

Ze znanostwem i swobodą

AUTOR: BARBARA OSTERLOFF

Dorota Kołodyńska to mistrzyni kostiumu i kreatorka przestrzeni nieoczywistych. W swojej twórczości niejednokrotnie interpretowała klasykę literatury, dając świadectwo najwyższej jakości artystycznej.

1.

■ Nowoczesny gmach Akademii Sztuk Pięknych na warszawskim Powiślu, pierwsze piętro. Tutaj mieści się pracownia profesor Doroty Kołodyńskiej, w której, na prawach gościa, prowadzę zajęcia ze studentami scenografii¹. Ilekroć otwieram drzwi, ciekawa jestem, co też zobaczę, jakie nowe projekty. Ciekawość jest duża, zwłaszcza że mogę te studenckie prace obejrzeć z bliska, a nawet dotknąć, poczuć materię, podejrzeć szczegóły: detale kroju, fakturę tworzywa, oryginalną aplikację czy kolorystyczny akcent. Pod koniec roku akademickiego niewielka pracownia przemienia się w salon wystawowy, z trudem mieszczący szkice, projekty i teatralne kostiumy upinane na manekinach. Oglądając je, myślę, że przyszli scenografowie, a raczej scenografki (ta profesja dzisiaj się sfeminizowała) mają szczęście. Uczą się od mistrzyni i jej nauki konfrontują z praktyką, z tym, co ona sama tworzy na scenie, a to dla procesu kształcenia jest bezcenne. Mogą obejrzeć *Wiśniowy sad* Czehowa z jej kostiumami w Teatrze Polskim im. Arnolda Szyfmana, *Tartuffe'a* Moliera w Teatrze Narodowym, *Rinalda* Haendla w Operze Królewskiej w Teatrze Stanisławowskim w warszawskich Łazienkach czy musicale *Mamma Mia!* i *Piloci* (prawie pięćset kostiumów!) w Teatrze Roma, wreszcie – najnowszą pracę, monodram Anny Seniuk pt. *Życie pani Pomsel* Hamptona w Teatrze Polonia. Taka rozpiętość gatunków i form, od widowiskowych do kameralnych, jest cha-

rakterystyczna dla twórczości Doroty Kołodyńskiej. Dla porządku dodam, że jej dorobek obejmuje około setki realizacji na scenach dramatycznych, operowych i musicalowych, a także dla Teatru Telewizji, do którego wprowadził ją Zbigniew Zapasiewicz², i filmu (*Ederly* w reżyserii Piotra Dumały, 2016). Przy czym, obok realizacji „pełnych” (przez co rozumiem całościowe ukształtowanie przestrzeni sceny), są w jej dorobku i takie, do których projektowała wyłącznie kostiumy. W tej dziedzinie jest wybitną specjalistką, toteż nie raz brała udział w liczących się wystawach poświęconych sztuce kostiumu³. Dość wspomnieć Global Qipao Invitational Exhibition w Chińskim Narodowym Muzeum Jedwabiu w Hangzhou, trzecią z kolei edycję, na której zaproszeni artyści zaproponowali swoje interpretacje tradycyjnego ubioru chińskiego *qipao*, inspirowane tematem „Poezja” (2021). W swoim projekcie Dorota Kołodyńska sięgnęła do polskich ludowych wycinanek z papieru, do motywu „kobiety trzymającej koguty”, który zderzyła ze splendorem chińskiej symboliki złota. Suknia wykonana została tradycyjnymi metodami krawieckimi z użyciem techniki sitodruku, z efektem reliefowym na rypsowej tkaninie jedwabnej. Metaliczna złota folia, jak tłumaczy artystka, została ręcznie wprasowana w taki sposób, aby wydobyć naturalne nierówności faktury tkaniny i uzyskać delikatne przetarcia⁴. Jedwab jako tworzywo poddawane przekształceniom (na przykład kreszowaniu), a tak-

że sztukę Wschodu, zwłaszcza japońszczyznę, odnajdujemy jako inspirację również w innych pracach Kołodyńskiej (m.in. *Odprawa posłów greckich* Jana Kochanowskiego w reżyserii Ryszarda Peryta, Teatr Polski w Warszawie, 2013).

2.

Początkowo nie myślała o teatrze. Studiowała na Wydziale Grafiki warszawskiej ASP, gdzie zetknęła się z wybitnymi artystami prowadzącymi aktywną działalność pedagogiczną. Teresa Pągowska, Leszek Hołdanowicz, Lech Majewski, Maciej Buszewicz, Mieczysław Wasilewski, Piotr Jaworowski, Rafał Strent – to tylko kilka nazwisk. Bardzo ważne było spotkanie z profesorem Januszem Stannym, pod jego opieką artystyczną zrealizowała swój dyplom magisterski w Pracowni Książki i Ilustracji. Te studia, jak sama mówi, dały jej solidne podstawy rzemiosła, a później wzbogaciły scenograficzny warsztat. Wkrótce podjęła kolejne studia, już stricte scenograficzne. Jak wspomina, „bardzo kameralne – na roku byłymy tylko trzy – ale dzięki temu miałyśmy możliwość bezpośredniego, wręcz przyjacielskiego kontaktu z wykładowcami. Irena Biegańska uczyła nas myślenia o kostiumie, Janusz Sosnowski przygotowywał do pracy w filmie, Kazimierz Urbański pokazał, że możliwe jest wykreowanie scenografii tylko światłem. Przede wszystkim jednak był prof. Andrzej Sadowski – surowy i wymagający, który poświęcał nam mnóstwo czasu. To on mi uzmy-



fot. Robert Jaworski / Teatr Narodowy w Warszawie

Umowa, czyli Łajdak ukarany, reż. Jacques Lassalle, scenografia Dorota Kołodyńska, Teatr Narodowy w Warszawie (2009)

słowił, jak ważne w myśleniu o scenografii jest pytanie: dlaczego?, a nie – jak?”⁵.

Arcyważne pytanie „dlaczego?” powracało, musiało powracać także podczas zajęć w Szkole Teatralnej na Miodowej, gdzie poznawała pracę scenografa we współpracy ze studentami reżyserii i młodymi aktorami. Wtedy też rozpoczęła poszukiwania poza tokiem zajęć w obu uczelniach, ASP i PWST. Był to czas, kiedy w teatrze polskim pojawiło się nowe pokolenie reżyserów, przez krytyka Piotra Gruszczyńskiego nazwanych „młodszyimi, zdolniejszymi” (w nawiązaniu do określenia Jerzego Koeniga „młodzi, zdolni”, powstałego dla określenia formacji reżyserów z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych). Do tej, niejednorodnej zresztą, formacji należy również wychowanek warszawskiej PWST, reżyser Zbigniew Brzoza. Właśnie z nim Dorota Kołodyńska zrealizowała pierwszą z trzech wersji *Przemiany*, adaptacji słynnego opowiadania Franza Kafki, która powstała w Teatrze Studyjnym w Łodzi (1993). Ja oglądałam wersję z kolei drugą, na Małej Scenie warszawskiego Teatru Dramatycznego (1994), i było to moje pierwsze zetknięcie ze scenografią Doroty Kołodyńskiej⁶. Uwagę zwracała przede wszystkim oryginalna kompozycja przestrzeni sytuującej się na pograniczu świata jawy i snu, umownej realności i onirycznych wizualiza-

cji. Pomysł inscenizacyjny spektaklu oparty został na odwołaniach do mrocznej poetyki ekspresjonistycznego niemego filmu. Kołodyńska dekorację i kostiumy własnoręcznie malowała, aby uzyskać efekt fantasmagoryjnej przestrzeni i wyrazistych, groteskowych w wyrazie postaci, widocznych zza warstw tiulu. Dla mnie jednak prawdziwą rewelacją okazał się spektakl „milczącego” dramatu Petera Handkego, zatytułowany *Godzina, w której nie wiedzieliśmy nic o sobie nawzajem*, zrealizowany w Teatrze Studio, do którego zaprojektowała kostiumy (1996). Rytm tego poematu scenicznego budowała wykonywana na żywo muzyka Pawła Mykietyna. Przy jej akompaniamencie, przez dziewięćdziesiąt minut, przewijał się przez scenę korowód kilkudziesięciu postaci, spotykających się lub mijających w przestrzeni stanowiącej jednocześnie przestrzeń życia, wyobraźni i mitu. Spektakl zaskakiwał też surrealistycznymi pomysłami, jak „wyciekający” piasek, rozpadaająca się stopniowo spalona flaga czy baron Münchhausen szybujący w powietrzu na kuli armatniej. I jeszcze jedno pamiętne przedstawienie z tego okresu – *Miłość na Madagaskarze* Petera Turriniego (2000). Rzecz o magii starego kina, o fascynacji filmową fantazją, która bywa równie realna jak życie, interesująca formalnie, utrzymana w tonie surrealistycz-

nej groteski. Spektakl zbudowany na wyszukanych pomysłach inscenizacyjnych i kreatywnych kostiumach tworzących klimat nierzeczywistości przywoływał m.in. film Felliniego *La Strada* i jego bohaterkę Gelsominę. Współpraca ze Zbigniewem Brzozą, który w latach 1997–2007 był najpierw kierownikiem artystycznym, a potem zastępcą dyrektora ds. artystycznych Teatru Studio, zaowocowała też realizacją kostiumów do głośnego *Balu pod Orłem* (2003), w którym, jak w słynnym filmie Ettorego Scoli pt. *Bal*, nie padło ani słowo. W tej inscenizacji czterdzieści lat najnowszej historii Polski opowiedziane zostało poprzez taniec, „odtańczone” przez zespół aktorów. Kołodyńska opracowała kostiumy rejestrujące zmiany mody i obyczaju PRL-u, smak i styl kolejnych epok, aż do zmierzchu i upadku systemu. Lata spędzone w Teatrze Studio, pełne intensywnej pracy, ambitnych wyzwań repertuarowych i artystycznych, których nie bał się Zbigniew Brzoza – w dużej mierze ukształtowały Kołodyńską jako scenografa⁷. To była prawdziwa szkoła teatru.

3.

W roku 2002 Jan Englert zaprosił Dorotę Kołodyńską do Teatru Narodowego. Najpierw była *Kurka wodna* Stanisława Ignacego Witkiewicza w reżyserii Englerta, na otwarcie pierw-

szego sezonu jego dyrekcji w Teatrze Narodowym, do której projektowała scenografię i kostiumy. Rozpoczął się ważny okres współpracy z tym teatrem, znaczony spotkaniami ze znakomitymi reżyserami i premierami: *Śmierć komiwojażera* Arthura Millera w reżyserii Kazimierza Kutza (z Januszem Gajosem w głównej roli, 2004), *Władza Nicka Deara* na Scenie Kameralnej (ponowna realizacja z Englerem, 2005), a potem *Żar* według Sándora Máraiego w reżyserii Edwarda Woitaszka (2007). Projektując scenografię do *Żaru*, Kołodyńska zagarnęła część foyer teatru. Widzowie siedzieli jak w salonie, w gronie liczącym nie więcej chyba niż czterdzieści osób. Naprzeciwko, na odległość ręki, mieliśmy Zbigniewa Zapaświcza (Henrik) i Ignacego Gogolewskiego (Konrad), którzy prowadzili ze sobą długi i niespieszny dialog, w półmroku rozjaśnianym blaskiem filujących świec. To kameralne przedstawienie, w którym ważną rolę grał każdy starannie obmyślany detal scenografii, było popisem gry dwóch wielkich artystów – a towarzyszyła im Danuta Szaflarska. I jednocześnie – popisem dyscypliny, a nawet pokory autorki scenografii, która zadbała, żeby wszystko w tej scenerii jak najlepiej służyło wspaniałej trójce nestorów polskiej sceny.

4.

Dorota Kołodyńska jako interpretatorka wielkiej europejskiej klasyki to osobny temat. Mierzyła się z nią już w początkowych latach pracy (na przykład *Antygona* Sofoklesa z Jerzym Radziwiłowiczem), ale na Scenie Narodowej przyszło jej zmagać się z problemami interpretacyjnymi, inscenizacyjnymi i plastycznymi w nieporównanie większej skali. Sprawił to Jacques Lassalle, francuski reżyser, z którym zrealizowała trzy spektakle: *Tartuffe albo Szalbierz* Moliera (2006), *Umowa, czyli Łajdak ukarany* Pierre'a de Marivaux (2009) i *Lorenzaccio* Alfreda de Musseta (2011). Lassalle nie był zwolennikiem tak powszechnego dzisiaj uwspółcześniania klasyki poprzez przestrzeń i kostium. Zależało mu na odwołaniu się do tradycji, do realiów epoki, obyczajów, mody, odzignął się od rekonstrukcji dawnej konwencji. Zadaniem Kołodyńskiej było odnieść się do tradycji historycznej i zbudować na scenie taki świat, który będzie bliski współczesnej wrażliwości widza. Świat konkretny, osadzony w rozpoznawalnym środowisku właściwym Molierowskiej komedii, jednak niebędący realistycznym, dekoracyjnym odтворzeniem przeszłości. Poszukiwanie syntetycznego znaku dla przestrzeni *Tartuffe'a*

przyniosło bardzo ciekawe rozwiązanie – kreację przestrzeni nieoczywistej, pozostawiającej widzowi pole do skojarzeń. Na scenie stanęła monumentalna konstrukcja wyznaczająca wielofunkcyjne, umowne pole gry dla aktorów. Jej niesymetrycznie ustawione ściany tworzyły bryłę/formę abstrakcyjną, która budziła skojarzenia z wnętrzem domu Orgona, ale też z kościołem, a nawet z symboliczną przestrzenią duchową, obecną w tradycji ikonograficznej XVII wieku. Jak w malarstwie baroku, arcyważną rolę pełniło w scenografii światło, przywodzące na myśl obrazy Georges'a de la Toura, Caravaggia czy Vermeera. Wspaniale współgrało z architekturą przestrzeni, tworzyło specyficzną logikę spektaklu, wyznaczało kolejne sfery gry, pobudzało wyobraźnię widza – jak wówczas, kiedy niewidoczne/ukrywane okna otwierały się i strumień światła dnia nagle rozjaśniał mroczną architekturę. Ten fenomenalny, silny efekt otwarcia okien powtarzał się w spektaklu trzy razy. O kostiumach w *Tartuffie* powiem tylko, że zaskakiwały bogactwem i różnorodnością. Podkreślały zarówno społeczny status postaci Molierowskiej komedii, jak też cechy charakteru. Cieszyły oko wyrafinowaną grą faktur i barw tkanin, szlachetnych połyskli-



Rinaldo, reż. Jarosław Kilian, scenografia i kostiumy Dorota Kołodyńska, Polska Opera Królewska [2021]

Fot. Krzysztof Bielński / Polska Opera Królewska



Aida, reż. Wojciech Kępczyński, kostiumy Dorota Kołodyńska, Teatr Muzyczny Roma [2019]

fot. Krzysztof Bieliński / Teatr Muzyczny Roma

wych jedwabów i aksamitów pochłaniających światło.

Scenografia do polskiej prapremiery komedii Pierre'a de Marivaux zatytułowanej *Umowa*, czyli *Łajdak ukarany* na pierwszy rzut oka wydawała się całkowitym przeciwieństwem *Tartuffe'a*. Oglądaliśmy iluzję przestrzeni rozległej i otwartej, zdającej się rozciągać w nieskończoność. Ta przestrzeń stanowiła znak sceniczny natury wpisanej w realia sztuki Marivaux, rozgrywającej się głównie w pejzażu wsi. Natura jest tutaj tłem marivaudage'u, oznaczającego pewien sposób traktowania i analizy przeżywania uczuć (właściwy kulturze rokoka), których wehikułem jest skomplikowana intryga z przebierankami (kobieta przebiera się za mężczyznę), z zamianą ról i płci. Praktyczną konsekwencją przyjętego rozwiązania przestrzeni była możliwość prowadzenia akcji na wielu planach, a także budowanie jej dynamiki poprzez zmiany. Rewelacyjnym pomysłem Kołodyńskiej okazały się drzewa – nie było tutaj kopii natury, tylko syntetyczny znak graficzny, płaski stempel odcisnięty czarnym tuszem. Ten znak multiplikowany został w instalacji, którą tworzyły

wystylizowane sylwety drzew na siedmiometrowych transparentnych płachtach poliwęglanu. Nakładające się w lustrzanym odbiciu warstwy liści tworzyły coraz to nowe kompozycje, a ich korony mieszały się z reflektorami i sztankietami. Oglądaliśmy na przemian parkowe alejki albo fragmenty zagajnika, którego gęstość (liczba drzew) zmieniała się i chwilami przypominała labirynt. Kostiumy osadzone zostały w wieku XVIII, lecz były szkicowe, pozbawione szczegółów. Uszyto je z wysokiej jakości tkanin, co przyniosło zachwycający efekt w strojach Hrabiny (Małgorzata Kożuchowska), jakby żywcem wyjętej z obrazów Antoine'a Watteau. Odsłonięte pudło sceny, teatralna maszyneria i naga podłoga z desek zderzały się w *Umowie*... z malarskością zainspirowaną sztuką rokoka.

I wreszcie *Lorenzaccio*, trzecia z kolei praca zrealizowana z Lassalle'em na Scenie Narodowej. Tutaj punktem odniesienia było dla Kołodyńskiej malarstwo renesansowe. Na scenie wykreowana została mroczna Florencja, czy może raczej sen o renesansowej Florencji, w której rozgrywa się akcja romantycznej tragedii Musseta. Ważną rolę grał kostium

oparty na skojarzeniach z kreską ołówka czy rysunkiem węglem. Kołodyńska zastosowała swoje eksperymenty z warsztatu grafiki, redukując kolor do wąskiej gamy szarych, czerni, odbarwionego różu, czarnej, głębokiej zieleni. Były to kostiumy syntetyczne, przeskalowane w formie, toteż noszący je aktorzy sylwetką przypominali rzeźby w przestrzeni spektaklu, którego narracja komponowana była na zasadzie „żywych obrazów”.

5.

Przenieśmy się teraz do Teatru Polskiego w Warszawie. Tutaj również Kołodyńska podejmowała zmagania z klasyką. *Szkoła żon* Moliere, kolejna realizacja z Jacques'em Lassalle'em (2011), utrzymana była w dobrze już nam znanych rygorach łączenia tradycji ze współczesnością. Lassalle pozostał wierny sobie, Kołodyńska podobnie, znów imponowała znanstwem i swobodą, z jaką porusza się w przestrzeni kultury francuskiej, sztuk plastycznych, w tym baroku. Zaprojektowała, z pietyzmem wobec epoki, stylowe kostiumy z lat sześćdziesiątych XVII wieku, wypracowane w szczegółach i detalach, a przede wszystkim

dopasowane do osobowości aktorów. Było to priorytetem, ponieważ precyzyjny i utrzymany w duchu klasyki spektakl oparty został na kunszcie aktorskim i uważnej interpretacji tekstu. Ta pierwsza współpraca z Teatrem Polskim w Warszawie i Andrzejem Sewerynem zaowocowała dalszymi realizacjami, pośród których znalazła się ostatnia praca z Lassalle'em, *Król Lear* Szekspira (2014). Projektując monumentalną przestrzeń, Kołodyńska zachowała czy raczej podkreśliła konwencję teatru, ale posłużyła się obrazowaniem „filmowym”. Wielofunkcyjne, ruchome drewniane panele i wizualizacje obrazujące żywioły natury: kłębiące się chmury, burzę, deszcz – tworzyły kolejne strefy gry. Obserwowaliśmy fascynujący kontrast teatralnej umowności i filmowego realizmu. Rekwizytów i mebli było niewiele, a na tym tle wyraziście zaznaczały się synkretyczne kostiumy: stylizowane zbroje, proste w kroju suknie i wojskowe mundury, kojarzące się raczej ze współczesnością niż z dawnością.

Na tej samej scenie, z innym francuskim reżyserem, Ivanem Alexandre'em, powstała

nocześnie plastyczna, toteż efekt, który oglądaliśmy na premierze, był wspaniały. Kostium narzucał sposób ruchu aktora, hieratyzował sylwetkę i gest, bo ciężka była nie tylko sama tkanina, lecz także dwumetrowe treny czy metalowe obręcze umieszczone pod sukniami, a co dopiero zbroje i miecze przypisane do męskich kostiumów. Nadwyrazista charakterystyka twarzy, przypominająca graficzną maskę, dopełniała całości i metaforyzowała cechy ludzkich charakterów. Współgrała też z przestrzenią sceniczną nawiązującą do sztuki drzeworytu.

6.

Zatrzymałam się nad realizacjami klasyki, bo stanowią bardzo ważną część dorobku Kołodyńskiej, a dla mnie są świadectwem najwyższej jakości artystycznej, jaka rodzi się z wiedzy, wyobraźni, z pasji poszukiwań, a także z innowacyjnego podejścia do materii. Dla Kołodyńskiej nigdy nie jest ona taka sama, a źródłem inspiracji mogą być różne rodzaje tworzywa. Czasami dalekie od tkanin, jak „przedmiot, wspomnienie, wrażenie, impuls, słowo,

różnymi stylami historycznymi. Starala się uchwycić zjawisko przemijania i zmian, jakie czas odciska na materiałach, które poddała eksperymentom (farbowanie, zniekształcanie pod wpływem gorąca i chemicznych procesów). Stworzyła galerię niezwykle groteskowych „hybryd”, dbając, by warstwowy kostium dobrze służył aktorowi w ruchu. W *Akademii Pana Kleksa* postawiła na odbiegającą do tradycji interpretację postaci z książki Jana Brzechwy, które pokazała w zaskakujących, przewrotnych kontekstach, a sam spektakl w scenografii Borisa Kudlički przygotowany został z dużym rozmachem i z użyciem nowoczesnych technik scenicznych. Inspirację stylami ulicznych subkultur, ale też grami komputerowymi zaznaczyła w kostiumach celową „przypadkowością” i dysharmonią form oraz niepasujących do siebie mocnych kolorów i wzorów, a także efektów *fluoro*. Element humoru i zaskoczenia wprowadzały tandetne tworzywa (plastik, drelich, ortalion) i rekwizyty (peruki z ozdób choinkowych, gumowe rękawiczki ze sklepu BHP itp.). Nieoczekiwane zderzenia materii zastosowała również w musicalu *Aida* Eltona Johna i Tima Rice'a, gdzie przeznaczone do ekspresyjnego tańca kostiumy etniczne spotykają się z kiczem współczesnej popkultury (2019). Wszystkie te prace powstały w Teatrze Roma. Natomiast w Operze Królewskiej Kołodyńska wzbogaciła repertuar scenografiami do *Rinalda* Haendla oraz *Bastiena i Bastienne* Mozarta w reżyserii Jarosława Kiliana, uznanymi przez krytykę za pokaz mistrzostwa na scenie. W operze Haendla inspiracją stały się dla niej rycerskie kopie na obrazie *Bitwa pod San Romano* renesansowego malarza Paola Uccella, a w operze młodzieńczego Mozarta – sztuka baroku i rokoka. ■

Dorota Kołodyńska jako interpretatorka wielkiej europejskiej klasyki to osobny temat. Mierzyła się z nią już w początkowych latach pracy (na przykład *Antygona* Sofoklesa z Jerzym Radziwiłowiczem), ale na Scenie Narodowej przyszło jej zmagać się z problemami interpretacyjnymi, inscenizacyjnymi i plastycznymi w nieporównanie większej skali.

też inscenizacja *Cyda* Corneille'a, klasycznej tragedii konfliktu szczęścia osobistego i honoru rodzinnego (2000). Była to próba rekonstrukcji teatru barokowego, tyle że rekonstrukcji wymyślonej, mającej dawać złudne wrażenie prawdy historycznej dzięki konsekwentnej stylizacji. Scenografię projektował Antoine Fontaine, natomiast Kołodyńska wykonała niezwykłą pracę od podstaw nad kostiumami. Tkaniny zostały specjalnie utkane na zabytkowych krosnach żakardowych Manufaktury Królewskiej „Ład” w warszawskich Łazienkach. Wzory były historyczne, ale przetworzone (w różnych skalach), użyta została czarna osnowa, za materiał posłużyły owcza wełna, wiskoza i drut miedziany. Po wielomiesięcznej pracy powstała tkanina ciężka, a jed-

abstrakcyjne skojarzenie, nie do końca sprecyzowana emocja”. Bywa, że inspiracji dostarcza jakiś przypadek lub zbieg okoliczności. W dziedzinie teatru muzycznego, o którym trzeba wspomnieć, takie otwarte podejście do materii/tworzywa przyniosło oryginalne realizacje. Współtworząc od lat rodzimą scenę musicalową, Kołodyńska śmiało eksperymentuje z materią i z możliwościami, jakie daje współczesna technika. *Piotruś Pan* według Jamesa Barriego w Teatrze Muzycznym w Gdyni (2016) był powrotem do jej musicalowego debiutu, premierowej wersji z roku 2000 – tyle że już z zastosowaniem nowoczesnej techniki 3D. W *Tańcu wampirów* Jima Steinmana i Michaela Kunzego wykreowała fantazyjne kostiumy w mrocznym stylu *gothic*, inspirowane

1 ■ Pełna nazwa: Pracownia Projektowania Kostiumu i Przestrzeni Scenicznej.

2 ■ Ze Zbigniewem Zapasiewiczem scenografka zrealizowała pięć telewizyjnych spektakli, m.in. *Horsztyńskiego* Juliusza Słowackiego (1996) i *Lalka* Zbigniewa Herberta (1999). Ponadto, w Teatrze Współczesnym w Warszawie, *Adwokata i róże* Szaniawskiego (1997) i *Kwartet* Harwooda (2000).

3 ■ *Kostium na przełomie wieków 1990–2015*, przestrzeń wystawowa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, 2019; *Costume at the Turn of the Century 1990–2015*, Państwowe Muzeum Teatralne im. A.A. Bachruszyna, Moskwa (Rosja), 2015; *Wystawa prac profesorów i studentów Wydziału Scenografii warszawskiej ASP*, Galeria Zamek, Zamek Kazimierzowski, Przemysł, 2015; *Od Irydiona do Irydiona. W stulecie Teatru Polskiego w Warszawie 1913–2013*, Muzeum Teatralne, Teatr Wielki – Opera Narodowa, Warszawa, 2013; *La bella semplicità*, Muzeum Teatralne, Teatr Wielki – Opera Narodowa, Warszawa, 2012.

4 ■ Autorka dziękuje pani Dorocie Kołodyńskiej za udostępnienie jej artystycznego archiwum, z którego w tekście korzystała.

5 ■ *Zobaczyć tekst*, [z D. Kołodyńską rozmawia M. Głowacka], „Teatr” nr 4-6/2000.

6 ■ Trzecia wersja *Przemiany* została zrealizowana w Teatrze Polskim we Wrocławiu (Scena na Świebodzkim, 1998).

7 ■ W roku 1999 Dorota Kołodyńska otrzymała Nagrodę im. Teresy Roszkowskiej, przyznawaną przez Polski Ośrodek Międzynarodowego Instytutu Teatralnego ITI i Fundację im. Leona Schillera za „wybitne osiągnięcia w dziedzinie scenografii teatralnej”.