



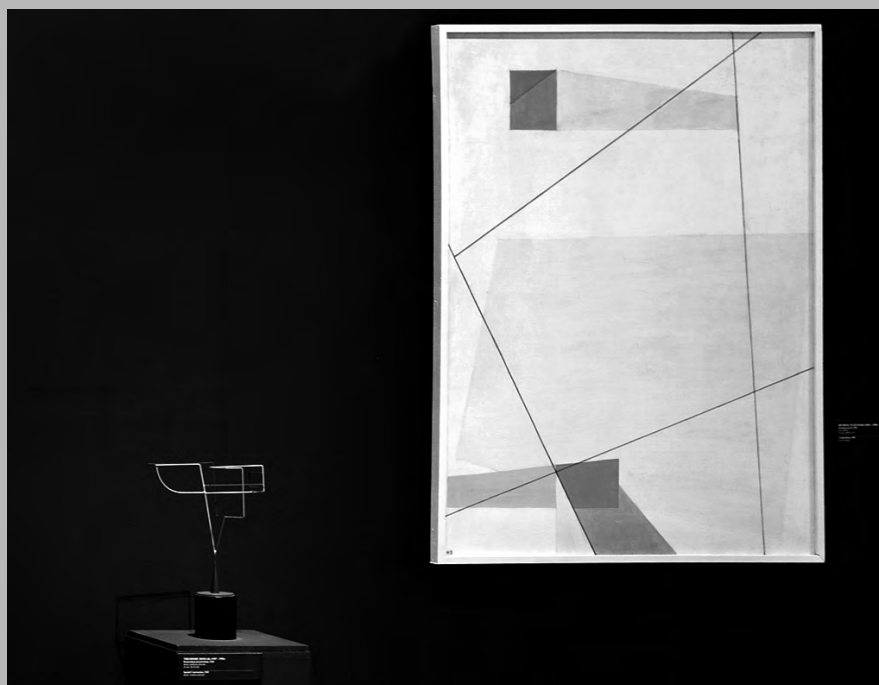
Widok Galerii Sztuki XX Wieku Muzeum Narodowego w Warszawie. Prace Teodora Roszaka i Henryka Stażewskiego, fot. P. Ligier

Dorota Monkiewicz **TEODOR ROSZAK I HENRYK STAŻEWSKI**
Kolekcja w odstonach w Muzeum Narodowym w Warszawie

W ostatniej sali obecnej odslony Galerii XX Wieku, prezentowane są wspólnie cztery obrazy Henryka Stażewskiego z lat 1945–1950 oraz delikatna, wykonana z malowanych drucików, abstrakcyjna kompozycja Teodora Roszaka z roku 1943¹. Prace obydwu artystów, żyjących tak daleko od siebie i tworzących w całkowicie odmiennych warunkach, doskonale się wzajemnie uzupełniają, oferując wzrokowi zwiedzającego jednorodną kompozycję przecinających się kolorowych linii i figur geometrycznych. Ich uderzające podobieństwo i przystawalność ma swoje korzenie we wspólnej artystycznej tradycji tego samego, europejskiego i konstruktywistycznego środowiska.

Twórczość Henryka Stażewskiego została wielokrotnie opisana w polskich i zagranicznych publikacjach. W tym kontekście ciekawe wydaje się prześledzenie losów konstruktywistycznego okresu w sztuce Teodora Roszaka, który trwał do roku 1945 i jest znacznie mniej znany niż jego rzeźbiarska działalność powojenna.

Teodor Roszak urodził się 1 maja 1907 w Poznaniu. Dwa lata później wyemigrował wraz ze swoimi rodzicami do Stanów Zjednoczonych. Jego rodzina osiedliła się w Chicago w 1909 roku. Roszak kształcił się w zakresie malarstwa i litografii w Art Institute w Chicago. Studiował także przez kilka miesięcy filozofię na uniwersytecie Columbia



Widok Galerii Sztuki XX Wieku Muzeum Narodowego w Warszawie: Teodor Roszak, *Konstrukcja przestrzenna*, 1943; Henryk Stażewski, *Kompozycja*, 1950, fot. P. Ligier

W GALERII SZTUKI POLSKIEJ XX WIEKU

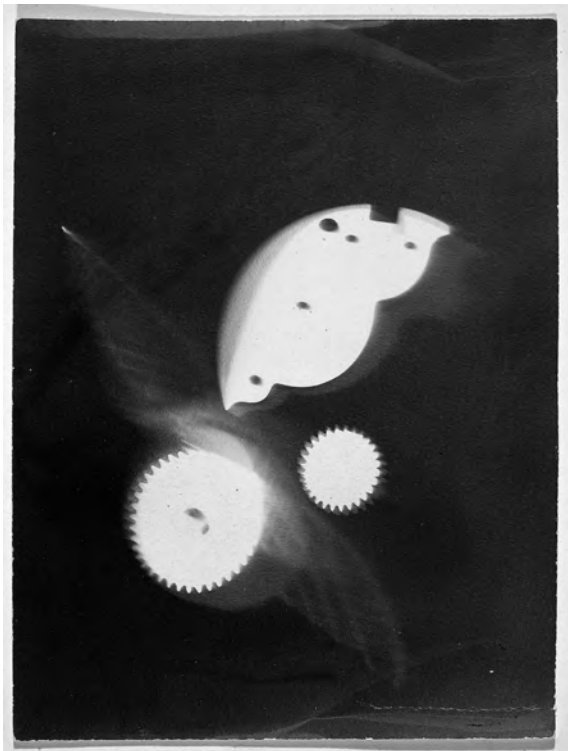
w Nowym Jorku. W 1929 roku otrzymał stypendium na wyjazd studyjny do Europy. Spędził tu około 18 miesięcy, osiedlając się najpierw w Pradze. Roszak wybrał Czechy ze względu na czeskiego towarzysza podróży, który mógł mu pomóc w komunikacji z otoczeniem. Z Pragi artysta podejmował wyprawy do Włoch i Niemiec. Wysłał także swój obraz na Powszechną Wystawę Krajową w Poznaniu w 1929 roku, gdzie otrzymał srebrny medal. Brakuje jednak danych, potwierdzających jego pobyt w Polsce. Kilka ostatnich miesięcy stypendium, w 1931 roku, Roszak spędził w Paryżu, w czasie, gdy tworzyło się tam ugrupowanie Abstraction-Creation. Korespondencyjnie członkiem tego ugrupowania

został Henryk Stażewski. Podczas europejskiej wyprawy, Roszak, artysta do tej pory raczej konserwatywny, zapoznał się z malarstwem metafizycznym Giorgia de Chirico, ze sztuką kubistów i surrealistów oraz z ideami Bauhausu.

Jego własne zainteresowania dokumentuje olejny *Autoportret* z 1930 roku, namalowany w Pradze². Pomimo jednoznacznej formalnej zależności młodego artysty od sztuki de Chirico, znajdujemy w tej kompozycji repertuar przedmiotów i motywów, który określa już jego własną, swoistą problematykę twórczości. Roszak przedstawił siebie na obrazie w roli inżyniera-nawigatora. W rękę trzyma kompas, ekierkę i kątomierz. Na szachow-



1.



2.

nicy przed portretowanym ustawione są szachy w formie rakiet. Za lewym ramieniem modela otwiera się okno, przez które widzimy w rozległym krajobrazie, obserwatorium astronomiczne (może jest to wieża Einsteina projektu Mendelsohna w Poczdamie), wieżę z niewielką iglicą oraz prowadzące doń spiralne schody. Nad pejzażem unoszą się syntetycznie namalowane stratosferyczne obłoki. Obeliski, schody i wieże są symbolami wznoszenia się, transformacji, penetracji nieznanego, ukazując zarazem charakterystyczne motywy kosmicznej i aeronautycznej wyobraźni artysty.

W 1903 roku bracia Wright skonstruowali maszynę, która na kilkanaście sekund wzniosła się w powietrze. W 1927 Lindberg odbył pierwszy lot non stop przez Atlantyk. Wiek XX był epoką gwałtownego postępu technicznego w awiacji, telekomunikacji, technologiach kosmicznych. Roszak fascynował się aeronautyką i statkami powietrznymi. Czytał namiętnie literaturę science fiction. Ideę wzniesienia się w przestrzeni wyrażały w jego malarstwie balony, sterowce, rakiety, oraz miejskie wieże, czyli wieżowce. Pomimo ekonomicznej depresji lat 30. Roszak w swoim malarstwie tworzył romantyczne wizje epoki przemysłowej.

Obok aeronautyki artystę fascynowało życie nowoczesnej metropolii. W 1934 roku przeprowadził się na Manhattan, niedaleko Times Square, który już wówczas stanowił przestrzeń wypełnioną orgią reklam i projekcji świetlnych. Obraz dynamicznego, nowoczesnego miasta pojawił się w kompozycji *42nd street (Times Square)* z 1936. Interesujące jest w tej kompozycji przedstawienie projekcji filmowej, jako ekstensji rzeczywistej przestrzeni miejskiej w nadrealny, oniryczny wymiar. W latach 1932–1936 Roszak stworzył serię prac poświęconych zagadnieniu synestezji zmysłu wzroku i słuchu, zatytułowanych *Sight and Sound*. Studium rysunkowe, najprawdopodobniej z 1936 roku,³ rozwija ten problem na przykładzie sytuacji widza w sali kinowej. Roszak rysuje schemat psychofizycznej przestrzeni wytworzonej przez prostopadłe względem siebie kierunki działania bodźca dźwiękowego i obrazowego, będące rezultatem przestrzennego rozdzielania pozycji głośnika i ekranu. Wizualne kombinacje oka i ekranu oraz ucha i głośnika nawiązują do modernistycznej idei „człowieka mechanicznego”, zajmującej Roszaka w latach 30. Koncepcja biologiczno-mechanicznego ciała, polegająca na ekstensji narządów zmysłowego postrzegania przy pomocy wynalazków techniki, była wyrazem artystycznej utopii, która w postępie nauki i techniki upatrywała rozwiązania problemów ludzkości.

We wstępie do katalogu wystawy monograficznej Teodora Roszaka w Wichita Art Museum (1986), Howard E. Wooden stwierdza, że chociaż to w Ameryce zachodziły w XX wieku najbardziej intensywne procesy modernizacyjne, jednakże artyści amerykańscy zostali uwrażliwieni na etykę i estetykę maszyny za pośrednictwem inspiracji europejskich.⁴ Wooden ma tu na myśli przede wszystkim wpływ nauczania artystów Bauhausu, propa-

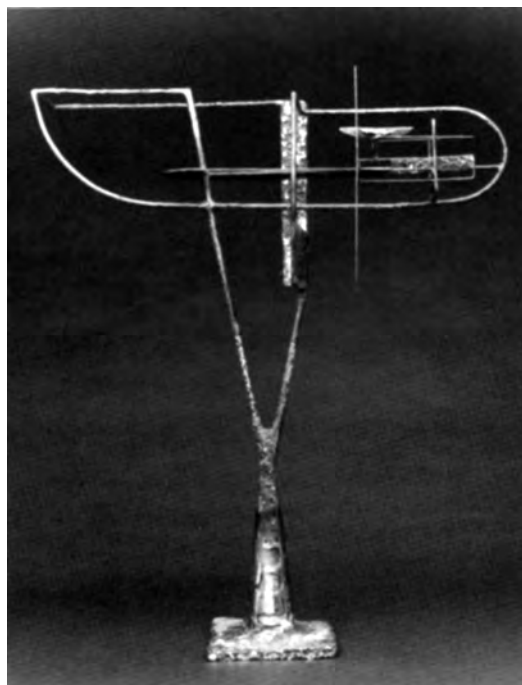
1. Teodor Roszak, *Autoportret*, 1930, fot. archiwum autorki

2. Teodor Roszak, *Fotogram*, ok. 1940, kol. MN w Warszawie, fot. archiwum autorki

gających współpracę artysty z inżynierem oraz łączenie tendencji sztuki awangardowej z precyzją i funkcjonalnością projektowania przemysłowego. W roku, w którym Roszak przeprowadził się na Manhattan, w nowojorskim MoMA została zorganizowana wystawa *Machine Art*, poświęcona wzornictwu przemysłowemu (1934). Roszak jednak już od czasu pobytu w Europie posiadał w swojej bibliotece dwie znaczące książki. Były to: *Photo-Auge. 76 Fotos der Zeit*, Franza Roh i Jana Tschicholda oraz *Malerei, Photographie, Film* opublikowane w 1925 roku przez Laszlo Moholy-Nagy'a, jako ósmy tom biblioteki Bauhausu. W pracach z cyklu *Sight and Sound* widoczne są pewne analogie z twórczością Laszlo Moholy-Nagy'a. Do tego samego zespołu tematycznego należy również rzeźbiarska forma *Białej Konstrukcji* z lat 1932–1933. Łagodna, łukowata krzywizna jej linii wynika z przekształcenia w trójwymiarowy obiekt rysunkowych studiów ucha środkowego.

Artysta zaczął tworzyć pełnoplastyczne formy oraz gipsowe reliefy w 1931 roku, bezpośrednio po powrocie z podróży do Europy. Eksperymenty rzeźbiarskie postawiły go przed koniecznością rozwinięcia techniki cięcia i modelowania. W tym celu Roszak podjął naukę na kursach elektronarzędziowych dla ekspedientów sklepowych. Uczył się tam materiałoznawstwa i techniki obróbki metali, w tym samodzielnego wykonywania narzędzi oraz posługiwania się różnymi maszynami. Anonimowe, przemysłowe powierzchnie *Airport Structure* z 1932 roku są konsekwencją nowych umiejętności, nabytych na tym kursie. Ten zaskakujący obiekt, podobny także do innej rzeźby Roszaka – *Pomnika utraconych sterowców* (1940) współbrzmi z takimi realizacjami Moholy-Nagy'a jak *Obrazy telefoniczne* (1922), czy *Niklowa rzeźba* (1921), w których węgierski artysta starał się pokazać, że dzieło sztuki można zamówić w fabryce i wykonać maszynowo, bez konieczności osobistej, „dotykowej” ingerencji autora.

Tak się złożyło, że Roszak zetknął się osobiście z Laszlo Moholy-Nagy'em w końcu lat 30., kiedy obydwoj artyści pracowali we Frederick's Kiesler Design Laboratory na uniwersytecie Columbia. W tym samym czasie Roszak skupił się wyłącznie na wykonywaniu precyzyjnych abstrakcyjnych konstrukcji oraz zaczął wykonywać fotografie. Wpływ Moholy-Nagy'a jest w sposób oczywisty widoczny w wykonywanych pod koniec lat 30. białych i kolorowych, geometrycznych reliefach z wykorzystaniem barwnych i przezroczystych plastików. Powstają wówczas także wolnostojące obłe kształty (tzw. bi-polary), kojarzące się z manekinami Oskara Schlemmera, artysty również związanego ze środowiskiem Bauhausu. Niektóre z powstających wówczas rzeźb mają swoje odpowiedniki w pracach fotograficznych. Światło wzbogaca konstruktywistyczną rzeźbę sugestią ruchu, animuje ją środkami kinematograficznymi. Fotografie Roszaka są projekcjami świetlnymi maszynowych elementów. Chociaż Roszak posyłał swoje prace węgierskiemu koledze, jednak nigdy publicznie ich nie wysta-



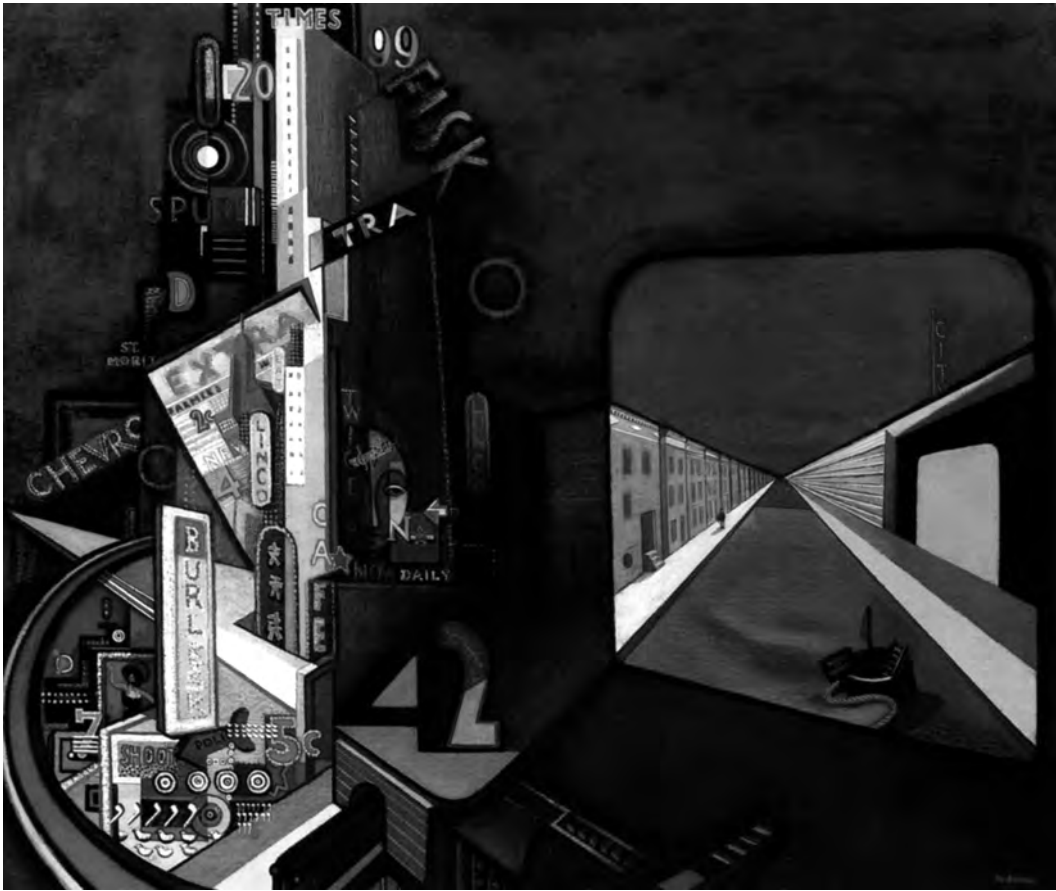
1.



2.

1. Teodor Roszak, *Spatial Construction*, 1943, fot. archiwum autorki

2. Teodor Roszak, *Konstrukcja przestrzenna*, 1943, fot. archiwum autorki

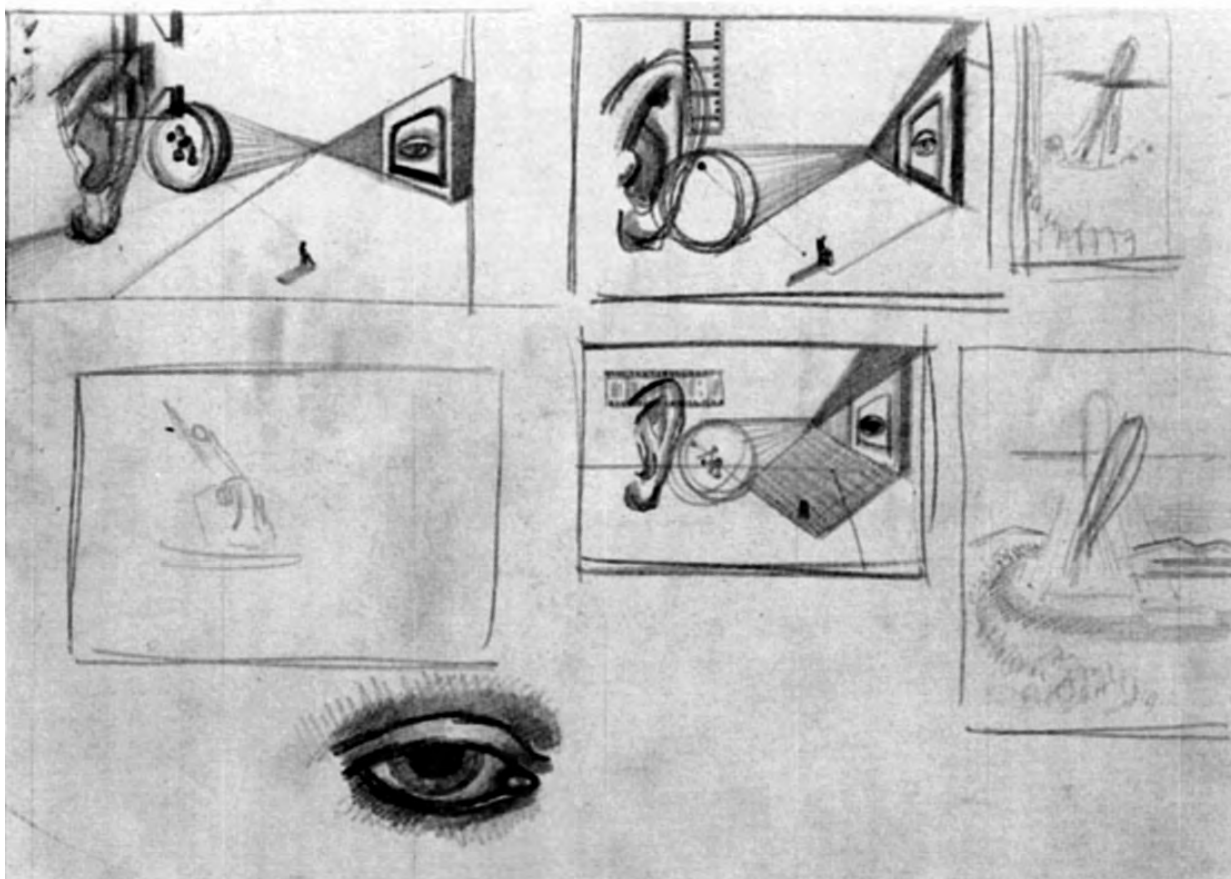


Teodor Roszak, *42nd street (Times Square)*, 1936, fot. archiwum autorki

wił. W jego fotogramach intensyfikacji podlegają malarskie wartości fotogramu. Miękkie przejścia od światła do cienia, subtelne gradacje szarości, wskazują na dodatkowe, graficzne zainteresowania artysty, który zaczynał swoją artystyczną karierę od litografii.

W okresie II wojny światowej, od 1940 do 1945 roku, Roszak zatrudnił się w Brewster Aircraft Corporation, gdzie budował samoloty i kształcił mechaników. W tej fabryce poznał technikę spawania palnikiem acetylenowym. Roszak był technicznym wirtuozem i prawdopodobnie ta nowa umiejętność, rozwijana na podłożu emocjonalnym, związanym z wybuchem II wojny światowej przyniosła prawdziwy przełom w jego sztuce. Postawę Roszaka z lat 30. określała fascynacja możliwościami techniki, które utożsamiał z postępowaniem ludzkości. W swojej sztuce eksponował proste piękno nowoczesnych materiałów (np. plastyku) i stosowaną w przemyśle techniczną paletę czystych barw podstawowych. Dramat wojenny wpłynął jednak na rozczarowanie Roszaka nowymi technologiami, które dostarczyły również nowych oraz efektywnych narzędzi destrukcji i zniszczenia.

W 1943 roku, na podstawie modelu znajdującego się obecnie w kolekcji naszego muzeum, powstała spawana rzeźba *Spatial construction*, która nie różni się kompozycyjnie od modelu z kolorowo pomalowanych drucików. Ogólny efekt jest mniej filigranowy, ze względu na większą skalę i pogrubienie niektórych elementów. Toteż rzeźba ta na wystawie retrospektywnej Teodora Roszaka w Whitney Museum of American Art w Nowym Jorku (1956) była eksponowana wraz z innymi jego rzeźbami konstruktywistycznymi. Posiada ona jednak nową jakość, którą jest malarska faktura, uzyskana w procesie nawarstwiania topionego acetylenem metalu. Pomiędzy modelem konstrukcji przestrzennej, a jej finalną realizacją miała miejsce niewielka odległość w czasie, a jednak dzieli je różnica epok, taka jaka zachodzi pomiędzy europejskim konstruktywizmem, a amerykańskim abstrakcyjnym ekspresjonizmem. Po wojnie Roszak, podsumowując swoje wcześniejsze zaangażowanie w konstruktywizm, powiedział: *Historyczne pozycje konstruktywizmu, z ich wpływem na architekturę i projektowanie przemysłowe były i są ważne i wciąż mają jednakowy wpływ na artystów*



Tadeusz Roszak, *Obraz i dźwięk*, studium rysunkowe, 1932–1936, fot. archiwum autorki

i projektantów. Ale w tym samym czasie, kiedy „konstruktywistyczne” cele i intencje są kontynuowane, świat stał się fundamentalnie i poważnie niespokojny i trudno w nim usunąć się na ubocze, żeby żyć w błogim spokoju.⁵

Podczas gdy Roszak stawał się ważnym przedstawicielem powojennej grupy amerykańskich rzeźbiarzy określanych często mianem „spawaczy” (welders), obejmującej takich artystów jak: David Smith, Herbert Ferber, Seymour Lipton, Ibram Lassaw, czy David Hare, Henryk Stażewski odbudowywał swoje życie i twórczość w zniszczonej przez hitlerowców i „wyzwolonej” przez żołnie-

rzy radzieckich Warszawie. Utraciwszy cały swój przedwojenny dorobek w zbombardowanej kamienicy, Stażewski w latach 1945–1955 kontynuował różnorodne wątki swojej twórczości z lat 30. Tworzył geometryczne obrazy, kompozycje figuralne w eleganckiej estetyce, później także sporadycznie „sorealizm”, portrety, rysunki aktów, projekty użytkowe. Nowy impuls w jego twórczości miał się dopiero pojawić po 1955 roku. Chociaż wynikał on podobnie jak u Roszaka z intensywnej reakcji na przemianę współczesnego świata, Stażewski pozostawał wierny geometrycznemu idiomowi swojej sztuki.

Przypisy:

¹ *Kompozycja przestrzenna* (1943) należy do zespołu 27 obiektów Teodora Roszaka, подарowanych Muzeum Narodowemu w Warszawie przez córkę artysty Sarę Jane Roszak w 1992 roku.

² Por. analizę tego obrazu [w:] Douglas Dreishpoon, *Theodor Roszak: Painting into Sculpture*, Hirschl & Adler Galleries, New York, 1989 (kat. wyst.).

³ Douglas Dreishpoon datuje ten rysunek na lata 1932–1936, chociaż zawiera on wyłącznie szkice do obrazów, ukończonych w 1936 roku (*42nd street* i *Strato-hop*). Por. Douglas Dreishpoon, *Theodor Roszak: Painting into Sculpture*, op. cit.

⁴ Howard E. Wooden, *Theodore Roszak, The Early Works, 1929–1943*, Wichita Art Museum, Wichita, Kansas 1986 (kat. wyst.).

⁵ Dorothy C. Miller (red.), *Fourteen Americans*, Museum of Modern Art, Nowy Jork 1946, s. 59 (kat. wyst.).