



Recenzja

**w przewodzie doktorskim mgr Haliny Zalewskiej – Słobodzianek
przeprowadzonym w dziedzinie sztuk plastycznych
w dyscyplinie artystycznej sztuki piękne - na Wydziale Sztuki Mediów
ASP w Warszawie**

Mgr Halina Zalewska – Słobodzianek, absolwentka Liceum Plastycznego w Supraślu, ukończyła studia w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w 1978 roku, uzyskując dyplom na Wydziale Grafiki a następnie Studium Scenografii w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w roku 1981.

W latach 1987 – 1989 (sezony 1987 / 88 i 1988 / 89) była etatowym scenografem Białostockiego Teatru Lalek a w sezonie 1989 / 90 została scenografem w Państwowym Teatrze Lalki i Aktora „Miniatura” w Gdańsku. Od roku akademickiego 1995 / 96 jest pedagogiem (na stanowisku starszego wykładowcy) Akademii Teatralnej w Warszawie na Wydziale Reżyserii i Wydziale Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku.

Jako scenograf debiutowała w 1980 roku w Białostockim Teatrze Lalek, realizując oprawę sceniczną do „Osmędeuszy” Białoszewskiego i Heringa.

W kolejnych latach, współpracując z wieloma znanymi reżyserami m.in. z: Bogdanem Hussakowskim, Tadeuszem Słobodziankiem, Piotrem Tomaszukiem, Jackiem Malinowskim, Aliną Gielniewską, Wiesławem Człopińskim, Zbigniewem Głowackim i Waldemarem Wolańskim, zrealizowała prawie pięćdziesiąt scenografii w Białymstoku, Kaliszu, Łodzi, Warszawie, Gdańsku, Olsztynie, Łomży, Bielsku – Białej, Radomiu, Lublinie i w Rzeszowie.

Za swoje realizacje sceniczne otrzymała szereg nagród m. in.: za scenografię do spektaklu „Siała baba mak” na Międzynarodowym Festiwalu w Bania – Luce (2003) oraz I Nagrodę za scenografię w Konkursie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej w 2006 roku. W 2007 roku spektakl „Kwiat paproci” zrealizowany przez Teatr

Arlekin w Łodzi w scenografii Haliny Zalewskiej – Słobodzianek otrzymał „Złotą Maskę” jako najlepsze przedstawienie Teatru Lalek. Również osiągnięcia w zakresie działalności dydaktyczno – wychowawczej znalazły swoje potwierdzenie w postaci Nagrody Rektora Akademii Teatralnej, przyznanej w 2006 roku.

Dokumentacja zrealizowanych spektakli przedstawiona jest w formie czarno – białych odbitek kserograficznych, podkreślających dodatkowo formalną spójność poszczególnych projektów a ponadto aktywizuje wyobraźnię podczas lektury dwustu stronicowej kolekcji tekstów i fotogramów. Autorka tworzy rzeczywistość przedstawieniowo / konkretną a zarazem odrealnioną, poddaną autorskim decyzjom kreatywnym i jednocześnie złożoną z czytelnych znaków spójnych z fabułą przedstawień.

Rozległa i wielowątkowa dokumentacja jest rejestrem publikacji towarzyszących spektaklom współrealizowanym przez Autorkę. Szkoda, że nie zawsze publikacje te są opisane i dopiero po wnikliwej lekturze poszczególnych tekstów można ewentualnie wydedukować gdzie i kiedy się zaistniały (np.: „premiera 15 grudnia”, ale w którym roku?; seria zdjęć z „Nibylandii” bez podpisów).

Autorka licznych scenografii i kostiumów, powstających głównie dla teatrów lalkowych, działa na pograniczach konwencji. W pewnych przypadkach projekt osadzony jest w stylistyce dominującej w teatrze lalek, czasem pozostając w jej obrębie ukazuje nowe możliwości formalnych oddziaływań („Siała baba mak”, Bielski Teatr Lalek „Banialuka”, 2005) a często zrywa z konwencjami i tworzy formy przywołujące skojarzenia z teatrem Tadeusza Kantora, czy z instalacjami Josepha Beuysa a nawet wkraczające na teren neorealizmu, przełamywane absurdalną instalacją np. świątecznej choinki („Gwiazdka pana Andersena” Teatr „Maska” w Rzeszowie, 2009).

To przenikanie stylistyk jest odbiciem niezliczonych kontekstów, w których działa współczesny teatr, jak i inne dziedziny sztuki, stąd wózek dziecienny w „Nibylandii” (Białostocki Teatr Lalek, 2006) w dolnej części jest jak z teatru Brechta a w górnej, wraz z lalkami, jak ze sceny dla maluchów (co ciekawe ten sam wózek oglądany w wersji barwnej, budzi jeszcze inne skojarzenia a po komentarzach Autorki jeszcze inne).

O tym, iż gra konwencjami nie jest zbiorem decyzji przypadkowych, świadczy przykład scenografii do spektaklu „Miłość do trzech pomarańczy”

(Olsztyński Teatr Lalek, 1997), w której konwencję osiemnastowiecznej komedii dell'arte zrealizowano konsekwentnie zarówno w zakresie kształtowania przestrzeni, jak i w formach bardzo udanych lalek oraz spójnych z nimi kostiumów aktorskich.

Spójność formalna spektakli lalkowych nie jest regułą oczywistą. Bywa, iż przestrzeń, aktorzy i lalki istnieją osobno, wręcz sobie nawzajem przeszkadzając. W realizacjach Autorki to zjawisko zdaje się w ogóle nie występować a jednym z przykładów spójności decyzyjnej jest już wczesna scenografia do „Historii o biedaku i osiołku” (Białostocki Teatr Lalek, 1987; w dokumentacji występują dwie wersje tytułu tego przedstawienia).

Praca doktorska mgr Haliny Zalewskiej – Słobodzianek, zatytułowana: „Oksymoron na scenie włoskiej. Poszukiwanie przestrzeni otwartej w przestrzeni zamkniętej sceny Białostockiego Teatru Lalek w inscenizacji *Nibylandii* na motywach powieści Jamesa Matthiew Barriego *Piotruś i Wendy* w adaptacji i reżyserii Jacka Malinowskiego”, powstała pod kierunkiem profesora Marcina Jarnuszkiewicza w 2015 roku.

Otwarte zamknięcie – lub - zamknięte otwarcie - czyli oksymoron sceniczny opisany jest w czterech rozdziałach, poprzedzonych Wprowadzeniem a zakończonych: Wnioskami i Fragmentami recenzji oraz wsparty Bibliografią. Na dalszych stronach znajdują się cztery aneksy zawierające materiały wizualne, przedstawiające projekt oraz zdjęcia ze spektaklu zrealizowanego w 2006 roku.

We Wprowadzeniu Autorka opisuje etapy działań realizatorów spektaklu, prowadzące do finalnej konfrontacji z widownią, z zaznaczeniem roli pełnionej w tym procesie przez scenografa. Następnie określa czas i miejsce wystawienia „Nibylandii” oraz wymienia wszystkich twórców spektaklu, wraz z rejestrem postaci, które kreowali poszczególni aktorzy.

Kolejnymi zbiorem informacji jest, wsparty precyzyjnymi rysunkami, opis sceny Białostockiego Teatru Lalek. Jest to scena pudełkowa z oknem portalowym o wymiarach 600 x 360 cm i posiadająca powierzchnię 30 m² (600 X 500cm). Autorka podaje te dokładne dane, gdyż jak pisze: „Wiedza, na czym polega zamknięcie architektoniczne sceny pudełkowej, pozwoli wyjaśnić zasadność postawionej przeze mnie tezy o istnieniu zjawiska oksymoronu na owej scenie, otwarcia przestrzeni scenicznej w zamkniętej przestrzeni architektury teatru pudełkowego.”

Niewielkie wymiary omawianej sceny podkreślają sprzeczność pomiędzy przestrzennym ograniczeniem a zamiarem ukazania rozległych widnokręgów. W istocie rzeczy problem tej sprzeczności występuje na wszystkich scenach, nawet tych największych, jednak niewielka kubatura, w której musiała się pomieścić „Nibylandia”, doskonale uzmysławia założycielski oksymoron sceny pudełkowej.

W Rozdziale 1 (Teatr ze sceną pudełkową – dekoracja) Autorka omawia genezę i skutki zaistnienia teatru pudełkowego „włoskiej sceny barokowej”, która rozprzestrzeniła się po całej Europie a kończy rozdział cytatem z publikacji D. Ratajczaka („Przestrzeń w dramacie i dramat w przestrzeni teatru”) mówiącym, iż teatr pudełkowy: „Ujmując rzecz w kategoriach arystotelesowskich okazał się strukturą najlepszą w swoim rodzaju, najbardziej kompletną i funkcjonalną. (...) a w kategoriach tomistycznych: „należałoby dodać że widocznie spełniał on zarówno zasadę perfectio prima, to jest był rzeczą samą w sobie doskonałą, jak i perfectio secundo, to jest był rzeczą zgodną ze swoim celem”.

Rozdział 2 (Opis spektaklu – zdarzenia sceniczne) jest 27 częściową relacją z przebiegu scenicznych wydarzeń. Jest to wielowątkowa opowieść o Panu Rei (dyrygencie), Pani i Panu Darling, zagubionej we śnie ich córce Wendy, Piotrusiu, Krokodylu, Chłopcach, Kapitanie Haku, pojedynku na dobre manieri, pojawiającej się i znikającej krainie Nibylanii oraz o powrocie Wendy do domu.

W centrum przestrzeni bajkowo poetyckiej opowieści znajduje się „konstrukcja będąca kompilacją różnych elementów: masztu z balkonikiem, drabiny drzwi, wielkiego wózka, przypominającego wózek Wendy” a „całość sugeruje rodzaj kryjówki, jaką budują młodzi chłopcy”. Ta centralna konstrukcja jest zmontowana na obrotówce i w zależności od potrzeb zmienia swe ustawienie.

Rozdział 3 (Tekst sceniczny jako punkt wyjścia pracy scenografa) zawiera omówienie genezy scenariusza spektaklu (autor scenariusza / adaptacji: Jacek Malinowski), którego wątki fabularne wiążą się z twórczością żyjącego na przełomie XIX i XX wieku dramaturga i pisarza Jamesa Matthew Barriego (1860 – 1937), autora m.in. „Piotrusia Pana” (1904) i „Piotrusia Pana i Wendy” (1911).

W scenariuszu i formule realizacyjnej „Nibylanii” cechy i podteksty charakterologiczne poszczególnych postaci zostają wzmocnione po przez zabieg powierzenia aktorom kilku odrębnych a zarazem wieloznacznie pokrewnych ról.

Pani Darling staje się Kapitanem Hakiem. Pan Darling (w prologu Jesień), staje się sługą Kapitana Haka a Pan Rei jest Dyrygentem, Reżyserem, pełni funkcję narratora i komentatora a wreszcie wciela się w rolę pogromcy Piratów – Krokodyla.

Autorka dzieli przestrzeń spektaklu na dwie, wynikające ze scenariusza, strefy: Świat Realny i Świat Wyobraźni, umieszczając w oknie scenicznym, oddzielając obie strefy kurtynę. Na proscenium kurtyna wraz z parą drzwi do mieszkania Państwa Darling i ich sąsiadów tworzy świat realny. Za kurtyną w centrum sceny znajduje się (wspominana wcześniej) rajska wyspa z lagunami – siedziba Piotrusia, kryjówka Zagubionych Chłopców, Łódź, Laguna Syren, miejsce Dzwoneczka. Jest to obiekt obrotowy, ukazujący kolejne mobilne miejsca akcji z drabiną, która staje się huśtawką, podnoszonym żaglem a podest przemienia się w finale w paszczę krokodyla, który „pożera” Piratów.

Autorka pisze, iż zbliżając się do granic abstrakcji starała się wywoływać skojarzenia realistyczne. Wprowadzie poetycką kurtynę, która ma być „ścianą wnętrza hallu XIX - wiecznej kamienicy” można również interpretować jako pejzaż z zamkiem we mgle oraz na kilka innych sposobów, ale sąsiadujące z nią drzwi umiejscawiają ją we właściwym punkcie znaczeniowym.

Rozdział zamyka cytowany pogląd Konstantego Puzyny, który Autorka uznaje za „wciąż aktualny”: Wydaje się że dopiero, kiedy dekoracja włącza się wszystkimi środkami w dynamikę dramatu (...), kiedy staje się aktorem syntezy, dopiero wówczas zaczyna się piękna sztuka scenografii.

Rozdział 4 (Poszukiwanie środków scenograficznych otwierających przestrzeń zamkniętą) traktuje o zagadnieniu otwierania przestrzeni sceniczej i o tytułowym paradoksie oksymoronu.

Autorka cytuje Andrzeja Hausbrandta, który w książce „Elementy wiedzy o teatrze” pisał, iż: „Od najwcześniejszych chwil teatr musiał zająć się organizowaniem przestrzeni” a ta, jak zauważał Max Hermann „prawie nigdy nie jest tożsama z realną przestrzenią istniejącą na scenie” – to wiąże się z występującym w teatrze zjawiskiem, które można nazwać podwójną projekcją – do realnej przestrzeni sceniczej dodawana jest druga, powoływana mocą wyobraźni.

Wspomniany Max Hermann wyróżnia cztery kategorie przestrzeni: teatralną (razem z widownią), sceniczną (miejsce gry i scenografię), miejsca teatralnego (z otoczeniem i kontekstami) i wreszcie dramatyczną (fabularno /

znaczeniową). Autorka przytacza też inne definicje i próby klasyfikowania przestrzeni teatralnych oraz podkreśla znaczenie obowiązującego w teatrze pudełkowym ścisłego rozgraniczenia na dwie strefy: widowni i sceny.

Andrzej Hausbrandt zwraca natomiast uwagę na jeszcze jeden istotny aspekt omawianego typu przestrzennego ukształtowania. Nagle to „miejsce widowiskowe” wydzielone z otaczającej realności pozwoliło przestrzeń dowolnie „skracać, wydłużać, pomniejszać, powiększać, nawet zwielokrotnić, a ponadto sugerować jej otwarcie na znacznie większą przestrzeń.”

Dzięki wynalazkowi sceny pudełkowej udało się zapanować nad przestrzenią sceniczną, czyli uzyskano rezultat podobny do wydzielenia wnętrza architektonicznych z otaczającego świata. Tu i tu uzyskano pełną władzę nad wszystkim pozostającym w ich zasięgu a scena pudełkowa wydzielona w dwójnasób stała się kwintesencją władzy nad światem kreowanym w jej scenicznym przestrzeni.

W dalszym ciągu rozważań Autorka wymienia elementy scenografii, którymi posłużyła się kreując fikcyjną przestrzeń „inscenizacyjnego procesu przedstawienia *Nibylandii*”. Są to: kurtyna, wieloplanowa przestrzenna obrotowa konstrukcja, horyzont, kulisy, drzwi na proscenium, kostium aktora. Następnie omawia funkcje jakie pełniły ww. elementy i zwraca uwagę na kwestie związane z mobilnością scenografii – „Spowszechnienie komunikatów nie zachodzi, gdy element scenografii ulega dynamizacji, stając się formą mobilną.”

Odkryli to już starożytni Grecy, wprowadzając do arsenału mobilnych urządzeń scenicznych kilkanaście machin. Rzymianie poszerzyli zasób mobilnych środków technicznych, które doskonalono również na dalekim wschodzie a w Europie udoskonalenia wprowadzali od czasów renesansu kolejni wynalazcy z Leonardem da Vinci na czele.

Autorka wymienia decyzje, które wspólnie z ruchomą „Moją Machiną” miały uczynić z „Nibylandii” przestrzeń jak najbardziej otwartą. Zwraca tu uwagę na znaczenie zmienności kostiumów. Zmienności wynikającej z przeistaczania się poszczególnych postaci w inne postaci sceniczne, kreowane w wariantowej rzeczywistości. Jednocześnie podaje szereg konkretnych przykładów pomysłowych decyzji projektowych.

Kazimierz Braun w swej „Przestrzeni Teatralnej” pisze, iż „scena pudełkowa jest istotnie sceną do podglądania”, to prawda, ale wydaje się, że ważniejsze jest

tu sprawowanie pełni władzy nad kreowaną w tym pudełku rzeczywistością. Twórcy spektaklu stają się kimś „na obraz i podobieństwo” Stwórcy a tej możliwości nie dają w pełni inne warianty przestrzeni widowiskowych.

We „Wnioskach” końcowych Autorka zwraca uwagę na potencjał otwarcia, zawarty w przestrzennych ograniczeniach, w których wyobraźnię odbiorcy „uruchamiają elementy scenografii, czyniąc przestrzeń pudełkową otwartą nieograniczenie” i na tym właśnie „polega to niezwykle zjawisko oksymoronu („dowcipnej niedorzeczności”), zachodzącej na scenie włoskiej”.

Na kolejnych stronach zostały zamieszczone wybrane wycinki recenzji (Fragmenty recenzji). Są wśród nich opinie na temat istotnej roli scenografii:

„Ciekawa scenografia Haliny Zalewskiej – Słobodzianek: dwoje drzwi, na scenie dziwna maszyna – skrzyżowanie łodzi, szafy, bocianiego gniazda, dzieciennego wózka. Dobre światło i aura tajemnicy” (Gazeta Wyborcza, 4.12.2006).

„Halina Zalewska – Słobodzianek, scenografka, wykorzystwała do budowy przestrzeni scenicznej plan koła. Obrotowa platforma ma w sobie statek, bazę Piotrusia, orle gniazdo, plac zabaw, sypialnię chłopców – lalek; Kędziorka, Drobinki i Stalówki. Przedstawienie białostockie jest pełne humoru, ale też delikatne w prostym przekazie. Lekkość Nibylandii pozwala zatrzymać się w czasie (...). Ma w sobie świeżość, którą potęguje różnorodność postaci, światła i muzyki.” (Teatr Lalek, Nr 1/88/ 2007).

Pracę zamyka, obejmująca 25 stron, dokumentacja zdjęciowa spektaklu. Są tu zarówno reprodukcje projektów (horyzont, kurtyna, seria „ewolucji miejsc scenicznych” oraz projekty kostiumów i lalek), jak i obszerna dokumentacja zrealizowanego przedstawienia (szkoda, że nie ma wśród tych zdjęć ogólnego widoku całej scenografii, ale to już jest standardowy mankament większości teatralnych dokumentacji fotograficznych ostatnich lat).

Biorąc pod uwagę twórczy dorobek Autorki oraz wnikliwie opracowaną pracę doktorską, można niewątpliwie poprzeć wniosek o nadanie mgr Halinie Zalewskiej – Słobodzianek stopnia doktora sztuki w dyscyplinie artystycznej sztuki piękne. Wniosek ten z pełnym przekonaniem popieram.

Mieczysław Zdzienicki