



Teresa Roszkowska: projekt scenografii do I aktu baletu Prokofiewa „Romeo i Julia” (Warszawa Opera 1954), Fot. T. Kaźmierski

TERESA ROSZKOWSKA ruch w przestrzeni malarskiej

ELŻBIETA ŻMUDZKA

O Teresie Roszkowskiej pisano dużo. Myślę, że więcej niż o jakimkolwiek polskim scenografie. Nie sposób było nie zauważyć jej prac, i nie sposób pominąć w omówieniu spektaklu. Narzucała się inwencja plastyczna, temperamentem twórczym.

Po debiucie scenicznym, a był to wystawiony w grudniu 1933 przez Leona Schillera na scenie Ateneum *Człowiek z towarzystwa* Hasenclevera, anonimowy recenzent napisał w *Ilustrowanym Kurjerze Codziennym*: „Dekoracje pełne smaku, wykazują poczucie efektów i proporcji sceniczych.” Później odnotowywano „sceniczny rozmach”, „świetnie komponowany kolor”, „umiejętność operowania światłem”.

Teresa Roszkowska zebrała bardzo wiele, bardzo eleganckich komplementów. A jednak czytając dzisiaj to, co o niej na przestrzeni blisko pięćdziesięciu lat pisano, odnosi się wrażenie, że nie była ani naprawdę rozumiana, ani doceniana na miarę rzeczywistych osiągnięć. Jakby nie zauważano, że jej malarska ingerencja w spektakl była działaniem nie-tylko estetycznym.

Należy ona do tych scenografów, którzy — po Pronaszkach i Drabiku — podjęli trud współmyślenia z reżyserem i współtworzenia spektaklu; którzy w plastyce scenicznej widzieli nie tylko funkcje dekoracyjne, lecz jeden z elementów organizowania przekazu myślowego. Proponowane przez nią, tyle razy chwalone, rozwiązania estetyczne nie stanowiły wartości samej dla siebie — wynikały z logiki spektaklu, z jego intelektualnych założeń.

Najbogatszym, najbardziej bujnym okresem w twórczości Teresy Roszkowskiej były lata współpracy z Edmundem Wiercińskim, zapoczątkowane w r. 1938 *Obroną Ksantypy* Morstina na scenie Teatru Polskiego w Warszawie. W spektaklu tym po raz pierwszy pojawiły się elementy, które później staną się tak charakterystyczne dla scenografii artystki. Skośna, poprowadzona po przekątnej drewniana belka w domu Sokratesa była rzeczywista, a przecież niezupełnie realna dzięki zważeniu po środku, które uniemożliwiało jej pełnienie funkcji nośnych. Mały zabieg plastyczny sprawił, że była raczej ideą, niż częścią konstrukcji. Wyznaczała przestrzeń, jej głębię i perspektywę. W drugim akcie tę funkcję pełniła skośnie ustawiona kolumnada, absolutnie sprzeczna z prawami statyki, by tym wyraźniej ujawniła się jej niedosłowność. Był w tej scenografii i antyk, i Morstinowski ton pastiche'u, był żart podany z wielką kulturą plastyczną.

Scenografia wywołała furorę, jeśli jest to dobre określenie dla zainteresowania spektaklem, o którym się mówiło, na który się chodziło, żeby zobaczyć Roszkowską. Potem wielokrotnie Teresa Roszkowska będąc budowała perspektywę sceny wzdłuż przekątnej, stale wzbogacając sceniczną przestrzeń o nowe atrybuty.

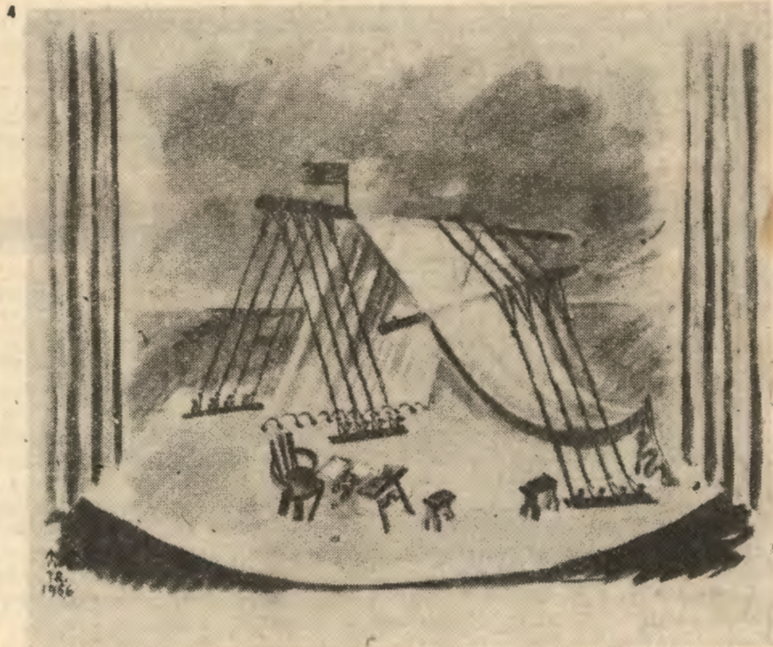
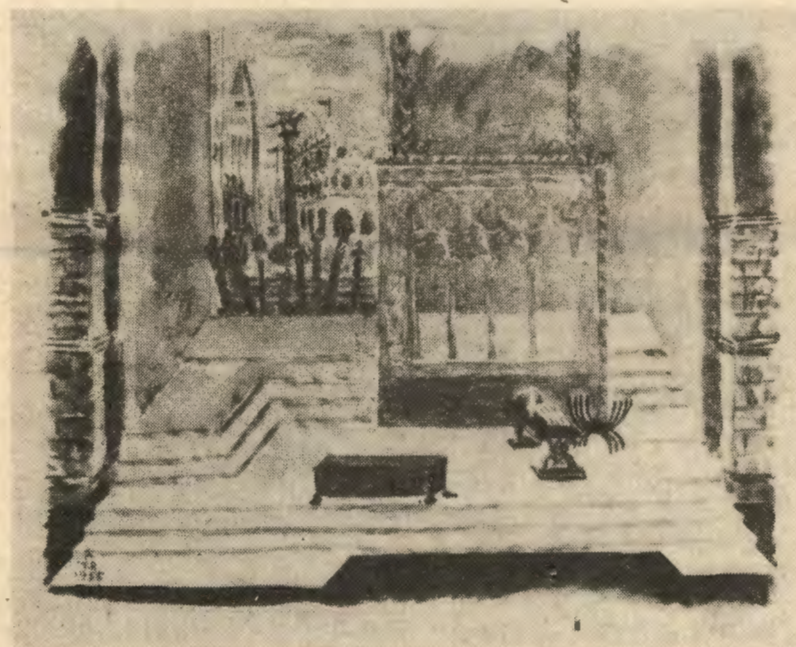
Zaraz po wojnie, w r. 1946, na scenie Teatru im. Jaracza w Łodzi Roszkowska i Wierciński wystawiają razem *Elektrę* Giraudoux. Przedstawienie to uzyskało najwyższe oceny. Edward Csató pisał, iż cieszyć się należy, że młodzież studiująca w Łodzi może się uczyć teatru na tak znakomitych spektaklach. W *Elektrze* artystka zaprojektowała architekturę jakby zastęglą w grozie. Wynikało to z założeń spektaklu w tekście Giraudoux szukającego odpowiedzi na powszechne w owych latach pytania — o zło tkwiące w człowieku, o granicę między psychologiczną potrzebą zemsty a realizacją sprawiedliwości moralnej, o to, czy w czynieniu zła można szukać odkupienia winy. Skośna perspektywa, kolumnada, podesty miały w sobie ton powagi, a jednocześnie niepokój, jakim nasycone było przedstawienie.

Ale już w następnym wspólnie realizowanym z Wiercińskim spektaklu spotkaliśmy inną Roszkowską. Był to *Cyd* Corneille'a w transkrypcji Wyspiańskiego w Teatrze Polskim w Warszawie.

W pracowni Teresy Roszkowskiej wisi płótno, które namalowała niedługo po ukończeniu Szkoły Sztuk Pięknych, zatytułowane *Polowanie*. Perspektywa na tym obrazie ma wyznaczniki wyraźnie Breughelowskie. Jest to widzenie lekko z góry czegoś, co się dzieje skosem pod górę. Ten rodzaj perspektywy można odnaleźć w wielu obrazach artystki, pochodzących z owych lat. Choćby w znanych *Kołędnikach*. Świetna znajomość warsztatu dawnych mistrzów wzbogaciła i malarstwo, i sceniczne rozwiązania Teresy Roszkowskiej.

Jeden z moich redakcyjnych kolegów, patrząc na zdjęcie projektu

artyści sceny polskiej artyści sceny polskiej



Projekty scenograficzne Teresy Roszkowskiej: 1. «Cyd» Corneille'a — Wy-
spiańskiego (Warszawa T. Polski 1947);
2. «Jak wam się podoba» Szekspira
(Wrocław T. Dramatyczny 1951); 3.
«Lorenzaccio» Musseta (Warszawa T.
Polski 1955); 4. «Święta Joanna»
Shawa (Warszawa T. Polski 1956). Fot.
1-4 T. Kaźmierski. 5. Scenografia Te-
resy Roszkowskiej do «Fantazego»
Słowackiego (Warszawa T. Polski
1948)

artyści sceny polskiej artyści sceny polskiej

scenografii do *Cyda*, powiedział, że scena jest na nim widziana z balkonu pierwszego piętra. To celne spostrzeżenie. Artystka zastosowany tu punkt patrzenia na scenę będzie później powtarzała.

W scenografii *Cyda* pojawiło się jeszcze kilka nowych spraw. Zaczynajmy je, dla jasności, omawiać po kolei. A więc — architektura. Są w niej odniesienia i do hiszpańskiego baroku, i do budowy mauretańskich. Smukła kolumna ze sznura, skośny łuk, który wyrasta z dwóch przysadzistych kolumn. Na projekcie tego się nie widzi, ale pamiętam ze sceny rozmaitość materiałów, z jakich była ta architektura zbudowana. Prócz tego draperie, podesty, wyznaczające tak jej właściwą lekko skośną perspektywę. I dwa różne, jakby obce w tym wnętrzu, fotele. Recenzentów zdumiewało wszystko. Zaprzeczanie prawom statyki i różnorodność stylistyczna poszczególnych elementów, fotele i ilość schodów. Tylko wielkiemu już wówczas autorytetowi artystycznemu zawdzięcza Teresa Roszkowska to, że — nie rozumiejąc — poddali się urokowi tej wspaniałej plastycznej feerii.

Nie bardzo wiem dlaczego nie zauważono do tej pory, że jest ona obok Pronaszki następnym scenografem, który tak wcześniej i z taką artystyczną konsekwencją organizował przestrzeń sceniczną. U Pronaszki ma ona wymiar metafizyczny. Człowiek staje w niej wobec spraw ostatecznych. U Roszkowskiej jest to malarska przestrzeń, w której realizuje się myśl poetycka. W *Cydie* — tak jak i w innych jej pracach — poszczególne elementy scenograficzne traktowane oddzielnie nie znaczą, są po prostu dziwną kolumną ze sznurów, czy malarskim nieprawdziwym łukiem. Dopiero ich zależności tworzą przestrzeń malarską, wykreowany świat plastycznych zdarzeń.

Scenografia do *Cyda* nie powtarza żadnej rzeczywistej architektury. Tworzy przestrzeń, w której materializuje się niespokojny wiersz Wyspiańskiego, migotliwa uroda jego poezji. Stąd wewnętrzny niepokój obrazu, stąd zamknięty w nim ruch.

Zarzucono Roszkowskiej, że przez fragmenty architektoniczne (np. poprzez klasycystyczną kolumnadę w salonie Idalii w *Fantazym*) przetrzuca draperie z tiulów. Zenobiusz Strzelecki w swojej cennej *Polskiej plastyce teatralnej* suponuje nawet, że Teresa Roszkowska lubi kontrast twardości i sztywności kamienia — z miękkością lejącej się tkaniny. A przecież w jej scenografii nie ma kamieni, są ich znaki malarskie, a tiul nie jest po prostu tiulem. Czasami plamą barwną, czasami *czymś* w rodzaju muśnięcia obrazu pędzlem, dla wydobycia sąsiedniego waloru. W jej scenografii, mimo pozorów, nie należy szukać żadnych prostych odniesień do rzeczywistości. Jest to czysta malarska kreacja.

I oto jesteśmy przy następnym, bardzo ważnym wyznaczniku tej scenografii. Jest nim ruch. Widoczny na projektach, jeszcze wyraźniej wystąpił w realizacji scenicznego *Cyda*. Widzi się go w proporcjach architektury, w skosie łuku, w rytmie podestów i schodów, w układzie płaszczyzn koloru. A także w kostiumach. W łamanych rytmach scenografii Roszkowskiej wyraźnie wyczuwalny jest rytm wiersza Wyspiańskiego.

Lekkość i swoboda, z jaką otwiera ona przestrzeń dla wiersza Wyspiańskiego, są złudzeniem. Kryje się za tym żelazna konsekwencja — wystarczy na scenę spojrzeć okiem aktora.

Już Appia twierdził, że „ruchy ciała ludzkiego wymagają przeszkód, ażeby mogły się uwidocznić; wszyscy artyści wiedzą, że piękno ruchu ciała zależy od różnorodności punktów oparcia, które mu dają ziemia i przedmioty. Ruch aktora może być artystycznie podkreślony tylko dobrą budową podestów.” Trzeba by jeszcze dodać — właściwym kostiumem.

W polskiej scenografii epoki, w której Teresa Roszkowska rozpoczynała pracę na scenie, tylko — znowu trzeba przywołać to wielkie nazwisko — Andrzej Pronaszko tak konsekwentnie wymuszał na aktorach, jak sam to nazywał, określony sposób poruszania się. Zarówno układem podestów, jak i ubierając aktorów na przykład w tekturowe tuby, krepujące naturalne ruchy. Roszkowska poszła jego śladem już we wczesnych swoich pracach; w *Cydie* osiągnęła dojrzałą zgodność zamysłu i realizacji scenicznego. Zastosowany tutaj zespół zróżnicowanych podestów, a także sposób modelowania kostiumów, które nawet na manekinie zdają się być w ruchu, w bardzo wyraźny sposób determinują aktorów.

I na koniec — kolor. W ogromnej skali odcieni, wyrafinowanie komponowany, bujny a jednocześnie rygorystycznie podporządkowany ogólnemu zamysłowi spektaklu. Dzieje się tak zresztą nie tylko w *Cydie*, lecz we wszystkich pracach scenograficznych Teresy Roszkowskiej.

Przywiązuje ona ogromną wagę do kostiumów, które grają w jej scenografii pierwszoplanową rolę. Charakteryzują postać, narzucają aktorowi sposób poruszania się, o czym już wspomniałam, oraz pełnią taką rolę, jak barwne plamy w obrazie sztalugowym. Jak wiele uwagi poświęca artystka kostiumom, świadczy choćby kilka grubych tomów, które u niej widziałam, zawierających zestawy próbek koloru do kostiumów *Borysa Godunowa*.

Wierciński zrealizował *Cyda* urzeczony poezją Wyspiańskiego a scenografia Roszkowskiej jest ogromnie celny i wrażliwy sposób tę poezję transponowała na kolor i ruch w przestrzeni malarskiej.

Teresa Roszkowska jest intuicyjna, spontaniczna, emocjonalna. Miałoby się ochotę powiedzieć — jak z wiersza Leśmiana. Rozedrgana wrażliwość. Te predyspozycje sprawiają, że utwory poetyckie w jej realizacji mają tak pełny wyraz.

Zanim przejdę do następnych prac, kilka uwag o tym, jak formowała się jej artystyczna indywidualność.

* * *

Była znakomicie przygotowana do roli, jaką przyszło jej odegrać w polskim teatrze. W r. 1922, jako 18-letnia dziewczyna wstąpiła do Konserwatorium Warszawskiego, dwa lata później — do Szkoły Sztuk Pięknych. W tej ostatniej studiowała w pracowni prof. Tadeusza Pruszkowskiego (1888—1942), wybitnego malarza i organizatora życia plastycznego.

Pruszkowski i jego szkoła w zdominowanym przez kolorystów polskim życiu artystycznym po drugiej wojnie, przez długie lata nie byli dostatecznie doceniani. Dopiero w ostatnim dziesięcioleciu wystawy prac Pruszkowskiego i artystów z jego kręgu przywróciły w świadomości społecznej rangę temu malarstwu. Pruszkowski, wbrew tendencjom panującym w plastyce światowej, próbował w latach dwudziestych i trzydziestych stworzyć narodową szkołę polskiego malarstwa. Szkołę opartą o perfekcyjne rzemiosło i doskonałą znajomość sztuki XVI i XVII wieku. Kolejne edycje jego uczniów łączyły się w grupy na wzór dawnych cechów malarskich. Tak powstało najpierw „Bractwo św. Łukasza”, później „Szkoła warszawska” i w końcu „Łoża wolnomularska”, które w międzywojennym życiu artystycznym odegrały liczącą się rolę.

Po pierwszej wystawie „Bractwa św. Łukasza” w lutym 1928, jeden z krytyków tak pisał: „Zwyczajem starych mistrzów, Pruszkowski chciał w uczniów swoich wpoić mocną tradycję (...). I wpoił w nich malarstwo starych Holendrów, Flamandów z najlepszej epoki, bo

Scenografia Teresy Roszkowskiej do „Elektry” Giraudoux (Łódź T. Wojska Polskiego 1946). Fot. S. Brzozowski i J. Malarski



Scenografia Teresy Roszkowskiej do opery Ryszarda Straussa „Salome” (Warszawa Opera 1961). Fot. E. Hartwig



artyści sceny polskiej artyści sceny polskiej

szesnastowiecznej, nie epoki Rubensa i Rembrandta, ale z epoki Hugo van der Goea, Quentin Matsysa czy Breughla." Uczniowie Pruszkowskiego, często zresztą wspólnie, jak ongiś bywało, malowali wielkie tematyczne i historyczne płótna. Wbrew kolorystom uważali, że obraz to nie tylko zadanie estetyczne do rozwiązania, lecz także ważki przekaz treściowy. W latach trzydziestych odnosili ogromne sukcesy międzynarodowe, zaskakując Europę śmiałością artystycznej wypowiedzi, oryginalnością malarstwa widzenia, świetnością techniki.

Ta krótka wycieczka w niedawną historię polskiego malarstwa była konieczna, bowiem z pracowni Pruszkowskiego wyszło kilku scenografów. I nie jest to, oczywiście, przypadek. Dawał on swoim uczniom rzetelną znajomość dawnych technik i dawnych stylów malarstwa, osadzał ich warsztat w szeroko rozumianej kulturze europejskiej. A ponadto wpajał w nich świadomość społecznej funkcji sztuki.

Teresa Roszkowska należała do „Szkoły warszawskiej”, utworzonej przez drugą edycję absolwentów pracowni prof. Tadeusza Pruszkowskiego. Ukończyła Szkołę Sztuk Pięknych w r. 1930 jednocześnie z Jadwigą Przeradzką, Ireną Lorentowicz i Wacławem Ujejskim. Wcześniej wyszedł z tej pracowni Aleksander Jędrzejewski członek „Bractwa św. Łukasza”. Trzeba tu przypomnieć, że Irena Lorentowicz w r. 1936 podbiła Paryż scenografią do *Harnasiów* Szymanowskiego, wystawionych przez Sergiusza Lifara. Rok później zdobyła złoty medal na paryskiej Wystawie Światowej za serię projektów scenograficznych. Teresa Roszkowska na tej wystawie uzyskała srebrny medal za projekty do *Judyty* Giraudoux i Grand Prix za realizację *Baśni krakowskiej* Kondrackiego. Jadwiga Przeradzka i Aleksander Jędrzejewski zaczęli uprawiać scenografię po drugiej wojnie światowej wnosząc niemały wkład w jej rozwój.

* * *

W Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej Teresa Roszkowska pojawiła się w roku szkolnym 1933/1934 już jako znana malarka, mająca za sobą wystawy krajowe i sukcesy zagraniczne (m.in. medal za malarstwo w Brukseli). Wstąpiła na Wydział Reżyserski, prowadzony przez Leona Schillera, który chętnie widział u siebie malarzy. Przywiązywał ogromną wagę do wiedzy i kultury plastycznej reżyserów, uważając je za niezbędną część ich wyposażenia intelektualnego. Malarze, ucząc się teatru, rozbudzali jednocześnie zainteresowania sztuką przyszłych reżyserów. Nie tu okazja na rozwijanie tego problemu, ale trzeba powiedzieć, że w takim właśnie wspólnym kształceniu reżyserów i scenografów, sprzyjającym wzajemnemu zrozumieniu, powstawaniu wspólnego języka, kryje się tajemnica ich późniejszych sukcesów. Przez długie lata wyznaczały one rangę zarówno polskiego teatru, jak i polskiej scenografii.

Wspominałam już o debiucie scenograficznym Teresy Roszkowskiej. Z Leonem Schillerem przed wojną Teresa Roszkowska realizowała poza tym *Maszynę piekielną* Cocteau (T. Nowy 1935), *Judytę* Giraudoux (T. Nowy 1937), *Modlitwę za umarłych* Tredwella (T. Polski 1937) a na przełomie sierpnia i września 1939 roku — *Serce w rozterce* Nestroy'a (T. Letni). Rzecz nie weszła do repertuaru. Na generalnej próbie zdolano przejrzeć tylko dwa akty. Warszawa była w tym czasie bombardowana. Jedna z bomb trafiła w pracownię Teatru Wielkiego, gdzie przygotowywane były dekoracje. Trzeci akt spłonął.

Listę przedwojennych prac Teresy Roszkowskiej dopełnia *Wielki człowiek do małych interesów* Fredry opracowany z Aleksandrem Zelwerowiczem (T. Narodowy 1935).

Były to lata doświadczeń i poszukiwań. Roszkowska szybko dojrze-

wała, coraz lepiej spożytkowując na scenie swoje umiejętności i talent plastyczny. Jej prace scenograficzne coraz głębiej ingerują w zawartość ideową opracowywanych utworów. Znakomicie pracowało się jej z Schillerem, który jak zawodowy krytyk sztuki umiał dokonać formalnej analizy projektu. Nauczył on Teresę Roszkowską, jak zresztą wszystkich swoich współpracowników, pracy nad koncepcją spektaklu. Już nie w tym rzecz, że scenograf razem z aktorami przechodził przez wszystkie etapy wstępne, od pierwszego czytania tekstu. Schiller miał zwyczaj zanim rozpoczął pracę z aktorami, głośno myśleć o sztuce — do której wystawienia się przygotowywał — wobec współtwórców spektaklu: plastyka i muzyka. Te długie rozmowy przeplatane muzyką, to pozornie niedbałe krążenie wokół problemów utworu, Teresa Roszkowska wspomina do dziś jako najlepszą szkołę myślenia o teatrze.

Jednakże w pełni zrealizowała się jako scenograf dopiero po spotkaniu z Edmundem Wiercińskim.

* * *

Po *Cydzie* we współpracy z Wiercińskim powstały: na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie — *Fantazy* (1948) i *Horsztyński* Słowackiego (1953), *Lorenzaccio* Musseta (1955); we Wrocławiu — kiedy Wierciński musiał zerwać z Warszawą — *Jak wam się podoba* Szekspira (1951).

W *Fantazym* i w *Jak wam się podoba* — przy bardzo podobnym do omówionego z okazji *Cyda* traktowaniu przestrzeni scenicznej — pojawiają się nowe rozwiązania. Roszkowska z całą malarską maestrią buduje — bo nie jest to pejzaż malowany płasko, lecz konstruowany plastycznie — ogrody pełne drzew i kwiatów. U Słowackiego — ariostycznie-ironiczne, u Szekspira: baśniowo-idylliczne. Różne w charakterze i wymowie, w bardzo wyraźny sposób noszące w sobie interpretacyjne idee realizatorów. Pnie drzew robi Roszkowska rzeźbiarsko, korony stanowią rozpięte na drutach kolorowe siatki i tiule. Z tegoż materiału są rabaty kwiatów i krzewów. Ich wymowa kryje się w linii pnia, w rozedrganym rytmie koron, w harmonii lub kontraście kolorów. Roszkowska nie używa żadnych naturalnych, czy imitujących naturalne materiałów, co zaczęła stosować scenografowie następnej generacji. A jeśli nawet stawia na scenie prawdziwe pnie drzew (obraz cmentarny w *Fantazym*), przygotowuje je tak, że tracą swoje związki z przyrodą — jak jej architektura stają się częścią wizji malarskiej.

Począwszy od *Don Juana* Moliera (T. Polski 1950), którego realizowała z Bohdanem Korzeniewskim, w wielu jej pracach — w *Lorenzacciu*, w balecie Prokofiewa *Romeo i Julia* (1957), w operach *Borys Godunow* (1960) i *Don Pasquale* — pojawia się pejzaż. Jako tło, jako zamknięcie horyzontu, Przyroda, albo pejzaż miejski, płasko malowany. Te fragmenty jej prac scenicznych są już po prostu malarstwem sztalugowym. Bardzo własnym, pozwalającym od pierwszego rzutu oka rozpoznać rękę mistrza, a przecież geneza stylu tych obrazów jest wyraźnie czytelna. Wywodzą się one ze sposobu malowania „Bractwa św. Łukasza” czy „Szkoły warszawskiej”.

Teresa Roszkowska, mimo iż jej styl malarski wyraźnie z latami ewoluuje (dla przykładu: już w szkicach pejzażowych do *Don Juana* widoczne są elementy wypracowane przez abstrakcję niegeometryczną), w ciągu kilku dziesięcioleci zachowała pewne charakterystyczne cechy wyniesione z pracowni Tadeusza Pruszkowskiego. Dopiero w ostatnich latach seria jej sztalugowych pejzaży zatytułowanych *Niebo, ziemia, morze* malowana jest zupełnie inaczej. W sposób będący bar-

Scenografia Teresy Roszkowskiej do opery Donizettiego „Don Pasquale” (Opera Warszawa 1961). Fot. E. Hartwig



Scenografia Teresy Roszkowskiej do „Kobiety bez skazy” Zapolskiej (T. Polski Warszawa 1968). Fot. F. Myszkowski



artyści sceny polskiej artyści sceny polskiej

szesnastowiecznej, nie epoki Rubensa i Rembrandta, ale z epoki Hugo van der Goesa, Quentin Matsysa czy Breughla." Uczniowie Pruszkowskiego, często zresztą wspólnie, jak ongiś bywało, malowali wielkie tematyczne i historyczne płótna. Wbrew kolorystom uważali, że obraz to nie tylko zadanie estetyczne do rozwiązania, lecz także ważki przekaz treściowy. W latach trzydziestych odnosili ogromne sukcesy międzynarodowe, zaskakując Europę śmiałością artystycznej wypowiedzi, oryginalnością malarskiego widzenia, świetnością techniki.

Ta krótka wycieczka w niedawną historię polskiego malarstwa była konieczna, bowiem z pracowni Pruszkowskiego wyszło kilku scenografów. I nie jest to, oczywiście, przypadek. Dawał on swoim uczniom rzetelną znajomość dawnych technik i dawnych stylów malarskich, osadzał ich warsztat w szeroko rozumianej kulturze europejskiej. A ponadto wpajał w nich świadomość społecznej funkcji sztuki.

Teresa Roszkowska należała do „Szkoły warszawskiej”, utworzonej przez drugą edycję absolwentów pracowni prof. Tadeusza Pruszkowskiego. Ukończyła Szkołę Sztuk Pięknych w r. 1930 jednocześnie z Jadwigą Przeradzką, Ireną Lorentowicz i Wacławem Ujejskim. Wcześniej wyszedł z tej pracowni Aleksander Jędrzejewski członek „Bractwa św. Łukasza”. Trzeba tu przypomnieć, że Irena Lorentowicz w r. 1936 podbiła Paryż scenografią do *Harnasłów* Szymanowskiego, wystawionych przez Sergiusza Lifara. Rok później zdobyła złoty medal na paryskiej Wystawie Światowej za serię projektów scenograficznych. Teresa Roszkowska na tej wystawie uzyskuje srebrny medal za projekty do *Judyty* Giraudoux i Grand Prix za realizację *Baśni krakowskiej* Kondrackiego. Jadwiga Przeradzka i Aleksander Jędrzejewski zaczęli uprawiać scenografię po drugiej wojnie światowej wnosząc niemały wkład w jej rozwój.

W Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej Teresa Roszkowska pojawiła się w roku szkolnym 1933/1934 już jako znana malarka, mająca za sobą wystawy krajowe i sukcesy zagraniczne (m.in. medal za malarstwo w Brukseli). Wstąpiła na Wydział Reżyserski, prowadzony przez Leona Schillera, który chętnie widział u siebie malarzy. Przywiązywał ogromną wagę do wiedzy i kultury plastycznej reżyserów, uważając je za niezbędną część ich wyposażenia intelektualnego. Malarze, ucząc się teatru, rozbudzali jednocześnie zainteresowania plastyką przyszłych reżyserów. Nie tu okazała na rozwijanie tego problemu, ale trzeba powiedzieć, że w takim właśnie wspólnym kształceniu reżyserów i scenografów, sprzyjającym wzajemnemu zrozumieniu, powstawaniu wspólnego języka, kryje się tajemnica ich późniejszych sukcesów. Przez długie lata wyznaczały one rangę zarówno polskiego teatru, jak i polskiej scenografii.

Wspominałam już o debiucie scenograficznym Teresy Roszkowskiej. Z Leonem Schillerem przed wojną Teresa Roszkowska realizowała poza tym *Maszynę piekielną* Cocteau (T. Nowy 1935), *Judytę* Giraudoux (T. Nowy 1937), *Modlitwę za umarłych* Tredwella (T. Polski 1937) a na przełomie sierpnia i września 1939 roku — *Serce w rozterce* Nestroy'a (T. Letni). Rzecz nie weszła do repertuaru. Na generalnej próbie zdołano przejrzeć tylko dwa akty. Warszawa była w tym czasie bombardowana. Jedną z bomb trafiła w pracownię Teatru Wielkiego, gdzie przygotowywane były dekoracje. Trzeci akt spłonął.

Listę przedwojennych prac Teresy Roszkowskiej dopełnia *Wielki człowiek do małych interesów* Fredry opracowany z Aleksandrem Zelwerowiczem (T. Narodowy 1935).

Były to lata doświadczeń i poszukiwań. Roszkowska szybko dojrzę-

wała, coraz lepiej spożytkowując na scenie swoje umiejętności i talent plastyczny. Jej prace scenograficzne coraz głębiej ingerują w zawartość ideową opracowywanych utworów. Znakomicie pracowało się jej z Schillerem, który jak zawodowy krytyk sztuki umiał dokonać formalnej analizy projektu. Nauczył on Teresę Roszkowską, jak zresztą wszystkich swoich współpracowników, pracy nad koncepcją spektaklu. Już nie w tym rzecz, że scenograf razem z aktorami przechodził przez wszystkie etapy wstępne, od pierwszego czytania tekstu. Schiller miał zwyczaj zanim rozpoczął pracę z aktorami, głośno myśleć o sztuce — do której wystawienia się przygotowywał — wobec współtwórców spektaklu: plastyka i muzyka. Te długie rozmowy przeplatane muzyką, to pozornie niedbałe krążenie wokół problemów utworu, Teresa Roszkowska wspomina do dziś jako najlepszą szkołę myślenia o teatrze.

Jednakże w pełni zrealizowała się jako scenograf dopiero po spotkaniu z Edmundem Wiercińskim.

* * *

Po *Cydzie* we współpracy z Wiercińskim powstały: na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie — *Fantazy* (1948) i *Horsztyński* Słowackiego (1953), *Lorenzaccio* Musseta (1955); we Wrocławiu — kiedy Wierciński musiał zerwać z Warszawą — *Jak wam się podoba* Szekspira (1951).

W *Fantazym* i w *Jak wam się podoba* — przy bardzo podobnym do omówionego z okazji *Cyda* traktowaniu przestrzeni scenicznej — pojawiają się nowe rozwiązania. Roszkowska z całą malarską maestrią buduje — bo nie jest to pejzaż malowany płasko, lecz konstruowany plastycznie — ogrody pełne drzew i kwiatów. U Słowackiego — ariostyczno-ironiczne, u Szekspira: baśniowo-idylliczne. Różne w charakterze i wymowie, w bardzo wyraźny sposób noszące w sobie interpretacyjne idee realizatorów. Pnie drzew robi Roszkowska rzeźbiarsko, korony stanowią rozpięte na drutach kolorowe siatki i tiule. Z tegoż materiału są rabaty kwiatów i krzewów. Ich wymowa kryje się w linii pnia, w rozedrganym rytmie koron, w harmonii lub kontraście kolorów. Roszkowska nie używa żadnych naturalnych, czy imitujących naturalne materiałów, co zaczyna stosować scenografowie następnej generacji. A jeśli nawet stawia na scenie prawdziwe pnie drzew (obraz cmentarny w *Fantazym*), przyprawia je tak, że tracą swoje związki z przyrodą — jak jej architektura stają się częścią wizji malarskiej.

Począwszy od *Don Juana* Moliera (T. Polski 1950), którego realizowała z Bohdanem Korzeniewskim, w wielu jej pracach — w *Lorenzacciu*, w balecie Prokofjewa *Romeo i Julia* (1957), w operach *Borys Godunow* (1960) i *Don Pasquale* — pojawia się pejzaż. Jako tło, jako zamknięcie horyzontu, Przyroda, albo pejzaż miejski, płasko malowany. Te fragmenty jej prac scenicznych są już po prostu malarstwem sztalugowym. Bardzo własnym, pozwalającym od pierwszego rzutu oka rozpoznać rękę mistrza, a przecież geneza stylu tych obrazów jest wyraźnie czytelna. Wywodzą się one ze sposobu malowania „Bractwa św. Łukasza” czy „Szkoły warszawskiej”.

Teresa Roszkowska, mimo iż jej styl malarski wyraźnie z latami ewoluuje (dla przykładu: już w szkicach pejzażowych do *Don Juana* widoczne są elementy wypracowane przez abstrakcję niegeometryczną), w ciągu kilku dziesięcioleci zachowała pewne charakterystyczne cechy wyniesione z pracowni Tadeusza Pruszkowskiego. Dopiero w ostatnich latach seria jej sztalugowych pejzaży zatytułowanych *Niebo, ziemia, morze* malowana jest zupełnie inaczej. W sposób będący bar-

Scenografia Teresy Roszkowskiej do opery Donizettiego „Don Pasquale” (Opera Warszawa 1961). Fot. E. Hartwig



Scenografia Teresy Roszkowskiej do „Kobiety bez skazy” Zapolskiej (T. Polski Warszawa 1968). Fot. F. Myszowski

