

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI

O MALARSTWIE TERESY TYSZKIEWICZOWEJ

Znakomite i niezwykle interesujące wspomnienia pani prof. Zofii Libi-szowskiej o Teresie Tyszkiewiczowej pozostaje mi tylko uzupełnić kilkoma uwagami o malarstwie artystki. Czynię to z wielką radością i wzruszeniem, ponieważ miałem szczęście zaliczać się do osób blisko związanych z nią samą, z jej twórczością oraz z jej aktywnością towarzyską i publiczną w naszym mieście. Teresa Tyszkiewiczowa była profesorem w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi, najwybitniejszą w uczelni malarką; nie uczyła jednak malarstwa, tylko projektowania wzorów na tkaniny; podobnie zresztą, jak i Strzeмиński, największy malarz w tym środowisku, nie uczył malarstwa, ale historii sztuki oraz podstaw kompozycji – przedmiotów bądź co bądź drugorzędnych. Tak właśnie zdarza się i trzeba nad tym ubolewać. Na szczęście nie brakowało nam szczęśliwych okazji do rozmów i kontaktów prywatnych, Teresa Tyszkiewiczowa zapraszała bowiem chętnie do siebie na dyskusje o sztuce, wspólne słuchanie muzyki i filozoficzne rozważania. Nieraz rozmowa schodziła na temat trudności życia i uprawiania niezależnej sztuki w czasie temu dość często wcale nie sprzyjającym.

Życie artystyczne Łodzi w tym stuleciu, jeżeli chodzi o malarstwo, zdominowały dwie osoby. W pierwszej połowie stulecia sztandarową postacią łódzkiego środowiska był Władysław Strzeмиński. Jego życie i dzieło jest szerzej znane także z powodu niedawnej sesji naukowej, która odbyła się w Łodzi w związku z 100. rocznicą jego urodzin i 40. rocznicą śmierci. Był on najważniejszym, najbardziej chyba radykalnym artystą polskiej i europejskiej awangardy lat międzywojennych. To on wprowadził polską sztukę do sztuki światowej. Od kilkunastu lat jest przedmiotem najżywszego zainteresowania i podziwu zarówno środowisk twórczych, jak i szerokiej publiczności kulturalnej. Natomiast drugą połowę naszego stulecia zdominowała Teresa Tyszkiewiczowa, o kilkanaście lat młodsza od Strzeмиńskiego i tyleż samo starsza od pierwszego powojennego pokolenia malarzy. Była jedną z najwybitniejszych polskich malarek i jedną z najciekawszych osobistości artystycznych w tej części powojennej Europy. Nie bez powodu tych dwoje artystów wspominam jakby w jednym zdaniu. Z jednej strony, były to bowiem dwie najwybitniejsze indywidualności artystyczne w historii

tego miasta, z drugiej zaś – dwie zupełnie różne osobowości, wyznające dwie całkiem odmienne koncepcje sztuki.

Strzemiński był racjonalistą, a jego sztuka wywodziła się z rosyjskiego i światowego konstrukttywizmu; młodość swą spędził bowiem w ogarniętej rewolucją Rosji, a jednym z jego duchowych mistrzów był Kazimierz Malewicz, którego przez jakiś czas był bliskim towarzyszem. Strzemiński był przez całe życie niezwykle twórczym artystą i dynamicznym organizatorem życia artystycznego w Polsce, przez co położył ogromne zasługi w budzeniu nowoczesnej duchowości w naszym kraju; stworzył też wiele faktów artystycznych o wielkim dla nas znaczeniu. Pragnę tu jedynie wymienić unizm, będący najważniejszym powodem do dumy Polaków, ponieważ zyskuje on coraz większe uznanie w Europie i w świecie. Ta część działalności Strzemińskiego jest świetnie reprezentowana przez zbiory Muzeum Sztuki w Łodzi, stworzone zresztą przez niego. Jest to w gruncie rzeczy sztuka intelektualna, silnie akcentująca rolę świadomości w procesie twórczym i w odbiorze dzieła sztuki. W pierwszej połowie naszego stulecia utrzymywało się dość rozpowszechnione przekonanie, że sztuka nowoczesna powinna siłą swej ideologii i mocy intelektualnych przełamać tradycyjne przekonanie estetyczne, które nie odpowiadały już nowej świadomości człowieka. W szczególności sztuka awangardowa powinna wyrwać nas z kołtuńskich przesądów o tym, jakoby malarstwo miało ilustrować wydarzenia i opisywać świat fizyczny.

Teresa Tyszkiewiczowa była równie aktywna intelektualnie i bardzo zaangażowana w różne przekonania płynące z filozofowania i studiowania myśli europejskiej. Pani profesor Libiszowska wspomniała o jej żywym zainteresowaniu filozoficzną myślą Teilharda de Chardin – dodam, że z równie wielkim zainteresowaniem czytała pisma Carla Gustawa Junga. Od Strzemińskiego różniła się zasadniczo tym, że była intuicjonistką. Jest to bardzo szczęśliwy zbieg okoliczności lub dziejowa prawidłowość, że w tym mieście dwie tak różne i tak bardzo wybitne osobistości prezentowały dwie różne postawy artystyczne, intelektualne i emocjonalne: a więc racjonalizm i intuicja; precyzja sformułowań i otwarcie się na nieświadomość; niebywała konsekwencja oraz ortodoksyjna abstrakcja i czerpanie pełną garścią z przypadków i szczęśliwego trafu. Tych dwoje artystów uzupełniało się wzajemnie, kiedy jednak dochodziło do bezpośrednich, osobistych kontaktów, nie za bardzo mogli się porozumieć. Strzemiński programowo musiał odrzucać wszelkie propozycje, które odciągały sztukę od jej intelektualnego nurtu; w jego ustach zarzut intuicjonizmu był równocześnie kąśliwym, niszczącym epitetem i lekceważącym odcięciem się od każdego ulegania romantycznym niejasnościom. I w tym się mylił. Kiedy na ich spór spojrzeć nie jak na bezpośrednie starcie ideowe, ale z szerszego, historycznego punktu widzenia, widać że racje były dość równo rozłożone po obu stronach. Miał rację Strzemiński, kiedy w swoim czasie akcentował potrzebę świadomości artystycznej i miała rację Teresa Tyszkiewiczowa, kiedy podkreśliła w kilka lat później rolę intuicji i znaczenia spontanicznego gestu, które nas poszerzają i wzbogacają duchową sferę człowieka.

Na tym chciałbym zakończyć tych kilka ogólnych uwag, których celem było ukazanie perspektywy ideowego sporu między dwiema najwybitniejszymi osobowościami artystycznymi tego środowiska malarskiego.

Będą teraz Państwo mieli okazję zobaczyć parę fotograficznych portretów Teresy Tyszkiewiczowej, po czym przejdę do omówienia wybranych reprodukcji obrazów przez nią malowanych i mam nadzieję, że uda mi się ukazać je Państwu nie tyle od strony anegdotycznej, ile ze względu na ich budowę formalną. Kładę na to szczególny nacisk także i z tego powodu, że zarówno dla Władysława Strzemińskiego, jak i dla Teresy Tyszkiewiczowej forma jest fundamentem dzieła sztuki. O formie Tyszkiewiczowa mówiła, że jest przed treścią, że najpierw powstaje forma, a później dopiero wypełniamy je treścią. Jest to bardzo nowoczesny sposób rozumienia procesu twórczego i odbioru dzieła sztuki.

Na jednej z najpiękniejszych fotografii Teresy Tyszkiewiczowej, zrobionej przez Ireneusza Pierzgalskiego, widzimy jej portret z 1976 r. (*przeźrocze 1*) – miała wtedy 70 lat, a jeszcze przed sobą najpiękniejsze obrazy z cyklu *Ślepe drogi*. Następne zdjęcie zostało zrobione przez pana Sławka Bossa (*przeźrocze 2*)* i zdobi katalog wystawy malarstwa Teresy Tyszkiewiczowej w Łodzi w 1989 r. Trzecie zdjęcie (*przeźrocze 3*) jest bardzo nieostre, ponieważ państwo widzą duże powiększenie fotograficzne w malutkiego kadru amatorskiego filmu 8 mm. Czwarta fotografia (*przeźrocze 4*) przedstawia portret Teresy Tyszkiewiczowej rysowany przez kolegę Leszka Różgę już pod koniec życia artystki. Dwie następne fotografie (*przeźrocza 5, 6*) przedstawiają fragmenty jej wystawy w krakowskich Krzysztoforach w 1989 r.



Pragnę tu dodać, że o ile stosunki pomiędzy najwybitniejszymi artystami przed wojną nie zawsze były przyjazne, po wojnie najlepsi malarze szanowali jeden drugiego, lubili się, a przynajmniej wzajemnie tolerowali. Na przykład Kantor, którego cechował wielki egocentryzm, prowadząc galerię w Krzysztoforach, zapraszał na wystawy kolegów z całej Polski, między innymi wystawiali u niego łodzianie, a indywidualną wystawę miała również Teresa Tyszkiewiczowa. Galeria w Krzysztoforach była i jest do dziś jedną z 3–4 liczących się galerii w Polsce.

* Zamieszczamy jedynie 5 wybranych obrazów spośród 28 prezentowanych w trakcie wykładu.

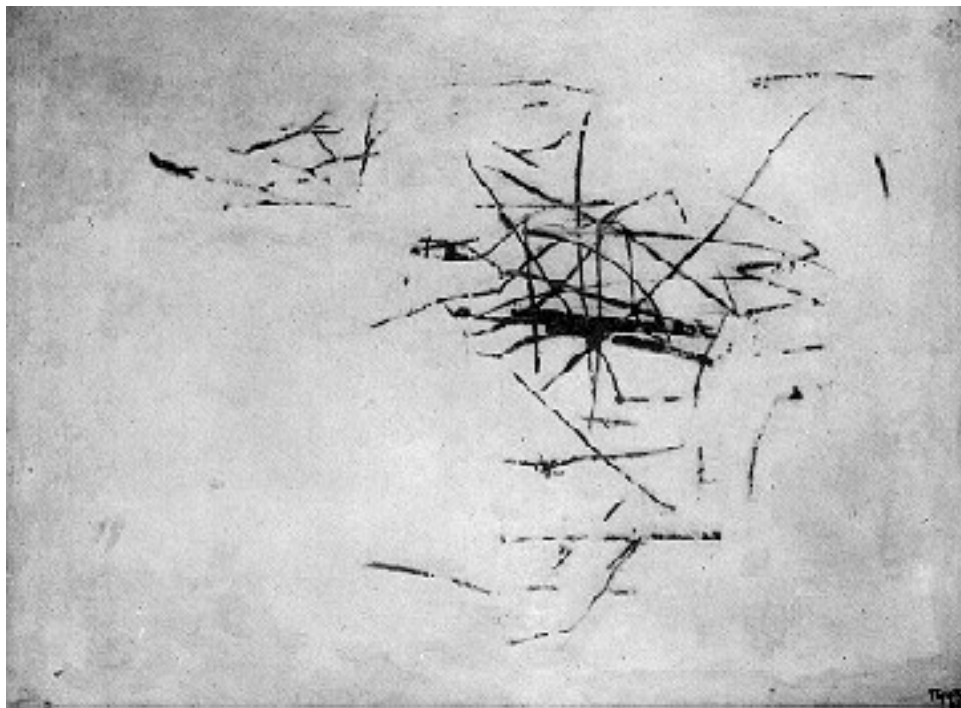
Z bogatego dorobku artystki chciałbym trochę szerzej omówić parę wybranych obrazów. Oto wczesny obraz z 1945 r. (*przeźrocze 7*), chyba z okresu jej podróży do Paryża. Widać w nim świeże wrażenia z obejrzenia malarstwa surrealistów i pewne wpływy kubizmu, który dzięki dynamicznie rozwijającej się twórczości Picassa ciągle jeszcze mógł wielu malarzy inspirować. Następny obraz (*przeźrocze 8*) pochodzi z 1949 r. i owe wpływy kubizmu są w nim stale widoczne. Trzeba pamiętać o tym, że był to okres, kiedy artyści wędrowali do Paryża, jak do Mekki, bo też rzeczywiście w stolicy Francji skupiali się najwybitniejsi artyści europejscy i wszystkie rewolucje artystyczne rozpoczynały się wtedy w Paryżu. W następnych dziesięcioleciach Paryż stopniowo tracił swe znaczenie i dziś jest już tylko jedną z wielu metropolii artystycznych – do głosu doszła sztuka amerykańska, Nowy York zaczął przewodzić w przemianach sztuki światowej, do dużego znaczenia urosły inne stolice europejskie, między innymi coraz większą rolę zaczęły ogrywać dynamiczne galerie w Niemczech Zachodnich.

Trzeci obraz, który Państwu pokazuję pochodzi z 1954 r. (*przeźrocze 9*). Nie chcę dłużej zatrzymywać uwagi Państwa na tym wczesnym okresie malarstwa Teresy Tyszkiewiczowej, ponieważ był to okres poszukiwań i nie skrytalizowała się jeszcze w pełni zaskakująca forma jej późniejszego malarstwa.

Następnych kilka reprodukcji ukazuje ewolucję malarstwa artystki w kierunku inspirowanym przez tasyzm i sztukę gestu (*przeźrocze 10*). Teraz dopiero rozpoczęło się formułowanie własnego programu artystycznego; jej *credo* artystyczne tu się wyjaśniało i uświadamiało, co znajdowało swój wyraz w szeregu prac zewnętrznie podobnych do tego, co równolegle działo się na Zachodzie. Kiedy jednak głębiej wnikniemy w intencje autorki, będziemy w stanie zauważyć, że już w tych obrazach widoczna jest dążność do nadania formie znaczenia przekraczającego prostą ekspresję gestu, do uczynienia z niej żywego symbolu, obdarzenia jej wyrazem i znaczeniem. (Przypomnijmy sobie 30 lat wcześniejsze sformułowania Strzemińskiego: „Dzieło sztuki plastycznej nie wyraża nic. Dzieło sztuki nie jest znakiem czegokolwiek. Ono istnieje samo przez się”.) Tasyzm czy też malarstwo gestu bywało określane jako abstrakcyjny ekspresjonizm, Tyszkiewiczowa powoli traciła jednak zainteresowanie nawet do takiego ekspresjonizmu; dochodziła do formy będącej znakiem, symbolem rzeczywistości nie koniecznie materialnej – przeciwnie, prawie zawsze duchowej. Zewnętrznie przypominało to trochę pismo japońskie, kaligrafię, przez to, że był to gest pędzla i myślącej ręki zawierający ekspresję osobowości. Ta forma malarska jest skonstruowanym symbolem, znakiem wkraczającym poza bezpośredniość samego gestu wyrażającego tylko dynamikę nieświadomości.

A oto jeszcze jeden etap ewolucji zmierzającej, jak to wyraźnie widać, do uwolnienia gestu od pewnych nieświadomych automatyzmów i nadania mu postaci zdolnej do ewokowania możliwie sprecyzowanej, choć niejednoznacznej wymowy (*przeźrocze 11*). Na tym zresztą polega doniosłość symbolu, że w od-

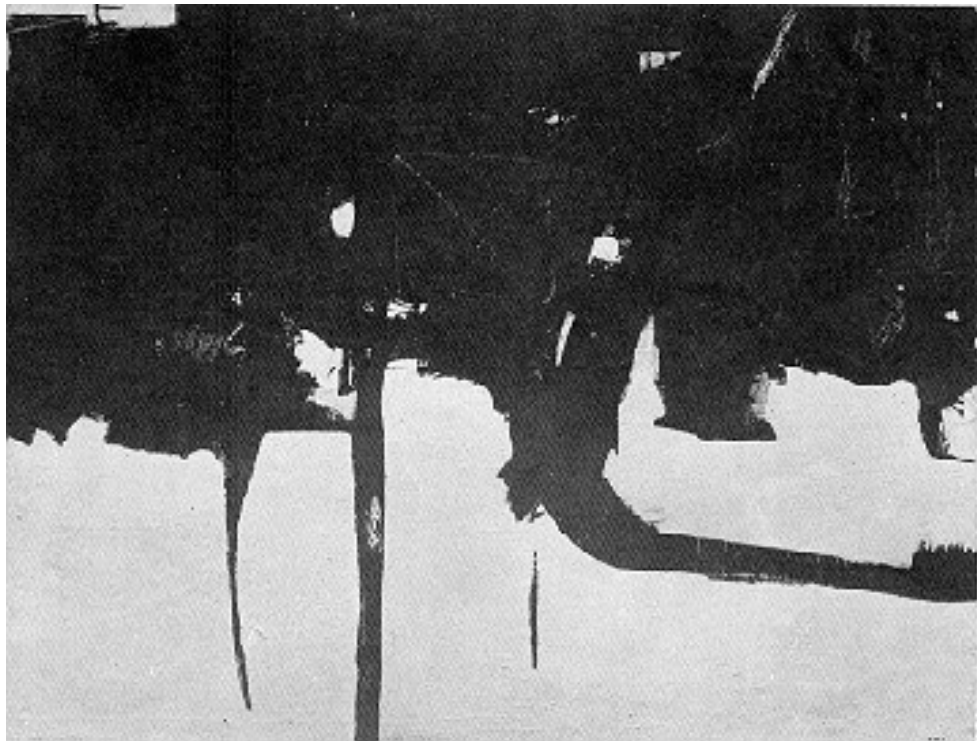
różnieniu od skonwencjonalizowanej alegorii, jest wieloznaczny, zawiera w sobie różne nieoczekiwane nieraz szanse, stwarza szerokie możliwości interpretacyjne.



Przezrocze 12. Bez tytułu, 1965

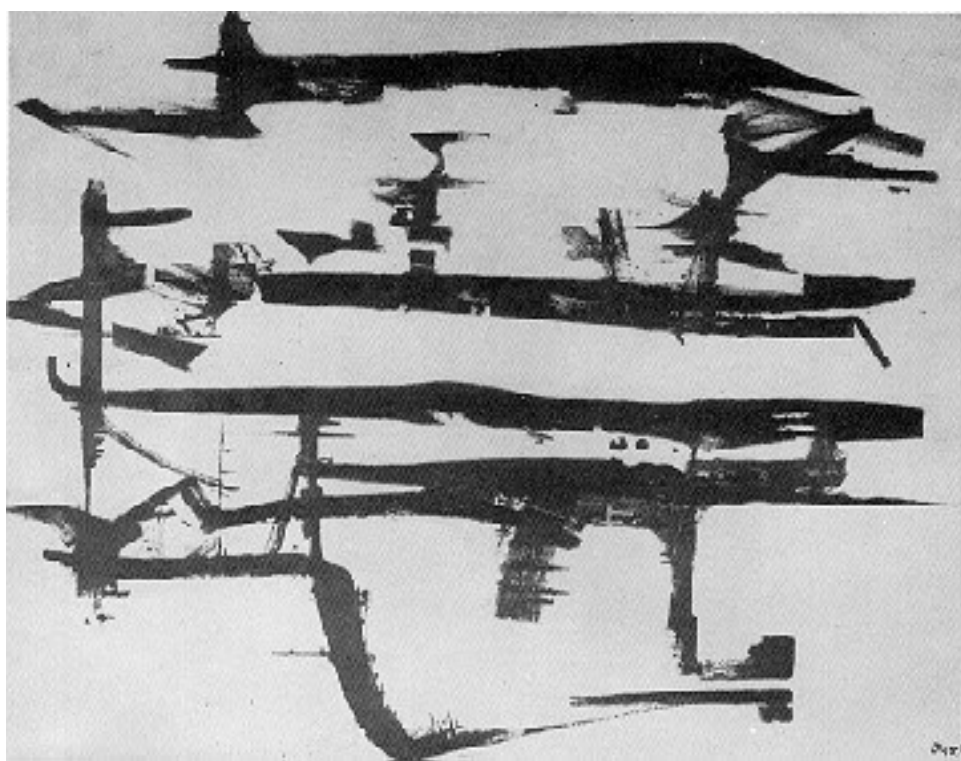
Widzą teraz Państwo obraz z 1965 r. (*przeźrocze 12*). Zaczyna się dojrzały okres twórczości Teresy Tyszkiewiczowej, którego zamknięciem będzie cykl *Ślepych dróg*. Jest to malarstwo wychodzące od gestu i formy obdarzonej intensywnością działania, jednakże zmierzającej do organizacji płaszczyzny i kompozycji napięć. Żeby to lepiej zobaczyć trzeba może Państwu przypomnieć, że każda płaszczyzna obrazu, w sposób mniej albo bardziej wyraźny, zawiera w sobie pewne stałe elementy o określonym znaczeniu. Na przykład każda płaszczyzna, przede wszystkim zaś prostokątna, ma oś pionową i poziomą, które dzielą obraz na lewą i prawą stronę oraz górę i dół. Te cztery ćwiartki, to są cztery elementy płaszczyzny obrazu o zupełnie odmiennych konotacjach emocjonalnych i treściowych. Góra zawsze kojarzy się nam z lekkością, z niebem, dół z ciężką ziemią, pozioma oś z horyzontem – zawsze jeśli to nie jest pejzaż. Prawa strona jest aktywna ze względu na większą dynamikę prawej ręki, lewa strona jest wycofywaniem się, dyskretniejszą, bardziej powściągliwą postawą w stosunku do płótna i świata przez nie przedstawionego lub symbolizowanego. O tym i innych podstawowych elementach formy malarskiej niezwykle interesująco mówi Rosjanin Wasył Kandyński, inny przedstawiciel światowej awangardy lat międzywojennych, w książce zatytułowanej *Punkt i linia a płaszczyzna*. Wracając do obrazu Teresy Tysz-

kiewiczowej, zwróćmy uwagę na to, że każda z jego ćwiartek, na które dzieli płótno obie główne osie obrazu, jest inaczej zbudowana – lewa dolna, najmniej aktywna, jest zupełnie pusta; prawa górna, na której najwięcej dzieje się, jest najbardziej dramatyczna; lewa górna i prawa dolna są dużo dyskretniejsze, ale i one są między sobą ciekawie zróżnicowane. Te cztery ćwiartki tworzą podstawowy kontrast formy, który umożliwia organizację obrazu, modyfikuje zintensyfikowany gest ręki kierowany grą nieświadomości, poddany działaniu intuicji. Taka organizacja obrazu powstaje w oparciu o naturalne niejako wartości wyrazowe, które są zawarte w elementarnej konstrukcji samej powierzchni płótna. Kiedy przyjrzymy się teraz mniejszym i nie tak ukrytym elementom obrazu, zobaczymy innego rodzaju zróżnicowanie, mianowicie kontrast linii pionowych, poziomych i ukośnych. Te trzy elementy linearne współdziałają w budowaniu stosunków przestrzennych, a nawet kiedy nie ma w obrazie pionu i poziomu, sam skos, w zestawieniu z pionowym i poziomym brzegiem obrazu, silnie sugeruje przestrzeń przez swą analogię do perspektywy zbieżnej. W analizowanym przez nas obrazie widzimy w zasadzie linie proste nastawione do siebie pod różnym kątem i sugerujące przestrzeń, w której od czasu do czasu pojawiają się łuki. To jest jeszcze jeden kontrast formy, tu dopiero jakby nieśmiało wprowadzony. W późniejszych obrazach Teresy Tyszkiewiczowej przeciwstawienie łuku i koła stanie się zasadniczym kontrastem formalnym, głównym tematem kompozycji.



Przezrocze 13. *Bez tytułu* (około 1965 r.)

Także o następnym obrazie (*przeźrocze 13*) możemy powiedzieć, że składa się z horyzontu, góry i dołu. Jest to jednak ciekawe odwrócenie sytuacji normalnej dla pejzażu, świadome jej zaprzeczenie, ponieważ to nie jest zwyczajny pejzaż. Przyzwyczajeni jesteśmy do tego, że dół jest ciężką ziemią, a lżejsze niebo jest u góry – tu zaś jest odwrotnie. Góra jest ciężka i ciemna, a dół jest lekki i jasny; jest tak zaś dlatego, ponieważ to nie jest ilustracja zwykłego układu elementów pejzażowych. Wprawdzie i tu kompozycja jest oparta o linię horyzontu, lecz całość jest wyraźnie potraktowana antynaturalistycznie. Jest to ważny zabieg kompozycyjny w każdym malarstwie abstrakcyjnym uwolniony z funkcji opisywania naturalistycznego świata. W tym obrazie Teresy Tyszkiewiczowej został bardzo świadomie zastosowany.



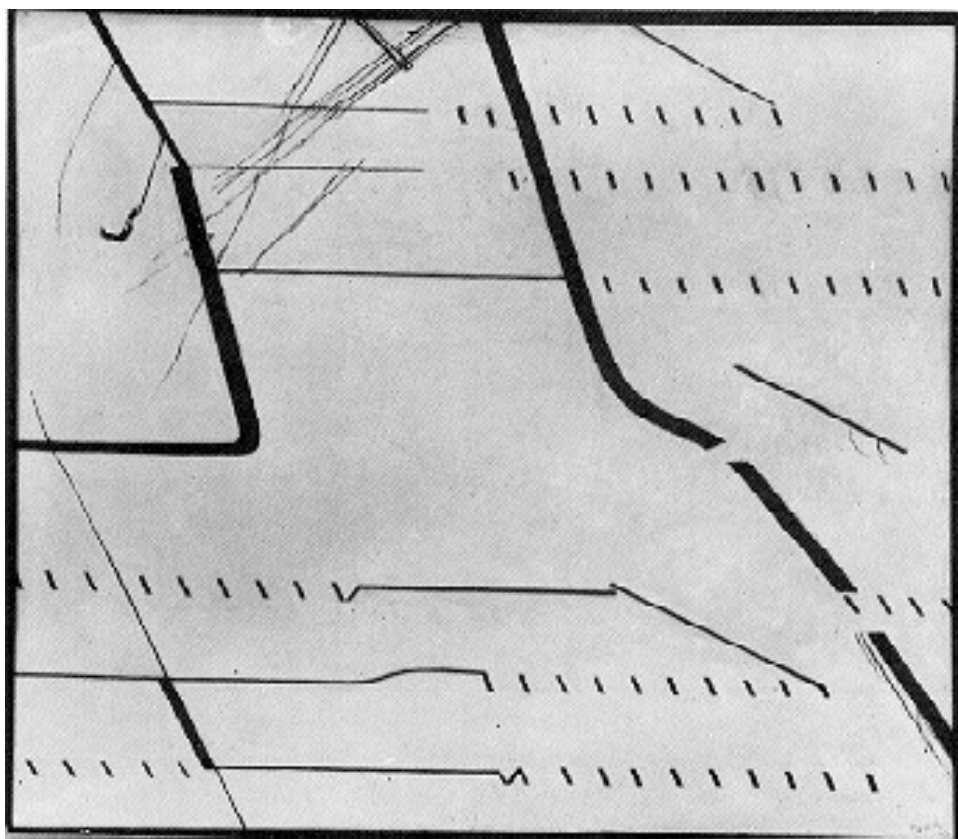
Przeźrocze 14. *Kompozycja III*, 1966

A oto inny obraz (*przeźrocze 14*) z tego samego okresu. Kontrast formy, o którym cały czas staram się mówić, polega na zestawieniu szerokich, poziomych linii, jakby kolejnych planów jakiejś przestrzeni, z drobnymi elementami towarzyszącymi i jednym dużym zawijaszem, który nabiera specjalnego znaczenia także i dlatego, że jest jedyny. Wydaje mi się, że on decyduje o dramaturgii obrazu i utrzymuje go w stanie napięcia. Gdybyśmy go zakryli, usunęli lub wyobrazili sobie, że go nie ma, pozostałoby tylko dość nudne powtórzenie tego, co już wcześniej było widoczne. To wszystko, co się zjawia, te wszystkie poziomy oraz to-

warzyszące im drobne elementy służą wydobyciu tej jednej linii, tego swobodnego gestu wpisanego w bardzo zarchitektonizowaną budowę całego obrazu.

W następnym obrazie (*przeźrocze 15*) widać wyraźnie, że forma jest oparta na kontraście między łukami i prostymi liniami, przeważnie ukośnymi, z wyjątkiem jednej linii dzielącej kompozycję na dwie części, może do ukazania różnicy pomiędzy lewą a prawą połową płótna. Różnią się ona zarówno w wyrazie, jak i w sposobie budowania przestrzeni. Pewnie przez to lewa strona przybliża się ku nam, a prawa oddala, otwiera na dalekie plany. Także i tu zresztą Państwo mogą zauważyć cztery ćwiartki utworzone przez jeden podział pionowy i drugi poziomy, lekko zakłócony przez dwa skosy po lewej stronie. Także i w tym obrazie lewa dolna ćwiartka jest pusta, co nie musi być wykoncypowane i może wynikać z intuicyjnego rozumienia wewnętrznej budowy płaszczyzny obrazu – lewa strona i dół wyrażają ucieczkę do tyłu i bojaźń. Wszystko, co prezentuje aktywność symbolizowane jest przez prawą stronę, czyli marsz do przodu i przez spojrzenie w górę – taka jest nasza naturalna aktywność życiowa.

A oto, moim zdaniem, jeden z najpiękniejszych obrazów Teresy Tyszkiewiczowej; (*przeźrocze 16*) wisi w naszym łódzkim Muzeum Sztuki i jest ozdobą tej



Przezrocze 16. *Ślepe drogi VII*, 1970

kolekcji, zestawiony z dziełami artystów z całego świata, świeci tam, jak tajemnicza gwiazda. Widzimy w nim delikatne przypomnienie istnienia pionów i poziomów jako odniesienia uwidoczniającego odejście od tych rygorów. Nabiera on dziwnej dramaturgii przestrzennej przez kontrast między drobnymi elementami, uszeregowanymi w poziome rytmy, i paroma dużymi i grubymi liniami. Patrząc na ten obraz, możemy sobie wyobrazić różne rzeczy i w zasadzie nic nie stoi na przeszkodzie, żebyśmy to robili. Jednakże malarz podczas pracy nie stara się przedstawić ani swojego wyobrażenia, ani niczyjego innego, tylko buduje formę zdolną pobudzić wyobraźnię do aktywności. Nasza aktywność duchowa i nasze sumienie są pobudzane przez każdą dobrą sztukę i to ona pozwala nam zdawać sobie sprawę z naszego losu i godnie stawiać czoła przeciwnościom i dolegliwościom życiowym. Ten obraz jest jednym z najpiękniejszych przykładów wyjątkowej formy modlitwy, jaką jest obraz – dla Teresy Tyszkiewiczowej z pewnością był uzasadnieniem życia, odważnym postawieniem problemów etycznych – moralnej odpowiedzialności za swoją, a także i naszą ludzką egzystencję. Jest to także jeden z najpiękniejszych symbolów wolności człowieka.

Podobnie i w następnym obrazie z 1970 r. (*przeźrocze 17*) wyraźnie widać, że idzie tu o kontrast przeważających w obrazie poziomów – niektóre z nich są rysowane bardzo rygorystycznie, pod linijkę, inne wymykają się tej sztywności przez to, że są rysowane odręcznie – z kilkoma łukami. Poziomie linie symbolizują, być może, przepływanie życia, mijanie wszystkiego; kilka łuków to jakby parę naszych prób zrobienia po drodze, w tym przemijaniu, czegoś, co by nas w tym życiu utwierdziło, co byłoby śladem naszej egzystencji.

A oto inny obraz z tego samego 1970 r. (*przeźrocze 18*), bardzo podobnie zbudowany, jeszcze bardziej oszczędny, prawie pusty. Tu przypomina się dyrektywa Strzebińskiego, którą starał się nam, studentom, wpoić: minimum formy – maksimum treści!

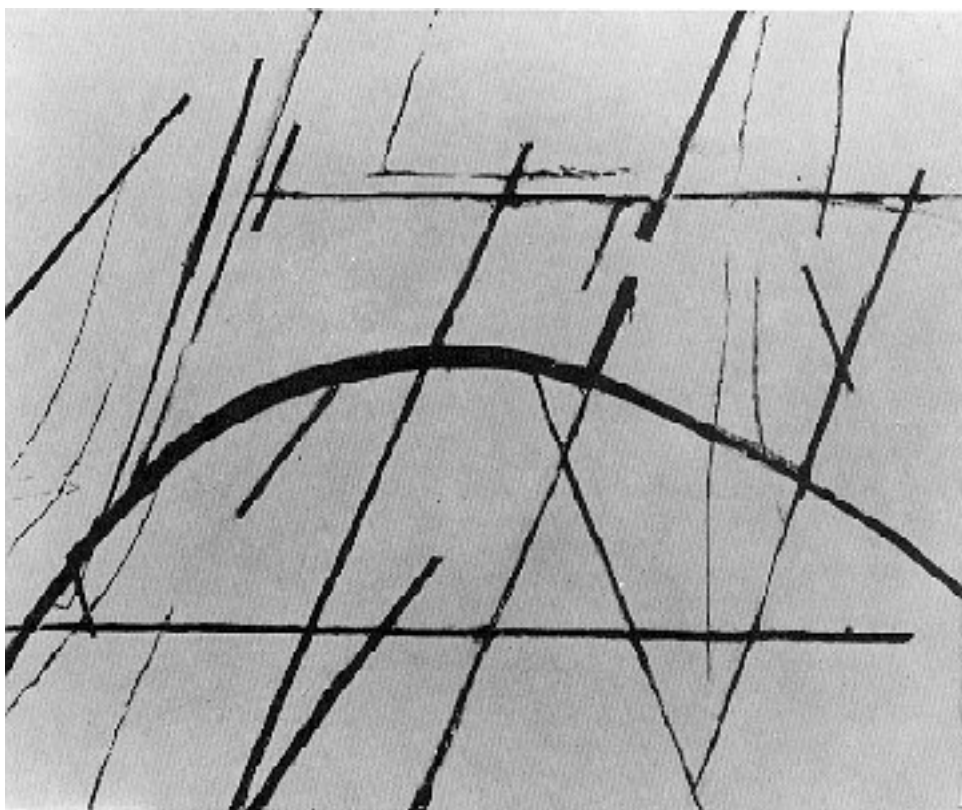
Trzeci obraz z tego samego roku (*przeźrocze 19*) jest również bardzo piękny i oszczędny. Jego reprodukcja zdobi okładkę katalogu ostatniej łódzkiej wystawy Teresy Tyszkiewiczowej. Podobnie jak poprzedni, oparty jest o parę prawie poziomych, swobodnie narysowanych, grubych linii (z nich niektóre nieznacznie przechodzą w łuki) i kontrastujące z nimi cienkie, odręcznie rysowane krzywe. Dramatyczne spięcia między tymi paru liniami budują wszystko, co jest treścią obrazu.

Także i ten duży obraz (*przeźrocze 20*) z tego samego czasu jest nową wersją linii prostych połączonych z łukami, rytmicznie powtórzonych, nową odmianą kontrastu grubych form linearnych z cienkimi liniami.

Ten obraz (*przeźrocze 21*) powstał 10 lat później i jest chyba własnością naszego muzeum, tylko nie wystawiony. Jest to gęsta struktura, siatka przestrzenna linii prostych, grubszych i cieńszych, w której gdzieś pojawiają się łuki wyglądające, jak anielskie skrzydła. Na tle sztywnych konstrukcji, przypominających wielkomiejski pejzaż, zaskakuje nas swą odświeżnością.

A oto przykład obrazu z późnego okresu twórczości Teresy Tyszkiewiczowej (*przeźrocze 22*). Trochę przypomina wcześniejsze obraz, bliżej związane z malarstwem gestu. Nie znaczy to jednak, że jest pozbawiony konstrukcji, co nasze wprawione oko może z łatwością dojrzeć. Gdyby ktoś chciał w nim widzieć na przykład zimowy pejzaż, nie myliłby się pewnie. Coś takiego można na ziemi zobaczyć. Ten rysunek nie jest jednak ilustracją żadnego konkretnego pejzażu. To jest przede wszystkim pejzaż w naszej duszy, zimą, czy wiosną – jest wspomnieniem pejzażu i sumą wszystkich pejzażów.

Wyświetlę teraz państwu parę innych obrazów malarki z ostatniego okresu jej życia (*przeźrocza 23, 24, 25, 26*) w celu zilustrowania na innych przykładach tego, o czym poprzednio mówiliśmy. Ostatni z zademonstrowanych przed chwilą jest pięknym przykładem wariacyjnej odmiany poprzednio omawianych schematów kompozycyjnych. Zamiast szeregu pionowych linii widzimy je jakby perspektywicznie nachylone, a obok nich dwa poziome i jeden energiczny łuk spinający całą kompozycję, która bez niego pewnie rozleciałaby się. Łuk buduje ten obraz nie tylko przez to, że kontrastuje z liniami prostymi, umieszczonymi w polu obrazu, ale także przez to, że jest w energicznej opozycji do czterech boków płótna.



Przeźrocze 26. *Ślepe drogi*, 1989

Na zakończenie pokażę Państwu jeszcze dwa obrazy (*przeźrocza* 27, 28). Drugi z nich, z 1989 r., oparty jest o linie ukośne i podwójną linię-wstęgę oraz mocniej zaakcentowane krótkie linie na środku obrazu, budujące potrójny, nieparzysty akcent, który kontrastuje z podwójną linią wstęgi i czterema bokami obrazu, wnoszącymi wartości parzyste. Przewijająca się przez obraz wstęga jest być może drogą, może rzeką – być może... Każdy ma prawo zinterpretować to po swojemu – dla mnie to symbol drogi duchowej i rzeki czasu, w której jesteśmy zanurzeni.

Twórczość Teresy Tyszkiewiczowej jest, moim zdaniem, najwybitniejszym osiągnięciem środowiska łódzkiego po Władysławie Strzemińskim, ona zaś sama najciekawszą osobowością artystyczną w tym mieście. Jej malarstwo zasługuje na o wiele większe uznanie i popularność ze względu na jasność koncepcji, prostotę środków i bezkompromisowość, z jaką artystka realizowała własne idee artystyczne. Korespondowały one z tym wszystkim, co działo się na świecie; nie były jednak odbiciem modnych prądów, lecz własnym, oryginalnym wkładem w nowoczesną sztukę w Polsce. Teresa Tyszkiewiczowa jest drugą po Strzemińskim i równie potężną duchem osobowością w tym środowisku malarskim. Szczęśliwie uzupełnia ona konstruktywistyczną sztukę Strzemińskiego o niesłychanie ważny element w życiu każdego człowieka i w życiu artysty – intuicję i głębokie pokłady nieświadomości, do której nie mamy dostępu przez nasz skromny intelekt, lecz tylko przez symbole naładowane silnymi emocjami. Umysł trzeba pielęgnować i nim posługiwać się, jest to jednak za mało do wyrażenia pełni naszej duchowości. Teresa Tyszkiewiczowa ukazuje nam, jak można harmonijnie połączyć pewną myśl konstrukcyjną z napięciem wynikającym z uświadomienia sobie żywych źródeł wyobraźni tryskających z nieświadomego życia duchowego.

