

prof. Michał Jędrzejewski  
em. prof. ASP i PWST  
adres domowy:  
ul. Sudecka 132  
53 – 129 Wrocław

Wrocław 13. 11. 2018

**Recenzja**  
**w postępowaniu o nadanie stopnia doktora w dziedzinie sztuk plastycznych**  
**w dyscyplinie sztuki piękne mgr Julii Skrzyneckiej,**  
**przeprowadzanym przez Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie**

Mgr Julia Skrzynecka jest absolwentką Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Studia ukończyła w 2005 roku uzyskując dyplom z wyróżnieniem w Katedrze Scenografii.

Jest autorką scenografii i kostiumów do ponad 50 spektakli teatralnych, operowych i muzycznych. Za zrealizowane projekty otrzymała szereg nagród m. in.: za scenografię do *Czarnoksiężnika z krainy OZ* w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie (2011), Nagrodę im. Teresy Roszkowskiej przyznawaną przez Polski Ośrodek Międzynarodowego Instytutu Teatralnego oraz Fundację im. Leona Schillera (2012) oraz nagrodę im. Jana Kiepury za scenografię do baletu *Stabat Mater / Harnasie* (Opera Nova w Bydgoszczy, 2017). Obecnie pracuje na Wydziale Scenografii ASP w Warszawie w Pracowni Scenografii Operowej.

Część teoretyczna /pisemna pracy doktorskiej mgr Julii Skrzyneckiej nosi tytuł: *Jak zrobić niebo? O poszukiwaniu metafizyki w świecie materialnym na podstawie projektów scenografii do baletów „Stabat Mater” i „Harnasie” Karola Szymanowskiego oraz „Świtezianka” Eugeniusza Morawskiego w choreografii Roberta Bondary* a promotorem przewodu doktorskiego jest profesor ASP dr hab. Paweł Dobrzycki.

Praca, poza wstępem, wprowadzeniem, podsumowaniami, zakończeniem i bibliografią; składa się z trzech zasadniczych części sygnalizowanych w tytule rozprawy, lub ściślej jednej dwudzielnej, obejmującej *Harnasi* i *Stabat Mater*,

wystawionych w Operze Bydgoskiej (2016) i drugiej dotyczącej *Świtezianki*, której premiera miała miejsce w Teatrze Wielkim w Warszawie (2017).

Są to zapisy przemyśleń i zdarzeń towarzyszących realizacji spektakli, w wyniku których krystalizują się przestrzenie baletowych widowisk.

*Stabat Mater* i *Harnasie* zdają się być spektaklami o odległych klimatach fabularnych, jednak Autorka odnajduje w nich uniwersalne wątki, wynikające z samej istoty ponadczasowych i ponad konwencjonalnych uwarunkowań.

*Harnasie*, dzieło nad którym Karol Szymanowski pracował od wczesnych lat dwudziestych minionego wieku, zostało po raz pierwszy wystawione w Pradze w 1935 roku, a w dwa lat później na scenie Opery Paryskiej, niesie z sobą pokusę interpretacji folklorystycznej. Autorka pragnąc nadać spektaklowi charakter uniwersalnej przypowieści o ludzkich losach, mimo osobistych związków z tradycjami Podhala, ogranicza wpływ lokalnej stylistyki na ostateczną formę scenografii.

Jak pisze: *Chcieliśmy (wraz z reżyserem) opowiedzieć historię młodych ludzi podobnych do nas, targanych emocjami, żyjących w świecie podobnym do naszego i ukazać świat obrany ze złudzeń.*

Dążenie to przybiera w scenografii formę skalnego nieba, które wraz ze swą mobilnością oraz odbiciem w błyszczącej baletowej podłodze organizuje przestrzeń spektaklu.

Realizacja, sugestywnie przedstawionego w makiecie, wielkoformatowego obiektu stała się poważnym problemem wykonawczo / organizacyjnym, który dzięki konsekwencji Autorki i zaangażowaniu zespołu technicznego został pomyślnie rozwiązany (przez skalne niebo musiało m. in. w finalnej części spektaklu przeniknąć światło, co wykluczało zastosowanie usztywniającej konstrukcji). Pogląd, iż każda scenografia jest prototypem, generującym liczne niespodzianki, znalazł tu swe kolejne potwierdzenie.

Proste i trafne rozwiązanie – ogromna skalna ściana nachylona pod zmiennym kątem do płaszczyzny sceny, a ponadto promieniująca własnym światłem, weszła do rejestru najciekawszych scenicznych realizacji *Harnasi*.

Przyjęte rozwiązania scenograficzne zostały zainspirowane dziełem Karola Szymanowskiego. Autorka odczuwała potrzebę rozszyfrowania zawartych w muzyce informacji, które chociaż niedookreślone, przenikały do głębi świadomości. Ujmuje to tak: *Gdybym miała porównać tę muzykę do malarstwa,*

*byłaby obrazem Cézanne'a, łączącym kubistyczne formy z impresjonistycznym światłem i poezją unoszących się pod niebem postaci Chagalla.*

A w podtekście imaginowanego obrazu krystalizowały się dążenia do wolności, skupione wokół postaci Dziewczyny, która wyswobadza się z ograniczeń „zaplanowanych przez narzeczonego, rodzinę i społeczeństwo”.

Stąd koncepcja kostiumów zakładała pewne ograniczenia swobody ruchu ogółu postaci, przy jednoczesnym akcentowaniu luzu Harnasi.

Cytaty folklorystyczne dawkowano oszczędnie i z dystansem, grajkowie przebierają się w regionalne stroje niemal na oczach widzów, dając do zrozumienia, iż jesteśmy tu i teraz a dramatyczne wątki obecne w spektaklu są zjawiskami o charakterze ponadczasowym.

*Stabat Mater*, utwór o cechach muzycznego arcydzieła, uznawany za najwybitniejszy z pośród dzieł Karola Szymanowskiego, związanych z tematyką religijną, powstał w latach dwudziestych ubiegłego wieku. Impulsem dla jego stworzenia było zamówienie złożone kompozytorowi przez warszawskiego fabrykanta i mecenasa sztuki Bronisława Krystalla, dotyczące requiem dla jego przedwcześnie zmarłej żony. Pod wpływem własnej tragedii rodzinnej, Szymanowski zdecydował się jednak na napisanie utworu, opiewającego cierpienia Matki Boskiej towarzyszące męczeństwu i śmierci Chrystusa, do średniowiecznego tekstu łacińskiego w polskim tłumaczeniu Józefa Jankowskiego.

Sześcioczęściowy utwór został wykonany po raz pierwszy w Filharmonii Warszawskiej w 1929 roku, natomiast na deski sceniczne trafił dopiero w 1982 roku w Teatrze Wielkim w Łodzi, a w Operze Narodowej w Warszawie w roku 2006.

Ponieważ utwór napisany na sopran, alt, baryton, chór mieszany i orkiestrę, nie był pierwotnie przeznaczony do wykonywania na scenie, reżyser / choreograf Robert Bondara musiał napisać własny alinearny scenariusz spektaklu, składającego się ze scen odseparowanych od chronologii wydarzeń. Przyjęto też założenie, że wszyscy tancerze będą wcielać się w postaci Matki i Syna, *kobiety w Matkę a mężczyźni w Syna*.

Jak pisze Autorka: *Wszystko miało się rozgrywać w przestrzeni uniwersalnej, niedopowiedzianej, odrealnionej, wręcz abstrakcyjnej (...) a jedynym odwołaniem do rzeczywistości znanej widzowi miała być figura piety Michała Anioła przywołana w ostatnim obrazie przez dwoje tancerzy.*

Realizacja scenografii, wyróżnionej Nagrodą im. Jana Kiepury, przysporzyła Autorce wielu kłopotów, pokonywanych z uporem i konsekwencją, ale i zmuszających do podejmowania kompromisowych decyzji. Gumowa kurtyna, umożliwiająca przenikanie przez nią aktorów, wymagała wielokrotnych korekt. Żadna firma nie chciała się podjąć realizacji szklanego sześcianu, na którym miał się dodatkowo pojawić jeden z tancerzy, a wykonanie powietrznego nieboskłonu również dostarczało niekończących się trudności. Powstała jednak scenografia przemawiająca do wyobraźni widzów i utrwalająca się w ich pamięci. Jak wynika ze zdjęć i zapisu video, również światło, któremu Autorka przypisuje bardzo istotną rolę, wsparło spektakl w jego formalnej klarowności.

*Świtezianka* Eugeniusza Morawskiego jest trzecim spektaklem baletowym, uczestniczącym w rozważaniach Autorki nad problemem konstruowania nieba. Rodowód *Świtezianki* jest splotem wielu wątków historyczno / biograficznych i poetycko / fabularnych, wspólnie oddziałujących na kształt kolejnych inscenizacji baletu. W tle pobłyskuje mickiewiczowska *szklana równina*, jawi się Morawski – *zbiegły* do Paryża rewolucjonista z 1905 / 07 roku, jego konflikt z Szymanowskim, a nawet zaznaczają swą obecność wpływy Diagilewa.

Autorka pisze, iż: *Początkowe założenia choreografa dotyczące przestrzeni zakładały jedynie obecność jakiegoś zbiornika wodnego lub jego sugestii na drugim planie*, co pozwalało na nieograniczone poddanie się sugestiom zawartym w niepokojącej muzyce, bliskiej dziełom romantyków i rozważaniom nad istotą wody – *symbolem życia, potęgi, płodności i odrodzenia jak i niestałości, zmienności, chaosu i śmierci*.

Uzyskanie scenicznej wody nadrealnej okazało się trudniejszym wyzwaniem niż można się było spodziewać. Kolejne przeszkody piętrzyły się za sprawą wymogów technicznych, ograniczeń materialnych, zmiennych założeń inscenizacyjnych, przepisów BHP, jak i w wyniku osobistego dążenia Autorki do osiągnięcia optymalnej formy scenografii.

W rezultacie powstała klarowna synteza przestrzeni współistniejącej z jeziorem, w którym mimo braku realnej wody odbijają się trójwymiarowe kule lampionów (?), a co jeszcze ciekawsze odbicia są również trójwymiarowe, czyli realniejsze niż odbicia prawdziwe: czysta n - wymiarowa metafizyka.

Natomiast na zdjęciach filmowych pojawia się momentami złudzenie przebiegu akcji nad prawdziwym akwenem wodnym, wywoływane m.in.

pomniejszeniem odtwarzanych kadrów, ale świadczące o trafności metaforycznie ukształtowanej przestrzeni.

W zakończeniu Autorka pisze, iż trzy różne *nieba* trzech spektakli stanowią nawiązania do trzech żywiołów. *żywe niebo Stabat Mater to przestrzeń zbudowana z powietrza*, drugie to *pozorne sklepienie ziemi* a trzecie to *puste niebo* a zrazem odbicie lustrzane wody, czyli kręgu jeziora. W zasadzie to niebo powinno się odbijać w jeziorze, tym razem jednak decyzją Juli Skrzyneckiej jezioro kreśli znak nieba ponad spektaklem *Świtezianki*.

W każdym z trzech omawianych spektakli istotną rolę spełniają lustra. W *Harnasiach* i *Stabat Mater* są obecne w lśniącej baletowej podłodze a w *Świteziance*, jako zasada konstruująca świat.

Świat zdaje się co raz to bardziej przypominać multiplikacje odbić w nieogarnionej liczbie lusterek. Jednak w przypadku omawianych trzech scenografii, są to przede wszystkim odbicia indywidualnej osobowości twórczej Autorki i niewątpliwie ważne wydarzenia w naszej współczesnej scenografii.

W dokumentacji dorobku twórczego Julii Skrzyneckiej znajduje się szereg zestawów zdjęć ze zrealizowanych scenografii do kilkudziesięciu spektakli, wspartych licznymi reprodukcjami projektów zarówno przestrzeni scenicznych jak i kostiumów.

Rejestr rozpoczyna afisz *Letników* (Teatr Collegium Nobilium) w reżyserii i scenografii Eugeniusza Korina, przy którym to spektaklu z 2004 roku Julia Skrzynecka pełniła funkcję asystentki scenografa.

Hiphopowy spektakl *12 ławek* (Teatr Muzyczny w Gdyni, 2005) jest już samodzielną realizacją a wyróżnia się przestrzenią zbudowaną z wielkich cyfr i liter prześwietlonych smugami światła i rozbłyskami projekcji.

*Siostrunie* (to również premiera w Teatrze Muzycznym w Gdyni, 2005), z para filmową przestrzenią nieco popartowskiego wnętrza. *Dziś wieczorem Lola Blau* (w tym samym Teatrze, 2006), była rekonstrukcją klimatów z połowy XX wieku. Natomiast *Komórkowe love* (w Teatrze Powszechnym w Radomiu, 2006) to opowieść o młodzieży z *lepszyc domów* w magicznej scenerii wieloznacznego wnętrza.

Akcja spektaklu *Dulscy z o.o.* (w Teatrze Polskim w Warszawie, 2007, współautorka scenografii Danuta Marszałek), toczyła się w sugestywnie współczesnym wnętrzu, przypominającym wyjęty z rzeczywistości poglądowy eksponat. *Szafa* (Teatr Współczesny w Warszawie, 2007) grana była w

niedopowiedzianej mrocznej przestrzeni, rozświetlanej refleksami z umieszczonych na podłodze luster.

*Piękna i Bestia* (Teatr Muzyczny w Gdyni, 2008), tą scenografię (wspólną z Danutą Marszałek) wyróżniała bajkowo pałacowa architektura. *Trash story albo sztuka (nie pamięci)* - (Teatr Ateneum w Warszawie, 2008) operowała klimatami zapisanymi w kostiumach. *Liminalna jestem snem, którego nie wolno śnić* (2009) była w warstwie scenograficznej efektem konsultacji, skutkującej przedziwnym kostiumem koto / człowieko / cyborga. W *Namiętności* (Teatr Ateneum w Warszawie, 2009), kostiumy ponownie wzięły na siebie ciężar określenia klimatu, czasu i miejsca akcji.

*Momo* (w Teatrze Syrena w Warszawie, 2009, proj. kostiumów i współautorstwo scenografii z Ewelina Pietrkowiak), było związane z przestrzenią budowaną z wielkich klocków, zmieniających skalę scenicznej rzeczywistości. *Dżuma* (Teatr Polski w Warszawie, 2009, scenografia wspólna z Dianą Marszałek), była grana w przestrzeni emanującej klimatem kataklizmu.

*Czarnoksiężnika z krainy Oz* (Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie, 2011), charakteryzuje fragment recenzji: *Scena mieni się kolorami, wypełnia muzyką i tańcami, tworząc porywające widowisko, które współtworzą piękne dekoracje i trafione kostiumy.*

*Persona* (Teatr Wielki, Opera Narodowa, 2011, scenografia wspólna z Dianą Marszałek), była grana w przestrzeni wykreowanej z niedopowiedzeń, projekcji i zawirowań skali. Natomiast *Trener życia* (Teatr Syrena w Warszawie, 2011), to w warstwie scenograficznej racjonalna struktura uporządkowanej współczesności, zderzona z terapeutycznymi powikłaniami akcji.

*Trójka do potęgi* (Teatr Syrena w Warszawie (2012), w spektaklu związanym z pięćdziesięcioleciem Trzeciego Programu Polskiego Radia, scenografię tworzyły projekcje rysowanych czarną kreską klimatów półwiecza. *Pacjent EGBDF* (Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie, 2012), to tak zwana *psychuszka* w jeszcze większej *psychuszcze*.

*Halka* (Opera Nova w Bydgoszczy, 2013, projekt wspólny z Dianą Marszałek) była wystawiona w monumentalnie pomyślanej efektownej scenografii. *Ciurlionis* (Teatr Opery i Baletu w Wilnie, 2013, projekt wspólny z Dianą Marszałek), wpisany był w scenografię operującą przestrzeniami abstrakcyjnych niedopowiedzeń i surrealistycznych skojarzeń. *Gorączka powstańczej nocy* (kabaret Pożar w burdelu, Warszawa, 1. 08. 2013), to przedziwne splątanie

historii z współczesnością, znajdujące swe odbicie w scenografii. *Bal w burdelu* (jak wyżej, 2013), ach te kostiumy!

*W mrocznym mrocznym domu* (Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie, 2013), w roli scenografii przewrotny para ogród z labiryntem niedopowiedzianych domniemań. *Śmierć w wielkim mieście* (kabaret Pożar w burdelu, Warszawa, 2013), kostiumy współopowiadają o życiu pozagrobowym i finansowaniu kultury.

*Balladyna* (Teatr Polski w Bielsku – Białej, 2013), przestrzeń ukrywana, czy raczej okrywana, aby ją odśłaniać. *Burdelszopka* (kabaret Pożar w burdelu, Warszawa, 2013), to znów kluczowa rola szalonych kostiumów.

*Cyrulik Sewilski* (Teatr Wielki w Łodzi, 2014), świetne kostiumy, dźwięczące muzyką. *Degeneracja czyli śmierć Warszawy* (Pożar w burdelu, 2014), *podróż do śmietnika architektury, idei i rzeczy*, w którym m.in. *duch Hanuszkiewicza błąka się po Carrefourze. Jakobi i Lindental* (Teatr Powszechny w Warszawie, 2014), a tam meble scenicznej architektury, tworzące przestrzeń, która przez mini okienka przenik do ich istoty, a schodki (malowane w czarno / białe klawisze) muzykują w podświadomości.

*Ognisty ptak* i *Cudowny Mandaryn* (Opera Wrocławska, 2014), na scenie znaki przestrzeni, kreowanych z cytatów rzeczywistości. *1914 Nevermore* (Teatr Wielki Opera Narodowa, 2014), inne, w swej niby nonszalanckiej odmienności, kostiumy do scenografii Borisa Kudlicki.

*Don Juan w Warszawie* (Pożar w burdelu, Warszawa, 2015), kostiumy, ale znów inne, Król na huśtawce, Królowa w wannie a *Don Juan wprowadza klimat, który jest w stanie wyrwać zakochanego z realnego świata* (fragment recenzji). *Pinokio* (Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie, 2015), kostiumy ukazują swój blask, zwłaszcza w scenach zbiorowych (np. w scenie Cyrku); fragment recenzji: *Przedstawienie uatrakcyjniały wspaniałe kostiumy Julii Skrzyneckiej, których było ponad pięćdziesiąt!*.

*Orlando* (Warszawska Opera Kameralna, 2015), przestwór realnego lasu, łąki i ogrodu anektuje scenę Opery i tylko ażurowe schodki łączą ją z ogólną rzeczywistością. *Podróże Guliwera* (Teatr Polski w Warszawie, 2015), świetność kostiumów podkreślana kontaktem z projekcją i z gigantycznymi akcesoriami, razem, jak napisano w jednej z recenzji: *czysta poezja*.

*Romeo i Julia* (Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie, 2015), lustrzana przestrzeń i zaanektowane pierwsze rzędy a nawet wykorzystane balkony;

razem w ocenie plebiscytu publiczności: najlepsza scenografia 2015 roku. *Anna Karenina* (Opera Wroclawska, 2016), łukowe sklepienie, o którym napisano: „iż w mgnieniu oka stawało się dworcem kolejowym, salą balową, lub ulicą o zmroku a gdzieś w tle zaznaczało swoją obecność nawiązanie do architektury wroclawskiego Dworca Głównego.

Dwie sztuki *Niebieski kot* (Teatr Dzieci Zagłębia w Będzinie) oraz „*Dwóch szlachetnych kuzynów*” (tamże, 2015), mają w dokumentacji nieco mniej czytelne zdjęcia. Natomiast *Ucieczka z kina polskość* (kabaret Pożar w burdelu, 2015, scenografia zaprojektowana wspólnie z Martą Kodeniec), grana gościnnie na scenie Teatru Polskiego w Warszawie z udziałem Andrzeja Seweryna, ukazuje stół weselny wyrastający z sitowia a ponad nim scenerię nawiązującą (jak to określono w jednej z recenzji) do: *smogu, nowo odkrytych planet, Michaliny Wisłockiej, problemów prezydenta Warszawy i innych różności*.

Każda z tych kilkudziesięciu scenografii jest oparta na unikalnej autorskiej koncepcji i zrealizowana pod czujnym okiem Autorki z dbałością o każdy szczegół. Zarazem przy swej odmienności, posiadają wyraźne cechy indywidualnego stylu kształtowania przestrzeni kolejnych widowisk operowych, teatralnych, czy kabaretowych. Wspólnym ich mianownikiem jest dążenie do rozwiązań optymalnie zbieżnych z duchem spektaklu oraz kształtowanie przestrzeni niepozbawionych autorskiego dystansu, takich które tworząc od wewnątrz, jesteśmy w stanie okiem wyobraźni obserwować z rozsądnego oddalenia.

O trzech wybitnych scenografiach (*Harnasie, Stabat Mater, Świtezianka*), stanowiących oś tematyczną rozprawy doktorskiej, była już mowa na pierwszych stronach recenzji, ale trzeba jeszcze odnotować działania kreacyjne Autorki w zakresie innych niż scenografia teatralna i operowa dyscyplinach.

Julia Skrzynecka była asystentką scenografa przy realizacji filmu Andrzeja Wajdy *Katyń* (2007), opracowywała dekoracje wnętrz do filmu *Feliks, Net i Nika* (2012). W zakresie wystawiennictwa była związana z realizacją ekspozycji: *Dotyk oka, Czesko – Polskie Spotkania Przestrzenne* (Stara Prochownia, 2006) i *Wydział Scenografii ASP w Warszawie w Przemyskim Centrum Kultury Zamek* (2015). Uczestniczyła też w międzynarodowej wystawie (z udziałem artystów z 32 krajów) *Costume at turn of the century 1990 – 2015*, Moskwa, Muzeum Teatralne, 2015 i Asheville (USA), University of North Carolina 2016.



Ponadto w dokumentacji znajdują się zdjęcia perfekcyjnie wykonanych makiet budynków teatralnych, scenografii i rozwiązań przestrzennych realizowanych w latach 2008 - 2010, a przygotowywanych w związku z realizacją wystaw (m.in. *THEATER ARCHITECTURE IN CENTRAL EUROPE*) w Brukseli, Londynie oraz w Polsce, Czechach, na Węgrzech i na terenie Słowacji i Słowenii.

Podsumowując: Biorąc pod uwagę rozprawę pt.: *Jak zrobić niebo? O poszukiwaniu metafizyki w świecie materialnym na podstawie projektów scenografii do baletów: „Stabat Mater”, „Harnasie” Karola Szymanowskiego oraz „Świtezianka” Eugeniusza Morawskiego w choreografii Roberta Bondary*, jak również wielowątkowy dorobek twórczy w zakresie różnych form scenografii oraz innych dyscyplin plastycznych, z pełnym przekonaniem popieram wniosek o nadanie magister Julii Skrzyneckiej stopnia doktora sztuki w dziedzinie sztuk plastycznych w dyscyplinie artystycznej sztuki piękne.