

AUTOREFERAT

1. Imię i nazwisko: **Halina Waszkiel**
2. Posiadane stopnie naukowe: doktor nauk humanistycznych w zakresie nauk o sztuce – historii teatru. Stopień naukowy doktora uzyskany w Instytucie Sztuki PAN, w 2005 roku. Tytuł rozprawy doktorskiej: *Stanisław Bogusławski (1804-1870) – aktor i autor dramatyczny*.
3. Dotychczasowe miejsca zatrudnienia w jednostkach naukowych/artystycznych:
1978-1980: Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna w Warszawie, Wydział Lalkarski w Białymstoku
1979-1985: Uniwersytet Warszawski, Filia w Białymstoku
1988-1994: Muzeum Narodowe w Warszawie
1994-2006: Muzeum Teatralne w Warszawie (Teatr Wielki – Opera Narodowa)
Od 2006: Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Wydział Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku.
4. Wskazane osiągnięcia: prace badawcze w dwóch głównych obszarach – 1) teatru i dramatu XIX wieku; 2) dramaturgii teatru lalek. Te dwie z pozoru odrębne dziedziny łączy perspektywa spojrzenia – badanie wzajemnego wpływu dramatu na teatr i teatru na dramat, zarówno w wieku XIX, jak i XX, w różnych odmianach teatru (także w teatrze lalek). Badania te zaowocowały dwiema książkami: **Stanisław Bogusławski, Warszawa 2010**, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie (znacznie rozszerzona rozprawa doktorska) oraz **Dramaturgia polskiego teatru lalek, Warszawa 2013**, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie.
5. Omówienie osiągnięć naukowo-badawczych:

Tytuł magistra filologii polskiej uzyskałam na Uniwersytecie Warszawskim w 1977 r. Pod kierunkiem prof. Stanisława Makowskiego napisałam pracę magisterską pt. *Dramaturgiczność I części „Nie-Boskiej komedii” czyli tzw. „Niedokończonego poematu” Zygmunta Krasińskiego*. Wykazywałam w niej, w jaki sposób Krasiński przetworzył swoje doświadczenia teatralne i jaką wizję teatru kreował, obmyślając trylogię pt. *Nie-Boska komedia*, której powszechnie znany utwór miał stanowić część drugą, a tzw. *Niedokończony*

poemat część pierwszą (trzecia nigdy nie powstała). Fragmenty tej pracy zostały opublikowane w „Roczniku Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 1978, nr XIII.

Fascynacja wzajemnym wpływem dramatu na teatr i teatru na dramat towarzyszyła mi niezmiennie od czasów studenckich do chwili obecnej.

Początek mojej pracy zawodowej dotyczył obu głównych dziedzin moich zainteresowań: XIX wieku oraz teatru lalek. W latach 1978-1980 pracowałam jako asystent w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej na Wydziale Lalkarskim w Białymstoku, prowadząc zajęcia z przedmiotów: analiza dzieła literackiego oraz dramaturgia teatru lalek. Równolegle pracowałam (w latach 1979-1985) jako asystent, a potem starszy asystent w białostockiej Filii Uniwersytetu Warszawskiego, prowadząc zajęcia z zakresu historii literatury okresu romantyzmu oraz historii teatru.

Choć okoliczności życiowe (dwoje dzieci i trudności w dojeżdżaniu do Białegostoku z Warszawy, gdzie mieszkałam) skłoniły mnie do odejścia z uczelni, to nadal kontynuowałam prace badawcze w obu interesujących mnie dziedzinach.

W roku 1988 podjęłam pracę w dziale wydawniczym Muzeum Narodowego w Warszawie na stanowisku redaktora merytorycznego. Ukończyłam z wyróżnieniem kurs dla redaktorów w Państwowym Towarzystwie Wydawców Książek i przez pięć lat jako pracownik MNW, a potem na zlecenia redagowałam katalogi wystaw i zbiorów dla Muzeum Narodowego, a niekiedy także dla innych zleciodawców (m. in. dla Instytutu Sztuki PAN). Zarazem kontynuowałam pracę naukową, zwłaszcza nad wiekiem XIX. Prof. Stanisław Makowski zaprosił mnie do prac nad książką zbiorową pt. *Romantycy i Warszawa*, podsuwając jako temat osobę Stanisława Bogusławskiego. Moje poszukiwania w tym zakresie zainteresowały z kolei prof. Zbigniewa Raszewskiego, autora wybitnej monografii Wojciecha Bogusławskiego (ojca Stanisława). Profesor Raszewski zachęcił mnie do kontynuowania długotrwałych badań źródłowych i archiwalnych nad życiem i twórczością Stanisława Bogusławskiego, dostrzegając w nim ważnego i niesłusznie zapomnianego przedstawiciela polskiego komediopisarstwa.

W 1994 rozpoczęłam pracę jako kustosz i główny inwentaryzator w Muzeum Teatralnym w Warszawie (Teatr Wielki – Opera Narodowa). Pod moją szczególną opieką znajdował się dział dokumentów i rękopisów, co ułatwiło mi kontynuowanie moich zainteresowań teatrem i literaturą XIX wieku oraz zaowocowało rozprawą doktorską pt. *Stanisław Bogusławski (1804-1870) – aktor i autor dramatyczny*. Promotorem pracy

doktorskiej była prof. dr hab. Anna Kuligowska-Korzeniewska, zaś recenzentami: prof. dr hab. Jan Michalik i prof. dr hab. Roman Taborski. Przewód doktorski przeprowadzony został w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk (2005).

Rozprawa doktorska dotyczyła zarówno biografii Stanisława Bogusławskiego, jak i jego działalności aktorskiej i komediopisarskiej. Chcąc uwzględnić wszystkie obszary artystycznej aktywności Bogusławskiego, podczas dalszej pracy uzupełniłam jego wizerunek o twórczość poetycką, powieściopisarską i felietonistyczną. Tak rozszerzona monografia została opublikowana w wersji książkowej pt. *Stanisław Bogusławski* (Warszawa 2010, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza).

W roku 2006 powróciłam do pracy na uczelni: na Wydziale Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku (Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie). Mogłam teraz rozwinąć badania nad dramaturgią lalkową, czego owocem stała się książka *Dramaturgia polskiego teatru lalek*. Sam zamysł książki spotkał się z przychylnymi recenzjami prof. dr hab. Henryka Jurkowskiego i prof. dr hab. Dariusza Kosińskiego, dzięki czemu uzyskałam roczne stypendium Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Książka, wydana przez Akademię Teatralną z końcem 2013 roku, spotkała się z żywym zainteresowaniem środowiska lalkarskiego, wypełniając dotkliwą lukę w badaniach nad teatrem lalek. O ile bowiem powstały już cenne książki dotyczące historii teatru lalek w Polsce (zwłaszcza prof. dr hab. Henryka Jurkowskiego i dr. hab. Marka Waszkiela), o tyle polska dramaturgia lalkowa wciąż czekała na opracowanie. Jedyna książka porządkująca ten temat (Jolanta Ewa Wiśniewska, *W poszukiwaniu „Złotego klucza”. Polska twórczość dramatyczna dla teatru lalek (1945-1970)*, Łódź 1999) sięga roku 1970, a więc siłą rzeczy nie tylko nie uwzględnia ostatniego półwiecza i wielu bardzo ciekawych zjawisk ostatnich lat, ale posługuje się też dawną metodologią.

Teatr lalek mniej podlega dyktatowi literatury niż to bywa w teatrze dramatycznym, znacznie więcej jest tu adaptacji utworów epickich (np. baśni), interakcji z widzem (zwłaszcza w nurcie teatru lalek dla najmłodszych dzieci), gier animowaną formą zupełnie pozbawionych podstawy tekstowej, scenariuszy niezwiązanych z żadnym konkretnym dramatem. Z drugiej strony pisarze, decydujący się dostarczać teatrom lalek repertuaru, są zazwyczaj świadomi konkretnego adresata (dziecięcego w różnym wieku lub dorosłego) i specyfiki wybranego gatunku teatru.

W książce *Dramaturgia polskiego teatru lalek* starałam się zdefiniować nieostre pole badawcze, prześledzić historię dramatu lalkowego, przyjrzeć się zarówno oryginalnym sztukom pisany celowo dla lalek, jak i lalkowym adaptacjom utworów epickich, teatrowi lalek dla dzieci oraz dla dorosłych.

Celem tej książki nie była pełna i wyczerpująca historia polskiej dramaturgii lalkowej, czyli monografia zbierająca i katalogująca cały dorobek pisarzy tworzących z myślą o teatrze lalek lub sztuk w tymże teatrze wystawianych, lecz sprobrematyzowanie zagadnienia „lalkowości”, wyznaczające obszar badań. „Lalkowość” sztuki to coś, co sprawia, że teatr lalek jest najlepszym, a niekiedy jedynym sensownie możliwym miejscem jej inscenizacji. A zatem pytanie, na czym polega „lalkowość” pewnej grupy dramatów i scenariuszy teatralnych stanowi *leitmotiv* zamieszczonych rozważań.

Ową „lalkowość” rozpatruję w trojkiej perspektywie: autora, realizatora i czytelnika. Pytam zatem: 1. dlaczego autor zaadresował swój utwór do lalek (jeśli jawnie zaadresował)? 2. dlaczego reżyser lub aktor zaadaptował jakiś tekst dla teatru lalek; inaczej mówiąc – co „lalkowego” w nim dostrzegł? 3. jak czytać teksty dramatyczne, by wydobywać z nich potencjalną lalkowość?

Mówienie o teatrze lalek napotyka na fundamentalne problemy definicyjne, dlatego zaproponowałam precyzyjniejszy od „lalki” termin „animant”. „Animantem” może być lalka człekopodobna, pacynka, jawajka, kukiełka, marionetka, lalka cieniowa, maska, dowolny przedmiot, kawałek materiału, nawet smuga światła, ale potraktowane jako postać sceniczna, partner dialogu, nośnik idei, przedmiot estetyczny budujący metaforę – coś, co aktor wprowadza na scenę i pokazuje widzom jako trzeci element spektaklu. Istotą każdego teatru jest spotkanie aktora i widza. Istotą teatru lalek jest spotkanie trzech partnerów: aktora, widza i lalki. I nie ma znaczenia, czy aktor jest widoczny dla widza, czy ukryty np. za parawanem – on i tak zawsze jest.

Animant wnosi do teatru nową jakość, bowiem jest ontologicznie odmienny od żywego aktora. Symbolizuje i metaforyzuje. Jako obiekt plastyczny ma (a raczej: może mieć) siłę oddziaływania porównywalną do rzeźby, malarstwa, instalacji. Lalka wzmacnia wizualną stronę spektaklu, niekiedy stanowi swoistą atrakcję. Jest to o tyle ważne, że czym innym jest rozważanie kwestii: na ile i w jaki sposób konkretna sztuka przewiduje posłużenie się animantami przy jej realizacji, a zupełnie czym innym ogląd konkretnego przedstawienia,

opis sposobu posługiwania się w nim lalkami oraz pytanie, czy użycie lalek wynika z inspiracji płynącej z tekstu sztuki, czy z innych inspiracji, zwłaszcza plastycznej koncepcji scenografa.

W epoce, gdy teatr przestał być sługą dramatu, powyższe rozróżnienie skłania do zastosowania dwóch perspektyw. Stąd podział książki na dwie części. Pierwsza skupia uwagę na literaturze dramatycznej: oryginalnych sztukach pisanych przez polskich autorów świadomie i celowo dla teatru lalek, a skoro tak, to wolno badanym tekstom zadawać pytania o to, jak się przejawia owa intencjonalna lalkowość oraz jaki teatr lalek autor miał na uwadze. Druga część, to adaptacje. Jeśli dramatopisarz lub reżyser adaptuje dawną baśń (Grimmowie, Andersen), znaną powieść (Swift, Kafka, Schulz) czy klasykę dramatu (Shakespeare, Witkacy, Różewicz, Gombrowicz) w taki sposób, że stwarza tekst dla teatru lalek, to warto zapytać zarówno o to, co „lalkowego” dostrzegł w utworze wyjściowym, jak i o to, czy sięgnięcie po lalki wniosło coś nowego do jego interpretacji.

Książka może służyć jako podręcznik studentom, a także całemu środowisku teatralnemu jako źródło informacji o teatrze lalek w perspektywie dramatologicznej. Zawiera m.in. słowniczek dramatopisarzy, ułatwiający orientację w nazwiskach i tytułach w interesującym nas zakresie. Dodatkowym celem było silniejsze wprowadzenie dramaturgii lalkowej w obręb świadomości i badań teatrologów i dramatologów, bowiem zazwyczaj jest ona pomijana lub traktowana marginalnie. Współczesny teatr przekracza podziały gatunkowe, lubi łączyć wszystko ze wszystkim, miesza konwencje i techniki, sięga po środki wyrazu wypracowane przez teatr tańca, teatr plastyczny, sztukę multimedialną, a także animanty, czasem nie do końca zdając sobie sprawę, że czerpie inspiracje także z teatru lalek. Skoro teatr łamie podziały i odważnie miesza gatunki, to także refleksja teatrologiczna i dramatologiczna winna objąć spojrzeniem całe spektrum zjawiska – łącznie z teatrem lalek, dlatego rzeczą pożyteczną wydaje mi się wskazywanie istoty i sensu „lalkowości” w dawnych i współczesnych tekstach dramatycznych.

Po napisaniu *Dramaturgii polskiego teatru lalek* zwróciłam się ponownie do drugiego pasjonującego mnie obszaru badań, czyli do teatru i dramatu XIX wieku. Mam na ukończeniu obszerną książkę portretującą Teatr Narodowy w Warszawie w okresie od 1815 do 1868 roku. Została ona zamówiona przez warszawski Teatr Narodowy w związku z uroczystymi obchodami w roku 2015 rocznicy 250-lecia istnienia zawodowego, publicznego teatru w Polsce (1765-2015). Okres, który opisuję, zwłaszcza lata „międzypowstaniowe” 1830-1863 nadal pozostaje najslabiej zbadanym i opisanym fragmentem dziejów teatru w Polsce. O ile

bowiem literatura przedmiotu dotycząca wielkiego dramatu romantycznego powstającego w tym czasie na emigracji jest olbrzymia, o tyle dramat tzw. „krajowy” znany jest znacznie słabiej. W jeszcze mniejszym stopniu opracowane są dzieje warszawskiego teatru w tych latach, brakuje podstawowych monografii aktorskich (np. Alojzego Gonzagi Żółkowskiego), nie ma opublikowanych zbiorów ówczesnych recenzji teatralnych oraz edycji (lub reedycji) bardzo wielu dramatów, popularnych w pierwszej połowie XIX wieku (od Ludwika Adama Dmuszewskiego, przez Fryderyka Skarbka, Stanisława Bogusławskiego, Jana Tomasza Seweryna Jasińskiego, po Józefa Korzeniowskiego i wielu autorów pomniejszych). Tak więc, omówienie lat 1815-1868 wymaga licznych kwerend źródłowych, lektury egzemplarzy teatralnych (nierzadko jedynie rękopiśmiennych), wertowania prasy z epoki – słowem stanowi pasjonujące wyzwanie badawcze, a zarazem kontynuację moich badań związanych z osobą Stanisława Bogusławskiego. Pierwsza połowa książki została już złożona przeze mnie na ręce redaktorów serii wydawniczej obrazującej całość 250-letnich dziejów Teatru Narodowego w Warszawie, i zyskała akceptację prof. Tomasza Kubikowskiego i prof. Magdaleny Raszewskiej. Edycja książkowa ukaże się w roku 2015.

Pasjonujące mnie dwa obszary badań: teatr lalek oraz teatr XIX wieku są z pozoru odległe, ale łączy je perspektywa spojrzenia, skierowanego na pogranicze teatrologii i dramatologii: na to, jak teatr wpływa na dramat, a dramat na teatr. Jak znajomość teatru własnej epoki i osobiste doświadczenia teatralne kształtują dzieła dramatopisarzy, i odwrotnie – w jaki sposób nowatorstwo i wyobrażenia dramatopisarzy wpływa na kształt teatru.

Z powyższymi dwoma kręgami zagadnień łączy się moja praca dydaktyczna, publikacje naukowe, prace edytorskie, recenzje teatralne, referaty na konferencje naukowe, udział w teatralnych festiwalach (także w funkcji jurora) czy działalność popularyzatorska (zob. załączniki 3-6).