

# Joanna Stacewicz-Podlipska

---

## Pokora i przekora : Teresy Roszkowskiej „nawiązywanie kontaktu ze sztuką zagranicą”

---

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 3, 383-390

---

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

SZTUKA EUROPY WSCHODNIEJ  
ИСКУССТВО ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ  
ART OF THE EAST EUROPE  
TOM III

---

Joanna Stacewicz-Podlipska  
Uniwersytet Warszawski; PISnSŚ

## Pokora i przekora. Teresy Roszkowskiej „nawiązywanie kontaktu ze sztuką zagranicą”\*

W jednym z ostatnich wywiadów Teresa Roszkowska powiedziała: „To, co mam w sobie, zawsze było mocniejsze od tego, co napływało”.<sup>1</sup> Wyznanie to było o tyle istotne, że Roszkowska żyła w kraju, którego, jak pisał Miłosz, „podeptał stół historii”<sup>2</sup>, i w czasach, kiedy właśnie owe czynniki napływowe, rozmaitego charakteru, decydowały niejednokrotnie o przynależności twórcy do konkretnych stowarzyszeń artystycznych czy ideowo-politycznych ugrupowań. Roszkowska istotnie nie podlegała naciskom, tworząc swoją markę niezależnie od naporu kolejnych „i-zmów”, przejściowych mód, a nawet silnych i, wydawałoby się, nieuniknionych „procesów historycznych”. Jej bezkompromisowa postawa, wykluczająca wszelkie pertraktacje i ugody w odniesieniu do rozstrzygnięć artystycznych, była znana i budziła powszechny szacunek. „Roszkowska, bodaj jedyna, nie zrewidowała własnych założeń estetycznych i utrzymała się w swojej klasie”<sup>3</sup> – pisał Stanisław Marczak-Oborski, a Kazimierz Dejmek zarzucał jej doktrynalny opór wobec doktryny...

Nie oznacza to jednak bynajmniej, że Roszkowska nie zmieniała się w ciągu długich dekad swojej artystycznej aktywności. Przeciwnie, w jej twórczości malarskiej odnaleźć można inspiracje o kłopotliwej, z punktu widzenia kodyfikatorskich zabiegów, rozpiętości. Młodzieńcze fascynacje sztuką kręgu Miru Iskusstwa, wieloletni dialog z twórczością Pietera Bruegla, czy wreszcie echa impresjonizmu, obecne w jej powojennym malarstwie – wszystko to tworzyło barwne środowisko sztuki Teresy Roszkowskiej. Co ciekawe, różnorodność ta komponowała się harmonijnie, dając w efekcie stop o rozpoznawalnym, nietrudnym do atrybucji „charakterze pisma”. Było to możliwe, jak się wydaje, z racji specyficznej gleby, w jakiej konstituowała się artystyczna osobowość Roszkowskiej i z jakiej wyrosła jej dojrzała twórczość. Gleba ta obfitowała w składniki o rozmaitej proveniencji, złożonej i bogatej treści oraz multikolorowej formie. Takim właśnie jawiło się Roszkowskiej miasto jej dzieciństwa – przedrewolucyjny Kijów, w którego wielokulturowym tyglu stapiały się ze sobą komponenty o odległych jakościach i egzotycznych smakach. Staroruskie baśnie, utrwalone w wyobraźni najpewniej poprzez ilustracje Iwana Bilibina, coroczne podróże na Krym karetą z rozstawnymi kołami, feeryczne widowiska

---

\* Artykuł jest efektem pracy nad rozprawą doktorską, która została w całości opublikowana, zob.: Stacewicz-Podlipska (2012).

<sup>1</sup> Nowak.

<sup>2</sup> Miłosz (2004: 171).

<sup>3</sup> Marczak-Oborski (1968: 81).

Baletów Rosyjskich oraz wiele innych kodowanych we wczesnym dzieciństwie obrazów ukształtowało artystyczną wrażliwość Roszkowskiej. Na tym fundamencie wyrosła z czasem wielobarwna i skomplikowana konstrukcja, której kolejne piętra odsłaniały rozmaite, niekiedy zasadniczo odmienne od siebie treści.

Systematyczną naukę rysunku i malarstwa rozpoczęła Roszkowska w 1920 roku. Uczęszczała do Polskiej Szkoły Sztuk Pięknych w Kijowie, gdzie uczyła się pod okiem jej założyciela, wychowanka Akademii Petersburskiej i akademika – Władysława Galimskiego. Zachowane w Muzeum Teatralnym w Warszawie prace, dokumentujące postępy, jakie czyniła w czasie dwuletniego kursu, prezentują szeroki wachlarz jej najwcześniejszych, artystycznych fascynacji. Obok pejzaży, naśladujących wierne styl Galimskiego, znajdują się tam drobniagowe rysunki roślin i zwierząt rodem z twórczości Dürrera, eksperymenty światłocieniowe o postimpresjonistycznym rodowodzie, podpatrzonym być może u Wiktora Borisowa-Musatowa, oraz tajemnicze, emblematyczne kompozycje, nawiązujące do obrazów Mikołaja Roericha. Mapa inspiracji sięga tu od secesji po kubofuturyzm, paleta barwna zdradza inspiracje malarstwem Borysa Kustodiewa, a poszukiwania formalne zbliżone są niekiedy do twórczości Aristarcha Lentułowa. Z tej obfitości wyłoniła się z czasem ścisła czołówka, stanowiąca trzon późniejszych artystycznych wyborów Roszkowskiej, jednak przestrzeń malarskich odwołań, w jakiej się poruszała, miała pozostać rozległa. Sprzyjały temu niewątpliwie studia w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, które otworzyły przed nią z kolei szeroką panoramę sztuki zachodnioeuropejskiej.

Kiedy w marcu 1922 roku rodzina Roszkowskich przeniosła się do Warszawy, artystka miała lat osiemnaście i sprecyzowane plany na przyszłość. W kwietniu rozpoczęła naukę w Szkole Malarstwa i Rysunku, prowadzonej przez – znanego Roszkowskim zapewne jeszcze z Kijowa – Konrada Krzyżanowskiego. Tam zetknęła się po raz pierwszy z Tadeuszem Pruszkowskim – charyzmatycznym pedagogiem, przyszłym profesorem i rektorem Szkoły Sztuk Pięknych, późniejszej Akademii, którego postać szybko stać się miała legendą. Roszkowska pozostawała pod jego wpływem i urokiem przez długie lata, a jej artystyczna uwaga skierowała się wówczas na cenione przez Pruszkowskiego nowożytnie malarstwo włoskie i niderlandzkie. Od tej pory w jej twórczości echa malarstwa rosyjskiego



Il. 1. Teresa Roszkowska wśród swoich obrazów na wystawie w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie, 1929, Archiwum Teresy Roszkowskiej, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Nr inw. 1933

mieszały się z inspiracjami zaczerpniętymi z wielowiekowego dziedzictwa sztuki europejskiej, a sama autorka nie widziała powodu, aby przeprowadzać w obrębie tego bogactwa jakąkolwiek programową selekcję. Ciekawej analogii dla tego sposobu „sięgania do źródeł” dostarcza również „eklektyczny” stosunek do spraw religii, w obrębie których poruszała się Roszkowska z podobną swobodą, płynnie manewrując pomiędzy protestantyzmem, katolicyzmem i prawosławiem. Jak mówiła: „Do cerkwi na przykład chadzało się na wspaniałe przedstawienia, przed Wielkanocą, w niedzielę palmową. A nic nie miałam wspólnego z prawosławiem. To absolutnie się u mnie nie wiąże. Ja uważam, że wiara jest jakakolwiek, to wszystko jedno, czy to jest po niemiecku, czy to po francusku, czy to, prawda, po prawosławnemu, chodzi o jakąś postawę, prawda, a czy to tak, czy to siak, to wszystko jedno dla mnie absolutnie”<sup>4</sup>

Ten sam „duch ekumenizmu” przyświecał także postrzeganiu spraw sztuki, w obrębie której nie uznawała Roszkowska ani historyczno-geograficz-

<sup>4</sup> Nowak.



Il. 2. Pierwsza wystawa Szkoły Warszawskiej, Zachęta, Warszawa, 1930. W środku na górze Teresa Roszkowska, Archiwum Teresy Roszkowskiej, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN, nr inw. 1933

nych granic, ani kulturowo-ideowych podziałów. Nie dostrzegała linii demarkacyjnych, dzielących zantagonizowane obozy, nie identyfikowała w końcu samych obozów oraz uparcie zaprzeczała istnieniu wewnątrzrodowiskowych konfliktów o podłożu programowym. Dwa artystyczne ugrupowania, do których sama należała, a więc Szkoła Warszawska, wyrosła w 1929 roku pod patronatem Tadeusza Pruszkowskiego, oraz powstałe w 1946 roku Powiśle, cementowane były przywiązaniem do tradycji przedwojennej Szkoły Sztuk Pięknych, które w pierwszym przypadku manifestowało się zachwytem, w drugim zaś sentymentem. Sama Roszkowska swój udział w nich rozumiała jako deklarację sympatii o charakterze czysto towarzyskim, a nie programowym. Z poszczególnymi kolegami łączyły ją więzy przyjaźni, które usprawiedliwiały w jej pojęciu wspólne wystąpienia na wystawach i w katalogach. Pytana zaś o konflikt na linii Pruszkowscy – kapiści czy też o starcia pracowni Pruszkowskiego i Kowarskiego odpowiadała zawsze z lekką dozą irytacji, tak jakby zmuszona była dementować wciąż te same, głupie plotki: „To w książkach tak wygląda. Żadnych awantur, kłótni nie było, to bzdury. Nie

było obozów ani rewolucji. Każdy sobie rzepekę skrobał, malował indywidualnie”<sup>5</sup>

Wydaje się, że u źródeł otwartego podejścia Roszkowskiej do spraw o znaczeniu fundamentalnym, takich jak sztuka czy religia, leżała szczególna atmosfera jej rodzinnego domu oraz specyfika relacji pomiędzy domownikami. W jednym z wywiadów artystka wspominała: „Z ojcem to się mówiło po polsku, z babcią – matką mamy mówiło się po niemiecku, z babunią – matką ojca mówiło się po polsku, z mamą mówiło się po rosyjsku. Nie wiem dlaczego, ale po rosyjsku. Z Frojlajn mówiło się po niemiecku, a potem, jak podrośliśmy, to zjawiała się Francuzka i mówiło się po francusku”<sup>6</sup>. To rozszczepienie komunikacji na oddzielne kanały sprzyjało zapewne pojmowaniu świata w kategoriach wielogłosu. Roszkowska do końca życia zachwycała się różnorodnością ludzi i bujnością zdarzeń, mawiając ze zrozumieniem „rozmaite są rarogi na świecie”<sup>7</sup>. Była też konsekwentnie przeciwna próbom porządkowania zjawisk w sztuce oraz kategoryzo-

<sup>5</sup> Baniewicz (1984: 30).

<sup>6</sup> Nowak.

<sup>7</sup> Nowak.



Il. 3. Teresa Roszkowska w Cagnes-sur-Mer, 1930, Archiwum Teresy Roszkowskiej, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN, Nr inw. 1933

wania twórczości poszczególnych artystów w obrębie grup i prądów, które budowały, nieistniejące jej zdaniem, podziały i opozycje. Jej *credo* w tym względzie najlepiej oddają słowa Pruszkowskiego, który napisał kiedyś: „Nikt nie ma prawa na chwilę narzucać się ludziom, czyniącym rzecz swoją umiejętnie, z radością i miłością zawodu. Uprawiają oni jedyny słuszny i swobodny kierunek, nazywany kiedyś przekornie przez podpisanego satysfakcjonizmem – to znaczy, jak kto chce, byle nie nudnie i nie banalnie”.<sup>8</sup>

Roszkowska, wyrastająca w wielopokoleniowej rodzinie, o korzeniach polsko-rosyjsko-szwajcarskich, w wielokulturowym mieście, które stało się na długo areną starć wojsk i poglądów, sama wydawała się wielobarwną mozaiką, o spójnym, a jednak wewnętrznie podzielonym i rozczłonkowanym rysunku. Długo nie umiała też ostatecznie określić swojej tożsamości narodowej, a z okresu jej burz-

liwych poszukiwań zachowała się ciekawa pamiątka, odnaleziona wśród jej studenckich zeszytów z notatkami. W jednym z nich, wśród drobnych rysunków i zapisków, jak tropy utrwalone przez przypadek w skamielinie, znajdują się zajmujące wprawki do jej osobistego podpisu. Kilkanaście jego wariantów różni się od siebie jedynie niuansami w wykroju poszczególnych liter, jednak zasadnicza koncepcja graficzna wydaje się już ukształtowana. Co ciekawe, swój podpis ćwiczyła Roszkowska po rosyjsku, co w zestawieniu z prowadzonymi po polsku notatkami z wykładów daje zastanawiający efekt. Ten młodzieńczy warsztat prywatnej parafki, niczym wczesny „stan” graficznej odbitki, zarejestrował konkretny moment w rozwoju osobowości Roszkowskiej. Osobowość ta identyfikowała się jeszcze z obszarem rosyjskojęzycznym, emanacją jej były formy mocne, zdecydowane i zamaszyste, a optymalnym sposobem ekspresji był obraz. Z tego samego mniej więcej okresu pochodzi tryptyk, ilustrujący starą baśń o głupim Iwanie i Koniku Garbusku, który stał się dla Roszkowskiej sentymentalną podróżą w świat dzieciństwa. Cel i szczególny nastrój, towarzyszący tej „podróży”, szczegółowo objaśniają dziś słowa samej autorki. Na odwrocie skrzydeł ukryta jest bowiem „inskrupcja” o następującej treści: „Nie dziw się Polaku rdzenny, że wewnątrz ujrzysz rosyjską bajkę. Autorka sentymentem wiedzona wspomina w ten sposób swoje błogosmutne dzieciństwo. *Koniok Garbuniek* [*Konik Garbusek*]. Bajka bardzo miła dla dzieci i dorosłych temperą na drzewozłocie Teresa Roszkowska jak umiała tak wyimaginowała”.

Okres poszukiwania siebie w odniesieniu do konkretnego miejsca na mapie świata był jednocześnie etapem kształtowania się artystycznej tożsamości, dla której obrazy owego „błogosmutnego” dzieciństwa okazały się konstytutywne. Ich echa powracać miały jeszcze wielokrotnie w malarskiej i scenograficznej twórczości Roszkowskiej, by z czasem zasymilować się w efektowny sposób z odkrywaną już świadomie polskością. W efekcie ukształtował się artystyczny świat o unikatowym charakterze, w którym zgodnie koegzystowały odległe treści i rozmaite formy. Wydawać się może, że proces spajania się światów utrwalila nie tylko sztuka Roszkowskiej, ale także jej charakterystyczny sposób mówienia – ów polsko-rosyjski melanz językowy, który stał się szybko „urzędowym żargonem artystycznym”. Środowiska, w jakich się obracała, naśladowały ochocho jej barwny *volapük*,

<sup>8</sup> Pruszkowski (1932: 4).



Il. 4. Teresa Roszkowska we Florencji, 1935, Archiwum Teresy Roszkowskiej, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN, Nr inw. 1933



Il. 5. Teresa Roszkowska, 1968, Archiwum Teresy Roszkowskiej, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN, Nr inw. 1933

rozsmakowując się w żartobliwych grach słownych i drobnych, językowych niezręcznościach. W jednym z wywiadów artystka żaliła się: „Wszyscy i Prusz nawet rozmawiał ze mną tak partoląc, w konserwatorium tak samo! Bo ich bawiło to, ich bawiło to... Nie dali mnie, nie dali mnie normalnie nauczyć się języka, no i tak zostało. Śmieszne to, ale prawdziwe”.<sup>9</sup>

Roszkowska jako artystka czuła się obywatelką świata, przedstawicielką wielkiego, wspólnego uniwersum twórców, w którym wszelkie podziały i granice są jedynie sztucznym wytworem zapamiętałych w swym kodyfikatorskim zapale opisywaczy. Doświadczenie wspólnotowości, będące udziałem większości uczniów Pruszkowskiego, dotyczyło w jej pojęciu przestrzeni znacznie bardziej rozległej i pojemnej niż pracownia, szkoła, miasto, region czy kraj. Znajomość kilku europejskich języków potęgowała zaś to odczucie, ułatwiając sprawne poruszanie się po świecie i wzmacniając wrażenie zadomowienia i komfortu. Już na początku swojej

edukacji malarskiej Roszkowska powzięła przekonanie o tym, że podróże zagraniczne są artystycznie niezbędne. Myśl tę zaszczerpił jej pierwszy kijowski nauczyciel, Władysław Galimski – zapalony podróżnik. W jednym z wywiadów przyznał: „Duzo się w życiu nawałęsał... I czy uwierzy pan, że gdy poczuję pierwsze poddmuchy wiosny, to co rok coś mnie po prostu porywa, zda się jakieś skrzydła wyrastają u ramion i – nie ma siły oprzeć się pokusie!”<sup>10</sup> Podatność na te „wiosenne poddmuchy” miała po nim Roszkowska odziedziczyć. Od początku lat trzydziestych wyjeżdżała już regularnie, co dwa-trzy lata, w poszukiwaniu odpowiednich malarskich plenerów, najchętniej wybierając Riwierę Francuską oraz Włochy. Z tego obyczaju nie zamierzała zrezygnować także po wojnie, kiedy starania o wyjazd zagraniczny wiązały się już z uciążliwą, a często także brzemienną w skutki procedurą. Roszkowska nie szczędziła jednak fadygi, a zachowana korespondencja stanowi tego ciekawy zapis.

<sup>9</sup> Nowak.

<sup>10</sup> Ursyn (1899: 10).

24 maja 1947 roku, w odpowiedzi na ankietę Funduszu Kultury Narodowej, Roszkowska napisała tak: „Dla rozszerzenia zakresu i pogłębienia mej pracy twórczej konieczne mi jest nawiązanie zerwanego w czasie 6 lat wojny i okupacji stosunku ze sztuką zagranicą. Pragnęłabym w związku z tym otrzymać od Funduszu Kultury Narodowej subwencję w wysokości normalnie udzielanej artystom-malarzom, aby móc wyjechać na kilka miesięcy a) na Zachód, do Paryża i Londynu dla zaznajomienia się z nowymi prądami malarskimi b) na Wschód do Rosji – dla poznania prądów w zakresie sztuki teatralnej i artystyczno-dekoratorskiej”.<sup>11</sup> W ostatecznej wersji ankiety Roszkowska wykreśliła cały punkt „b” oraz pominęła newralgiczne sformułowanie „na Zachód”, wyznaczając jako jedyny cel swojej pierwszej powojennej podróży Paryż i Londyn. Subwencja została przyznana, jednak oczekiwania na wizę francuską przeciągały się i ostatecznie dojechała do Paryża pod koniec maja 1949 roku. Zamieszkała w samym sercu Dzielnicy Łacińskiej, w hotelu Excelsior, gdzie szybko doszła do wniosku, że trzymiesięczny wyjazd będzie jednak stanowczo za krótki na „nawiązanie stosunku ze sztuką zagranicą”. 11 czerwca wystosowała więc do Prezydium Rady Ministrów pismo następującej treści: „Wobec długiego oczekiwania na wizę francuską, przybyłam do Paryża w momencie kończącego się sezonu teatralnego i cały szereg najlepszych sztuk będą mogła zobaczyć nie wcześniej jak we wrześniu i październiku”. W kolejnych zdaniach informowała już o ewentualnych planach spędzenia wakacji: „Miesiące letnie pragnę poświęcić na bliższe zapoznanie się z francuskimi teatrami ludowymi i amatorskim ruchem prowincjonalnym rozwiniętym tutaj bardzo wysoko. Resztę lata chciałabym wykorzystać na malarskie studia plenerowe, po czym na początku sezonu pragnęłabym w najlepszy sposób zapoznać się z galeriami i ogólnym stanem malarstwa i teatru francuskiego. Po przybyciu do Paryża przekonałam się, że wobec ogromnej ilości turystów zagranicznych drożyzna wzrosła o tyle, iż stypendium moje wystarcza mi jedynie na skromne utrzymanie, a w żadnym wypadku nie może mi wystarczyć na obejrzenie teatrów, galerii i muzeów, przy czym starania moje o bezpłatne bilety wstępów okazały się bezskuteczne. Przy okazji pozwolę sobie nadmienić, że stypendium w dotychczasowej wysokości nie pozwala mi na odbycie najmniejszej nawet

podróży zważywszy wysoki koszt kolei we Francji. Z drugiej strony pewien fundusz potrzebny mi jest na nabycie farb i przyborów malarskich”.<sup>12</sup> Podanie i tym razem rozpatrzone zostało pozytywnie.

Te pertraktacje odbywały się w przededniu IV Ogólnopolskiego Zjazdu Związku Polskich Artystów Plastyków (ZPAP) w Katowicach oraz I Krajowej Narady Teatralnej w Oborach. Kiedy toczyły się obrady, Roszkowska przebywała już w ukochanym Cagnes-sur-mer, gdzie najpewniej nie zapoznawała się jednak zbyt wnikliwie z „francuskimi teatrami ludowymi i amatorskim ruchem prowincjonalnym”. Zamiast tego namiętnie rysowała, a część powstałych tego lata szkiców odegrać miała w nieodległej przyszłości znaczącą rolę. Jedną z kompozycji stała się bowiem pierwowzorem słynnego piątego aktu *Don Juana*, nad którego scenograficzną oprawę myślała Roszkowska już w Cagnes, korespondując też w tej sprawie z reżyserem – Bohdanem Korzeniewskim. Na skutek tamtych rozważań niespełna rok później na scenie Teatru Polskiego w Warszawie zakwitły potężne kwiaty pełnoplastycznych agaw, wywołując konsternację u czujnych na „formalistyczne odchylenia” krytyków. Jeszcze większe kontrowersje wzbudził wówczas akt drugi, w którym oskarżone o „orgiastyczną kolorystykę” sieci rybackie również inspirowane były szkicem, przywiezionym z wakacji na Lazurowym Wybrzeżu. *Don Juan* miał swą premierę 15 czerwca 1950 roku i wywołał skandal. Niepokojąca wieloznaczność tekstu Moliera, jego niejasny i zaczepny wydźwięk moralny, który podkreśliła reżyseria Korzeniewskiego, uczyniły sztukę niebezpieczną z punktu widzenia promotorów wszelkich uproszczeń. Kiedy więc ze sceny rozbrzmiała głośna diatryba piątego aktu, a w niej przewrotna pieśń pochwalna na cześć obłudy, los sztuki był już przesądzony. Po dwudziestu przedstawieniach, wyrosły, jak pisano, w samym „gąszczu błędu”<sup>13</sup> i zbyt niedorzeczną przykrywką zarzutów fideizmu *Don Juan* został prędko zdjęty z afisza, a dekoracje starannie porąbano. Przedstawienie powróciło do repertuaru Teatru Polskiego dopiero w 1957 roku. W nowych warunkach krytycy udzielili łaskawej dyspensy także Roszkowskiej, a Jerzy Zagórski deklarował w imieniu wszystkich zainteresowanych: „nie chce się nam już z nią spierać o szczegóły”.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> MTW TDTR (1947).

<sup>12</sup> MTW TDTR (1949).

<sup>13</sup> Korzeniewski (1956: 9).

<sup>14</sup> Zagórski (1957: 4).

Czas „sporów o szczegóły”, ciągnących się nieprzerwanie od 1949 do 1956 roku, przeczekała Roszkowska w kraju. Starania o kolejny wyjazd zagraniczny podjęła jesienią 1956 roku, w gęstniejącej atmosferze nadchodzących zmian. 28 września w podaniu do Ministra Kultury i Sztuki Karola Kuryluka napisała: „Zwracam się do Ob. Ministra z uprzejmą prośbą o umożliwienie mi wyjazdu do Francji na okres 4–5 tygodni. Dla malarza bezpośredni kontakt z kulturą plastyczną Francji i Włoch jest niemal koniecznością, jeśli nie chce on dopuścić do skostnienia i zubożenia swojej sztuki. Ja nie miałam tej możliwości już od sześciu lat. W tym czasie wielokrotnie stałam wobec trudnych problemów scenograficznych w pracy przy wystawianiu z Edmundem Wiercińskim *Jak wam się podoba* Szekspira, *Lorenzaccia* Musseta, z Bohdanem Korzeniewskim *Don Juana* Moliere’a. Obecnie opracowuję z tym reżyserem *Świętą Joannę* Shawa w Państw. Teatrze Polskim. Po zakończeniu tej pracy w pierwszej dekadzie listopada b.r. pragnęłabym choćby przez parę tygodni mieć możliwość skontrolowania swojego warsztatu artystycznego w zetknięciu z malarstwem światowym. Proszę Ob. Ministra o danie mi takiej możliwości”.<sup>15</sup> Po krótkich negocjacjach minister Kuryluk „przyrzekł” Roszkowskiej wyjazd i w marcu 1957 roku<sup>16</sup> artystka ruszyła w kolejną podróż do Francji i Włoch. Od tej pory wyjeżdżała już bardzo regularnie, średnio co dwa-trzy lata, powracając tym samym do dobrych, przedwojennych praktyk. Zwiedziła w ten sposób Grecję, Hiszpanię, Anglię, Bułgarię i Jugosławię, była też w Meksyku oraz na Kubie. Z każdej podróży przywoziła po kilka brulionów wypełnionych szkicami do przyszłych obrazów. Malowała bowiem wyłącznie we własnej, domowej pracowni na warszawskiej Saskiej Kępie. W plenerze robiła zaś jedynie rysunkowe notatki, w których lapidarny szkic opatrywała uwagami dotyczącymi kolorów, światła i niuansów kompozycji. Na podstawie tak sporządzonego konspektu pracy powstawały dopiero pełnoformatowe obrazy. Było to więc swoiste „malowanie wspomnień”, w ramach którego Roszkowska pozwalała sobie z czasem na coraz więcej swobody. Kolor stawał się dowolny, rzeczywiste formy elastycznie poddawały się prawom kompozycji, a uwolniona na nowo fantazja uzupełniała to, czego zabrakło w pamięci i szkicownikach. Bazą, treścią i inspiracją pozostawały jednak

owe wyjściowe wrażenia, w poszukiwaniu których odbywała swoje długie i częste wojaże.

Sztuka Roszkowskiej zmieniała się powoli, bez gwałtownych rewolt i programowych deklaracji. Kolejne cykle w jej malarstwie trwały przez długie lata, po czym nieodwołanie znikwały w miarę, jak dezaktualizował się, jak mawiała, dany „sposób patrzenia”.<sup>17</sup> Wszystko to odbywało się po cichu, w „klinicznych” warunkach pracowni przy Obrońców 15. Świat ten odizolowany był, w pojęciu Roszkowskiej, zarówno od wpływów szeroko pojętej polityki, jak również od czynników o subtelniejszym charakterze. Często mawiała: „życie mnie wpisuje, ja się nie wpisuję”,<sup>18</sup> a wyznanie to dotyczyło miało zarówno wyborów życiowych, jak i stricte artystycznych. Nazywano ją kolorystką wśród Pruszkowiaków lub ilustratorką wśród kolorystów, lecz wszelkie próby przyporządkowania nie dawały satysfakcjonujących wyników, wymagając zawsze dodatkowych uzupełnień i wyjaśnień.

Podobnie nieuchwytnie były jej przekonania pozaartystyczne, które, tak jak w odniesieniu do religii, dalekie były od jakiegokolwiek doktryny czy rozstrzygnięć o charakterze ostatecznym. Jako przeciwniczka wszelkich kategoryzacji i uogólnień, Roszkowska myślała o sobie jako o jednostce w pełni niezależnej i neutralnej, a status ten przysługiwać jej miał z racji przynależności do artystycznego uniwersum oraz z uwagi na cechy indywidualne. W jednym z wywiadów przyznała: „Bardzo mnie obchodzą rozmaite ludzkie biedy, gdzie mogę to zawsze pomogę, ale jednocześnie to, co się dzieje, to przewraca moje kiszki, przewraca, ale w malarstwie nic się u mnie nie przewróci z tego powodu. Powiedzą aspołeczny typ”.<sup>19</sup> Ze struktur otaczającego ją świata Roszkowska wybierała te, które w danym momencie uznawała za użyteczne, a realia poza pracownią interesowały ją wyłącznie w takim zakresie, w jakim bezpośrednio dotyczyły jej sztuki. Postawa ta, w odniesieniu do warunków politycznych, przypominała utrwalone w licznych anegdotach zachowanie Grzegorza Fitelberga, który z rzeczywistości powojennej rejestrował wyłącznie wybrane sygnały. W ten sposób, niekiedy „wpisana”, choć konsekwentnie „niewpisująca się”, z uporem budowała Roszkowska swój świat bez podziałów, bez doktryn oraz bez granic. W ramach tej, stworzonej na wła-

<sup>15</sup> MTW TDTR (1956).

<sup>16</sup> MTW TDTR (1957).

<sup>17</sup> Nowak.

<sup>18</sup> Nowak.

<sup>19</sup> Nowak.



sny użytek filozofii, zapewne z chęcią zgodziłyby się z tezą Ludwiga Wittgensteina: „Granice mego języka oznaczają granice mego świata”.<sup>20</sup>

### Źródła archiwalne

MTW TDTR 1947 = Muzeum Teatralne w Warszawie (MTW), Teka Dokumentów Teresy Roszkowskiej (TDTR), Ankieta dla Funduszu Kultury Narodowej z 24 maja 1947.

MTW TDTR 1949 = MTW, TDTR, Pismo do Prezydium Rady Ministrów z 11 czerwca 1949.

MTW TDTR 1956 = MTW, TDTR, Podanie do Ministra Kultury i Sztuki Karola Kuryluka z 28 września 1956.

MTW TDTR 1957 = MTW, TDTR, List Arnolda Szyfmana do Teresy Roszkowskiej z 9 lutego 1957.

Nowak = Nowak, Maciej: „Stenogramy rozmów z Teresą Roszkowską”, Biblioteka Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszeńskiego, Warszawa.

### Bibliografia

Baniewicz 1984 = Baniewicz, Elżbieta: „Inscenizacja i scenografia. Rozmowa z Teresą Roszkowską”, *Teatr*, 6 (1984): 30.

Korzeniewski 1956 = Korzeniewski, Bohdan: „W obronie aniołów”, *Pamiętnik Teatralny*, 1 (1956): 9.

Marczak-Oborski 1968 = Marczak-Oborski, Stanisław: *Życie teatralne w latach 1944–1964*, PWN, Warszawa 1968.

Miłosz 2004 = Miłosz, Czesław: *Zniewolony umysł*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.

Pruszkowski 1932 = Pruszkowski, Tadeusz: „Wariacje na temat «Bractwa św. Łukasza»”, *Kultura*, 6 (1932): 4.

Stacewicz-Podlipska 2012 = Stacewicz-Podlipska, Joanna: „Ja byłam wolny ptak...”. *O życiu i sztuce Teresy Roszkowskiej*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2012.

Ursyn 1899 = Ursyn [Jan Zamarajew]: „Pracownie kijowskie. Z rozmów i wrażeń”, *Kraj*, 13 (1899): 10.

Wittgenstein 1970 = Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus Logico-Philosophicus*, Bogusław Wolniewicz (tłum.), PWN, Warszawa 1970.

Zagórski 1957 = Zagórski, Jerzy: „Zabijając śmiechem”, *Kurier Polski*, 32 (1957): 4.

Joanna Stacewicz-Podlipska

## Humility and contrariness.

### Teresa Roszkowska’s “making contact with art abroad”

“It’s life that signs me in, I don’t do it myself” – as Teresa Roszkowska responded to attempts at type-casting her artistic practice as a representative of one trend or another. She was called a colourist painter among the artists of Tadeusz Pruszkowski’s group, and an illustrator among colourist painters, yet no attempts at a categorisation ever produced satisfactory results – further remarks and explanations were always necessary. It happened so because the multi-colour environment of her art was formed by elements of a variety of origins, such as, for instance, her juvenile fascination with the art of the Mir Iskusstva circle, the many years of dialogue with the art of Pieter Breugel, or finally, the remote echo of impressionism. Interestingly enough, those themes maintained a harmonious co-existence, melting into an alloy with a distinct “handwriting”. It seems to have been possible owing to the special soil on which Roszkowska’s artistic personality grew. Her childhood in Kiev, the peculiar atmosphere of her family home, the kind of upbringing she received, and her panoramic education gave the artist a sense of being a “citizen of the world” – and for this reason she consistently adhered to specific standards of living and creating. Original and intransigent, she remained faithful only to herself and her own “ways of looking”, which underwent a gradual but irrevocable transformation. She did not need any advice nor accept remarks; there was no authority she saw above her. Yet, as she admitted herself, to “review her workshop” she needed plein airs abroad. At the beginning of the 1930s, she was already a regular visitor to her favourite places in France and Italy. After the war, even though the Polish reality had undergone a radical change, she had no intention of resigning from her plein air routine. Therefore, she launched various efforts to retain the previous state of affairs. A record of her attempts has been kept in the form of mail correspondence, which documents an interesting story about how not to “sign in” when someone else does it for you...

<sup>20</sup> Wittgenstein (1970: 67).