółów: jej horyzont ograniczony jest zawsze jednolitą, niezmaczoną niczym płaszczyzną nieba”. (Edward Csátó)

„Teresa Roszkowska staje wyraźnie na czele współczesnego dekoratorskiego pokolenia. Wnętrza obydwóch sal były wspaniałe, pejzaże w najlepszym guście. Wydaje mi się, że traktowanie listowia drzew jako zachodzących na siebie wzajem płaszczyzn woala jest całkowitą nowością. A czy zwróciliście uwagę, w jaki sposób rozwieszone były portrety w salach, jak podoklejane płótna, jak śmiało rozwiązana perspektywa. A dalej u hrabiny, pomarańczowego koloru bukiet na jasnym tle z lewej strony i niby taki sam bukiet a inny stojący z prawej na serwantce, na ciemnooliwkowym tle ścian, grający modernistycznie a staroświecko kolorami jak kwiaty malowane w salonach naszych prababek i rozwieszone na ścianach, gdzie jeszcze z boku fruwa niebieski motylek albo pełźnie realistycznie odtworzona boża krówka... A czy zwróciły panie uwagę na kolorystyczne odtworzenie sceny na cmentarzu, gdzie pomarańczowa suknia hrabiny Respektowej z lewej strony odbija tak pięknie od sino niebieskich strojów służby po środku, by znów skulminować z boku w cytrynowo-żółtej toalecie Idalii? Kiedy zaś Idalia odchodzi z Fantazym, na jej miejsce podsuwa się zaraz hajduk w ugrowym żupaniku i obraz gra jeszcze całą świetnością nieco ciszonych kolorów... Teresa Roszkowska to wielka artystka”. (Wanda Melcer)

„...Appia, nawet Pronaszko i Daszewski byli bezsilni w przedstawieniu drzewa na scenie, ale nie tego drzewa jak cyprys Appii (...) lecz drzewa romantycznego z barwną, lekką niematerialną koroną. (...) Roszkowska chyba jedna znalazła rozwiązanie romantyczne i plastyczne zarazem. Jeszcze nie w *Elektrze* (...) gdzie Roszkowska kontynuuje styl *Maszyny i Obrony* (w tej kamiennej architekturze wyrosły zaledwie drzewka i krzaki, które są samym rysunkiem, popłatą 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 wyższych partii „liści” wykonany z drutu; te płaszczyny przezroczyście rozwieszone są na gałęziach i tworzą koronę lekką, kolorową – nie jest to więc kopia realistycznego drzewa, lecz jakby atrybut drzewa, drzewa romantycznego. Takie drzewo kontrastuje z architekturą – jak w przyrodzie, lecz również jak w dziele plastycznym, gdzie kontrasty są poszukiwane, stanowią istotę kompozycji”. (Zenobiusz Strzelecki)

Jean Baptiste Molière: *Don Juan*

Przekł. insc. reż. Bohdan Korzeniewski
Prem. 15.06.1950. Teatr Polski, Warszawa.
Wznowienie: 5.10.1957

„...komedia jest mocniej osadzona w realizmie historycznym. Don Juan jest wyrazistym typem społecznym. A tam gdzie u Jouveta widział wstrzymać oddech z wrażenia, tu śmieje się najgłośniej. „Duchy” są śmieszne, ich konwencjonalność jest całkiem oczywista, podkreślana jeszcze maskami i u Komandora tasiekami, które spinają z tyłu jego zbroję. Nie ma obawy, aby widz w nie uwierzył. Umowność teatralna jest tu wyraźna, a zastosowane środki przypominają sposoby, których Korzeniewski użył już w przedstawieniu *Amfitriona*. Oczywiście łatwo postawić tu zarzut formalizmu. Ale chyba nikt nie będzie proponował „realistycznego” przedstawienia duchów. (...) Dekoracje Teresy Roszkowskiej, malarsko bardzo piękne, budziły zastrzeżenia. Ich „sycylijskość” w niektórych scenach (zwłaszcza nad morzem) sąw nieco orgiastyczną kolorystyką bliższa była malarstwu Gauguina lub Matisse’a aniżeli epoce Molière. Natomiast szlachetny umiar został utrzymany w kostiumach” (August Grodzicki)

„W ślad za wyprostowaniami przyszło ciche zdjęcie z repertuaru po kilkunastu przedstawieniach. Dziś człowiek przygląda się jednej sztuce; przygląda się drugiej – i pojąć nie może: co w nich mogło komukolwiek przeszkadzać w marszu do socjalizmu?” (Edward Csató)

William Shakespeare: *Jak wam się podoba*

Przekł. Czesław Miłosz
Reż. Edmund Wierciński

Muz. R. Bukowski
Ukł. taneczne Maryna Broniewska
Prem. 3.03.1951. Teatr Polski, Wrocław

„Dlaczego orszak dobrego władcy w Ardeńskim Lesie komponowany jest i układany na podobieństwo myśliwskich scen z osiemnastowiecznych obrazów? Dlaczego potrzebna była pantomima z zabójstwem jelenia, tak wyraźnie symboliczna i stylowo należąca raczej do końca XIX wieku? (...)

(...) sceny zbiorowe w swej kompozycji i dynamice układane są przeważnie w planie obrazu. Spełniają jakąś rolę dekoracyjną, autonomiczną często, sprzeczną z ideologicznym sensem komedii. (...)

I wreszcie owa nieszczęsna pantomima w maskach na zakończenie sztuki, i to jedno z wielu zakończeń, bo przecież prawdziwym i ostatecznym zamknięciem jest na pół ironiczny i bardzo intelektualny monolog Rozalindy. Albo ów balet w białych maskach ma być tylko dekoracyjnym dodatkiem i wtedy jest zupełnie niepotrzebny, albo ma jakiś sens ideowy, który dopomóc ma do zrozumienia sztuki. Niestety jednak owa pantomima zniekształca tylko głębię szekspirowskiego spojrzenia. Próbuje pokazać wbrew Szekspirowi, iż istotną treścią komedii jest jakiś łańcuch mistycznych zarażeń miłością, koniecznych, nieodwracalnych, nie mających żadnego związku z sytuacją społeczną bohaterów i bohaterek, tym wszystkim, co stanowi wielkie historyczne realia w *Jak wam się podoba*. (...) Wierciński nie wydobyl w pełni realistycznego widzenia świata (...) Szekspir w teatrze jest zawsze przechylany albo w stronę renesansu albo w stronę baroku.

Wierciński, mimo wielkich piękności przedstawienia przegiął *Jak wam się podoba* w stronę baroku”. (Jan Kott)

„Dużej klasy dziełem sztuki jest też oprawa sceniczna Teresy Roszkowskiej, pełna prostoty linii w dekoracjach i renesansowego przepychu w kostiumach. Charakterystyczne zwłaszcza jest uzupełnienie skrótowych dekoracji formą i barwą kostiumów. Np. las ardeński o nagich zarysach drzew, przysłoniętych jakby opalową mgiełką bajkowego oddalenia, z dyskretnie zaznaczoną zielenią, nabiera soczystości i świeżości wiosennej barwy, gdy wchodzi orszak dobrego Księcia w zielonych kostiumach. Oprawę sceniczną wzbogacają z niespotykaną dotychczas w naszych teatrach celnością użyte efekty świetlne (elektryk M. Kempa). Takie sceny „malowane światłami”, jak w komnacie Rozalindy, lub świt w lesie pozostaną na długo w pamięci widzów”. (Dziennik Zachodni)

Juliusz Słowacki: *Horsztyński*

Reż. Edmund Wierciński
Muz. Witold Lutosławski
Prem. 3.10.1953. Teatr Polski, Warszawa

„Inscenizacja Edmunda Wiercińskiego wydobyla wszystkie akcenty krytycznej myśli poety, wyraźnie i plastycznie pokazała ideowy sens *Horsztyńskiego* nie zatracając przy tym niczego ze wspaniałych piękności dzieła. Było to spojrzenie na utwór współczesnymi oczyma, ale z zachowaniem całej jego artystycznej specyfiki romantycznego nastroju i uroku mocnej dramatyczności efektów właściwej stylizacji słowa i obrazu. Do tego ostatniego przyczyniła się niemało scenografia Teresy Roszkowskiej, nierówna może poziomem w poszczególnych scenach, ale osiagająca znakomitą celność nastroju, a także prostotę i lapidarność wyrazu plastycznego w takich odsłonach jak gabinet Hermana, brzegi Wilii, sala kolumnowa”. (Stanisław Marczak-Oborski)

„Teresa Roszkowska przygotowała realistyczne dekoracje wnętrza pałacu Kossakowskiego i szlacheckiego domu Horsztyńskiego dobrze zharmonizowane z całością przedstawienia i nie wybijające się na plan pierwszy”. (August Grodzicki)

„Dekoracje Teresy Roszkowskiej piękne w kolorze i ciekawie skomponowane dobrze podbudowały akcję. Na szczególną uwagę zasługiwały również nieprzeciętne kolorystycznie kostiumy, szczególnie kostium Salomei. Zarzucić by można nieutrzymanie we właściwym stylu wnętrza dworku Horsztyńskiego. Pamiętajmy, że akcja toczy się pod Wilnem. To samo zresztą dotyczy śpiewów nie umiejscowionych regionalnie”. (S. Słowo Powszechne)

„Jak aktorzy i scenograf wydobyli z *Horsztyńskiego* jego treść realistyczną? Co do plastycznej oprawy *Horsztyńskiego* sprawa jest dość prosta. Atmosferze, nastrojom utworu dobrze odpowiadają zarówno śmiałe koncepcje kostiumowe Roszkowskiej (zielony strój Hetmana, hamletyczna czerń Szczęsnego, sugestywny kostium i charakterystyczna karła-blazna) jak i przeważna część jej dekoracji (sale zamkowe, ale również wnętrza chaty Maryny); „szekspiryzmem” dramatu uzasadniony jest również obraz baszty, w której mieszka Sfora, czy brzegu Wilii, na którym spotyka się Szczęsny z jedną ze swoich Ofelii, rybaczka Maryna”. (Jacek Frühling)

„Dekoracje Teresy Roszkowskiej odpowiadały bogactwu, rozmachowi, barwności szekspirowsko-romantycznej scenarii Słowackiego, może jedynie rozwiązanie sufitów wydawać się mogło nieco manieryczne. Świetne były również kostiumy, zwłaszcza Hetmana oraz mieszane, polsko-francuskie stroje Szczęsnego wśród których był i czarny, hamletowski”. (Andrzej Odnowa)

„Na czym polega (...) prawidłowość będąca prawdziwym warunkiem realizmu scenicznego? Na tym, że rysy zawarte są przede wszystkim w charakterach postaci, w rozwoju ich działań, w sposobie reagowania na wypadki, nie zaś w poszukiwaniu zewnętrznych rekwizytów epoki i zewnętrznego nastroju”. (Edward Csató)

„Dekoracje z należąca wiernością odtwarzają historyczne wnętrza, kostiumy – ówczesną modę. I co najważniejsze aktorzy grają rzeczywistych ludzi, kochających i nienawidzących, ale zawsze mocno stąpających po ziemi, zaangażowanych w walce sił społecznych, nawet wtedy, gdy sądzą iż stanęli ponad jej starciami. Wszystkie te czynniki złożyły się na to, co zwykliśmy nazywać realistyczną interpretacją dzieła”. (Andrzej Wirth)

Sergiusz Prokofiew wg Williama Shakespeare’a: *Romeo i Julia*

Kier. muz. Mieczysław Mierzejewski
Reż. i chor. Jerzy Gogół
Prem. 22.05.1954. Państwowa Opera, Warszawa

„22 maja 1954 roku odbyła się premiera baletu *Romeo i Julia* Prokofiewa, którego partytura na tamte czasy zabrzmiała doprawdy nowocześnie. Dyrygował Mierzejewski, choreografia była dziełem Jerzego Gogóla, scenografia zaś – Teresy Roszkowskiej, stanowiąc udany początek następnych, tak osobistych w stylu i pięknych prac operowych tej artystki”. (Małgorzata Komorowska)

„Na polskiej scenie operowej po II wojnie światowej pierwsze jaskółki odnowy zawisły wraz z wejściem na scenę Teresy Roszkowskiej. W *Romeo i Julii* połączyła tradycję z nowoczesnością, malowany horyzont z ustawionymi w fałszywych skrótach perspektywicznych elementami architektury. W przestrzeni pałacu wstawila łożo śmierci Julii i czarnym kirem przecięła scenę po diagonalu. Z umownych elementów złożyła wizję renesansowych Włoch”. (Andrzej Matynia)

Alfred de Musset: *Lorenzaccio*

Przekł. Tadeusz Boy-Żeleński
Ukł. sceniczny, reż. Edmund Wierciński
Prem. 25.06.1955. Teatr Polski, Warszawa

„Edmund Wierciński stworzył wielkie i niezwykle barwne widowisko, akcentujące przede wszystkim renesansowy koloryt utworu Musseta. Dobitnie podkreślił tkwiące w *Lorenzacciu* elementy szekspirowskie, haftując na kanwie utworu (...) obraz życia Florencji w XVI w. Dekoracje i kostiumy zaprojektowane przez Teresę Roszkowską sprawiają, że poszczególne sceny układają się w piękne kompozycje malarskie, jakby wyjęte z ram obrazu Veronese’a czy innego mistrza epoki Renesansu”. (Zofia Karczewska-Markiewicz)

„Jest to wielobarwny, bujny fresk sceniczny, albo – lepiej – bogaty, monumentalny, pełen przepychu film sceniczny, strojny, dekoracyjny, uwodzący, jak maskarada w feudalnym pałacu. Na tle urzekających pięknością kostiumów bohaterów balu, na tle kolorowych przebrań żołnierskich, świadomie jarmarcznych, krzykliwych, bufiastych i połyskujących wstąż-

kami i halabardami, na tle umownych elementów dekoracyjnych (gobeliny, księgi, baldachimowe łoża rozkoszy i śmierci), elementów wymienianych na otwartej choć zaciemnionej scenie, a wzmocnionych stałym motywem Florencji czy Wenecji, ujętym jako malarskie, dekoracyjne *panneau* – na tle tego sztafażu, który opracowany jest z wyrafinowanym doбором kolorystycznych półtonów, gry światłocieni, kostiumowych detali i malarskiego układu obrazów – na tle tego całego scenoplastycznego przepychu rysują się świetne role aktorskie, pierwszoplanowe arie i filmowe zbliżenia” (Jaszczyk)

„... ścisła współpraca reżysera i scenografa zapewniła (...) przedstawieniu nieprzeciętne walory wizualne. Teresa Roszkowska posłużyła się dekoracją cząstkową, wprowadzając uproszczone zarysy architektoniczne, a w skrótowych, jakby symbolicznych pejzażach Florencji czy Wenecji, czy też we wnętrzu pałacowym margrabiów Cibo nawiązując do fresków i arrasów Renesansu włoskiego. Jak w każdej koncepcji, tak i tutaj podlegać mogą dyskusji niektóre zastosowania proponowanej umowności: czy np. fragment portalu nie oddałby lepiej i – zgodnie z tłem innych epizodów – atmosfery opactwa w San Minia (...) niż schematyczny pomniejszony wykrój kościelnej fasady. Ale, opuszczając teatr, urzeczeni jesteśmy malowniczością kostiumów, bogactwem i doбором barw, przemysłowym układem scen zbiorowych. Pozostają w oczach fragmenty nawet podrzędne, jak wybrzeże Arno, gdzie o zmierzchu, na tle ciemnych sylwetek cyprysów szaty dwu kobiet lśnią jak szlachetne kamienie w smudze gasnącego blasku”. (Mieczysław Brahmer)

„... narodziło się widowisko uroczne, składające się dzięki twórczej i oryginalnej scenografii Teresy Roszkowskiej z urzekających obrazów i co najważniejsze, widowisko zasługujące w całej pełni na miano romantycznego z całkowitym wycuciem stylu epoki”. (Karolina Beylin)

„A jak jest z renesansem w tym romantycznym przedstawieniu? Przede wszystkim przypominają o nim kostiumy Teresy Roszkowskiej. Trudno wyzwolić się spod uroku barw, jakie Roszkowska roztoczyła na scenie. Trudno zetrzeć z oczu obrazy, kojarzące się z dziełami malarskimi mistrzów włoskiego Odrodzenia. Cóż za wspaniałe nasycone kolory! Jakie śmiałe i ostre zestawienia! Ile przepięknych i zmiennych efektów kolorystycznych z ruchu i gestów aktorów! Można dostać zawrotu głowy... natomiast mniej podobały mi się dekoracje. Są cząstkowe, umowne, maskujące tylko miejsce akcji, rozgrywającej się na tle szerokiej przestrzeni. Oczywiście, takie ujęcie w tym dramacie jest jedynie słuszne. Ale robiły one czasem wrażenie tekturowych wycinanek nie zawsze pomagających do stworzenia odpowiedniej atmosfery – renesansowej czy romantycznej”. (August Grodzicki)

„Wielkie obrazy, soczysty koloryt barw w *Lorenzacciu*, przepiękne kostiumy wyczarowane przez Roszkowską, trudna reżyseria Wiercińskiego (której rezultaty widać szczególnie na przykładzie znakomitych scen kameralnych) – wszystko to przypomina nam dawne, dobre czasy Teatru Polskiego”. (Zuzanna Czajkowska)

George Bernard Shaw: *Święta Joanna*

Przekł. Bohdan Korzeniewski
Insc., reż. Bohdan Korzeniewski
Prem. 17.11.1956. Teatr Polski, Warszawa

„Jest to przedstawienie bardzo wypracowane, przemysłane, inteligentne, sceptyczne i dwuznaczne, w którym podrzędne znaczenie mają sceny pozadyskusyjne, a mienią się niuansami, błaskami myśli dialogi ludzi rozumnych (...) Stąd też najświetniejszej wypadła w inscenizacji Korzeniewskiego epilog, z którego reżyser umiał wydobyć wszystkie walory satyryczne i tak wypunktować polityczne paradoksy – nie-paradoksy Shawa, że widowia przechwytuje oklaskami ich imponującą niekiedy aktualność. (...) Oprawa sceniczna budzi zastrzeżenia, ma swoje osiągnięcia, ale ma i dotkliwie porażki. Tłumaczy się ideowo i plastycznie w obrazach przed Katedrą w Reims i poniekąd w obrazie sypialni królewskiej, zawodzi w obrazach pozostałych, mija się z drapieżnym tekstem Shawa. Kostiumy są dowcipne, nie zaprzeczam, ale będąc po trosze maskaradą a po trosze aluzją do współczesności kładą kapitalny, przewidziany przez Shawa efekt z pojawieniem się Pana w ubraniu z 1920 roku, skoro wszyscy są w secesyjno-frakowej gali, z czego się tu

uśmiechać? I czy Shaw doceniłby dowcip ustawiania dekoracji przy podniesionej kurtynie w teatrze dysponującym sceną obrotową..." (Jaszcz)

„Przedstawienie miało być nowoczesne i być może dlatego kurtyna po każdej odsłonie nie opada w dół, tylko wkraczając czołgiści przy odgłosach werbli i skomlającej muzyki, by przestawić dekoracje. Fioletowe światło reflektorów nadaje tym scenom obraz najazdu z Marsa. Podkreślają to też kostiumy, Joanna pojawia się przed naszymi oczyma jako piechur pancerny śp. Wehrmachtu, szlachetni rycerze przypominają hitlerowskich lotników, zaś Hańcza musi koniecznie nosić niemodne już kapce. Znakomita dekoratorka wpadła na nieszczęśliwy pomysł dekoracji uproszczonych i zredukowała je do sieci rozpiętych na drągach, w każdej odsłonie nieco inaczej, jakby było już pewne, że *Święta Joanna* pojedzie latem do Paryża". (Lesław Bartelski)

„Te lekkie konstrukcje, delikatne zarysy architektury wyglądają jakby odjęto im cielesny ciężar cegieł i mroczność sklepień. Urodzone przed stuleciami i otwarte światłu przeobraziły się w kształt niemal współczesnej architektury. Żyją wśród nich dziwni ludzie współcześni nam, a jednak zakotwiczeni w odległej przeszłości". (Józef Szczawiński)

„... owe niby szklane parawany po bokach sceny, powyginane sklepienia, tiule i sznury w namiocie i sypialni królewskiej, wszystko to wydawało się trochę przedziwaczone. Scena gubiła się w ogromie tła i horyzontu. Kostiumy również Roszkowskiej dobrze łączyły aluzje do przeszłości i teraźniejszości (np. żołnierze w lotniczych kombinacjach z markowanymi elementami zbroi) czasem były wyraźnie sprzeczne z tekstem (np. Król w czasie koronacji). Aluzje do naszych czasów stanowiło też zachowanie własnych współczesnych fryzur aktorów i brak jakiegokolwiek historycznej stylizacji gestów". (August Grodzicki)

„... scenografia w tym przedstawieniu zdaje się być elementem, który najbardziej świadomie nawiązuje do wewnętrznego stylu utworu. Całość – zgodnie chyba z charakterem dramatu – ujęta została w konwencji arealistycznej. Każdy obraz ma za to jakiś motyw plastyczny, który w swej ogólnej konstrukcji nawiązuje – aluzyjnie do gotyku, a w rodzaju użytego materiału świadomie sugeruje ahistoryczny anachronizm. Materiał ten w swej lekkości, w swej przezroczystej fakturze (owe siatki muślinowe, które zdenerwowały część recenzentów) pełni podwójną funkcję: po pierwsze współdziała w odnaturalizowaniu całego dramatu, w przeniesieniu go w wymiar czystej gry intelektualnej, po drugie świadomie nawiązuje do współczesności, co jest w pełni usprawiedliwione specyfiką tekstu i łączy się zresztą z ogólną tendencją inscenizatorską do aktualizacji (skądinąd przyjmowaną z uznaniem). Zupełnym nieporozumieniem wydaje się określenie dekoracji jako secesyjnej, ani w liniach kierunkowych swego ukształtowania konstrukcyjnego, nawiązujących do strzelistości i żebrowania gotyku, ani w swym wyraźnie zaznaczającym się uproszczeniu, ani wreszcie w fakturze użytego materiału – nie ma ona nic wspólnego z przeładownością ornamentacyjnym, szczegółowością oraz natrętnością linearną konturu cechującą styl secesji". (Leonia Jabłonkówna)

„Scenografia Teresy Roszkowskiej była bardzo trudna do odczytania. Piękna katedra w Reims to najładniejsza dekoracja w całym przedstawieniu". (L.... Wojciechowska)

„Scenografia Roszkowskiej podobała mi się w swej lekkości ażurowych aluzji do strzelistego gotyku. Nie bardzo tylko rozumiem trzech dziwnych sieci na środku sceny, zwłaszcza w obrazie VI. Kostiumy cywilne i wojskowe niezgrabne i niezbyt fortunne. Słusznie inscenizacja odeszła od pseudohistorycznego muzealnictwa, ale nie zawsze znalazła odcienie atmosfery i stylu postaci. Na przykład pacholek katowski był raczej w klimacie Giraudoux". (Jan Kott)

Modest Musorgski: *Borys Godunow*

Kier. muz. Jerzy Semkow

Insc., reż. Aleksander Bardini

Choreogr. Leon Wójcikowski

Prem. 31.01.1960. Państwowa Opera, Warszawa

„Scenografia Roszkowskiej była malarska, przestrzenna, a kostiumy dopracowane w detalach". (Małgorzata Komorowska)

„Dekoracje Teresy Roszkowskiej w szeregu obrazów (zwłaszcza ostatnim) bardzo interesujące; w scenie koronacji mają

chyba zbyt mało monumentalny charakter, a w obrazie sandomierskim wywołują dość dziwne wrażenie, ukazujące zamiast pałacowego parku rozległą pustą przestrzeń; przez to całość przenosi się w jakąś nierealną, widmową atmosferę (...) Można by jeszcze wytknąć parę drobiazgów, na przykład zbyt strojny, niemal „cepeliowski” ubiór Karczmarki, lecz nie mają one już tak istotnego znaczenia". (Józef Kański)

Gaetano Donizetti: *Don Pasquale*

Kier. muz. Jerzy Procter

Insc., reż. Aleksander Bardini

Prem. 21.02.1961. Państwowa Opera, Warszawa

„*Don Pasquale* szczególnie zainteresował krytyków teatralnych. Ich muzyczni koledzy nie potrafili zaakceptować koncepcji reżyserskiej Aleksandra Bardini i scenograficznej Teresy Roszkowskiej". (Małgorzata Komorowska)

„Świetnie wypadają m.in. sceny z udziałem chóru doskonale ujęte od strony wizualno-plastycznej, interesujące jest przeprowadzenie zmiany odsłon w pierwszym i trzecim akcie – trochę w stylu *commedia dell'arte*: aktorzy zastępowali w bezruchu na zaciemniającej się scenie, z której wypierają ich dopiero pojawiający się na oświetlonej przestrzeni uczestnicy dalszego ciągu spektaklu. (...) Do oprawy scenograficznej Teresy Roszkowskiej trzeba się przyzwyczaić, odbiega ona bowiem bardzo od przyjętych tradycji i ukazując całą miejską ulicę (zresztą bez włoskiej atmosfery), na której tylko pojedyncza poprzeczna ściana symbolizuje zamknięte pomieszczenie, odbiera po trochu przedstawieniu jego kameralny charakter. Nie posiada to wyraźnego uzasadnienia, podobnie jak zwisający z góry potężny sznur o nieokreślonym przeznaczeniu". (Józef Kański)

„... kompozycja scenograficzna Teresy Roszkowskiej (...) słusznie zachowała w tym widowisku osiemnastowieczną konwencję teatralną. Poszczególne akty *Don Pasquale* rozgrywają się na podłożu umieszczonym w perspektywicznie zarysowanej uliczce włoskiego miasteczka". (Jerzy Macierakowski)

Richard Strauss wg Oskara Wilde'a: *Salome*

Kier. muz. Mieczysław Mierzejewski

Insc. reż. Józef Witt

Prem. 2.07.1961. Państwowa Opera, Warszawa

„Dekoracja Roszkowskiej usiłowała powiększyć scenę rzuconymi na tło ciężkiego, granatowego nieba prostymi elementami kilku brył. Stroje były ciężkie, stonowane w szarzysty, szczegółowo opracowane w dużej ilości detalu". (Zygmunt Mycielski)

„W całości, wydaje się, że bardziej udane były kostiumy niż dekoracja, która sprawia wrażenie ubogiej i zbyt konwencjonalnej". (Ludwik Erhardt)

Stanisław Moniuszko: *Straszny dwór*

Kier. muz. Bohdan Wodiczko

Reż. insc. Aleksander Bardini

Chor. Zbigniew Kiliński

Prem. 20.06.1963. Państwowa Opera, Warszawa

„Nowa warszawska inscenizacja *Straszny dwór* oznacza całkowite zerwanie z dotychczasową interpretacją; jest odmładzającym zabiegiem, eksperymentem zdążającym w kierunku uwspółcześnienia opery. (...) Zamierzeniem reżysera było zerwanie z realistyczną dosłownością, i tanim liryzmem (a tym bardziej z jego krańcową postacią – sentymentalizmem), uśmieszenie przebiegu akcji scenicznej i umuzyycznienie (oczywiście, również akcji). Scenografia, poza odejściem od realiów, przyniosła jeszcze opartą na stylizacji oryginalną kompozycję kolorystyczną. (...) Eksperyment scenograficzny (...) jest do przyjęcia w polowie. Mam na myśli kostiumy, a ściślej ich walor kolorystyczny. Z wyjątkiem „spodniczkowatych” mundurów wojskowych w prologu i w I akcie oraz dziwnych diademów na głowach Hanny i Jadwigi, kostiumy były ładne i zestawione w przyjemne kompozycje kolorystyczne. Nie były natomiast wiernie historyczne i to wywołało już sporą porcję krytyk. Można oburzać się na fałszowanie prawdy społeczno-history-

cznej poprzez ubranie powracającej z polowania szlachty w stroje gajowe, ale trudno odmówić inscenizatorom w tym miejscu konsekwencji w odrealistycznieniu opery". (Tadeusz Kaczyński)

„... Waldorff stwierdza, że opera to nie muzeum i broni prawa scenografów do twórczej stylizacji. Biorąc ogólnie, stwierdzenie to całkiem słuszne – powstaje jednak pytanie, czy wobec tego każdą stylizację musimy akceptować? Chyba nie – wolno nam więc twierdzić, że tym razem próba się nie udała Teresie Roszkowskiej, wybitnej skądinąd artystce. Przykładowo przypomnijmy kostiumy w prologu, które zgoła nie przywodzą na myśl – a więc nie są nawet stylizacją – ubiorów i uzbrojenia XVII-wiecznego polskiego rycerstwa, a czysto estetycznym walorem też się wytłumaczyć nie dadzą. (...) Jednak przedstawienie *Straszny dwór* w Operze Warszawskiej świadczy właśnie, że wyjście z założeń opery buffo było w tym wypadku koncepcją fałszywą". (Józef Kański)

„... Wodiczko przemyslał inną, niż utrwałała to tradycja wykonawcza, interpretację muzyki Moniuszki, potem pozyskał dla swej idei reżysera: Aleksandra Bardini. Obaj zdecydowali, że ich *Straszny dwór* będzie się wywodził z teatru Rossiniego, z ducha włoskiej opery komicznej. Po tej też linii poszła scenografia Teresy Roszkowskiej". (Małgorzata Komorowska)

Antoni Czechow: *Wiśniowy sad*

Przekł. Artur Sandauer

Reż. Władysław Krasnowiecki

Prem. 20.11.1964. Teatr Narodowy, Warszawa

„Reżyser ograniczył się do stuszowania kolorytu rosyjskiego, resztę zawierzył sugestii tekstu i intuicji świetnych aktorów. (...) W scenografii Teresy Roszkowskiej wiśniowy sad za oknami zobrazowany jest ścianą mieniącą się impresjonistycznej zieleni". (Halina Przewoska)

„Horyzont (...) przywodzi na myśl rozbudąłą roślinność podzwrotnikową". (August Grodzicki)

„Niespodzianką były też dekoracje Teresy Roszkowskiej. Są inne, mniej realistyczne – ale. Właśnie. Wnętrze zdecydowanie brzydkie. Pejzaż, ów wiśniowy sad – blisko, blisko... Intuicja słusznie podpowiedziała artystce, że Czechow to krewny malarstwa impresjonistycznego, że światło, że słoneczność barw – tylko ta pustynność przestrzeni z agresywną szubienicą słupów telegraficznych! (W projekcie wygląda to zupełnie inaczej, właśnie, jak na obrazie impresjonistycznym)". (Stanisław Ostrowski)

„Roszkowska, scenograf niezaprzeczenie oryginalny i pomysłowy, poddała Czechowa nie tylko lekkiemu zabiegowi, lecz dokonała na nim wielkiej operacji (...) I pokój dziecienny, i salon w którym odbywa się bal pożegnalny, sprawiają wrażenie jakiejś poczekalni, z której w obawie przed klęską w panice niemal wszystko powynoszono. Również sad wiśniowy, w którym Lubow Raniewska niejako oczyma duszy widzi cień swojej matki, nie może być tylko i wyłącznie ogromną martwą paletą barw. Nie koniec na tym. Większość wykonawców została wtłoczona w jaskrawe, krzyżące, pstre stroje, które kojarzą się z kolorystem utworów Bałuckiego czy Blizińskiego". (Jacek Frühling)

„Kostiumy wyraźnie ośmieszające, przejawiające ciagną przedstawienie w kierunku farsy". (Elżbieta Żmudzka)

„Teatr Narodowy wystawiając Czechowa w scenografii abstrakcyjnej nie potrafił się jednak obyć bez starej szafy i staroświeckiego fotela, bo o tych przedmiotach jest mowa w tej sztuce. (...) Byłem oburzony jak w pierwszym akcie *Wiśniowego sadu* poza konieczną szafą i koniecznym fotelem zobaczyłem jakieś sieci brudnawego koloru, jakiś trójkąt zamiast sufitu i szkaradne jakieś krzeselka, białe, na których nie można byłoby usiąść i które nie wiadomo po co scenografują w kącie. Zresztą zawodowi krytycy teatralni wytknęli już Teatrowi Narodowemu ten olbrzymi kandelabr niczym z Pałacu Kultury jak ktoś arcysłusznie napisał, w akcie przedostatnim. *Wiśniowy sad* nie był Antoninami Potockimi, ani żadnym pałacem Branickich, czy jakiejś podobnie wielkiej rodziny – *Wiśniowy sad* nie tylko nie może mieć kandelabra wielorybich wymiarów, ale nie może mieć elektryczności w ogóle. Rzecz się dzieje w 1902 r. wśród bankrutującego ziemiaństwa w okolicach Charkowa". (CAT)

Wojciech Bogusławski: *Cud mniemany czyli Krakowiacy i górale*

Muz. Jan Stefani

Kier. muz. Jerzy Procter

Choreogr. Eugeniusz Papliński

Insc. i reż. Jerzy Rakowiecki

Prem. 17.01.1966. Operetka Warszawska

„Inscenizatorzy potraktowali cenną pamiątkę narodową z żartobliwym lecz ciepłym uczuciem, uwydatniając wdzięk jej staroświeckiej stylistyki, kolorowość i żywość anegdoty, smak folkloru, temperament tańców, melodyjność muzyki". (Halina Przewoska)

„Reżyser Jerzy Rakowiecki, opierając się na oryginalnym, bez jakichkolwiek naleciałości, tekście Bogusławskiego, położył akcent właśnie na barwność widowiska, a także wydobycie z tekstu ludowego humoru. W osiągnięciu pozytywnych efektów waleń dopomógł mu piękna kolorowa scenografia Teresy Roszkowskiej (...)" (Stefan Drabarek)

„Nie byłoby to przedstawienie tak w stylu polskie i tak piękne gdyby nie znakomita praca wybitnej malarki i scenografa Teresy Roszkowskiej. Artyzm Roszkowskiej i jej wybitna indywidualność twórcza mają swych zwolenników i przeciwników. Niepodobna jednak jej scenografii do „Krakowiaków” nie nazwać pełnym, wielkim sukcesem; artystka stworzyła tu oryginalną, pełną humoru, „kłaniającą się tradycjom” dawnego teatru, przepyszną kolorystycznie scenografię". (Zuzanna Czajkowska)

„(...) nadzwyczaj udana była scenografia Teresy Roszkowskiej: zarówno akt I, utrzymany w pięknym słonecznym kolorystyce, jak i scena trzecia, pełna demonizmu, niezwykle udatnie podkreślały nastrój akcji scenicznej". (Jerzy Jaroszewicz)

„Triumfotorem numer jeden była chyba Teresa Roszkowska. Od czasu niezapomnianego *Borysa Godunowa* nie widzieliśmy na scenie tak znakomitych dekoracji, a głównie kostiumów. To dzieło wielkiej artystki. Tu słowa zdziwienia i zazdrości. Zdziwienia, że tej miary scenograf był tak długo niezatrudniony". (Stefan Wysocki)

Pierre Marivaux: *Zebranie amatorów*

Przekł. Tadeusz Boy-Żeleński

Reż. Czesław Wołłejko

Claude Crebillon: *Noc i chwila*

Przekł. Tadeusz Boy-Żeleński

Reż. Zbigniew Sawan

Prem. 4.06.1966. Teatr Rozmaitości, Warszawa

„Czesław Wołłejko wyreżyserował sztukę w dbałości o rokokowy koloryt. Wyszedł z tego dokumentu gustów zamierzłej epoki, połówki, zwiotczały i zwietrzały, ale kulturalnie podany. (...) W drugiej części przedstawienia przeszliśmy do buduaru". (Irena Ochńio)

Aleksander Fredro: *Słuby panińskie*

Reż. Stanisław Bugajski

Prem. 16.11.1967. Teatr Ziemi Mazowieckiej, Warszawa

Gabriela Zapolska: *Kobieta bez skazy*

Reż. Jerzy Gruda

Muz. Edward Pałłasz

Układ tańca: Wanda Szczuka

Prem. 4.05.1968. Teatr Polski, Warszawa

„Józef Gruda stanął (...) przed trudnym zadaniem. Jak dzisiaj grać taką sztukę jak *Kobieta bez skazy*. Z dystansem? Łatwo wpaść w parodię. Bez dystansu? (...) więc obrał drogę pośrednią: trochę naturalizmu, trochę pastiszu. Dobrze to wypadło w scenografii Teresy Roszkowskiej..." (Jaszcz)

„Teresa Roszkowska zbudowała na scenie ogromnie secesyjny

salon, ubrała kobiety w śliczne suknie z lat młodości naszych babek. Patrzy się na to wszystko z prawdziwą przyjemnością. Secesja odsłania ostatnio, po latach wyklinania i narzekania na jej zły smak, urok linii miękkich, wijących się, powojowatych". (Elżbieta Żmudzka)

Mikołaj Gogol: *Martwe dusze*

Przekł. Władysław Broniewski

Opr. dramaturg. August Kowalczyk, Jan Kurczab

Muz. Augustyn Bloch

Ukł. tańców: Sabina Szatkowska

Prem. 11.05.1969. Teatr Polski, Warszawa

„Warszawska inscenizacja *Martwych dusz* Gogola jest – jak to się kiedyś pisało – cała wyrachowana na efekt. W zamierzeniu reżysera, scenografa, kompozytora, choreografa, wszystkich krawców i perukarzy, specjalistów od efektów akustycznych i elektryków miała być bogata, stylowa i chyba dostojna. Rozległy pejzaż wiejski poprzecinany drogami i ścieżkami, z cerkiewką po lewej stronie i kilkoma niby dworakami po prawej, z drzewami i kopami siana – rozpięty już na horyzoncie. Pnie się wysoko w górę. Powiększony sprawia przynębiające wrażenie. Ma być symbolem pięknej rosyjskiej ziemi. Pośrodku tego pejzażu, na obrotowej mamy zestawione obok siebie, otwarte saloniki izby Gogolowskich bohaterów. Niewielki obrót ruchomego kręgu sceny i oto widzimy nowe wnętrza. Były one zrobione „na śmiesznie”. Prawdziwe „przedmiotowe” meblowanie dopełnione zostało malowanym, które także gra. W mieszkaniu Mamiłowa jest więc obok kanapy taki malowany na ścianie z dyktu fotel. Cziczikow już schyla się, by na nim usiąść. Niektóre obrazy zawieszone na hakach udają prawdziwe. Inne malowane od razu na ścianach razem z ramami podkreślają fikcję. Kwiaty mają część niby to prawdziwych liści. Reszta znowu jest malowana. Czemu służyć miał ten zabieg? Czy tylko podkreśleniu komizmu? Czy może także przypomnieniu, że prawda tak łatwo przemienia się w udanie? w fałsz? Byłby to jednak zabieg nietrafny. Bo w teatrze żaden kwiat nie jest prawdziwy, żaden obraz autentyczny. Cała scena zmienia się tylko raz. Znika pejzaż. Odjeżdża w bok uniwersalna konstrukcja. Scenę zajmują niezbyt wyszukane apartamenty gubernatora, gdzie odbywa się bal. (...) Przez scenę przechodzi razem czterdzieści osiem postaci. Wszystkie są mocno, nawet grubo ucharakteryzowane. Noszą stylizowane – i nieco w stylizacji przesadzone – kostiumy.

Mężczyźni mają sztuczne nosy i brzuchy. Kobiety, oczywiście te z salonów – przesadnie wielkie, o piętrowych konstrukcjach peruki. Na początku każdej odsłony postaci trwają chwilę nieruchomo z twarzami – wykrzywionymi grymasem. Wyglądają niczym wyjęte z obrazu. Oczywiście wykonują przesadnie szerokie gesty i sztywne skłony. Większość przypomina nakręcone na chwilę mechanizmy. Nieraz znowu na moment zastygają w jakiejś sytuacji. Mają być wyraziste i dosadne. I mają jednocześnie podkreślać całą sztuczność i konwencjonalność tamtego świata czy przedstawienia? (...) Po balu znowu powraca dawny pejzaż z zabudową pośrodku. Jeszcze rozgrywają się dwa długie obrazy, w ostatnim Cziczikow, zrazu jakby złamany, cierpiący, zastraszonego niepowodzeniem swego planu i plotkami, jakie go osaczają, nie daje jednak ostatecznie za wygraną. Ziemia rosyjska jest rozległa – stwierdza bystrze. Nie udało mu się tu, to uda się gdzie indziej. I odjeżdża swoją trójką pobrękującą dzwoneczkami. Następuje epilog. Głosi on pochwałę trojki i pięknego kraju". (Barbara Lasocka)

Stanisław Moniuszko: *Hrabina*

Kier. muz. Mieczysław Mierzejewski

Reż. Jerzy Merunowicz

Prem. 18.09.1969. Teatr Wielki, Warszawa

„Premiera ta jednak przyniosła sukces w najlepszym razie – połowiczny. Zawdzięczać go przy tym należy głównie wizualnej stronie przedstawienia: świetnym, z rozmachem zaprojektowanym dekoracjom Teresy Roszkowskiej (imponująca zwłaszcza sala balowa w drugim akcie) oraz niektórym bardzo pięknym kostiumom. O pozostałych – w końcu znacznie ważniejszych elementach spektaklu, niestety, niewiele dobrego da się powiedzieć". (Józef Kański)

Aleksander Fredro: *Ciotunia*

Reż. Joanna Koenig

Prem. 31.01.1970. Teatr Polski, Warszawa

„Jest to drobiazg (...) rzecz bardzo kameralna i nie dająca reżyserowi pola do inscenizacyjnych pomysłów. Zagrano ją natomiast na dużej scenie, w monumentalnych, jak na nasze dzisiejsze odczucia, dekoracjach Teresy Roszkowskiej". (Elżbieta Żmudzka)

„Tę dużą scenę Teresa Roszkowska zabudowała bardzo pięknym, stylowym salonem o wystroju niemal pałacowym, gdy komedia się dzieje w skromnym dworku wiejskim, gdzieś w zapadłym kącie Litwy czy Małopolski. Niechby zresztą coś z takiego ustawienia w przedstawieniu wynikało – ale nie wynika. Ogromny salon jest zupełnie niewygrany, dialogi toczą się na proscenium, z tyłu wieje pustką obojętną przestrzeń. Podniesienie klasy społecznej bohaterów nie odbiło się też na ich zachowaniu". (August Grodzicki)

„Spokojne, uczciwe, kulturalne przedstawienie z ładną, rzadko już w takim stylu realizowaną scenografią Teresy Roszkowskiej. I z obsadą, która jest pomyłką, stając się w ten sposób przyczyną tego, że przedstawienie się obroniło zamiast zwyciężyć". (Jerzy Koenig)

Juliusz Berger, Szymon Szurmiej, Michał Szwejlch: *Gewejn amul a sztejtł (Było niegdyś miasteczko)*

Reż. Juliusz Berger

Opr. muz. Leopold Kozłowski

Choreogr. Marquita Compe

Prem. 8.07.1972. Teatr Żydowski im. E. R. Kamińskiej, Warszawa

Pierre de Beaumarchais: *Wesele Figara albo dzień pełen szaleństwa*

Przekł. i reż. Bohdan Korzeniewski

Muz. Tomasz Kiesewetter

Prem. 12.11.1974. Teatr Nowy, Łódź

„Główną zaletą inscenizacji *Wesela Figara* (...) jest – jak się wydaje – pokazanie (...) struktur, umiejscowienie utworu Beaumarchais w kontekście jego kulturowych tradycji. Reżyser (...) daje tu lekcję czytania sztuki należącej do kanonu klasycznych arcydzieł, wpisywania teatru współczesnego w jego tradycje historyczne". (Henryk Pawlak)

„Teatr Nowy, znowu pod artystycznym przewodnictwem Kazimierza Dejmka proponuje zabawę w teatr, teatralność z całą jej umownością, z kreacjonizmem artystycznie zakomponowanym. (...) Bardzo teatralna scenografia Teresy Roszkowskiej akcentuje w sposób istotny ogólną koncepcję przedstawienia, dając możliwości aktorowi różnorodnego ogrywania wszystkich elementów scenograficznych". (Kazimierz Lewkowski)

„Wielka, pusta komnata – przeznaczona przez hrabiego na przyszłą sypialnię młodych – i wielka, szczerze wypełniona przez jubileuszową publiczność widownia, zdają się przytłaczać wykonawców. (...) Im dalej, tym jest lepiej. Widownia wita oklaskami wielkie łóż z baldachimem, wyznaczające plan akcji drugiego aktu, choć lwi pazur – w kostiumach zwłaszcza – pokazuje Teresa Roszkowska chyba dopiero w aktach ostatnich". (Jerzy Panasewicz)

„Wszystko w tym przedstawieniu jest subtelne, zmysłowe, począwszy od nowego przekładu komedii, ze scenografią i muzyką na koniec. (...) *Wesele Figara* uświadomiło i to także, jak bardzo odwykliśmy od piękna w teatrze, od wyszukanej scenarii, dobrze skrojonych stylowych kostiumów i elegancji aktorów, kiedy przyjdzie im grać w salonach niegdyśiejszych hrabiów. Każdą zmianę dekoracji Teresy Roszkowskiej (zwłaszcza ukwiecone patio) nagradzały na premierze brawa". (Anna Krajewska-Wieczorek)

„Owo jednak „odstylizowanie wewnętrzne” bohaterów miłosnej komedii nie łączy się w przedstawieniu Korzeniewskiego

z jakimś zewnętrznym przekształceniem ram sztuki Beaumarchais'ego. Przeciwnie – „scena jest w zamku Aguas-Frescas o trzy mile od Sewilli”, jak autor przykazał, a pełna jasnych, pastelowych kolorów scenografia Teresy Roszkowskiej wyznacza stylową hiszpańską scenę z epoki. Stylowe są też kostiumy zaprojektowane przez Roszkowską z charakterystycznym dla niej wyrafinowanym smakiem". (Andrzej W. Kral)

Fryderyk Schiller: *Maria Stuart*

Przekł. Witold Wirpsza

Reż. August Kowalczyk

Prem. 13.06.1976. Teatr Polski, Warszawa

„Dobrze zagrane role: konsekwentna, logiczna reżyseria Augusta Kowalczyka (...) trafna, funkcjonalna scenografia Teresy Roszkowskiej. Aż radość brała, że zespołowi Teatru Polskiego wreszcie się udało i to akurat na jubileusz". (Krzysztof Głogowski)

„W przepięknej scenografii Teresy Roszkowskiej (...) na tle zamkowych komnat i ogrodowych pejzaży godnych pędzla starych mistrzów, przesuwają się przed naszymi oczami korowód gwiazd". (Anna Boska)

„Na scenie pyszne dekoracje Teresy Roszkowskiej (też jubilatka), wybyszczone kostiumy i trzynaścioro osób ujubileowanych..." (Jaszczy)

„Istotny udział w inscenizacji miała scenografia Teresy Roszkowskiej, bardzo funkcjonalna, stylowa i czysta w plastycznej ekspresji". (Jerzy Bajdor)

„Scenografia Teresy Roszkowskiej jest pełna rozmachu, operuje charakterystycznymi krzywiznami perspektywy. Szkoda, że tak rzadko mamy okazję oglądania prac tej artystki. Linią i konstrukcją operuje pełniej niż kostiumem". (Wojciech Natanson)

„Kształt zgodny z echem dawnych tradycji interpretacyjnych, a zawsze atrakcyjny dla widza. Zwłaszcza, gdy przedstawienie mieni się tą intensywnością barw, jakie z dekoracji i kostiumów umiała wyczarować T. Roszkowska. Na premierze prasowej scenografię zdobywała kilkakrotnie oklaski. Ma to swoją wymowę..." (Witold Filler)

Aleksander Fredro: *Zemsta*

Reż. Kazimierz Dejmek

Prem. 14.09.1978. Teatr Nowy, Łódź

„Kurtyna i pierwsze zaskoczenie, oglądamy bowiem *Zemstę* w plenerze, jako że scenę otacza półkolista horyzont sielskimi, odrobnie nawiązując malowanymi polami i wielkim, gorącym słońcem, które przyświeca zarówno świątyni Cześnika czy Rejenta jak i miłosnym uniesieniom pary kochanków". (Jerzy Panasewicz)

„Kiedy rozsuwa się kurtyna, oczom widza ukazuje się na poły baśniowy obraz. Przestrzeń sceny zamknięta jest horyzontem zielonych wzgórz, nad którymi wymalowane jest jaskrawożółte słońce. W tym pejzażu stoi pośrodku miniaturowy zamek z dwiema wieżami, których ściany są przeźroczyste, tak jak i dachy. Z lewej strony, nieco bliżej rampy, coś w rodzaju altany, nakrytej słomianą strzechą. (...) A potem w całym przedstawieniu ten pejzaż będzie obecny, ściany Cześnikowego i Rejentowego domu będą przeźroczyste, a nawet mur graniczny – przedmiot sporu, też gdzieś tam w głębi będzie się jawił jako przejrzysta zjawia. I będzie ta *Zemsta* ni to baśń ni to przypowieść, coś jakby trochę marionetkowe przedstawienie, jak gdyby jeszcze jedna wersja narodowej szopy, w której postaci pojawiają się nagle na scenie, wypowiadają swoje kwestie, rozgrywają poszczególne sceny i znikają w przestrzeni umownego pejzażu, może metafory kraju, w którym rzecz się dzieje". (Henryk Pawlak)

„A czyż może być całkiem „realistyczny” świat, którego figury są tak bardzo komiczne? Właściwie komiczne w stanie „czystym”? Uwikłane w zdarzenia i działania czyniące je tak

śmiesznymi. Z tego, co stworzył na scenie T. Nowego Kazimierz Dejmek wraz z aktorami, twórczynią scenografii Teresą Roszkowską, wynika, że taki właśnie był kierunek jego rozumowania przy pracy nad *Zemstą*. Kurtyna odsłania nam najpierw dzieło Roszkowskiej. Dekoracja uderza przede wszystkim kolorami. Są, jak często u tej znakomitej, a tak rzadko dającej podziwiać swoje prace scenografki, pastelowe i delikatne. Dużo łagodnej żółtości, zieleni, błękitu, trochę brązu. Takie jest tło sceniczne – okalający scenę horyzont (pozostawiony do końca przedstawienia) z wymalowanym propektem krajobrazu z łagodnymi pagórkami i dolinkami, drzewami, roślinnością. Niebo bez obłoczków, za to z żółtymi kolistymi krechami wyobrażającymi słońce. Żółta również podłoga sceny łagodnie opadająca ku widowni.

Pośrodku ustawiony jest zamek Cześnika i Rejenta, zamek w miniaturze, z dwiema basztami śmiesznie, bo nieregularnie, przykrytymi daszkami (jeden opada w stronę widowni, drugi ku tyłowi sceny).

Wszystko to leciutkie – ściany ażurowe (zrobione z siatki), ale podkolorowane – jakby zaraz miało ulecieć w powietrze. Podobnie lekkie będą centralnie ustawione na tle opisanego już horyzontu pozostałe dekoracje: dwa różne wnętrza w części Cześnika i jedno u Rejenta. Ta pierwsza dekoracja Roszkowskiej ma jeszcze z przodu, po lewej stronie, przykrytą słomą altankę, a ze środka biegnie, rozdzielając baszty, zrujnowany mur graniczny. Zrujnowany i niski – właściwie tylko miniaturowy. Biegnie w stronę widowni, ale nie prostopadłe, tylko trochę na prawo, zostawiając więcej miejsca po stronie Cześnika (tej z altanką). Opisałem szczegółowo tę pierwszą dekorację z kilku powodów. Także po to, by uzmysłowić, jak daleko jej do dosłownej realizmowości. Że jest w sposób oczywisty umowna, bardzo teatralna. Że wprowadza zasadę teatralności całego przedstawienia. Zasadę tę podtrzymuje i kontynuuje Dejmek jako reżyser, wprowadzając na scenę aktorów. Wychożą oni zza kulis (ukrytych w otaczającym scenę horyzoncie), przechodzą ku przodowi centralnej dekoracji, zajmują wyznaczone miejsca i wtedy dopiero zaczynają grać. Zostaniemy dla przykładu przy pierwszej scenie. Najpierw, jak to już powiedziałem, mamy chwilę czasu, by popatrzeć na dekorację. Za moment dopiero pojawiają się aktorzy, widziani najsamprzód jak przechodzą w tylnym planie sceny. Ale teraz patrzmy już frontalnie. Od strony swojej baszty (lewej) wychodzi Cześnik, za nim w pewnej odległości Dyndalski, na końcu Hajduk z wazą polewki. Cześnik trzyma w ręku kartę papieru (z akt majątkowych Podstoliny), idąc czyta. Dochodząc do środka sceny zatrzymuje się. Padają pierwsze wiersze *Zemsty*. Potem Cześnik kieruje się ku altanie, zasiada przy stoliku. Dyndalski bierze od służącego wazę, nalewa, Cześnik zaczyna jeść i kontynuuje swe plany matrymonialne: „Tak, nie trzeba sprawy zlekać...” Opisałem znowu dość drobiazgowo, aby uważny czytelnik polapał się, że wszystko jest tu inaczej, niż to opisał Fredro we wskazówkach scenicznych. Począwszy od całej dekoracji. Nie dlatego, że jest umowna i nie ukrywa swej teatralności. Toż to wcale nie jest dekoracja dla tej sceny, a ściślej dla – całej pierwszej odsłony pierwszego aktu! To jest przecież dekoracja dla jego odsłony drugiej – altana dla Klary i Wacława, mur dla awantury i bójki przy nim toczony, baszty z okienkami dla Rejenta i Cześnika, podobnie jak cały akt drugi. Ów plenerowy „plan zewnętrzny” niezbędny jest dopiero w drugiej odsłonie pierwszego aktu. Dejmek i Roszkowska rozgrywają w nim cały akt pierwszy. Sposób „wpisania” w ten plan początkowej sceny przedstawiłem wyżej. Realizatorzy naszej *Zemsty* są tu więc mocno niewierni autorowi. „Niewierni”, a może przekorni? Żartobliwie przekorni wobec autora i wobec dobrze znającego komedię widza, aby jeden i drugi miał im co wybaczać, ponieważ w całej reszcie przedstawienia są aż pedantycznie (z kilkoma drobnymi wyjątkami) wierni tekstowi. (...) Mówiąc serio, nic ważnego to przedstawienie dekoracji nie zmienia, nic nikomu nie przeszkadza, przeciwnie – ma swój sens plastyczny dla całości scenografii do *Zemsty* (przejście z planu zewnętrznego do kolejnych trzech wnętrza)". (Andrzej W. Kral)

Opracowała Agnieszka Koecher-Hensel

Ilustracje pochodzą ze zbiorów Teresy Roszkowskiej, Barbary Krasno-
dębskiej, Bohdana Korzeniewskiego oraz Muzeum Teatralnego w Warszawie,
Działu Dokumentacji ZG ZASP i Teatru Polskiego w Warszawie.

Autorzy zdjęć: A. Brustman, S. Brzozowski, W. Fobert, E. Hartwig, A. F.
Kaczkowski, J. Malarski, Z. Mozer, F. Myszkowski, B. Zaleska

Autorzy reprodukcji: T. Kaźmierski, L. Myszkowski, J. Świdorski

Redakcja
Jolanta Kotuła

Opracowanie graficzne
Ryszard Winiarski

Redakcja techniczna
Maria Gawrońska

Wydawca
Teatr Polski w Warszawie

Sezon 1989/1990

