

W filmie to nigdy nie wiadomo...

Teresy Roszkowskiej bitwy o kadr

JOANNA STACEWICZ-PODLIPSKA

Rzecz dzieje się w Kijowie, zimą 1908 r. Czteroletnia Teresa Roszkowska – przyszła malarka i pierwsza polska kobieta scenograf – wymyka się niepostrzeżenie z domu przy ulicy Lwowskiej 9, po czym kieruje swe kroki w stronę pobliskiego kina. Trafia bez problemu, pewnie forsuje ciężkie drzwi i przez nikogo niezatrzymanym maszeruje prosto na salę. Obsługa, choć skonsternowana, nie stawia jednak oporu, rozpoznając w dziewczynce córkę właścicielki „elektroteatru”¹. Mała Tezia trafia akurat w sam środek seansu. Nie wie, jaki film jest wyświetlany, historia zapowiada się jednak obiecująco. Na ekranie dzielny ataman kozacki Stienka Razin delektuje się właśnie tańcem swej oblubienicy². Perska księżniczka płąsa wdzięcznie na rozścielonym w lesie perskim dywanie, akompaniując sobie grą na tamburynie. Za kilka minut wybuchowy małżonek, dręczony kpinami kompanów, utopi swą wybrankę w mrocznym nurcie matki Wołgi, a kijowską widownię ogłuszy rozziewający wrzask dziecka. To córka właścicielki kina, wstrząśnięta okrutnym czynem Kozaka, da wyraz swej najwyższej zgrozie.

Pamiętką traumatycznego doświadczenia, jakim stał się dla Roszkowskiej pierwszy kontakt z filmem, był trwały uraz do kina. Jeszcze po wielu latach wspominała całe to wydarzenie w jednym z wywiadów: *Jak ja to zobaczyłam, że ja utopili, jak ja zaczęłam wyć, płakać! Kontroler przyleciał, odprowadzili mnie płaczącą do domu, oczywiście nie dostałam żadnych lań, zresztą nigdy nie dostawałam... ale od tego momentu to mnie zostało, że ja tak strasznie się zdenerwowałam i przeraziłam się, że tak utopili człowieka, prawda, i ja teraz też się denerwuję! To śmieszne, ale to zostają takie jakieś skazy, prawda...*³ Pomimo niefortunnego początku znajomości Roszkowska i film byli jednak na siebie skazani. Już w czasie studiów malarskich, odbywanych pod kierunkiem Tadeusza Pruszkowskiego w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, musiała uporać się z awersją do kinematografu. Film stał się bowiem wówczas namiętną pasją „Prusza”, pod którego przemożnym wpływem pozostawali rozkochani w nim uczniowie. W tej sytuacji Roszkowska nie tylko przełamała dawną niechęć do dziesiątej muzy, ale została jej nową „kapłanką”. Egzotyczna uroda oraz charyzma predestynowały ją nawet do głównej roli kobiecej w niezwykle filmie, którym jako współautor scenariusza, reżyser, operator i producent jednocześnie debiutował Pruszkowski. Groteskowa historia miłosnych perypetii młodego malarza została nakręcona latem 1926 r., w czasie pleneru w Kazimierzu Dolnym, następnie była wyświetlana w warszawskim kinie Splendid pod tytułem *Szczęśliwy wisielec, czyli Kalifornia w Polsce*⁴.

*To była też zabawa niezgorsza, malarstwo poszło w kąt, bo trzeba było kręcić!*⁵ – wspominała niezwykle plan zdjęciowy Roszkowska. Jako główna bohaterka, o której rękę rywalizowali w filmie dwaj młodzieńcy, była niewątpliwie zaabsorbowana całym przedsięwzięciem w najwyższym stopniu. Pojawienie się nowej twarzy na ekranie kina na Senatorskiej nie uszło tymczasem uwagi krytyków. Z krótkich recenzji „Pruszonej” produkcji nie sposób co prawda dowiedzieć się niczego na temat kreacji aktorskiej stworzonej przez powabną debutantkę. Zamiast tego można przeczytać pochlebne wzmianki odnoszące się do jej niebanalnej urody. *Krajowa piękność z wysp Samoańskich na piasku wygląda jak z obrazu Gauguina*⁶ – entuzjazmował się jeden z recenzentów. Pomimo podobnych zachwytów, w tym punkcie kończyła się oficjalnie krótka „kariera” aktorska Roszkowskiej. Po przeszło trzydziestu latach życie miało do niej dopisać zabawny epilog. Oto w 1962 r. pojawiła się powtórnie na srebrnym ekranie, występując w epizodycznej roli Entuzjastki w komedii pt. *Jadą goście, jadą*. Zachowała się umowa, zawarta pomiędzy kierownikiem produkcji, obywatelem Jerzym Rutowiczem i starszym księgowym, obywatelem Bolesławem Bednarskim, a aktorką filmową Teresą Roszkowską, angażująca tę ostatnią na okres od 11 listopada 1961 r. do 31 lipca 1962 r.⁷ Wynagrodzenie ryczałtowe wynosiło 1440 złotych, a w wypadku przedłużenia pracy poza czas objęty umową produkcja zobowiązywała się też wypłacać dodatkowo 450 złotych za każdy faktycznie przepracowany dzień.

Film *Jadą goście, jadą* składa się z trzech osobnych części połączonych wspólnym motywem powrotu do kraju Polaków z Ameryki. Roszkowska wystąpiła w epizodzie pierwszym, opowiadającym historię rodziny, której życie kompletnie dezorganizuje niespodziewana wiadomość o przyjeździe bogatego krewnego. Celem podtrzymania wiary kuzyna w rodzinną sielankę na okres jego wizyty zostaje sprowadzony z domu starców dziadek, umieszczony tam uprzednio z racji rzekomej ciasnoty zakupionego za amerykańskie dolary m3. Z chwilą gdy dziadek wprowadza się na powrót do mieszkania syna i synowej, uwidaczniają się skrywane pretensje, a potęgująca się z każdym dniem frustracja generuje nieustające konflikty. Tymczasem „pokazówka”, na skutek niefrasobliwości amerykańskiego krewnego, przedłuża się, z czego zadowolona jest już tylko małoletnia wnuczka. Dziewczynka jako jedyny członek rodziny szczerze cieszy się z obecności dziadka i chętnie spędza z nim czas. Pewnego dnia oboje wybierają się na wystawę dziecięcych prac malarskich, by obejrzeć rysunek dziewczynki. W momencie gdy dziadek z satysfakcją ogląda pracę wnuczki, zaczepia go nagle postać grana przez Roszkowską. Entuzjastka, zachwycona jednym z obrazków, prowadzi oszołomionego dziadka do sali, w której znajduje się upatrzona przez nią praca, zachęcając go słowami: *Proszę pana, chce pan zobaczyć coś zupełnie niezwykłego? To takie ciekawe! Chodź pan, musi pan zobaczyć! Pokażę panu coś zupełnie rewelacyjnego! Powiem panu w tajemnicy, że ja ten obrazek ukradnę!* Kiedy docierają na miejsce, okazuje się, że rzeczony rysunek należy do gatunku sztuki „nieprzedstawiającej” i dziadek nie podziela głośnego zachwyty Entuzjastki. Na jego pytanie: *No niby co to jest?!* ona odpowiada: *Jak to co to jest? To jest forma! Bryła! Kompozycja! To jest p i ę k n y obraz!* Ta wymiana zdań, satyrycznie ukazująca „problem recepcji” nowych prądów w sztuce oraz rozmaicie motywowane zachwyty niektórych jej „entuzjastów”, wypadła ciekawie dzięki żywej grze Roszkowskiej. Jej mocny głos, żywiołowa gestykulacja, a także artystyczny *image* i naturalna za-

dziorność uprawdopodobniły i uatrakcyjniły tę epizodyczną rolę. W przerysowanych pochwałach „pięknego” obrazu brzmiały też zapewne echa słów dawnych profesorów i znajomych Roszkowskiej, a także wielu samozwańczych znawców i amatorów sztuki, z którymi stykała się od początku swej artystycznej drogi. Ich zachwyty nad wytworami kolejnych „izmów” przełożyły się tu na specyficzny, humorystyczny rysunek postaci.

Roszkowska wielokrotnie podkreślała, że większość istotnych decyzji w swoim życiu podejmowała intuicyjnie, kierowana nie gruntowną, rozumową analizą, ale – jak mawiała – *palcem Bożym*⁸, wiodącym ją w nieznane po niespodziewanych dla niej samej szlakach. Taką nieoczekiwaną ścieżką, która miała się zamienić z czasem w jedną z dwóch głównych dróg jej artystycznego rozwoju, była niewątpliwie scenografia teatralna. Ten zwrot był tym bardziej zaskakujący, że Roszkowska nigdy nie była teatromanką. Jak sama wspominała: *nigdy mnie teatr nie obchodził zasadniczo. Chodziłam bardzo rzadko, byłam zajęta czym innym: malarstwem, sport, języki...*⁹ Pomimo tak otwarcie deklarowanego *désintéressement* właśnie teatr stał się terenem najbardziej spektakularnych sukcesów artystycznych Roszkowskiej. Już w trakcie pierwszego semestru studiów na Wydziale Sztuki Reżyserskiej Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej wśród grona słuchaczy kursu dla malarzy dostrzegł ją i zapamiętał Leon Schiller. Wkrótce też powierzył jej zadanie przygotowania oprawy plastycznej do *Pana z towarzystwa* Waltera Hasenclevera, którą to sztukę reżyserował w warszawskim Ateneum. Premiera odbyła się 5 grudnia 1933 r., a Roszkowską okrzyknięto natychmiast wielkim talentem i długo oczekiwaną teatralną sensacją. *Schiller mnie wciągnął do teatru i wyszło, że ja coś potrafię właściwie nie kończąc żadnej scenografii*¹⁰ – powtarzała później wielokrotnie, nie przestając się dziwić, że jej twórczość znalazła tak szerokie, *sce-niczne zastosowanie*. Postrzegała bowiem siebie jako malarzkę i nawet po przeszło pół wieku scenograficznej kariery nie mówiła o sobie inaczej niż: *gość w teatrze*¹¹.

Roszkowska podobnie pojmowała także swoje relacje ze światem filmu, w którym jedynie „gościła”, często z nieskrywaną niechęcią. *Ja nie lubię filmu! Ja nie lubię kina!*¹² – zapewniała, powołując się na dawne dziecięce urazy. Mimo tej „traumy” jej kontakty z polskim przemysłem kinematograficznym odbywały się w pewnym okresie dość systematycznie, a ich owocem były satysfakcjonujące, w przeważającej mierze, realizacje plastyczne. Debiutowała w 1938 r. jako projektantka kostiumów do filmu Józefa Lejtesa pt. *Kościuszkę pod Racławicami*. Partnerował jej w tym zadaniu dawny kolega z PIST-u Marian Sigmunt, z którym współpracowała już wcześniej w teatrze przy okazji dwóch Schillerowskich przedstawień¹³. Obie oprawy plastyczne zebrały bardzo przychylne recenzje, film rządził się jednak zupełnie odrębnymi prawami, których początkujący w tej dziedzinie plastycy nie byli nawet w pełni świadomi. Podstawowym problemem, z którym musieli się zmierzyć, była konieczność operowania walorem w miejsce koloru, wykluczonego z racji czarno-białej taśmy filmowej. Uniemożliwiało to zastosowanie wysmakowanych zestawień barwnych, tak charakterystycznych dla malarstwa i teatralnej scenografii Roszkowskiej. W tej sytuacji należało wyzyskać pełną skalę odcieni szarości, wzmacniając ich subtelne, tonalne zróżnicowanie doбором odpowiednich materiałów. Cel ten został osiągnięty przez zestawienie wielu rozmaitych faktur i wzorów udatnie podkreślających stopień nasycenia poszczególnych „barw”. Produktem tych zabiegów były bardzo efektowne kostiumy, niekiedy nawet

zbyt dekoracyjne, choć pozostające w zgodzie z realiami historycznymi. Całość znakomicie uzupełniała wspaniała charakterystyka oraz maski, będące dziełem Konrada Narkiewicza. Ten wspólny wysiłek trójki kostiumografów nie został należycie doceniony, jako że ostateczny efekt oprawy dekoracyjnej filmu Lejtesa ze psuła nieudana scenografia. Była ona dziełem trójki nestorów polskiej plastyki filmowej doby międzywojnia: Jacka Rotmila, Stefana Norrisa i Józefa Galewskiego, których ambitne projekty przekreślił tym razem bardzo okrojony budżet. Względy natury ekonomicznej zadecydowały m.in. o tym, że scena przysięgi Kościuszki na krakowskim Rynku została nakręcona na tle nieudolnie namalowanej zastawki, nadając całemu obrazowi, w tym także kostiumom, posmak groteski i amatorszczyzny.

Kostiumy broniły się natomiast znakomicie w kluczowej scenie bitwy racławickiej, która – jak przyznawał sam Lejtes – była w istocie jedyną przyczyną, dla której podjął się realizacji całego filmu ¹⁴. Niestety, tragiczny w skutkach pożar, który pochłonął taśmy filmowe i kosztował życie młodą asystentkę reżysera, zniszczył także pierwszą, znakomitą ponoć, wersję tej sceny. *Zdawałem sobie sprawę, że w pierwszym montażu stworzyłem majstersztyk* ¹⁵ – wspominał Lejtes. Zachowana do dzisiaj wersja ¹⁶ nie osiągnęła już, zdaniem reżysera, nadzwyczajnej dynamiki pierwotnego materiału zdjęciowego. O jego poziomie świadczyć zaś może fakt, że nawet to, co udało się uratować, zostało uznane za jedną z najciekawszych scen batalistycznych w historii przedwojennego kina polskiego. Sukces ten wydaje się tym większy, że obraz bitwy Lejtes budował niespełna setką piechurów przysłanych przez Ministerstwo Spraw Wojskowych w miejsce obiecanych kilkuset. „Niedobory kadrowe” znacznie komplikowały proces kręcenia kolejnych ujęć z pola bitwy, bo jak wspominał sam Lejtes, *kilkakrotnie w czasie zdjęć chłopaki musieli wyskakiwać z sukman, by wdziewać mundury rosyjskie* ¹⁷. Z tego stanu rzeczy skorzystał jedynie zespół kostiumografów oraz krawców, którzy do uszycia owych sukman i mundurów mogli zdjąć te same miary.

Lejtes nie był w pełni zadowolony z ostatecznych efektów wielomiesięcznego wysiłku. Drażnił przerabiany na skutek interwencji cenzury scenariusz, raził *kompletnie odosobniony* ¹⁸, wklejony na siłę wątek miłosny i dręczyło wspomnienie utraconego „majstersztyku”. Kostiumograficzna oprawa filmu musiała mu się jednak wydać satysfakcjonująca, bo już wkrótce zaproponował Roszkowskiej współpracę przy kolejnej realizacji. Miał to być film na podstawie „małej trylogii” Sienkiewicza, zatytułowany *Hania* ¹⁹, a zadaniem Roszkowskiej było zaprojektowanie kostiumów kobiecych. Z zachowanego egzemplarza umowy, zawartej 5 sierpnia 1939 r. z Warszawskim Biurem Kinematograficznym *Feniks*, dowiadujemy się, że do jej kompetencji miało należeć: *sporządzenie rysunków kostiumowych, komunikowanie się z salonem krawieckim oraz nadzór nad całokształtem ubioru aktorek, charakterystyką i uczesaniem w atelier* ²⁰. W umowie znalazła się także wzmianka o wymaganej obecności kostiumografa w pierwszym dniu zdjęć plenerowych poza Warszawą, co musiało mieć miejsce jeszcze w sierpniu 1939 r. jednak Roszkowska wypełniła wszystkie zobowiązania, jednak film nie został już ukończony, bo jego realizację przerwała wojna. *Pamiętam, że nakręcałem wówczas skojarzony scenariusz według Sienkiewicza „Hania i stary sługa”, gdy żona moja przyjechała na zdjęcia z wiadomością, że Niemcy bombardują Warszawę* ²¹ – wspominał Lejtes. Zdjęcia do *Hani*, kręcone aż do początków września, nie doczekały

się montażu. Dziś jednym z niewielu świadectw tej nieukończonej produkcji są projekty Roszkowskiej szczęśliwie zachowane w Centrum Scenografii w Katowicach. Niewielki zespół zawiera pięć rysunków kostiumów, z których cztery były przeznaczone dla mającej debiutować w roli Hani Jadwigi Kurylukówny, jeden natomiast dla jej filmowej guwernantki, którą grała Helena Larys-Pawińska ²².

Ciekawe wydaje się, że projekty te znamionują już pewne obeznanie Roszkowskiej ze specyfiką warsztatu pracy kostiumografa w przedwojennym filmie polskim. Paleta barwna jest tu znacznie okrojona i stonowana, a powściągnięty, kolorystyczny temperament ustępuje miejsca miniatorskiej precyzji opracowania detalu. Ciekawe w kroju i bardzo efektowne w drobiazgowo cyzelowanym rysunku projekty sukni Hani są opatrzone dodatkowo informacją na temat potrzebnych do ich wykonania materiałów. *10 metrów muślinu, 16 metrów perkalu, 16 metrów organtyny, 3 metry tafty* – notuje skrupulatnie Roszkowska na marginesie rysunku przedstawiającego piękną kreację ozdobioną motywem szerokiej kraty. Jest tu już wyraźnie świadoma tego, że w zastępstwie koloru może „malować” fakturą poszczególnych materiałów i sposobem, w jaki pochłaniają lub odbijają światło.

W tych poszukiwaniach filmowych prawdziwie „malarskiego” środka wyrazu znakomitym partnerem dla Roszkowskiej był niewątpliwie Józef Lejtes. Wyzulony na kwestie estetyki nie tylko interesował się sztukami plastycznymi, ale też sam chętnie malował. *Moim „hobby”, ulubionym zajęciem było spędzanie całych godzin przed np. „Bitwą pod Grunwaldem”, „Panoramą Racławicką” we Lwowie, „Rejtanem”, na rozbijaniu ich na poszczególne elementy i składaniu na nowo w nową „rzeczywistość” własnych tworzydeł, kompozycji, i jestem pewien, że była to moja osobista szkoła, seminarium montażowe* ²³ – wspominał. Właśnie podczas jednego z takich „seminariów” zrodzić się musiał w wyobraźni reżysera pomysł nakręcenia filmu *Kościuszko pod Racławicami*, którego kolejne kadry były przesycone precyzyjnymi aluzjami do kanonu XIX-wiecznej sztuki polskiej. W tym kontekście szczególnego znaczenia nabierają także słowa Lejtesa, tłumaczące wybór Austriaczki – Renaty Renée do roli w *Huraganie*. *Po prostu wyglądała, jakby zeszła ze szkiców Grottgera. Po prostu odpowiadała mi malarsko* ²⁴ – przyznał po latach. Tak samo słuszności swoich artystycznych wyborów dowodziła Roszkowska. *Tak ja odczułam jako plastyk* ²⁵ – argumentowała, wyjaśniając różnicowanie kostiumów Zelwerowicza i Woszczerowicza do roli Żebraka w historycznej *Elektrze* ²⁶. Racje „malarskiego odczucia” były więc rozstrzygające dla obojga.

To głębokie twórcze porozumienie nie było precedensem w artystycznej karierze Roszkowskiej. Wagę poprawnych, bazujących na wzajemnym szacunku i zrozumieniu relacji reżyser – scenograf tłumaczył swoim studentom już Schiller. Budowanie takich artystycznych aliansów stało zresztą u podstaw kształcenia w przedwojennym PIST. Nauki wyniesione z okresu studiów dobrze się utrwaliły w pamięci Roszkowskiej. Jeszcze po wielu latach odwoływała się do nich, tłumacząc: *One brzmią może mało efektownie, ale właśnie sposób i okoliczności ich sformułowania spowodowały, że przywiązuję do nich wagę. Na przykład przekonanie o tym, że reżyser i scenograf muszą stanowić ścisłą wspólnotę duchową* ²⁷. Taka jedność celów i przekonań stała się szybko wyjściowym warunkiem uczestnictwa Roszkowskiej w kolejnych projektach artystycznych. Do niej dążyła w każdym zespołowym przedsięwzięciu i z nią wiązała sukcesy twórczych tandemów, jakie stworzyła w teatrze z Leonem Schillerem, Edmundem Wiercińskim, Bohdanem

Korzeniewskim czy Aleksandrem Bardinim. Kiedy zawiązanie owej „wspólnoty duchowej” przestało być już z jej punktu widzenia możliwe, wycofała się z twórczości scenograficznej, tłumacząc swoją decyzję krótko: *brakuje dobrego towarzystwa* ²⁸. Zanim jednak do tego doszło, starannie dobierała współpracowników. *Reżyserzy stali w kolejce u Roszkowskiej* – wspominał Bardini. – *Ona przebierała jak w ulegalkach i w rzeczy samej pracowała tylko z wybranymi i z wybitnymi* ²⁹.

Ta sama zasada rządziła także spotkaniami z filmem. Roszkowska współpracowała tylko z tymi reżyserami, z którymi znajdowała porozumienie gwarantujące w jej pojęciu odpowiednią jakość produkcji. Takie relacje udało jej się zbudować tuż przed wojną z Józefem Lejtesem. Podobny charakter miała też powojenna już współpraca z Aleksandrem Fordem. Znajomość z tym ostatnim datowała się zresztą najpewniej z okresu pamiętnego debiutu aktorskiego Roszkowskiej, kiedy to „Prus” zaszczylił bakcyl filmu także młodemu studentowi historii sztuki. Ford znalazł się w orbicie jego wpływów właśnie w czasach, gdy studenci warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych uczynili Kazimierz Dolny kolejną po Zakopanem artystyczną stolicą kraju, a Roszkowska jako pierwszy *wamp kazimierskiej malarii* ³⁰ stała się jedną z najbardziej malowniczych postaci letnich kolonii Pruszkowskiego. Niecałe dwa lata później, w grudniu 1928 r., Ford przystąpił do realizacji swojego debiutanckiego filmu – *Nad ranem*, którym otworzył sobie drogę do wielkiej reżyserskiej kariery. Nie wiadomo czy już wówczas, w kazimierskim królestwie „Prusza”, zawiązał się między Roszkowską a Fordem załazek przyszłej „wspólnoty duchowej” lub chociażby nić sympatii. Pewne jest natomiast, że bujne życie towarzyskie kwitujące podczas dorocznych malarskich plenerów dostarczało im niejednej okazji do zawarcia znajomości.

Współpracę rozpoczęli jednak dopiero po wojnie, jako twórcy o ustalonej renomie i pozycji. Ford był już wówczas postacią pierwszoplanową w polskim środowisku filmowym. Roszkowska plasowała się natomiast w ścisłej czołówce najwyższej cenionych scenografów teatralnych. Spotkali się w 1951 r., na planie *Młodości Chopina*, do realizacji której Ford przygotowywał się ze szczególną starannością. Film był pomyślany jako gigantyczne przedsięwzięcie, zakrojone na niespotykaną dotąd skalę i wymagające, jak wielokrotnie podkreślał sam reżyser, zaangażowania *olbrzymiego kolektywu osób* ³¹. Roszkowska została zaproszona do współpracy w charakterze „kostiumologa”. Zadanie jej było zaś o tyle ambitne, że opowieść o młodych latach Chopina miała być pierwszym polskim filmem kostiumowym realizowanym z tak niezwykłym rozmachem oraz wielką dbałością o zgodność z epoką. *My, to znaczy zespół pracowników twórczych, mamy przystępując do realizacji tremę, jakiej nie mieliśmy nigdy przy rozpoczynaniu produkcji filmu. Dlaczego? – Bo robimy film o Chopinie!* ³² – mówił Aleksander Ford na wstępnej naradzie produkcyjnej przed rozpoczęciem zdjęć w atelier filmowym w Łodzi. Presję wynikającą z rangi tematu oraz związanych z nim oczekiwań potęgowało dodatkowo założenie, że *Młodość Chopina* miała być także pierwszym polskim filmem biograficznym ukazującym możliwie wiernie sylwetkę kompozytora oraz jego czasy.

Do realizacji wszystkich tych ambitnych planów przystąpiono w sposób systemowy. Pomysł nakręcenia filmu o młodych latach Chopina był zresztą nienowym. Zrodził się w głowie Forda już przed wojną, ale z wielu przyczyn musiał wówczas pozostać wyłącznie w *sferze niespełnionych marzeń* ³³. Od tego czasu dojrzewał jednak stopniowo, aż do drugiej połowy lat 40., kiedy to zbliżający się Rok Cho-



Młodość Chopina, reż. Aleksander Ford (1951)

pinowski, przypadający w setną rocznicę śmierci kompozytora, otworzył przed Fordem nowe szanse na wcielenie w życie dawnego projektu. Prace przygotowawcze rozpoczęto od ogłoszenia międzynarodowego konkursu na nowelę o Chopinie, która miała posłużyć realizatorom za scenariusz filmowy. W wyniku wieloetapowej eliminacji pierwszego miejsca ostatecznie nie przyznano, drugą nagrodą wyróżniono zaś nowelę Stanisława Hadyny pt. *Niezatarte ślady*, opowiadającą o ostatnim roku spędzonym przez Chopina w Polsce. Owoce pracy ponad setki autorów, choć zainspirowały Forda do wielu rozwiązań, nie przyniosły mu jednak gotowego scenariusza. W tej sytuacji zdecydowano się zaprosić do współpracy Jerzego Broszkiewicza oraz spółkę autorską Gustawa Buchnera i Jana Korngolda, którzy napisali dwie kolejne nowele. Nowy materiał literacki zawierał wiele dobrych pomysłów, jednak i on nie okazał się w pełni satysfakcjonujący, wobec czego do pracy nad dramaturgią opowieści o Chopinie przystąpił sam Ford. W czasie gdy reżyser, posiłkując się pomysłami wszystkich wyróżnionych autorów, pisał ostateczną wersję scenariusza, toczyły się już zaawansowane prace dokumentacyjne. Czynny udział brała w nich także Roszkowska.

*Kostiumolog miał w tym filmie wiele do roboty*³⁴ – pisała z podziwem krytyka. Istotnie, praca nad realizacją *Młodości Chopina* pochłonęła bez reszty czas i siły Roszkowskiej. Pełne poświęcenie się sprawom filmu było zresztą jednym z podstawowych wymagań wynikających z zawartej umowy. Znalazł się w niej wyraźnie

sformułowany ustęp o priorytetowym charakterze tego zadania: *W czasie wykonywania zlecenia objętego niniejszą umową Kostiumolog nie ma prawa brania udziału w jakichkolwiek przedsięwzięciach, które zagrażałyby jego bezpieczeństwu osobistemu, z wyjątkiem tych, które wynikają z jego pracy zawodowej wymienionej w niniejszej umowie. Przedsiębiorstwo przyjmuje do wiadomości, że Kostiumolog zajmuje się jednocześnie inną pracą zarobkową z zastrzeżeniem jednak, że praca ta każdorazowo będzie z Przedsiębiorstwem uzgodniona i że Kostiumolog będzie ją wykonywał bez szkody dla dzieła objętego niniejszą umową*³⁵. W zakres „dzieła” wchodziło tymczasem nie tylko przygotowanie projektów kostiumów oraz nadzór nad ich wykonaniem, ale także obecność na planie filmowym w Łodzi oraz w pierwszym miesiącu zdjęć w atelier w Pradze. Praca ta miała być wykonana *sumiennie i ze starannością*, zgodnie z najdrobniejszymi dyrektywami „Przedsiębiorstwa”, które z tej okazji dobrze zabezpieczyło swoje interesy. Precyzyjnie określono kary finansowe, jakie miałyby ponieść Roszkowska w wypadku niedotrzymania terminów zlecenia. „Przedsiębiorstwo” zastrzegало sobie także prawo do nieskorzystania z projektów „Kostiumologa”, nanoszenia na nie dowolnych zmian oraz egzekwowania od niego wszelkich przeróbek *i to bez dodatkowego wynagrodzenia*. W punkcie trzecim umowy zapisano ponadto: *Kostiumolog oświadcza, że wykonane przez niego szkice i projekty, oraz nadzorowane prace, oddawać będą wiernie styl epoki, w której rozgrywa się akcja filmu*.

W zbiorach Muzeum Teatralnego zachował się ciekawy dokument świadczący o tym, w jaki sposób Roszkowska ustosunkowała się do rygorystycznych zapisów umowy. W kolejnych uwagach nie zgadzała się na odgórne narzucenie terminów realizacji zlecenia, przeniesienie praw autorskich do projektów na „Przedsiębiorstwo” oraz jakiegokolwiek zmiany i poprawki wprowadzane w nich bez jej zgody. W miejsce tego żądała, by zgodność szkiców ze stylem epoki została zatwierdzona przed ostateczną realizacją projektów, a prace wymagające jej obecności zakończyły się przed 1 stycznia 1951 r. W razie niedotrzymania terminów ze strony „Przedsiębiorstwa” domagała się zaś, by i ono poniosło stosowne kary finansowe. Z punktu trzeciego wykreśliła ponadto niefortunne sformułowanie *sumiennie i ze starannością*, w miejsce tego proponując zapis, że zlecenie wykonane zostanie przez kostiumologa *z tym artyzmem i starannością, jaka go cechowała w dotychczasowej działalności artystycznej*. Ta garść starannie wypunktowanych uwag nie została uwzględniona w ostatecznej wersji umowy. Spośród licznych sugestii dotyczących regulacji stosunków „Kostiumolog” – „Przedsiębiorstwo” udało się wyegzekwować Roszkowskiej jedynie zapis dotyczący dostarczenia *materiałów i sił pomocniczych potrzebnych do wykonania kostiumów*, stanowiący punkt piąty umowy. Pozostałe zapisy nie zostały jednak zmienione i 7 sierpnia 1950 r. Roszkowska podpisała pierwszą umowę z Wytwórnią Filmów Fabularnych w Łodzi. 2 stycznia 1951 r. została zawarta umowa druga, o identycznym brzmieniu, w której „Kostiumolog” zobowiązywał się do wykonania dodatkowych, nieobjętych początkowymi ustaleniami, projektów³⁶.

Jedynym istotnym ustępstwem ze strony „Przedsiębiorstwa” było pozostawienie w posiadaniu Roszkowskiej projektów, o co ona usilnie zabiegała, kierując do Wytwórni osobne pisma w tej sprawie³⁷. Dzięki tej interwencji zachował się do dziś komplet dokumentacji dowodzący ogromnej pracy artystycznej, jaką musiał wykonać „Kostiumolog” w filmie *Młodość Chopina*³⁸. Wedle początkowych za-

łożeń miało powstać siedemdziesiąt odmian kostiumów. Ostatecznie Roszkowska przygotowała ponad czterysta projektów, na podstawie których uszyto około dwóch tysięcy ubiorów. Zakres „tematyczny” strojów był rozległy: mieszczenie, chłopię, rzemieślnicy, inteligencja, arystokracja, środowiska szkolne i wojskowe oraz dwa istotne epizody zagraniczne. W filmie występowało ponadto około pięćdziesięciu postaci historycznych, których „kostiumologiczne” opracowanie wymagało osobnej, drobiazgowej kwerendy. Było to więc zadanie skomplikowane nie tylko pod względem merytoryczno-artystycznym, ale także logistycznym, wymagające racjonalnego gospodarowania czasem, siłami i środkami. *Oczywiście na początku musiałam przeczytać dokładnie scenariusz.* – wspominała Roszkowska. – *Następnie zapoznać się ze scenopisem, gdzie treść filmu została rozbита na drobne części, ujęcia już rozpracowane w zasadzie pod względem kompozycji plastycznej i strony dekoracyjnej. W ten sposób wyrobiłam sobie pojęcie o treści i planowanej formie przyszłego dzieła filmowego. Zaczęłam potem studiować epokę. Nie ograniczałam się do czytania i przeglądu pism, książek, literatury... Jeździłam po Polsce, zwiedzając muzea i biblioteki, starając się dotrzeć do ciekawszych zbiorów rycin, odnoszących się do okresu lat dziesiątych i dwudziestych ub. wieku*³⁹. Zebrany w ten sposób materiał dokumentacyjny Roszkowska musiała następnie opracować, biorąc pod uwagę wiele istotnych czynników. Zgodność z epoką nie ograniczała się bowiem do swobodnego operowania trendami obowiązującymi w modzie lat dwudziestych XIX w. Niekiedy o znajomości realiów najlepiej mogło świadczyć zastosowanie pewnych przesunięć i opóźnień w modzie, właściwe dla środowisk prowincjonalnych lub mniej zamożnych. Pełną świadomość tych zasad Roszkowska zademonstrowała, różnicując pod względem kostiumu sceny zebrań towarzyskich u Jabłonowskich i Potockich z balem noworocznym w Sali Wrocławskiej.

Przedmiotem osobnych studiów „Kostiumologa” musiała być także obyczajowość epoki Chopina oraz zasady etykiety precyzyjnie regulujące normy dotyczące strojów. *Trzeba wiedzieć przy jakiej okazji wkładało się np. jasny frak, a kiedy tuteżurek, jakie obowiązywały w danej miejscowości lub kraju tradycje lokalne w tym względzie*⁴⁰ – podkreślała Roszkowska. Znajomość tej problematyki pozwalała nie tylko stworzyć wierny portret epoki, ale też precyzyjnie budować role filmowych bohaterów. Przykładem była chociażby postać Joachima Lelewela znakomicie zagrana przez Tadeusza Białoszczyńskiego. W filmie Forda Lelewele to *typ profesora-intelektualisty*, który zaabsorbowany sprawami wagi państwowej wykazuje pewną nieporadność w kwestiach dotyczących etykiety⁴¹. We fraku, w którym przybywa do Teatru Narodowego na koncert Chopina, czuje się nienaturalnie i sztywno, co uwidacznia się dodatkowo w chwili, gdy niezgrabnym gestem próbuje poprawić fontaż. Był on celowo źle zawiązany, tak by niezgrabne ułożenie materii nosiło wyraźny ślad niewprawnej ręki. Zabawną pamiątką kręcenia tej sceny są zachowane do dziś rysunkowe instrukcje Roszkowskiej pouczające ekipę filmową, jak należy wiązać fontaż⁴².

Detaliczna znajomość podobnych zagadnień leżała w zakresie kompetencji „Kostiumologa”. W wielkiej produkcji historycznej, jaką była *Młodość Chopina*, kwestie obyczajowości i etykiety wymagały jednak szczególnej uwagi. Dodatkowego wysiłku wymagało tu bowiem zbadanie tej problematyki nie tylko pod kątem Warszawy czy Żelazowej Woli, lecz także w odniesieniu do Paryża i Wiednia, gdzie rozgrywały się dwa filmowe epizody. Wymagało to z kolei przeprowadzenia osob-



Klub kawalerów, reż. Jerzy Zarzycki (1962)



Piątka z ulicy Barskiej, reż. Aleksander Ford (1953)



Jadą goście, jadą (epizod pierwszy), reż. Gerard Zalewski (1962)

nej kwerendy i pozyskania odpowiednich źródeł ikonograficznych z zagranicy. Na te rozległe prace dokumentacyjne „Przedsiębiorstwo” wyasygnowało dodatkowe środki w kwocie czterech tysięcy złotych. Przez półtora miesiąca, od początków sierpnia do połowy września 1951 r., Roszkowska miała dokonać *konsultacji obyczajowo-historycznych*, których zakres i charakter określała osobna umowa⁴³. Po wielu kłopotach udało się wreszcie uzyskać materiały ilustracyjne z Wiednia, jak też pilnie sprowadzono z Paryża potrzebne reprodukcje rycin i obrazów współczesnych⁴⁴ – wspominała kilka miesięcy później.

W jednym z wywiadów Roszkowska podkreślała: *Punktem wyjścia musi być forma historycznego kostiumu z danej epoki. A dopiero na tej kanwie można robić plastyczne wariacje, różne przekształcenia, ale zasadniczą formę trzeba zachować. To nie rekonstrukcje, ale zachowanie związku z epoką. Widz musi wiedzieć, co przekształcam, by ocenić jak to robię*⁴⁵. Projekty kostiumów do *Młodości Chopina* były przykładem wiernej realizacji tego programu. Długie prace przygotowawcze, mające na celu zebranie pełnego materiału dokumentacyjnego i dotarcie do adekwatnych źródeł ikonograficznych, przyniosły tu znakomite efekty. Kostiumy precyzyjnie lokowały akcję filmu w określonym miejscu i czasie, dając historycznie wierny, a przy tym bardzo efektowny obraz epoki. Wybudowane przez Romana Manna dekoracje załudniły się szybko barwnym tłumem postaci reprezentujących różne stany i profesje. Wytworne stroje bywalców salonów, mundurki młodzieży szkolnej i malownicza galeria „typów warszawskich” ukazywały pełen przekrój warstw społecznych. Nie zabrakło tam flisaków i latarników, szczurołapów, garn-carzy i sitarzy, którzy zapelniając dalsze plany, nadawali wiarygodności pierwszemu. Aby spotęgować jeszcze wrażenie wizualnego autentyzmu, Roszkowska zdecydowała się na „postarzenie” kostiumów. *Byli w pracowni krawieckiej specjalści od doprowadzania kostiumów do stanu „używalności”* – wspominała. – *Pewne ubiory darło się, rozciągało, cięło, latało, a w szczególnych wypadkach używało nawet do... wycierania podłóg. Krawcy załamywali nieraz ręce, widząc piękne, nowe stroje, które rzucano się po posadzce lub z premedytacją niszczyło*⁴⁶.

Roszkowska pracowała nad kostiumami do *Młodości Chopina* ponad półtora roku. Szeroko zakrojone kwerendy źródłowe, opracowywanie wspólnie z Fordem koncepcji postaci, w końcu samo projektowanie kostiumów oraz późniejszy nadzór nad ich realizacją w pracowniach krawieckich absorbowwały ją, zgodnie z umową, bez reszty. Dodatkową przeszkodą była nagła zmiana planów dotyczących taśmy filmowej. Wedle pierwotnego założenia *Młodość Chopina* miała być kręcona w kolorze, co dawało „Kostiumologowi” wielkie pole do popisu. Roszkowska komponowała więc stroje, uwalniając swój kolorystyczny temperament, krępowany dotąd wymogami czarno-białych zdjęć. Kiedy dowiedziała się o zmianie, wszystkie kostiumy były już zaprojektowane. Oznaczało to dla niej konieczność opracowania całego tematu na nowo. *To była paskudna praca z tym filmem* – wspominała ze zgrozą. – *Dlatego była paskudna, bo nastawienie było, że to będzie kolor, więc szło się koło dwóch tysięcy z czymś kostiumów. Te dwa tysiące z czymś musiałam jednakże w kolorze skomponować i potem, jak ja to zrobiłam wszystko w kolorze, to się powiedziało, że film będzie czarno-biały. I wtedy te kolory walorowo nie szły, ja musiałam wszystko przerabiać na walor. To była cholerna praca!*⁴⁷

Jeszcze wiele lat później Roszkowska nie mogła odżalować pierwotnych projektów, wśród których szczególnie suknie projektowane dla Aleksandry Ślaskiej,

grającej u Forda Konstancję Gładkowską, wypadły wyjątkowo efektownie. Były to fantazyjne kreacje, skomponowane w delikatnych, pastelowych kolorach, zdobione aplikacjami z kwiatów i koronek. Takie subtelne gamy barwne i dziewczęce przybrania strojów Konstancji miały ją wyróżniać na tle innych kobiet oraz ująć kilka lat aktorce grającej w filmie postać nieco młodszą. Kiedy okazało się, że zdjęcia będą czarno-białe, Roszkowska musiała diametralnie zmienić koncepcję. Tym sposobem do sceny w kościele Wizytek Konstancja-Śląska otrzymała ciemną, silnie kontrastującą z otoczeniem suknię, podczas gdy jej towarzyszki zostały ubrane w jasne suknie. Podobny zabieg „kolorystyczny” został zastosowany w pierwszych ujęciach filmu, gdzie z grupy żebraków wylania się mały chłopczyk i intonuje kolędę. Aby zgodnie z życzeniem Forda wydobyć *akcent plastyczny oraz dramatyczny całej sceny*⁴⁸, Roszkowska oмотała żebracze łachmany dziecka białą chustą. Dzięki temu jego jasna postać wyróżniała się w mrokach warszawskiej ulicy zaśniewanej sztucznym śniegiem przez ekipę Manna. Te wysiłki, mające na celu odnalezienie walorowego ekwiwalentu rozwiązań kolorystycznych, nie uszły uwagi krytyków. *Dla laika, oceniającego bez fachowej wnikliwości kostiumy w „Młodości Chopina”, imponująca jest ich różnorodność i mimo że to film czarnobiały – wielobarwność. W każdej scenie ubiór jest doskonale zgrany z oprawą dekoracyjną, tworząc jednolitą w wyrazie atmosferę*⁴⁹ – notował z uznaniem Toeplitz.

Efekt tych wszystkich wieloetapowych zabiegów był znakomity. Oczom widzów ukazały się obrazy o dużej sile wyrazu, dopracowane zarówno pod względem kostiumu, jak i scenografii. *Cały dorobek naszego malarstwa ostatniego stulecia został wykorzystany przez twórców filmu* – pisali Nałęczki i Wajda. – *Chopin zachodzi do ciemnych chat z obrazów Kotsisa. Powóz jego przejeżdża błotnistymi drogami Chelmońskiego. Smutną kolędą odzywają się żebracy z akwafort Płońskiego, a rysunki Orłowskiego i Kostrzewskiego ożywają w rozmachu ludowych tańców i pieśni*⁵⁰. Ten zbiór aluzji do malarstwa, uzupełniony jeszcze o dzieła Delacroix, Szermentowskiego i Grottgera, okazał się dobrze czytelny. Recenzenci bezbłędnie wskazywali kolejne źródła inspiracji, a Jerzy Mierzejewski przeprowadził nawet drobiazgową analizę *Młodości Chopina* pod kątem relacji filmu z malarstwem⁵¹. Najwyższe uznanie, jako autor „malarskiego” scenariusza, zdobył sam Ford, który został obwołany, nie po raz pierwszy zresztą, *konstruktorem pięknych kadrów*⁵². Wysoko oceniono również wkład artystyczny jego najbliższych współpracowników, na czele z operatorem Jarosławem Tuzarem oraz Romanem Mannem i Roszkowską, którzy walenie przyczynili się do tego, że *pierwsza próba walki o narodowy styl w kinematografii*⁵³ wypadła zwycięsko. W tym kontekście nie szczędzono też pochwał muzykom: Halinie Czerny-Stefańskiej grającej wszystkie partie Chopina, a także Wandzie Wilkomirskiej wykonującej utwory Paganiniego oraz Stefanii Woytowicz śpiewającej arię Mozarta „w imieniu” Gładkowskiej-Śląskiej. W *pięknych kadrach* Forda wspaniale odnaleźli się również aktorzy, spośród których najbardziej podobał się występujący w głównej roli Czesław Wołłejko oraz Śląska i Białoszczyński.

Premiera *Młodości Chopina* odbyła się 14 marca 1952 r. i stała się wielkim wydarzeniem artystycznym. Film Forda, uznany przez Sokorskiego za *głęboko prawdziwy, głęboko partyjny*⁵⁴, okrzyknięto natychmiast skończonym *dziełem sztuki*⁵⁵, powstałym ze szczęśliwego połączenia *marksistowskiej analizy i twórczego natchnienia*⁵⁶. Na łamach prasy liczni krytycy skwapliwie ogłaszali otwarcie nowego

etapu w rozwoju polskiej kinematografii, na którym miała ona rozpocząć walkę o mistrzostwo artystycznego wyrazu w służbie wielkich, rewolucyjnych treści⁵⁷. *Dzieło doniosłej wartości* chwalił też na plenum SPATiF-u 8 kwietnia 1952 r. Leon Schiller. Zachwyty te przychodziły mu zaś tym łatwiej, że jasno eksplikowana przez partyjno-recenzencki aktyw poprawność polityczna filmu Forda szła w parze z jego bezsprzecznie wysokim poziomem artystycznym. Podkreślano, że urzekający, poetycki nastrój i uroda kadrów w *Młodości Chopina* są efektem współpracy zgranego zespołu. Ten znakomicie funkcjonujący „kolektyw” pozostał jednak w dużej mierze bezimienny, z czym nie mogła się pogodzić Roszkowska. W wywiadzie udzielonym jeszcze w trakcie produkcji podkreślała: *Chciałabym tylko zaznaczyć, że film w ogólności nie traktuje jeszcze wysiłku artysty-malarza za równowartościowy wkład twórczy. Plastyk zatrudniony przy realizacji filmu nie może się wyzwoić od wrażenia, że jego rola uważana jest za pomocniczą, że i tak ostateczną odpowiedzialność za uformowanie plastyczne filmu wezmą na siebie realizatorzy filmowi*⁵⁸.

Niezależnie od tych zastrzeżeń jeszcze w tym samym roku Roszkowska ponownie przyjęła zaproszenie do współpracy w „kolektywie” Forda. Kolejnym wspólnym projektem miał być film kolorowy, powstający na podstawie bestsellerowej powieści Kazimierza Koźniewskiego pt. *Piątka z ulicy Barskiej*. Udział „Kostiumologa”, jak w przypadku *Młodości Chopina*, tak i tym razem, precyzyjnie regulowały zapisy umowy⁵⁹. W zakres obowiązków Roszkowskiej weszło wykonanie projektów wg wymagań reżysera i operatora oraz nadzór artystyczny nad ich realizacją. Wykreślono natomiast punkt trzeci, dotyczący oceny kostiumów *pod względem właściwości barw*, oraz piąty, zobowiązujący „Kostiumologa” do udziału w zdjęciach atelierowych. Najciekawszym zapisem umowy wydaje się jednak punkt czwarty, dołączający do wymienionych zadań *zestawianie barw kostiumów wykonanych i zakupionych*. Wynika z niego jasno, że tylko część aktorskiej garderoby była autorskim projektem Roszkowskiej. Akcja filmu toczyła się, jak informowano we wstępie, *nazajutrz po wojnie*, nie było więc potrzeby uruchamiania potężnej maszyny produkcyjnej, niezbędnej w przypadku obrazów historycznych. Realia powojennej Warszawy zobowiązywały raczej do powściągliwości artystycznej i rezygnacji z wszelkiej „kostiumologicznej” ekstrawagancji, nielicującej wszak z ukazanym na ekranie procesem *dojrzewania młodzieży w ogniu socjalistycznej pracy*⁶⁰. Ta sytuacja była pełnym *novum* dla Roszkowskiej. Do tej pory brała ona udział wyłącznie w wielkich produkcjach kostiumowych, które odpowiadały zresztą jej prywatnym upodobaniom do stylizacyjnego rozmachu i „teatralizacji” form. *Współczesność jakoś mnie nie interesuje – przyznawała później. – Marynarka, spodnie, spódnica, bluzka, spódnica wąska, spódnica szeroka... tu nic zrobić nie można. A jak się przekomponuje, to potem nie gra z tekstem*⁶¹.

Dziś trudno określić, które z kostiumów do *Piątki z ulicy Barskiej* zostały kupione, a które zaprojektowała sama Roszkowska. Wiadomo natomiast, że miała ona niebagatelny wkład także w wygląd dekoracji, choć nazwisko jej wymieniono tylko w odniesieniu do kostiumów, autorstwo scenografii przypisując wyłącznie Anatolowi Radzinowiczowi i jego czterem współpracownikom. Z zachowanej dokumentacji wynika tymczasem jednoznacznie, że Roszkowskiej została zlecona dodatkowo *konsultacja plastyczna dekoracji, urządzenia wnętrza i rekwizytów*⁶². Do jej obowiązków należał także *nadzór i uzgadnianie walorów fakturalnych de-*

koracji, mebli, kostiumów i rekwizytów grających przy ogólnej kompozycji kadru barwnego oraz udział w projektowaniu dekoracji „Hall-zabaw” i opracowanie dekoracji plastycznej wnętrza. Najistotniejszą częścią tego pierwszego w karierze Roszkowskiej zlecenia z zakresu filmowej scenografii wydaje się zadanie ostatnie. Dopiero bowiem w scenie zabawy noworocznej staje się rozpoznawalny jej unikatowy styl, który kłócił się zresztą, zdaniem niektórych recenzentów, z realiami przedstawionej w filmie epoki. *Jest to fantastyczna zabawa, jakiej nikt nie widział w Warszawie: festony, maski, fezy niby na corso weneckim* ⁶³ – ironizował Kałużyński. Ten wesoły bal maskowy, pełen wirujących par i cudacznych przebierańców, znajduje bezpośrednie odniesienia w malarskiej twórczości Roszkowskiej. Powtórzy się on także niejednokrotnie w jej późniejszych scenografiach filmowych ⁶⁴. W *Piątce z ulicy Barskiej* scena ta ma jednak wyjątkową wymowę. Wydaje się ona nagłym wybuchem koloru i fantazji, które – tłumione dotąd konsekwentnie – znajdują oto usprawiedliwienie w radosnym, „balowym” epizodzie.

Obraz zabawy tanecznej wyraźnie kontrastuje z wcześniejszymi scenami utrzymanymi w zharmonizowanej kolorystyce i odcieniach zbliżonych do sepii. To nagłe przełamanie tonacji barwnej zadziwiło krytyków i zwróciło ich uwagę na stronę plastyczną filmu. Większość uznała to rozwiązanie za słuszne, nie łącząc jednak sukcesu z nazwiskiem Roszkowskiej. *Słynny już „fordowski oberek” (jak gdyby kolorystyczna wersja oberka z „Młodości Chopina”) zadziwia śmiałością raptownych zestawień barwnych* – pisał Giżycki. – *Rytm żywiołowego radosnego tańca akcentowany jest kalejdoskopową zmianą barw sukien i spódnic. Ten bajecznie kolorowy taniec wprowadza moment dużego odprężenia* ⁶⁵. Przypisywanie wszelkich zasług artystycznych jedynie „malarskiej” reżyserii krzywdziło Roszkowską. Było to zapewne tym bardziej bolesne, że sam Ford, chętnie podpisując się pod owocem „kolektywnej” pracy, pomijał często jej nazwisko. W wywiadzie udzielonym Jerzemu Toeplitzowi w ogóle nie wymienił Roszkowskiej w gronie najbliższych współpracowników, a sekwencję balu skwitował następująco: *Nie obawiam się również kontrastu kolorystycznego. Scena oberka jest w ten sposób zbudowana – zmiana barwy decyduje łącznie z rytmem muzycznym o tempie tańca, o koncepcji montażowej sceny* ⁶⁶.

W trakcie realizacji *Młodości Chopina* Roszkowska deklarowała, że jej współpraca z Fordem układała się *bardzo harmonijnie* ⁶⁷. Stwierdzenie to było zapewne prawdziwe i to w odniesieniu do obu zrealizowanych wspólnie z poetą ekranu ⁶⁸ filmów. Niezależnie bowiem od tego, że często czuła się w Fordowskim „kolektywie” niedostatecznie doceniana, cele artystyczne oraz organizacja pracy odpowiadały jej własnym, bardzo wysokim standardom. Ufność Roszkowskiej budziły przede wszystkim „schillerowskie” metody przygotowania zespołu, z którym Ford odbywał długie i drobiazgowo „próby analityczne”. Tym, co ostatecznie skłaniało ją do podjęcia tej niełatwej często współpracy, była jednak przede wszystkim własna poezja, której ona sama konsekwentnie szukała zarówno w teatrze, jak i w filmie. *Filmowe poematy* ⁶⁹ Forda były nią przesycone, a to z kolei dawało szansę pełnego porozumienia na najważniejszym, artystycznym poziomie. Dodatkowym komfortem była dla Roszkowskiej niewątpliwie „malarskość” jego reżyserskiej wizji, gwarantująca wyczerpanie na „piękne kadry”, także te aranżowane samodzielnie przez plastyka. Fakt zaś, że Ford jako były student historii sztuki swobodnie poruszał się w dziedzinie „obrazowych” odniesień, tworzył między nimi kolejną płaszczyznę twórczego dialogu.

Ciekawe jest, że na podobnym, „malarskim” fundamencie, na którym wyrosło porozumienie Roszkowskiej z Lejtesem i Fordem, oparła się także współpraca z trzecim i ostatnim reżyserem filmowym, z którym udało jej się stworzyć dobry artystyczny tandem. Był nim Jerzy Zarzycki, który podobnie jak Ford trafił do filmu prosto ze studiów historii sztuki na Uniwersytecie Warszawskim. Wyposażyły one obu w ten sam arsenał wizualnych skojarzeń oraz nauczyły podstawowych zasad „myślenia obrazem”, które czyniły ich doskonałymi partnerami do dyskusji na tematy plastyczne. Roszkowska, podobnie jak wcześniej z Lejtesem i Fordem, współpracowała z Zarzyckim dwukrotnie, za każdym razem w podwójnej już roli kostiumologa oraz scenografa. Pierwszą ich wspólną realizacją był *Żołnierz królowej Madagaskaru* według starego wodewilu Stanisława Dobrzańskiego, w adaptacji Juliana Tuwima. Farsę tę zekranizował Zarzycki już przed wojną, jednak taśmy uległy zniszczeniu, a wraz z nimi przepadły też kapitalne ponoć kreacje aktorskie Leny Żelichowskiej – Kamilli oraz Mariusza Maszyńskiego – mecenasa Mazurkiewicza. Scenografię do tej pierwszej, utraconej wersji *Żołnierza królowej Madagaskaru* przygotowali Jacek Rotmil i Czesław Piaskowski, autorem kostiumów był zaś Jan Marcin Szancer. W powojennej realizacji zastąpiła ich Roszkowska, samodzielnie projektując całość oprawy plastycznej filmu.

*Ostatnio robiłam całość, to jest „Żołnierza królowej Madagaskaru”. Film był robiony na kolor w roku 1958 i to jest bardzo ciekawa robota, bardzo ciekawa! Robiłam i dekoracje pierwszy raz w życiu... Więc to są rzeczy ogromne, właściwie architektura – buduje się ulice, nie ulice, domy. Urbanistyka cała! Bałam się, że nie dam sobie rady, ale jakoś poszło*⁷⁰ – wspominała w późniejszym wywiadzie. Dokładny zakres nowych obowiązków określała umowa z 7 grudnia 1957 r., w której zaznaczono, że wszystkie prace leżące w kompetencjach „Kierownika plastycznego i kostiumologa” zostaną wykonane do końca maja przyszłego roku⁷¹. Oznaczało to, że film zaabsorbuje Roszkowską na kolejne długie miesiące. W ciągu tego czasu nie angażowała się w żadne inne projekty scenograficzne ani w filmie, ani w teatrze. Dzięki temu do końca lutego przedłożyła większość projektów, z których część zachowała się do dziś w Centrum Scenografii Polskiej w Katowicach. Zestaw obejmuje wstępne szkice kostiumowe, a także rysunki dekoracji i zastawek z widokami fasady domu Mąckich oraz hotelu, w którym rozgrywają się finałowe sceny filmu.

Porównanie projektów scenograficznych z ich ostateczną wizualizacją przekonuje, że jak w teatrze, tak i w filmie Roszkowska kategorycznie domagała się realizacji najdrobniejszych szczegółów swojej wizji. Rzeczywistość filmowa *Żołnierza królowej Madagaskaru* jest bowiem wiernym odtworzeniem jej rysunków. Urządzone podług secesyjnych gustów wnętrza domu Mąckich, ogródkowy teatrzyk *Arkadia* – miejsce kultu ponętnej Kamilli czy też hotel, w którym gości ją w finale rozنامiętniony Mazurkiewicz – wszystkie te sceny wydają się trójwymiarową kopią projektów Roszkowskiej. Ten sam jest układ stolików i rysunek krzeseł w knajpie, te same kwiaty w wazonach, ta sama palma „zdobi” hall „jaśnie państwa”, identyczny jest nawet kształt niewielkiego lusterka ustawionego na toalecie w garderobie Kamilli. Precyzyjnie odwzorowana jest zresztą cała dekoracja wszystkich scen „arkadyjskich”. Zgadza się owalny kształt sceny, na której *cnota w nogach traci grunt*⁷², powtarza się też rytm kulistych lampionów oraz jasny horyzont ze słońcem Madagaskaru, na tle którego Kamilla wykonuje swój popisowy numer. Ten ostatni element jest zresztą dokładnym odbiciem motywów znanych

z ówczesnego malarstwa Roszkowskiej, w którym pojawiały się identyczne, „impresjonistyczne” kręgi słoneczne.

Odtworzone tak drobiazgowo projekty dekoracji musiały zdradzać swego autora. Charakterystyczny „gąszcz fabularny” i upodobanie do groteski, skłonność do stylizacji i dekoracyjności, swobodna gra kontrastów barwnych, a nawet typowe u Roszkowskiej skrzywienie perspektywy – wszystko to wiernie oddała przestrzenna kopia jej rysunków. Okazało się, że ten rozpoznawalny już styl znakomicie sprawdza się w wodewilowej konwencji. Recenzenci nie szczędzili więc pochwał i nawet krytyczny Kałużyński, pomimo usilnych prób, nie przedstawiał tym razem żadnych zastrzeżeń. *Do tego filmu nie sposób się przyczepić* – stwierdzał z niepokojem. – *Staram się, ale się nie udaje. Fason gry z prowincjonalnego teatru? Oczywiście. Jest to przecież parodia starej operetki. Dekoracja naładowana, nieprzejrzysta, brudna mimo Agfa-koloru? Taka była na XIX-wiecznej scenie* ⁷³. Filmowy debiut scenograficzny Roszkowskiej należał więc do udanych. Ona sama jednak, zmęczona długą pracą nad projektami i ich wieloetapową realizacją, nabrała coraz większej niechęci do kina. Nieprzejednana w egzekwowaniu najdrobniejszych szczegółów swojej wizji i nieskłonna do kompromisów nie lubiła zresztą nigdy pracy zespołowej. Pełna wątpliwości co do sumienności i kompetencji podwykonawców kontrolowała cały proces przygotowawczy, uczestnicząc w jego każdym etapie. Ten model pracy, choć wyczerpujący, przez wiele lat sprawdzał się w teatrze. W filmie powtórzenie go nie było jednak w pełni możliwe. Skala przedsięwzięcia oraz liczba zaangażowanych w produkcję osób wykluczały bowiem pełną kontrolę ze strony plastyka. Perfekcjonistce, jaką niewątpliwie była Roszkowska, sytuacja ta wydawała się nieznośna. Nie ufała bowiem współpracownikom, a obiektem jej szczególnych obaw była praca operatorów, niweczająca niejednokrotnie wysiłek artystyczny scenografa. *Do filmu to jest specjalna robota, trochę dla mnie denerwująca* – mówiła. – *Można zrobić scenograficznie najlepsze rzeczy, a jeżeli ma się złego operatora, to on wszystko zniszczy, w ogóle nic nie może, źle skomponuje kadr i tak wszystko zniweczy, że szkoda roboty* ⁷⁴.

Lęk Roszkowskiej związany z dezynwolturą operatorów nie był bezpodstawny. Już wkrótce, na planie kolejnego filmu, realizowanego we współpracy z Jerzym Zarzyckim, musiała bowiem stoczyć prawdziwe boje o kadr. Był to *Klub kawalerów* – komedia muzyczna nakręcona na podstawie sztuki Michała Bałuckiego. Roszkowska, występująca znów w podwójnej roli scenografa i kostiumologa, sumiennie przygotowywała się do zdjęć, zaplanowanych na wiosnę 1962 r. ⁷⁵ Konwencja musicalowa, w której sprawdziła się już uprzednio, zachęciła ją tym razem do swobodnej kompozycji pełnej humoru i fantazji. Zbudowała scenografię z form umownych, sprawiających wrażenie dekoracji teatralnej, nie zaś autentycznej rzeczywistości Krakowa schyłku XIX w. Wszechobecną linią secesyjną zakresliła tu jedynie kontury starego świata „badów i kurortów”. Natomiast sekwencje w Krynicy uczyniła prawdziwą rewią mody stylu *fin de siècle*, nie traktując go jednak doktrynalnie, a w scenie bału pozwalała sobie na projekty sukni o zdecydowanie eklektycznym charakterze. Pilnie dbała za to o szczegóły dekoracji wnętrz oraz kompozycję kolorystyczną każdego ujęcia. Właśnie w tej kwestii doszło do nagłego sporu z operatorem, Kazimierzem Konradem. Po latach Roszkowska wspominała to wydarzenie następująco: *Ja pamiętam, ja się wścieklałam przy jakiejś scenie... było jakieś śniadanie, przy stole, jakieś nakrycie zrobiłam, jakieś srebra, diabli wiedzą,*

*bardzo skomponowany był ten stół i raptem mnie operator tnie, tnie tak, że ja mam jeden tylko talerzyk i tylko jabłka widać i koniec!*⁷⁶ Wydaje się, że przedmiotem konfliktu mogła być dekoracja sceny, w której Jadwiga zwierza się Mirskiej ze swoich kłopotów małżeńskich. Panie siedzą przy zastawionym stole, którego część faktycznie nie mieści się w kadrze. Pomimo tego ujęcia zasłaniającego przed oczyma widza efekty dekoratorskich zabiegów Roszkowskiej scena wypadła bardzo efektownie. Stonowana i rozbielona kolorystyka wnętrza złamana jedynie pojedynczymi akcentami koloru dobrze zapowiadała tu tonację barwną kolejnych ujęć, ukazujących w zabawnej, stylizowanej formule opowieść Jadwigi o niewdzięcznym mężu dręczącym ją dymem cygar i szwedzką gimnastyką. Znacznie mniej korzystnie prezentowały się tymczasem inne zdjęcia. Przykładem braku porozumienia między Roszkowską a operatorem była niewątpliwie scena prywatnej rozmowy Maryni i Władysława. Poddasze kryjące pracownię artysty zmieniło się tu w przestrzeń o zupełnie niejasnym charakterze – nieefektywny skład sprzętów niewiadomego pochodzenia, w którym istotnie trudno jest wymówić *jedno słowo: tak!*⁷⁷

W jednym z radiowych wywiadów Roszkowska powiedziała: *Ja jestem wybredna. Musi być to, co mnie interesuje, musi być żeby mnie reżyser odpowiadał! Nie projektuję tak, żeby zaprojektować, dostać pieniądze i do widzenia. Nie, ja pilnuję od początku do końca!*⁷⁸ W przypadku współpracy z Jerzym Zarzyckim dwa pierwsze warunki były spełnione. Tworzyli zgrany duet i mieli podobne upodobania w zakresie tematyki i estetyki filmowej. Materiał literacki, który razem ekranizowali, nie tylko odpowiadał artystycznym predylekcjom obojga, ale też bawił ich i inspirował. Kiedy więc Zarzycki podkreślał, jak ceni sobie współpracę z Roszkowską⁷⁹ i jak dużą wagę przykłada do oprawy plastycznej, ona odwdzięczała mu się pełnym zaufaniem. Problem pojawił się w momencie, gdy okazało się, że to prawdziwe reżysersko-scenograficzne porozumienie nie wystarczało jednak do pełnej satysfakcji artystycznej. Tak było w przypadku *Klubu kawalerów*, którego ostateczny kształt plastyczny bardzo zawiodł Roszkowską. Z dzisiejszej perspektywy wydaje się, że źródłem tamtych niepowodzeń nie był jednak wyłącznie personalny konflikt na linii operator – scenograf, ale także problem natury technicznej. Wskazują na to słowa samego Kazimierza Konrada, który w krótkim wywiadzie dla „Ekranu” przyznał, że jakoś taśmy filmowej pozostawiała wiele do życzenia. *Nie problemy artystyczne, ale właśnie techniczne pochłaniają większość mojej uwagi i czasu. Taśma, na której kręcimy, jest właściwie nie do użytku. Po wywołaniu jesteśmy świadkami zdumiewających „efektów”, które niweczą nieraz trud całej ekipy*⁸⁰ – tłumaczył.

Te „efekty” i niemożność przewidzenia ostatecznego rezultatu wielomiesięcznych starań przyspieszyły decyzję Roszkowskiej o wycofaniu się z twórczości filmowej. Jej ostatnią realizacją były projekty kostiumów do *Mazepy* – kinowego debiutu reżyserskiego Gustawa Holoubka. O tym, że po ponad dziesięciu latach od premiery *Klubu kawalerów* i związanych z nią rozczarowaniach Roszkowska postanowiła ponownie zaangażować się w produkcję filmową, zdecydowały dwa zasadnicze czynniki. Pierwszym z nich był z pewnością sam repertuar romantyczny, w którym czuła się najlepiej i który dawał jej możliwość operowania ulubionym kostiumem historycznym. Skorzystała z tego chętnie, a kilka zachowanych projektów świadczy o dużej staranności w opracowaniu filmowego zadania⁸¹. Stroje pozostawały w pełnej zgodności z epoką, były bogate w kolorystyce i zdobione znakomicie dobranymi elementami. Roszkowska precyzyjnie wyrysowała

kształt guzów na żupanie Wojewody – Mieczysława Voigta, detale wyglądu jego pasa oraz formę pierścieni. Bardzo drobiazgowo opracowała też suknie i fryzury Amelii – Magdaleny Zawadzkiej oraz kostiumy króla Jana II Kazimierza – Zbigniewa Zapasiewicza, do gotowych projektów dołączając dokładny rysunek ornamentów oraz wzór koronek. Niezwykła staranność opracowania kostiumów w *Mazepie*, przypominająca przedwojenne jeszcze projekty do *Hani*, najlepiej świadczy o wielkim zaangażowaniu Roszkowskiej w filmową produkcję Holoubka. Właśnie osoba reżysera, dająca w jej przekonaniu rękojmię ekranowej poezji i „teatralnego dryfu” kina, była drugim czynnikiem motywującym ją do podjęcia filmowego wyzwania. Roszkowska liczyła tu znów na „wspólnotę duchową” i pełne artystyczne porozumienie. Tym większym zaskoczeniem był dla niej fakt, że współpraca z Holoubkiem nie układała się harmonijnie. W jednym z wywiadów podkreślała, że ich wzajemne relacje były chłodne, a komunikacja bardzo trudna⁸². Niezależnie więc od tego, że filmowy *Mazepa* okazał się produkcją o bardzo teatralnym charakterze⁸³ i zgodnie z wyjściowymi założeniami Roszkowskiej został uznany za szczytowe osiągnięcie „kinoteatru” polskiego⁸⁴, ona sama wspominała tę realizację bardzo niechętnie.

W jednym z wywiadów, pytana o swoje wieloletnie doświadczenia związane z kontaktem z filmem, Roszkowska powiedziała: *Zetknięcie się z filmem to było zupełnie coś nowego, bo w teatrze inaczej się podchodzi do sprawy niż w filmie. W filmie więcej naturalistyczny, raczej więcej realistyczny kostium jest niż w teatrze, bo ja w teatrze zawsze mocno przekomponuję, na epoce przekomponuję. Bo film jednakże to jest masówka również i to inne podejście. W teatrze to jest, to jest sztuka taka mała, w pudełeczku zamknięta, ze ścisłym kontaktem z reżyserem, prawda. To zupełnie co innego...*⁸⁵ Pod koniec swojej długiej współpracy z filmem Roszkowska dostrzegała już wyraźnie te różnice i doszła do przekonania, że starania o to, aby kino uczynić teatrem, są jałowym, bezzasadnym trudem. Zaniechała więc prób i zamiast teatralnego kina wybrała swój ulubiony *teatralny teatr*⁸⁶, bo jak mówiła: *Tam ja jestem panem sytuacji, wiem – jak postawię, to tak będzie, prawda, a w filmie to nigdy nie wiadomo...*⁸⁷

JOANNA STACEWICZ-PODLIPSKA

¹ Matka Teresy Roszkowskiej – Dorothea z domu Leischke – wywodziła się z zamożnej rodziny szwajcarskich przemysłowców, zamieszkałej od dwóch pokoleń w Kijowie. Posiadała kilka kamienic oraz kino. Ojciec, Adam Roszkowski, był inżynierem lądowym oraz właścicielem dobrze prosperującej fabryki materiałów budowlanych Simplex. Dom, w którym wyrastali Teresa Roszkowska oraz jej brat Aleksander, był dostatni.

² *Stienka Razin*, pierwszy rosyjski film fabularny na motywach znanej pieśni ludowej *Wołga, Wołga*, reż. W. Romaszkow, scen. W. Gonczarow, muz. M. Iwanow, prem. 15.10.1908. Film trwa 8 minut i 14 sekund. Zgodnie ze wspomnieniem Roszkowskiej tra-

fiła ona w sam środek seansu, a więc najprawdopodobniej właśnie na scenę tańca księżniczki.

³ Stenogram rozmów Macieja Nowaka z T. Roszkowską, biblioteka Instytutu Teatralnego im. Z. Raszeńskiego w Warszawie.

⁴ Więcej o tym filmie w: J. Stacewicz-Podlipska, *Szczęśliwy filmowiec, czyli „Edison” znad Wisły*, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 71-72.

⁵ Stenogramy rozmów M. Nowaka z T. Roszkowską, dz. cyt.

⁶ J. Brodzki, *I co z tego wyszło?* „Muza X” 1926, nr 2, s. 8.

⁷ Umowa znajduje się w teczce dokumentów T. Roszkowskiej w Muzeum Teatralnym w Warszawie, bez nru inw.

- ⁸ Wywiad Stanisławy Mrozińskiej i Stanisława Marczaka-Oborskiego z Teresą Roszkowską, 4.10.1960, maszynopis znajduje się w Pracowni Dokumentacji Teatru IS PAN, s. 4.
- ⁹ *Podróż do krainy wspomnień*, scenariusz i reżyseria G. Dubowski, prod. Interpress – Film, zdj. L. Kotowski, dźwięk St. Kamiński, oprac. muz. J. Zawierski, montaż M. Krzysztofowicz, kier. prod. U. Latuszewska.
- ¹⁰ Wywiad S. Mrozińskiej i S. Marczaka-Oborskiego z Teresą Roszkowską, dz. cyt., s. 4.
- ¹¹ Stenogramy rozmów M. Nowaka z T. Roszkowską, dz. cyt.
- ¹² Tamże.
- ¹³ *Maszyna piekielna* J. Cocteau, Teatr Nowy w Warszawie, prem. 23.03.1935 i *Rodzina Massoubre* J. Devala, Teatr Polski w Warszawie, prem. 2.04.1936. Do zaprojektowania scenografii obu tych sztuk zaprosił Schiller trójkę swoich uczniów – słuchaczy Wydziału Sztuki Reżyserkiej PIST: Teresę Roszkowską, Mariana Sigmuntę i Wacława Ujejskiego.
- ¹⁴ *Wspomnienia Józefa Lejtesa*, oprac. J. Cybusz, „Tygiel Kultury” 1997, nr 5, s. 60.
- ¹⁵ Tamże.
- ¹⁶ Zostały nakręcone trzy wersje.
- ¹⁷ *Wspomnienia Józefa Lejtesa*, oprac. J. Cybusz, „Tygiel Kultury” 1998, nr 3, s. 59.
- ¹⁸ Tamże.
- ¹⁹ W literaturze przedmiotu ten niezrealizowany film Lejtesa jest znany pod skróconym tytułem *Hania*. Sam reżyser w swoich wspomnieniach podawał tytuł *Hania i stary sługa*, łącząc w jedno dwie z trzech nowel składających się na „małą trylogię” H. Sienkiewicza (*Hania*, *Stary sługa* i *Selim Mirza*).
- ²⁰ Umowa znajduje się w teczce dokumentów T. Roszkowskiej w Muzeum Teatralnym w Warszawie, bez nru inw.
- ²¹ *Wspomnienia Józefa Lejtesa*, oprac. J. Cybusz, „Tygiel Kultury” 2005, nr 1-3, s. 126.
- ²² Oprócz pięciu projektów w zbiorze znajduje się także pięć wstępnych szkiców.
- ²³ *Wspomnienia Józefa Lejtesa*, oprac. J. Cybusz, „Tygiel Kultury” 1997, dz. cyt., s. 61.
- ²⁴ Tamże, s. 63.
- ²⁵ Wywiad S. Mrozińskiej i S. Marczaka-Oborskiego z Teresą Roszkowską, 30.09.1960, maszynopis znajduje się w Pracowni Dokumentacji Teatru IS PAN, s. 9.
- ²⁶ *Elektra* J. Giraudoux, reż. E. Wierciński, scen. T. Roszkowska, Scena Poetycka Teatru Wojska Polskiego w Łodzi, prem. 16.02.1946.
- ²⁷ E. Baniewicz, *Inscenizacja i scenografia*, „Teatr” 1984, nr 6, s. 30.
- ²⁸ Stenogramy rozmów M. Nowaka z T. Roszkowską, dz. cyt.
- ²⁹ *Szkic do portretu. Teresa Roszkowska*, Anna Lisiecka, audycja Polskiego Radia, nagr. 1992, emisja 1.11.1992.
- ³⁰ M. Kuncewiczowa, *Burmistrzować czy malować*, „Kurier Bałtycki” 1938, przedruk w: *Dwa księżycy*, Warszawa 1986, s. 136.
- ³¹ *Powstaje film o Chopinie. Rozmowa z reżyserem Aleksandrem Fordem*, „Film” 1951, nr 14, s. 6.
- ³² J. Kaden, *Aby mogło powstać dzieło sztuki*, „Film” 1951, nr 8, s. 6.
- ³³ J. Giżycki, *Film o Młodym Chopinie. Problemy twórcze, realizacja, fakty i dokumenty*, Warszawa 1953, s. 10.
- ³⁴ B. Węsierski, *Kształt młodości*, „Film” 1952, nr 15, s. 11.
- ³⁵ Umowa znajduje się w teczce dokumentów T. Roszkowskiej w Muzeum Teatralnym w Warszawie, bez nru inw.
- ³⁶ Umowa znajduje się w teczce dokumentów T. Roszkowskiej w Muzeum Teatralnym w Warszawie, bez nru inw.
- ³⁷ Odpowiedź Wytwórni Filmów Fabularnych (z 15.06.1950) na prośbę Roszkowskiej o pozostawienie w jej posiadaniu projektów kostiumowych (z 13.06.1950). Pismo znajduje się w teczce dokumentów T. Roszkowskiej w Muzeum Teatralnym w Warszawie, bez nru inw.
- ³⁸ Projekty kostiumów T. Roszkowskiej do *Młodości Chopina* znajdują się w Centrum Scenografii Polskiej w Katowicach.
- ³⁹ J. Zen, *Dwa tysiące kostiumów*, „Film” 1951, nr 48, s. 8.
- ⁴⁰ Tamże, s. 9.
- ⁴¹ O roli kostiumów w kształtowaniu ról pisze J. Giżycki, dz. cyt., s. 139-140.
- ⁴² Rysunek znajduje się w tece projektów kostiumów do *Młodości Chopina* w Centrum Scenografii w Katowicach.
- ⁴³ Umowa znajduje się w teczce dokumentów T. Roszkowskiej w Muzeum Teatralnym w Warszawie, bez nru inw.
- ⁴⁴ J. Zen, dz. cyt., s. 8.
- ⁴⁵ E. Baniewicz, dz. cyt., s. 32.
- ⁴⁶ J. Zen, dz. cyt., s. 10.
- ⁴⁷ Wywiad S. Mrozińskiej i S. Marczaka-Oborskiego z Teresą Roszkowską, 4.10.1960, dz. cyt., s. 20.
- ⁴⁸ J. Giżycki, dz. cyt., s. 140.
- ⁴⁹ J. Toeplitz, *Młodość Chopina*, „Kwartalnik Filmowy” 1952, nr 5-6, s. 148-149.
- ⁵⁰ K. Nałęcki, A. Wajda, *O wykorzystaniu tradycji malarstwa w sztuce filmowej*, „Nowa Kultura” 1952, nr 30, s. 8-9.
- ⁵¹ J. Mierzejewski, *Kompozycja obrazu filmowego*, w: *Zagadnienia estetyki filmowej*, red. R. Dreyer, Warszawa 1955.

- ⁵² T. Kowalski, *Ford. W pięćdziesiąt rocznicę urodzin*, „Film” 1958, nr 47, s. 7.
- ⁵³ J. Toeplitz, dz. cyt., s. 159.
- ⁵⁴ „Nowe drogi” 1952, nr 5, s. 73.
- ⁵⁵ J. Giżycki, *Chopin i jego epoka*, „Film” 1952, nr 14, s. 9.
- ⁵⁶ „Nowe drogi”, dz. cyt., s. 75.
- ⁵⁷ C. Petelski, *Młodość Chopina*, „Po Prostu” 1952, nr 17, s. 5.
- ⁵⁸ J. Zen, dz. cyt., s. 10.
- ⁵⁹ Dokumenty (dwie umowy oraz dwa pisma Działu Produkcji do Wytwórni Filmów Fabularnych w sprawie umów) znajdują się w teczce dokumentów T. Roszkowskiej w Muzeum Teatralnym w Warszawie, bez nru inw.
- ⁶⁰ „Film” 1953, nr 22, s. 8.
- ⁶¹ Stenogramy rozmów M. Nowaka z T. Roszkowską, dz. cyt.
- ⁶² Umowa znajduje się w teczce dokumentów T. Roszkowskiej w Muzeum Teatralnym w Warszawie, bez nru inw.
- ⁶³ Z. Kałużyński, *Parę uwag w związku z „Piątką z ulicy Barskiej”*, „Nowa Kultura” 1954, nr 12, s. 6.
- ⁶⁴ Typowy u Roszkowskiej motyw „przebierańców” pojawia się w dwóch filmach reżyserowanych przez Jerzego Zarzyckiego: w *Żołnierzu królowej Madagaskaru* (1958) oraz w *Klubie kawalerów* (1962).
- ⁶⁵ J. Giżycki, *Daleko od pstrego banału*, „Film” 1954, nr 20, s. 5.
- ⁶⁶ J. Toeplitz, *Rozmowa z Aleksandrem Fordem o „Piątce z ulicy Barskiej”*, „Kwartalnik Filmowy” 1954, nr 2, s. 8.
- ⁶⁷ J. Zen, dz. cyt., s. 10.
- ⁶⁸ T. Konwicki, *W sprawie poezji*, „Kwartalnik Filmowy” 1954, nr 2, s. 16.
- ⁶⁹ Tamże, s. 17.
- ⁷⁰ Wywiad S. Mrozińskiej i S. Marczaka-Oborskiego z Teresą Roszkowską, 4.10.1960, dz. cyt., s. 21.
- ⁷¹ Umowa znajduje się w teczce dokumentów T. Roszkowskiej w Muzeum Teatralnym w Warszawie, bez nru inw.
- ⁷² Słowa jednego z songów z *Żołnierza królowej Madagaskaru*.
- ⁷³ Z. Kałużyński, *Radom nie taki gorszy od Hollywoodu*, „Film” 1958, nr 48, s. 4.
- ⁷⁴ Wywiad S. Mrozińskiej i S. Marczaka-Oborskiego z Teresą Roszkowską, 4.10.1960, dz. cyt., s. 21.
- ⁷⁵ Projekty dekoracji i kostiumów do *Klubu kawalerów* znajdują się w Centrum Scenografii Polskiej w Katowicach.
- ⁷⁶ *Urodzeni na początku wieku*, Anna Semkowicz, audycja Polskiego Radia, Program 3, nagr. i emisja 27.02.1986.
- ⁷⁷ Słowa jednej z piosenek z filmu *Klub kawalerów*.
- ⁷⁸ *Spotkania*, Janina Dziadek, audycja Polskiego Radia, Program 1, nagr. 09.06.1983, emisja 12.06.1983.
- ⁷⁹ O filmie *Klub kawalerów* mówią J. Zarzycki reżyser i Kazimierz Konrad operator, „Ekran” 1962, nr 21, s. 9.
- ⁸⁰ Tamże.
- ⁸¹ Projekty kostiumów do *Mazepy* znajdują się w Centrum Scenografii Polskiej w Katowicach.
- ⁸² Stenogramy rozmów M. Nowaka z T. Roszkowską, dz. cyt.
- ⁸³ J. Niecikowski, *Teatralny Mazepa*, „Film” 1976, nr 16, s. 5.
- ⁸⁴ A. Ledóchowski, *Nazwisko tchórza weźmie ręką krwawą*, „Film” 1976, nr 14, s. 8.
- ⁸⁵ *Podróż do krainy wspomnień*, scen. i reż. G. Dubowski, prod. Interpress – Film, zdj. L. Kotowski, dźwięk S. Kamiński, oprac. muz. J. Zawierski, montaż M. Krzysztofowicz, kier. prod. U. Matuszewska.
- ⁸⁶ E. Baniewicz, dz. cyt., s. 32.
- ⁸⁷ *Spotkania*, dz. cyt.