

**Teatr** im. J. Słowackiego  
**w Krakowie**

**MYŚLĄCA  
RĘKA**

**2017  
2020**

**Jak wygląda teatr od strony kulis? Co się w nich dzieje na chwilę przed rozpoczęciem przedstawienia i podczas jego trwania? Ile osób pracuje nad tym, żeby aktorzy mogli wyjść na scenę i wcielić się w kolejne role? Czy w kulisach również rozgrywają się dramaty? *Myśląca ręka* zdradza te i wiele innych tajemnic teatru.**

„To zaproszenie do niezwykłej podróży do świata kulis i pracowni rzemieślników teatralnych. Ludzi, którzy są dla publiczności niewidzialni, ale bez ich talentu i twórczej pracy nie byłoby materii ani magii teatru. Wśród nich są m.in. inspicjenci, krawcy, garderobiane i charakteryzatorki, rekwizytorzy i tapicerzy, akustycy i montażyści. Kim są? Jak wygląda teatr z ich perspektywy? Jaka przyszłość czeka rzemiosło, które wykonują? Zapraszam do lektury i refleksji nad pytaniem, jak działa teatr”.

Małgorzata Szydłowska

2017 MYŚLAÇA  
2020 RĘKA

ISBN 978-83-937675-2-6

KRAKÓW 2020

2017  
2020

# MYŚLAŁA RĘKA

JAK DZIAŁA  
TEATR?

Teatr im. J. Słowackiego  
w Krakowie

mos  
scena

dom  
rzemiosł  
teatralnych

# SPIS TREŚCI

- 7** KRZYSZTOF GŁUCHOWSKI  
Słowo wstępne
- 11** MAŁGORZATA SZYDŁOWSKA  
Myśląca ręka
- 17** DIANA POSKUTA-WŁODEK  
Szlakiem rzemieślników Teatru  
im. Juliusza Słowackiego
- 27** MACIEJ WOJTYSZKO  
Rzemiosło. Majsterkowanie. Tworzenie
- 31** PAWEŁ DOBRZYCKI  
Nadchodzi amatorszczyzna

- 41** Duchy teatru. Wywiady z rzemieślnikami  
Teatru im J. Słowackiego w Krakowie
- 43** Anna Wójcicka – inspicjentka
- 55** Grażyna Cichy – krawcowa
- 63** Stanisława Baran – krawcowa
- 73** Irena Kowal – stylistka fryzur historycznych  
i charakteryzatorka
- 79** Ewa Jędrzejewska-Balicka – garderobiana
- 89** Tadeusz Sobucki – tapicer
- 97** Leszek Wyżga – krawiec
- 107** Łukasz Pipczyński – rzeźbiarz, modelator
- 115** Tomasz Dzedzic – akustyk
- 125** Wystawa *Myśląca Ręka*
- 133** Warsztaty „Jak działa teatr?” (2017–2020)
- 165** Świat Elsynoru. Dziesiątki osób.  
Setki kostiumów
- 175** Ankieta dotycząca stanu rzemiosła  
teatralnego w Polsce
- 188** Pracownicy Teatru im. Juliusza Słowackiego  
w Krakowie



KRZYSZTOF GŁUCHOWSKI

DYREKTOR TEATRU IM. JULIUSZA SŁOWACKIEGO W KRAKOWIE

**„Musimy zrobić coś, co by od nas zależało, wszak dzieje się tak wiele, co nie zależy od nikogo” – napisał w 1902 roku w *Wyzwoleniu* Stanisław Wyspiański, duchowy patron naszego teatru. Te słowa są nadal bardzo aktualne.**

W czasach kilkuminutowych karier, postępującego uzależnienia od obrazów multimedialnych i internetu, w pogoni za tym, czego-jeszcze-nigdy-i-nigdzie-nie-było, zapominamy o podstawach, o warsztacie, który jest niezbędny, by stworzyć coś naprawdę trwałego.

*Myśląca ręka* to projekt na wskroś teatralny, choć nie powstanie przy nim żadna premiera. To próba uczczenia, zrozumienia i kultywowania teatralnego rzemiosła – refleksyjnego dotknięcia materii teatralnej.

Jego bohaterami są rzemieślnicy teatralni: krawcy, tapicerzy, modelatorzy, stolarze, ślusarze, perukarze... Osobom, które nie wiedzą, jak wygląda ich praca, może się wydawać, że są jedynie realizatorami projektów złożonych przez scenografów. Nic bardziej mylnego. Ogromna część rzemieślników teatralnych to znakomici artyści, którzy pracują najlepiej wtedy, kiedy nie dostają szczegółowych wytycznych. Najczęściej to właśnie oni, a nie scenografowie, są wybitnymi materiałoznawcami, od których można się uczyć.



foto: Bartosz Cygan

Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, 2018 r.

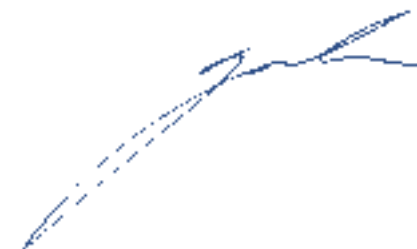
Doskonale pamiętam długie rozmowy z Leszkiem Wyżgą na temat końskiego włosia jako podbicia w smokingach i frakach. To jeden z mistrzów, który potrafił uszyć frak bez miary i robił to bezbłędnie. Niektórzy powiedzą, że „przecież fraki i smokingi są dzisiaj niepotrzebne”. W teatrze są i nadal będą potrzebne. Na szczęście również dzisiaj ma je kto – w naszym teatrze – uszyć. Mamy też wybitnego tapicera i modelatora, wspaniałych ślusarzy i stolarzy, znakomite garderobiane i charakteryzatorki, inspicjentów i akustyków, realizatorów światła i wideo. To właśnie oni – wspólnie z aktorami – stanowią serce naszego teatru.

Tych ludzi nie jest w stanie zastąpić żaden outsourcing. Powinniśmy o nich dbać i walczyć, bo bez nich teatr będzie zupełnie innym miejscem. Czym zastąpimy rzemiosło i rękodzieło? Tanim plastikiem z Chin? Kto będzie chciał przyjść do teatru, żeby oglądać takie „widowisko”? Nasz teatr korzysta z nowych technologii i stale się rozwija, ale ten rozwój idzie w parze z tradycją, której zawdzięcza swoje istnienie.

Co jakiś czas słyszę, że utrzymywanie pracowni się nie opłaca. Zdarza się, że autorami tych słów są osoby, które równocześnie mówią o wielkiej misji, jaką powinien pełnić teatr. Rozwój pracowni rzemieślniczych nie może być podyktowany wyłącznie ekonomią. Chodzi o coś, czego nie można wycenić – przetrwanie sztuki rzemiosła, które umiera. Powinniśmy zrobić wszystko, aby to właśnie w murach teatrów kształciły się pokolenia najwybitniejszych rzemieślników. Jak zachęcić do tego młodych czeladników? „Musimy zrobić coś, co by od nas zależało...”. Może na początek warto pokazać, jak bardzo cenimy mistrzów, którzy już u nas pracują?

W 2017 roku – w dawnym magazynie dekoracji i kostiumów – uruchomiliśmy Dom Rzemiosł Teatralnych. Otworzyliśmy w nim wystawę *Myśląca ręka*, która jest poświęcona rzemiosłu teatralnemu. Równocześnie zaczęliśmy prowadzić warsztaty teatralne, dzięki którym widzowie mogą zajrzeć za kulisy i przyjrzeć się z bliska pracy rzemieślników. Sprawiamy, że stają się widzialni.

Wkrótce do naszego teatru dołączy młody tapicier i krawiec. Szukamy snycerza i mechanika precyzyjnego. Myślimy o tym, żeby uruchomić pracownię kowalską i zatrudnić płatnerza. Chciałbym, żeby ludzie, którzy rozpoczną w nich pracę, byli kiedyś dumni z tego, że wybrali nasz teatr. Tak jak ja jestem dumny z rzemieślników, o których można przeczytać w tej publikacji. Życzę Państwu ciekawej lektury!





MAŁGORZATA SZYDŁOWSKA

# MYŚLĄCA RĘKA

**„Dłoń jest jedynie naturalną mową człowieka (...), można ją nazwać równie dobrze Mową lub powszechnym językiem Ludzkiej Natury, który ludzie zamieszkujący wszelkie zakątki świata mogą zrozumieć w lot bez uprzedniej nauki”**

John Bulwer, *Chironomia*, 1644

„Myśląca ręka” jest wieloletnim projektem edukacyjnym, dzięki któremu widzowie mogą zajrzeć na teatralne zaplecze i poznać ludzi, którzy dotąd pozostawali niewidzialni. Mam na myśli teatralnych rzemieślników, czyli inspicjentów, krawcowe, garderobiane, charakteryzatorów, oświetleniowców, stolarzy, tapicerów, akustyków, montażystów itd. Ludzi, którzy mimo tego, że wspólnie z reżyserem, scenografem i aktorami pracują nad powodzeniem kolejnych przedstawień, dla osób spoza teatru są zupełnie anonimowi. Na próżno szukać ich nazwisk na afiszach i w programach, a także w wydawnictwach, które dotyczą historii poszczególnych teatrów. Tymczasem to właśnie ich rękę widać w elementach scenografii, kostiumach, charakteryzacji, oświetleniu sceny i dźwięku.



Przeglądając struktury organizacyjne polskich teatrów, można stwierdzić jedno – najważniejsza jest hierarchia. Dział techniczny, tzn. obsługa sceny i pracownice, znajdują się w tej piramidzie na szarym końcu, za pracownikami administracyjnymi. Bardzo często powtarza się, że teatr jest pracą zespołową, ale kiedy przyjrzymy się temu hasłu z bliska, okazuje się, że dotyczy ono najczęściej wierzchołka piramidy, czyli reżysera i zespołu aktorskiego.

Gdzie w tej narracji jest miejsce dla zespołu technicznego i obsługi sceny? Dlaczego nazwiska i twarze rzemieślników nie pojawiają się na korytarzach i we foyer teatru? Dlaczego nikt ich nie zaprasza do wspólnych zdjęć? Ktoś powie: „Przecież mogą założyć związek zawodowy i walczyć o swoje prawa” – ale czy dzięki takiemu działaniu staną się dla teatru bardziej istotni? Czy zauważy ich zacne grono badaczy teatralnych i uczestników przedstawień?

**„Każdy ruch ręki w każdym z jej dzieł niesie się przez żywioł myślenia, gestem wchodzi w żywioł myślenia”**

Martin Heidegger, *List o „humanizmie”*, 1995

Zmitologizowanie teatru i nadanie mu statusu świątyni sztuki wykluczyły bądź znacznie osłabiły pragnienie poznania i eksploracji tego, co jest ukryte w kulisach. Od wielu lat teatr jest analizowany głównie przez pryzmat gotowych spektakli. Takie podejście spowodowało marginalizację roli rzemieślnika teatralnego, ale też rolę scenografa i innych realizatorów. To trochę tak jakby krytycy teatralni zapomnieli, że idea bez materii nie istnieje.

Od kilku lat obserwuję z przerażeniem, jak wraz z odchodzeniem z zawodu kolejnych mistrzów rzemiosła spada również jakość materii teatralnej. Wyczerpują się zasoby magazynów teatralnych, z których tak chętnie korzystamy, poszukując czegoś autentycznego. Coraz więcej scen w polskich teatrach wypełniają „gotowce”. Kostiumy teatralne stają się

zlepkiem ubrań z lumpeksów i sieciówek. Teatry nie gromadzą także wiedzy na temat technik i sposobu wykonania dekoracji, zastosowania określonych materiałów oraz technologii. W efekcie część tej wiedzy bezpowrotnie znika wraz z kolejnymi mistrzami rzemiosła, którzy odchodzą na emerytury.

Miałam okazję uczestniczyć w tworzeniu od podstaw Teatru Łąźnia Nowa w Krakowie. Odpowiadałam m.in. za zatrudnienie osób, które obsługują zaplecze teatralne. Okazało się to karkołomnym zajęciem, ponieważ tych ludzi po prostu nie ma. W 1969 roku zamknięto w Polsce ostatnią szkołę rzemiosła teatralnego. Od tamtej pory nie powstała żadna inicjatywa, której celem byłoby przywrócenie etosu rzemieślnika. Żaden teatr w Polsce nie jest zainteresowany szkoleniem kadry innego zespołu. Nie ma też obowiązku wychowywania kolejnych pokoleń rzemieślników.

Czy można jeszcze zatrzymać ten proces? Jak przekonać dyrektorów teatrów, że warto utrzymywać pracownice i rzemieślników?

Teatr, na czele którego stoi demiurg, a pozostali twórcy czekają w ciszy na *katharsis*, moim zdaniem już się skończył. Współczesny teatr to teren wspólnego doświadczania sprawczości, dzielenia się umiejętnościami i kompetencjami.

**„Ręka nie tylko jest wiernym i biernym wykonawcą intencji mózgu, ale także posiada swoją własną intencjonalność, wiedzę i umiejętności”**

Juhani Pallasmaa, *Mysłqca dłoń*, 2015

Jestem scenografką, więc moje działania są ściśle powiązane z pracą rzemieślników; to od ich umiejętności i zaangażowania w ogromnej mierze zależy realizacja projektów. Potrzeba zwrócenia uwagi na ich rolę w procesie tworzenia spektakli,

zrodziła się już na początku mojej drogi zawodowej. Gdy pracowałam w dużych teatrach muzycznych, m.in. w Gdyni i Bydgoszczy w latach 90., zaczęłam się zastanawiać nad tym, jaką satysfakcję mają z tej pracy osoby uczestniczące w procesie produkcji scenografii i kostiumów. W jaki sposób gigantyczne konstrukcje, kilometry materiałów, dziesiątki litrów farby i setki godzin pracy wpływają nie tylko na materię, ale również na myślenie rzemieślników o teatrze?

Podczas tworzenia scenografii najważniejszy jest dla mnie moment, w którym wizja świata, w jakim odbywa się przedstawienie, nabiera wymiernej, fizycznej wartości. To właśnie ten etap decyduje o tym, jaki będzie efekt, który widz zobaczy na scenie. Tutaj nie ma miejsca na magię. Liczy się precyzja, która wymaga ścisłej współpracy scenografa z wykonawcami. Stolarz, ślusarz czy krawcowa wiedzą, czy z materiału, jaki zaproponował scenograf, uda się uzyskać efekt zaplanowany w projekcie. Taka realizacja wymaga ciągłego dialogu, wzajemnego zaufania i szacunku. Precyzja i szybkość, z jakimi pracują ręce rzemieślników, nieustannie mnie zadziwiają. Pokazują, jak ścisła jest współpraca ręki i umysłu. To doświadczenie przebywania w środowisku skonstruowanym za pomocą ludzkich rąk jest dla mnie największą magią w teatrze. Mimo upływających lat, mam wobec tego doświadczenia wiele pokory.

Projekt „Myśląca ręka” narodził się z potrzeby docenienia rzemieślników teatralnych i przywrócenia im należnego miejsca w narracji o teatrze. Jego tytuł nawiązuje do książki Juhaniego Pallasmy *Myśląca dłoń*. Jej autor jest wybitnym fińskim architektem, który przygląda się ręce i jej roli w procesie kształtowania się języka i projektowania ludzkiego świata. W swojej twórczości udowadnia, że projektowanie zaczyna się od myśli, ale to dzięki ręce ta myśl ma szansę zaistnieć. Uważam, że rzemieślnicy teatralni nie są jedynie odtwórcami projektów scenografa i wizji reżysera, ale pełnoprawnymi artystami. Ich wiedza i doświadczenie mają bezpośredni wpływ na realizację i jakość przedstawień.



Publiczność może zobaczyć na scenie jedynie efekty ich pracy: kostiumy, rekwizyty czy poszczególne elementy scenografii, to, w jaki sposób operują światłem, dźwiękiem i realizują wideo. Oni sami są tylko „duchami”, przemykającymi bezszelstnie w teatralnych kulisach. Dzięki warsztatom „Jak działa teatr?” osoby zainteresowane teatrem mogły zajrzeć do pracowni krawieckiej, tapicerskiej i sceno-technicznej, garderoby czy charakteryzatorki, poznać inspicjenta, przyjrzeć się z bliska realizacji światła, dźwięku i wideo. Poznać miejsca i ludzi, którzy byli dotąd niedostępni dla publiczności.

Projekt rozpoczął się w 2017 roku od otwarcia wystawy *Myśląca ręka* w Domu Rzemiosł Teatralnych w Krakowie. Na ekspozycji znalazły się m.in. kostiumy, meble, zdjęcia, szkice, narzędzia i rekwizyty z wielu wybitnych przedstawień Teatru im. J. Słowackiego, ale to nie przedmioty były na tej wystawie najważniejsze, tylko ich twórcy. Ta idea towarzyszyła nam przez wszystkie etapy realizacji projektu.

Książka, którą trzymacie Państwo w rękach, jest zwięźczeniem naszych działań i trwałym śladem obecności ludzi, którzy byli dotąd – dla widzów – jedynie duchami. Większość jej bohaterów, mimo kilku dekad spędzonych w teatrze, wypowiada się publicznie po raz pierwszy. Nie było łatwo ich na te rozmowy namówić. Podobnie jak na sesje zdjęciowe, dzięki którym można zobaczyć, nie tylko ich warsztat pracy i przedmioty, które są w tym warsztacie istotne, ale również ich twarze. W ten sposób publiczność ma okazję spojrzeć im w oczy, choć symbolicznie. Mam nadzieję, że czytelnicy zapamiętają również ich nazwiska. Zapraszam Państwa do lektury i głębszej refleksji nad pytaniem, jak działa teatr.

#### Małgorzata Szydłowska

Scenografka, pomysłodawczyni i kuratorka cyklu edukacyjnego „Myśląca ręka”. Autorka aranżacji wystawy *Myśląca ręka* zrealizowanej w Domu Rzemiosł Teatralnych w Krakowie (2017). Absolwentka scenografii Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Zastępca dyrektora Teatru Łaźnia Nowa do spraw produkcji teatralnych.

Zaprojektowała scenografię i kostiumy do kilkudziesięciu spektakli wystawianych w teatrach dramatycznych, operowych i muzycznych w Polsce i za granicą. Jest autorką nowatorskiej koncepcji przebudowy i adaptacji postindustrialnej przestrzeni hal warsztatów szkolnych na potrzeby Teatru Łaźnia Nowa oraz aranżacji jego wnętrza i scen.

Tworzy instalacje, wystawy i projekty multimedialne. W 2014 roku stworzyła i zrealizowała koncepcję wystawy *Duchy teatru* wokół fenomenu pracy rzemieślników teatralnych.

# SZLAKIEM RZEMIĘŚLNIKÓW TEATRU IM. JULIUSZA SŁOWACKIEGO

**RZEMIĘŚLNICY TEATRU IM. J. SŁOWACKIEGO  
(DAWNEJ MIEJSKIEGO) OD POCZĄTKU  
JEGO ISTNIENIA STANOWILI WYJĄTKOWĄ,  
ELITARNĄ GRUPĘ ZAWODOWĄ.**

Krawcowe i krawcy, stolarze, meblarze, szefowie sceny (niegdyś teatermajstry), dekoratorzy-malarze, meblarze, perukarki i perukarze, charakteryzatorki i charakteryzatorzy, kostiumerzy zwani dawniej szatnymi, fryzjerki, modelatorzy, oświetleniowcy, maszyniści, a także wielu przedstawicieli dziś już wygasłych teatralnych profesji – wszyscy oni tworzyli wielopokoleniową formację wybitnych specjalistów.



Stanowili tak silną i wyrazistą wspólnotę, że można ją śmiało nazywać krakowską szkołą rzemiosła teatralnego. Wyróżniała się przekraczaniem granic między rzemiosłem a sztuczką najwyższej próby, przekazywaniem mistrzowskich umiejętności i etosu pracy z pokolenia na pokolenie i – nade wszystko – ogromną, często trwającą całe życie lojalnością wobec macierzystego teatru.

Centrum krakowskiej szkoły rzemiosła stanowiły niezwykle liczne pracownie techniczne, które mieściły się w różnych pomieszczeniach i budynkach teatru. Początkowo w ciasnych przestrzeniach zascenia i w domu machin – teatralnej elektrowni zbudowanej tuż za głównym gmachem, od strony Plant. Jej twórcą był Jan Zawiejski, główny architekt i budowniczy Teatru (w 1976 roku utworzono w tym budynku scenę Miniatura). Po II wojnie światowej rzemieślnicy, głównie stolarze i modelatorzy, pracowali przy Rajskiej 12, w obszernych halach powstałych w dawnym budynku popularnych teatrów i teatrzyków – Ludowego (1906–1918), Powszechnego (1918–1921), Miejskiej Opery i Operetki (1921–1924) oraz efemerycznych teatrów: Nowości, Popularnego, Gong i kilku innych (1924–1930). Na Rajskiej wykonywano liczne, dziś już legendarne scenografie, projektowane przez wybitnych artystów współpracujących z Teatrem im. J. Słowackiego – Karola Frycza, Andrzeja Pronaszkę, Andrzeja Stopkę, Tadeusza Kantora, Tadeusza Brzozowskiego, Andrzeja Kreutza-Majewskiego, Wojciecha Krakowskiego, Tadeusza Pankiewicza, Krystynę Zachwatowicz, Kazimierza Wiśniaka czy Lidię i Jerzego Skarżyńskich. W 2012 roku otwarto w tym miejscu Małopolski Ogród Sztuki.

Pracownie krawieckie były wielokrotnie przenoszone – chodziło o bliskość do sceny i sal prób, a przede wszystkim wygodę aktorów. Mieściły się m.in. na zapleczu i w podziemiach głównego gmachu, w Miniaturze, przy ul. św. Krzyża 21. Wreszcie w 2016 roku zostały przeniesione do nowocześnie urządzonych pomieszczeń przy ul. Radziwiłłowskiej 3. Ten spory, industrialny gmach, wyróżniający się piękną elewacją z czerwonej cegły, zbudowano dla Teatru według projektu Jana Rzymkowskiego i oddano do użytku w 1903 roku. Mieściły się w nim magazyny dekoracji, rekwizytów i kostiumów, okresowo też warsztaty



Pracownik w rekwizytorni, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, 1938/39 r.

(do 1913 i po wojnie). W 2016, po przebudowie i rewitalizacji dofinansowanych z funduszy norweskich, otwarto przy Radziwiłłowskiej Lamus Teatralny, obecnie Dom Rzemiosł Teatralnych. Oprócz wspomnianych pracowni krawieckich swoje miejsce znalazły tam magazyny kostiumów oraz przestronne sale wystawienniczo-edukacyjne, w których odbywają się spotkania i warsztaty rzemiosła w ramach projektu *Mysłąca ręka*. Ze względu na rosnące potrzeby niemal przez cały czas Teatr zmuszony był – i nadal jest – wynajmować pomieszczenia techniczne w różnych częściach miasta – np. w latach 30. XX w. w dzisiejszym budynku Starego Teatru. Zdarzało się, że wielkoformatowe horyzonty malowano przed wojną w budynku Sokoła przy ul. Piłsudskiego.

W latach 1893–1915 królował w pracowniach pierwszy główny dekorator teatru, wybitny teatermajster Jan Spitziar, z pochodzenia lwowiak. Był uczniem Jana Matejki w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, kształcił

się też w Wiedniu i Monachium, praktykował w Poznaniu i Warszawskich Teatrach Rządowych. Był postacią niemal legendarną. Tworzył dekoracje do setek przedstawień, w tym projektowane przez wybitnych malarzy – Wojciecha Kossaka (m.in. do *Kościuszki pod Racławicami* z 1894 roku), Józefa Mehoffera, Włodzimierza Tetmajera czy Jana Stanisławskiego. Z dbałością o szczegóły realizował bajecznie kolorowe scenografie Karola Frycza (m.in. do *Księcia Niezłomnego* z 1906 roku), precyzyjnie nadzorował wykonanie nowatorskich, awangardowych przestrzeni złożonych z podestów i kotar, projektowanych przez Franciszka Siedleckiego do *Lilli Wenedy* i *Balladyny* (oba z 1909 roku). Fachowe umiejętności Spitziera wykorzystywał w czasach swojej dyrekcji (1905–1913) Ludwik Solski, lubujący się w superprodukcjach dramatów historycznych. Do takich spektakli jak *Wielki Fryderyk* i *Car Samozwaniec* sprowadzono z zagranicy rekwizyty, detale, szlachetne tkaniny, a Spitziar własnoręcznie malował ogromne, realistyczne prospekty. W latach 1898–1907 główny dekorator Teatru Miejskiego był najbardziej zaufanym współpracownikiem i realizatorem wizji artystycznych Stanisława Wyspiańskiego. Pracował przy wszystkich wystawianych w Krakowie za życia artysty prapremierach jego dramatów, a i po śmierci Wyspiańskiego wykonał dekoracje do czterech, w tym do *Nocy listopadowej* (1908) według zapamiętanych wskazówek autora. Wyspiański szanował Spitziera, a rzemiosło stanowiło jedną z silnych podstaw jego teatralnych pomysłów. Nigdy, nawet w scenach zjaw w *Weselu* czy we własnej inscenizacji *Dziadów* Mickiewicza, Wyspiański nie przekraczał granic możliwości technicznych sceny. Bez wątplenia granice te wyznaczał Spitziar.

Jednym z najważniejszych współpracowników Spitziera był wybitny kostiumer i szatny Ludwik Rozwadowicz. Pracę zaczął jeszcze przed 1893 rokiem, a w Teatrze Miejskim ubierał na scenę aktorów (aktorki w tamtych czasach same doбираły sobie kostiumy) począwszy od spektaklu inauguracyjnego. W ogromnej księdze, zachowanej do dziś w bibliotece Teatru, notował elementy kostiumów, opisując skrupulatnie krój, barwę i rodzaje tkanin. Szczytem kunsztu Spitziera i Rozwadowicza oraz pracujących pod ich okiem fachowców była realizacja *Bolesława Śmiałego* Wyspiańskiego w 1903

FENOMENEM TEATRU  
IM. J. SŁOWACKIEGO  
BYŁA ZAWSZE  
DŁUGOLETNIĄ PRACĄ  
ZNAKOMITYCH  
RZEMIEŚLNIKÓW.

roku. Wspaniałe kostiumy do tego spektaklu, zdobione prawdziwymi koralami i kunsztownymi haftami, własnoręcznie pomagała ozdabiać żona ówczesnego dyrektora Józefa Kotarbińskiego – Lucyna.

Fachowcy teatralni gwarantowali ciągłość krakowskiej sceny. Adeptci odbywali praktyki u boku mistrzów, czego najlepszym przykładem jest kariera Zygmunta Wierciaka, który 26 lat poświęcił Teatrowi. Jako student Szkoły Sztuk Pięknych (późniejszej ASP) zaczął pracę w pracowni Spitzziara, a po jego śmierci w 1915 roku objął stanowisko głównego dekoratora. Wykonywał m.in. dekoracje według projektów Frycza do *Pana Jowialskiego* (1918) i *Nie-Boskiej komedii* (1919), zestawiał z gotowych elementów scenografię do dramaturgicznego debiutu Witkacego – *Tumora Mózgowicza* (1921). Starannie dokumentował scenografię, pozostawiając cenne źródła dla historyków teatru.

Fenomenem Teatru im. J. Słowackiego była zawsze długoletnia praca znakomitych rzemieślników. Trzydzieści lat (1921–1951) pracował Wacław Hemzaczek, inspektor sceny, jeden z najwybitniejszych specjalistów w dziedzinie scenotechniki w Polsce. Był synem czeskiego lalkarza, kształcił się krakowskiej szkole handlowej, uczył się rzeźby. W 1920 roku założył własny Teatrzyk Kukiełek, równocześnie pracował w Teatrze przy placu Św. Ducha. Lalki Hemzaczka były niezwykle – wykorzystywali je m.in. artyści awangardowego teatru Cricot. Podczas II wojny światowej, gdy Teatr im. J. Słowackiego został przez Niemców zawłaszczony i przekształcony w Staatstheater des Generalgouvernements, Hemzaczek i elektryk Edward Ksyk wraz z innymi polskimi pracownikami z narażeniem życia uchronili przed zniszczeniem freski w garderobie Ludwika Solskiego, a także zbiory teatralnej biblioteki, ukrywając je w kotłowni.

Wybitnych pracowników kulis było wielu – nie sposób wymienić wszystkich. W okresie międzywojennym czołówkę mistrzów rzemieślniczych stanowili teatermajster Józef Kowalik, meblarz Jan Śladowski, krawcowa Anna Juta, krawiec Aleksander Hyży. Rekordzistą długoletniej służby w teatrze był malarz-modelator Władysław Malik, który odszedł na emeryturę w 2003 roku po 62 latach pracy! Krawcowa



Elektrotechnik operuje światłami, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, 1938/39 r.

Aniela Cyprysiak-Wąż pracowała w latach 1915–1958, tapicer Tadeusz Marchela – w latach 1935–1982, krawcowa Maria Raczek przepracowała 34 lata. Z Teatrem związane były całe wielopokoleniowe rody. Meblarz Piotr Śliz przybył w 1907 roku, a odszedł w 1958; jego syn, brygadier sceny Mieczysław, był zatrudniony w latach 1937–1964 z przerwą wojenną. Po kampanii wrześniowej przez Rumunię przedostał się do Syrii, walczył w Brygadzie Strzelców Karpackich, przebył szlak przez Palestynę i Egipt, brał udział w obronie Tobruku, po wojnie znalazł się w Londynie, skąd w 1947 roku wrócił do Krakowa. W tym roku kilkoro pracowników teatru przyjechało razem z obejmującym dyrekcję Bronisławem Dąbrowskim i częścią zespołu aktorskiego z Katowic. Wcześniej, w 1945 roku, zostali „repatriowani” z Lwowa i dwa lata pracowali w katowickim Teatrze im. St. Wyspiańskiego. Były wśród nich siostry lwowianki: wieloletnia główna księgowa teatru Janina Korejbo i jej siostra, kierowniczka damskiej pracowni krawieckiej – Bronisława, która od 1937 roku



Pracownik teatru uderza w gong, Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, 1938/39 r.

kierowała teatralną pracownią we Lwowie, a na emeryturę przeszła dopiero w 1978 roku. Ważną postacią był również przybyły z grupą Dąbrowskiego Stanisław Tenerowicz – malarz dekorator, kierownik pracowni sceno-technicznej w latach 50.

Jednym z najbardziej zasłużonych krakowskich rzemieślniczych rodów teatralnych byli perukarze i charakteryzatorzy Stępniewscy. Seniosem rodu był Mieczysław, urodzony w 1891 roku. Pracował w Teatrze im. J. Słowackiego (z przerwą na służbę wojskową) od 1910 roku, przez 58 lat. Wszystkie sceniczne fryzury, peruki, tupeciki, wąsy, brody, bokobrody, pejsy, nosy, podbródki, sztuczne policzki, brwi itp. były przygotowywane w jego pracowni. Miał opinię arcymistrza, absolutnego autorytetu w swoim zawodzie. W latach 50. prowadził nawet warsztaty dla studentów w krakowskiej ASP. Jego syn Włodzimierz, charakteryzator, pracował z ojcem w latach 1930–1938, a następnie w teatrze katowickim

do wybuchu wojny i ponownie w Krakowie od 1945 roku do śmierci w 1968. Ożenił się ze śpiewaczką operową, arystokratką Marią Fehèrpataky. Natomiast córka Mieczysława, Krystyna Kucharska ze Stępniewskich, przez długie lata pracowała jako fryzjerka w Teatrze im. J. Słowackiego.

W Teatrze wciąż pamięta się o wybitnych rzemieślnikach – prawdziwych artystach w swoich zawodach. Nie żyją już niestety, choć jeszcze niedawno pracowali: stolarz Bolesław Adamski, malarz modelator Władysław Malik, tapicer Krzysztof Sokół. W 2019 roku zmarł legendarny szewc Teatru im. J. Słowackiego i klubu sportowego „Wisła” – Władysław Nowakowski. Wszyscy oni przez lata budowali znaczenie i legendę Teatru. Teraz unikatową krakowską szkołę rzemiosła teatralnego tworzą ich następcy.

#### Diana Poskuta-Włodek

Absolwentka teatrologii na UJ, historyk teatru, dr hab. i prof. Uczelni. Kieruje Archiwum Artystycznym Teatru im. J. Słowackiego. Członkini Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych. Publikuje głównie w „Didaskaliach” i „Pamiętniku Teatralnym”. Autorka kilku książek, w tym monografii poświęconych Teatrowi im. J. Słowackiego oraz tomu *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1918–1939. Zawodowe teatry dramatyczne*. Redaktorka m.in. *Sprawozdania Krakowskiej Komisji Teatralnej: 1893–1911* oraz monografii zbiorowej *Byrscy – etos teatru*. Rzemiosłu teatralnemu poświęciła dotąd dwa artykuły opublikowane w książkach *Rzemiosło teatru* pod red. Agaty Dąbek i Wandy Świątkowskiej oraz *Światła na wszystkie strony. Prace ofiarowane Profesor Lidii Kuchtównie* pod red. Joanny Stacewicz-Podlipskiej i Ewy Partygi.





MACIEJ WOJTYSZKO

# RZEMIOSŁO. MAJSTERKOWANIE. TWORZENIE

**LUDZIE POSIADAJĄ ROZMAITE ZDOLNOŚCI.  
JEDEN WCHODZI NA K2, DRUGI POTRAFI  
NARYSOWAĆ DOBRZE KONIA. MYŚLĘ,  
ŻE TYCH DRUGICH JEST RÓWNIE MAŁO,  
CO WYBITNYCH HIMALAISTÓW.**

Zacznę od truizmu: teatr potrzebuje ludzi teatru. Zbigniew Pronaszko chciał wyrzucić ze swojej teatralnej pracowni malarzkiej ucznia, który rysował metrowe koło cyrklem. Malarz teatralny powinien przecież takie koło narysować od ręki.

Uszycie kostiumu z epoki, fachowe zrobienie peruki, wiedza modelatora, umiejętność charakteryzatorki, szewca czy oświetleniowca to zajęcia wymagające profesjonalizmu na granicy mistrzostwa. To wiedza i umiejętności zanurzone w tradycji, wykształcone, cenne i doceniane.



# W 1969 ROKU NA FALI ZRÓWNYWANIA SZANS ZAMKNIĘTO PAŃSTWOWE LICEUM TECHNIKI TEATRALNEJ – ZA ELITARYZM.

Potem zaczęto likwidować również pracownie przy teatrach. W końcu wszystko można przecież zlecić „na miasto”. Gdyby to liceum wychowało tylko Krzysztofa Kieślowskiego, to jego istnienie już i tak byłoby mocno uzasadnione, ale ta szkoła wykształciła przecież kilkudziesięciu świetnych modelatorów, wspaniałe charakteryzatorki i krawcowe, znakomitych scenografów, paru przyszłych profesorów Akademii Sztuk Pięknych, kilku mistrzów animacji filmowej i wielu kierowników pracowni w teatrach i operach. Podobno w tamtych latach mieliśmy najlepszy teatr w Europie.

W tym miejscu łza miast kropki spadła, jakby napisał Kornel Makuszyński.

„Jedziemy do Arkadii po kostiumy” – słyszę i milczę, no bo jakże zażądać, aby scenograf narysował kostium z epoki, przetworzył go dyskretnie w formę teatralną i zlecił do wykonania rozumiejącemu zasady tej sztuki utalentowanemu fachowcowi? Takie rzeczy teraz można spotkać tylko w Teatrze Wielkim, a i to pewnie do czasu. Idzie nowe, na nogach ma martensy, na torsie czarny podkoszulek. Taki kostium świetnie pasuje i do *Rigoletta*, i *Aidy*. A na łazienkowych kafelkach z marketu budowlanego i tak zwanych „warszawskich” rusztowaniach da się zagrać i Szekspira, i Ibsena. Zwłaszcza gdy nie ma innego wyjścia.

Jak uratować sztukę scenografii teatralnej tworzonej od podstaw? Bez reaktywacji tego dziwnego teatralnego przesądu, że świat spektaklu należy tworzyć od fundamentów, jesteśmy skazani na półprodukty, aktualne zdarzenia performatywne i śmietnik estetyczny podniesiony do rangi teorii.

Bez nowych, młodych zapaleńców, którzy poświęcą swoje życie, aby wejść do teatru i pozostać w nim jako fachowcy z prawdziwego zdarzenia, wszystko będzie karłało i traciło niezbędny w dojrzałej kulturze poziom doskonałości. Nikomu w pamiętnym roku 1969 na szczęście nie przyszło do głowy, by zamykać szkoły muzyczne. Ale PLTT zamknięto.

Szkoła rzemiosł teatralnych powinna być stworzona jak najszybciej, jeżeli chcemy skorzystać z doświadczenia ostatnich absolwentów tego słynnego liceum, którzy zostali na tym świecie. Inaczej do zrobienia dobrej, sztucznej pajęczyny będziemy musieli sprowadzać specjalistów z Ameryki, a ze sztuk i filmów historycznych w ogóle zrezygnować, bo nikt nie wykona przyzwoicie ani kostiumów, ani zarostów.

Proszę o wybaczenie emocjonalnego tonu tego tekstu, ale sądzę, że znaczenie stworzenia założeń programowych i samej szkoły jest ogromne dla kształtu przyszłego teatru w Polsce. I już od początku wymaga wielkiej wiedzy o przeszłości i odważnej wizji przyszłości.

To nie jest fanaberia pięknoduchów, tylko próba naprawy zaniedbania, którego konsekwencje okazały się dla kultury narodowej bardzo niepokojące.

*Tekst stanowi zredagowany przedruk felietonu dla portalu Teatralny.pl z 14.01.2015 r.*

## Maciej Wojtyzsko

Reżyser teatralny i filmowy, pisarz, autor sztuk. Absolwent Państwowego Liceum Techniki Teatralnej. Ukończył Wydział Reżyserii Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi. Zrealizował ponad sto widowisk teatralnych, w tym liczne spektakle dla młodych widzów, oraz kilkadziesiąt realizacji telewizyjnych i radiowych. Autor kilkunastu sztuk teatralnych oraz książek dla dzieci i młodzieży. Wykładowca w warszawskiej Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza, wieloletni dziekan Wydziału Reżyserii tej uczelni. Od 2018 roku dyrektor artystyczny Teatru Nowego im. Kazimierza Dejmka w Łodzi.



PAWEŁ DOBRZYCKI

## NADCHODZI AMATORSZCZYZNA

**REŻYSER POSIADA DO ZREALIZOWANIA SWEJ WIZJI AKTORÓW, KOMPOZYTOR - MUZYKÓW LUB KOMPUTER, SCENOGRAF MUSI ZAŚ POLEGAĆ NA PRACOWNIACH TEATRALNYCH. ARTYŚCI RZEMIOSŁA TEATRALNEGO, BO TAKIM MIANEM NALEŻY OKREŚLAĆ OSOBY RÓŻNYCH PROFESJI DZIAŁAJĄCE W PRACOWNIACH, SĄ PUBLICZNOŚCI NIEZNANI, LECZ BEZ NICH PUBLICZNOŚĆ DO TEATRU, OPERY CZY KINA PRZYJŚĆ BY NIE MOGŁA.**

Gdy podnosi się kurtyna lub zapalają światła, tak naprawdę widzimy wizytówkę teatru, jego możliwości, szacunku do widza, sposobu funkcjonowania. Wedle psychologii nowo poznaną osobę potrafimy ocenić i określić swój stosunek do niej w ciągu kilku sekund. Tak samo jest w teatrze.

Najczęściej podświadomie publiczność wie szybko, czy została potraktowana poważnie, czy nie, więc szczytem marzeń każdego scenografa są oklaski po otwarciu kurtyny. Kiedy publiczność widzi na scenie wiarygodny, piękny obraz (na różne sposoby oczywiście, może być on „brzydki” w sposób „piękny”), temperatura odbioru spektaklu skacze o kilka poziomów. Jest to zasługa scenografa, ale też rzemieślników teatralnych. Bez nich nawet najlepszy projekt nie zaistnieje lub zamieni się w żalostną karykaturę.

Czy mamy w Polsce wspaniałych artystów rzemiosła teatralnego? Mamy. *De facto* są już w tej chwili dobrem narodowym, tak mało ich zostało. Kim są? Z reguły przyszli do pracy w teatrze dosyć dawno, gdy jeszcze się to łączyło z pewnego rodzaju nobilitacją. Często prowadziła ich miłość i pasja do teatru. Wykonanie dobrze swojej pracy zawsze było ich ambicją i gdy z powodu nadchodzącej premiery trzeba było zarywać noce, pracowali „na okrągło”. Z biegiem czasu darzyli swój teatr specjalnym rodzajem przywiązania. Ciekawiły ich nowe wyzwania stawiane im przez artystów, z ciekawością oglądali projekty i dopytywali o szczegóły, po czym brali się do pracy. Z wieloma można było i warto było się zaprzyjaźnić, przy okazji ucząc się od nich wielu rzeczy. Gdzie ich można jeszcze spotkać? W kilku wiodących teatrach i operach, z reguły o randze instytucji narodowych, a także w prywatnych firmach, w których dorabiają czasem do głodowej pensji.

Dlaczego w większości piszę w czasie przeszłym? Świat wspaniałych pracowni teatralnych powoli się kończy, a generacja artystów rzemiosł teatralnych odchodzi. Ich zarobki zmalały do żenująco niskiego poziomu, nie zawsze są traktowani z należnym szacunkiem i uznaniem, czasem wręcz arogancko, a warunki pracy nie odpowiadają XXI wiekowi. Odchodzą ze zniszczonych, nieodnawianych od niepamiętnych czasów pracowni, zmęczeni nierealnymi często żądaniami artystów i dyrekcji. A czasem są po prostu zwalniani z pracy w myśl pokutującego wśród dyrektorów przeświadczenia, że teatr bez pracowni jest tańszy w utrzymaniu. Jest to szkodliwa bzdura. Scenografia wyprodukowana poza teatrem na zamówienie lub w wyniku przetargu jest z reguły

**DLACZEGO  
W WIĘKSZOŚCI PISZĘ  
W CZASIE PRZESZŁYM?  
ŚWIAT WSPANIAŁYCH  
PRACOWNI  
TEATRALNYCH  
POWOLI SIĘ KOŃCZY,  
A GENERACJA  
ARTYSTÓW RZEMIOSŁ  
TEATRALNYCH  
ODCHODZI.**

dwa razy droższa i często gorsza jakościowo. Coraz częściej na scenach polskich świetni, sławni, legendarni aktorzy, gwiazdy, tuzy lub wielcy śpiewacy występują w źle uszytych kostiumach, w chwiejących się krzywych dekoracjach, w niedobrych dla ich urody i obrazu scenicznego światłach. Widać, że technika sceniczna jest rodem z połowy XX wieku, a czasem nawet z końca XIX. Kto dziś uszyje skomplikowany kostium historyczny? Kto zrobi XIX-wieczny kapeluszek damski? Kto uszyje historyczne buty na miarę? Kto namaluje horyzont teatralny? W Polsce został jeden tapicer, który potrafi uszyć kurtynę wagnerowską...

Co jest tego przyczyną?

Brakuje kształcenia całego pionu produkcyjnego: od dyrektora technicznego lub administracyjnego, poprzez kierownika technicznego i szefów pracowni wszelkiego typu, po brygadierów sceny, oświetleniowców, akustyków, rekwizytorów (na świecie rekwizytor – *propmaster* – wykonuje rekwizyty, a nie jest ich magazynierem), a nawet profesjonalnej obsługi widowni. Brak odpowiednich studiów, szkolnictwa średniego, kursów mistrzowskich, szkolenia zawodowego. Przede wszystkim zaś brakuje wyrażanej głośno przez realizatorów spektakli potrzeby współpracy z wykształconymi specjalistami takiego pionu produkcyjnego. Sytuacji nie poprawia fakt, że na ogół dyrektorem naczelnym teatru jest artysta, którego to, co się dzieje w pracowniach, nie interesuje. Zależy mu na sukcesie spektaklu za wszelką cenę i troska o rzemieślników, o pracownie, o racjonalne nimi zarządzanie, o ich warunki pracy jest na trzecim planie. Na trzecim, bo na drugim są aktorzy. W końcu lepiej mieć teatr z zespołem aktorskim bez pracowni niż teatr bez zespołu z pracowniami. Ja bym wolał ten drugi wariant, cóż, koszula bliższa ciału...

Zrobiłem poza granicami Polski kilkadziesiąt spektakli teatralnych i operowych. Zawsze dbano tam o to, by scenografia budowała renomę zarówno spektaklu, jak i teatru, nawet przy ograniczeniach finansowych. Dbano o to, bym się dobrze w sensie artystycznym czuł i by budżet na produkcję scenografii wykorzystał najlepiej. Jak to wyglądało w praktyce? Prestiż zagranicznych rzemieślników teatralnych jest znacznie większy niż w Polsce. Z reguły mają ukończone

odpowiednie kursy, co jest warunkiem zatrudnienia w teatrze. Stoją za nimi zresztą z reguły ostrzejsze niż u nas przepisy BHP, normy i czas pracy. Produkcja jest organizowana tak, by każdy w pracowniach miał dość czasu na wykonanie swojej roboty. W Niemczech scenografia jest gotowa z dużym, sięgającym tygodni wyprzedzeniem, a projekty składa się najpóźniej pół roku przed premierą, czasem rok. Kierownikiem technicznym może zostać człowiek, który po odpowiednich kursach zdał w ciągu kilku lat trójstopniowe egzaminy związkowe. Tak, związkowe. W Anglii szef każdej pracowni, będący na etacie, ma w posiadaniu notatki z nazwiskami, by wezwać odpowiednią liczbę potrzebnych fachowców do wykonania konkretnej roboty. Stałym współpracownikiem każdego teatru jest technolog, który rozwiązuje profesjonalnie problemy techniczne: grubość przekrojów, wytrzymałość ścian i podestów, odpowiednie kółka, nietypowe mechanizmy, trucky i efekty specjalne. W Rosji częściej produkcyjną kieruje administrator teatru lub jego zastępca do spraw technicznych – obaj po ukończonych w tych specjalnościach studiach. W tamtejszym teatrze sprowadzono mi do konsultacji rozwiązania techniczne panią i pana, skromnie ubranych, którzy byli ni mniej, ni więcej konstruktorami rosyjskich statków kosmicznych i projektantami skomplikowanych urządzeń dla programów kosmicznych.

Bywa i tak, np. w Izraelu, że teatr ma pracownie krawieckie, a na wykonanie dekoracji ogłasza się przetarg, który trwa jeden dzień. Tak, jeden dzień. Przyjeżdżają szefowie firm wykonujących dekoracje, oglądają projekt, przepytują scenografa, mają dwie godziny na przeliczenie produkcji, składają oferty, które są od razu otwierane i zwycięzca przetargu wyjeżdża z projektem. Nawiasem mówiąc, musiałem być w firmie takiego zewnętrznego realizatora co chwila – nikogo nie stać na przeróbki, a pracownicy chcą z całych sił scenografa i teatr zadowolić. Upartem się kiedyś – mimo poważnych obiekcji i teatru, i firmy – mieć marmurową ściankę w dekoracji, która miała sporo kosztować. Przyjechałem na następny dzień, już z dala zobaczyłem piękny marmur. Byłem dumny ze swojej determinacji. Złudzenie trwało, póki nie podszedłem do zastawki na odległość metra. Obok stał stary rosyjski malarz teatralny i cieszył się jak dziecko, gdy go uściskałem.



Scenografowie opowiadają sobie ze skrywaną z trudem dumą, ile przy danej produkcji przesiedzieli w pracowniach, malując, szyjąc, ozdabiając, ratując sytuację itd. Rzadko ktoś to doceni. Ludzie w teatrze patrzą na nas bez słowa, ale we wzroku czają się słowa: „Jak chcesz mieć, to sobie zrób”, „Czemu on/ona mnie tak męczy za te parę złotych i żyć przeszkadza” itd. Za swoimi plecami usłyszałem nie ja jeden „oszalał”, „nie da się”, „nie znam pana” czy w końcu moje ulubione: „Czego ten ch.. ode mnie chce?!”. Za kilka dni byliśmy z autorem tych słów w dobrej komitywie, na próbach generalnych byliśmy już teatralnymi przyjaciółmi, więc co się stało? Winny był zły przepływ informacji w pionie, wiadomo, każdy zna się najlepiej na tym, czego sam nie robi... Przyjaźń tę kultywuję po dziś. Od niego (szkoda, że nie mogę wymienić nazwiska) usłyszałem największy komplement: „Za to kochamy pana Pawła, że z nim nigdy nic nie jest proste”. Była w tym uzasadniona duma z dobrze wykonanej pracy.

Jak wygląda codzienność w pracowniach?

Oto warunki pracy czołowego polskiego teatru: tapicernia wielkości łóżka, ślusarnia w średniej wielkości pokoju, stolarnia krótsza niż nominalna wysokość dekoracji na scenie, brak montowni całości dekoracji. Skutek od dziesięcioleci był i jest taki, że dekoracje robiono pod gołym niebem na podwórzu teatru, latem lub zimą, bez względu na pogodę czy temperaturę. Plus transport w rękach dekoracji przez widownię. Plus dwa małe pokoje dla krawców. Wszystko to wbrew przepisom. Oczywiście są teatry, gdzie to wygląda lepiej, ale większość rzemieślników ma trudne warunki pracy. Więc nie można się dziwić, kiedy się buntują, wiedząc, że ambitny scenograf nakłada na nich pracę na granicy wytrzymałości albo poza nią. Ja się tym udręczonym po kokardę ludziom nie dziwię. Obie strony tej zabawy, zespół techniczny i zespół artystyczny, z powodu złych warunków pracy (aktorzy też mają swoje ograniczenia, np. bardzo małe sale prób) zawiodły się na sobie i traktują się podejrzliwie. Trzeba taktu, wyczucia oraz profesjonalizmu ze strony artystów i dyrekcji, by zasypać ten rów. Chciałem kiedyś wyprowadzać na scenę do ukłonów maszynistów, techników, obecne pracownie, ale spotkało się to ze stanowczym oporem ze strony artystów.

Dlaczego? Czyżby mieli się za lepszych? Po mojej premierze w Szwajcarii sami wszyscy wyszli. Piękny zwyczaj wspólnego bankietu po premierze, poczęstunek dla pracowni i pogadanie z nimi – zanika.

Najbardziej odpowiadają mi zwyczaje brytyjskie: wszyscy, od najwybitniejszych aktorów szekspirowskich po najuboższe sprzątaczkę, są w teatrze po imieniu i każdy dba, by innym współpracowało się z nim profesjonalnie i przyjemnie. Wszyscy w końcu jadą na tym samym wózku. Ukochana przez teoretyków wspólnota teatralna nie może się ograniczać tylko do artystów, a zazwyczaj – jeśli w ogóle – tak bywa. Z mojego doświadczenia wynika, że jeżeli w zespole pracowni panuje profesjonalna i dobra atmosfera, to zapewne taka też panuje w całym teatrze. I tak naprawdę najlepsi nawet artyści – jak napisałem wcześniej – w kiepskich kostiumach, w byle jakich dekoracjach i światłach, czyli bez pracowni, mogą stworzyć tylko amatorszczyznę. Spotkałem kierowników technicznych o profesjach anglisty, teatrologa, inżyniera chemika, technika samochodowego, stolarza specjalistę od trumien czy krawca, który szył tylko spodnie. Nawet nie można było mieć pretensji do osób, które, niewiele umiając i walcząc o swoją egzystencję, przychodzą pracować do teatru za głodową pensję. Ale obszar amatorszczyzny w polskim teatrze – a także w filmie czy TV – stale się powiększa. Dorzućmy do tego częste dziś wypadki: reżyser robi scenografię, którą produkuje teatrolog. Ponieważ nie mają o tym pojęcia, najlepsze nawet pracownie dostają szału.

Teatr, z którego kiedyś odchodziłem, miał halę pod miastem, w której stało kilkaset starych mebli, w dużej mierze antyków w różnym stanie, ale nadających się na scenę. Miał duży magazyn rekwizytów wraz ze zbrojownią i tysiące kostiumów. Gdy wróciłem tam po latach, po meblach i rekwizytach nie było już prawie śladu, a spośród kostiumów ocalała niewielka część. Gdyby mi przyszło zrobić tam *Moralność pani Dulskiej*, nie uzbierałbym mebli i rekwizytów do salonu. Na pytanie, co się stało z tym majątkiem, wruszano ramionami. Chociaż w budynku teatru było miejsce na pracownie krawieckie, przeniesiono je pod miasto, ku udręce aktorów i scenografów, podobnie zresztą jak pracownie



# WKRÓTCE JEDYNYMI ZAWODOWCAMI W POLSKICH TEATRACH, OPERACH I PRODUKCJACH FILMOWYCH BĘDĄ REŻYSERZY, KOMPÓZYTORZY, AKTORZY LUB ŚPIEWACY, GENERALNIE ARTYŚCI. A NA ZASADZIE KŁOPOTLIWEGO DODATKU TAKŻE SCENOGRAFOWIE.

dekoracji. Cóż w końcu obchodziło decydentów, że ludzie godzinami stoją w korkach i tracą cenny czas. Można sobie wyobrazić, jak to działa na morale rzemieślników, jak boli ich ta rażąca niegospodarność.


To wszystko razem skutkuje tym, że z wyobraźni reżyserów znika środek wyrazu scenicznego w postaci obrazu scenograficznego. Jak się niewiele da zrobić, bo nie ma kim i za co, to po co się tym zajmować, nieprawdaż? Scenograf zostaje ze swoimi pięknymi projektami i idzie ze spuszczoną głową do zapyziałych magazynów, by z odpadów i resztek po dawnych spektaklach lepić wyrób scenografiopodobny albo tak zwaną – ohydne słowa – oprawę plastyczną.

Piszący te słowa brał udział w kilku inicjatywach powołania do życia szkoły, będącej kontynuacją nieistniejącego od wielu lat Państwowego Liceum Techniki Teatralnej, które swoją siedzibę ostatecznie miało w Warszawie. Światowe sukcesy polskiej scenografii teatralnej (ale i filmowej) lat 60., 70. i 80. to w dużej mierze zasługa wychowanków tego liceum. O artystów rzemiosła teatralnego, techników, akustyków, oświetleniowców wołają teatry, opery, zespoły filmowe, telewizje. Nic się nie dało zrobić. Szkołę średnią trudniej dziś otworzyć niż prywatną szkołę wyższą. A gdzie warsztaty takiej szkoły, pieniądze na jej utrzymanie i materiały, gdzie pedagodzy z uprawnieniami? Teatry się nie palą do szkolenia kogokolwiek, chociaż najlepszym rozwiązaniem ze wszystkich jest przyjęcie do każdej pracowni nowicjusza, by stary mistrz stopniowo nauczył go – w warunkach realnej pracy – zawodu i rzemiosła. Na wyższe uczelnie plastyczne i teatralne nie idzie się, by pracować potem w zespole technicznym teatru. Jedynym rozwiązaniem wydaje się być stworzenie kursów dokształcających finansowanych przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Tego typu wsparcie polskich sztuk widowiskowych Ministerstwa jednak nie interesuje.

Wkrótce jedynymi zawodowcami w polskich teatrach, operach i produkcjach filmowych będą reżyserzy, kompozytorzy, aktorzy lub śpiewacy, generalnie artyści. A na zasadzie kłopotliwego dodatku także scenografowie.

## Paweł Dobrzycki

Scenograf teatralny, architekt, malarz i pedagog. Profesor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, obecnie dziekan Wydziału Scenografii, wieloletni wykładowca projektowania scenografii. Twórca około 340 scenografii zrealizowanych w teatrach dramatycznych i operowych w kraju i za granicą (m.in. w Anglii, Niemczech, Rosji, Grecji, Izraelu). Zajmuje się także reżyserią światła, rysunkiem i malarstwem, projektowaniem architektonicznym dla teatrów oraz projektowaniem wystaw scenograficznych. W swoim dorobku ma liczne wystawy indywidualne i zbiorowe. Współpracował z wieloma polskimi teatrami (był np. głównym scenografem Teatru Powszechnego w Warszawie i Teatru Nowego w Poznaniu) oraz operą i Teatrem Telewizji.

A woman with dark hair, wearing a patterned blue and white top and dark trousers, sits in a black office chair in a control room. She is surrounded by racks of audio and lighting equipment, with numerous cables hanging from the ceiling. In the background, a theater stage is visible, covered with a white tarp. The stage is ornate with gold-colored architectural details and red curtains. The lighting is warm and focused on the stage.

# DUCHY TEATRU

WYWIADY Z RZEMIEŚLNIKAMI  
TEATRU IM J. SŁOWACKIEGO  
W KRAKOWIE



# PIERWSZE SKRZYPCE ZA KULISAMI

„Teatr jest miejscem, w którym wszystko może się wydarzyć, zarówno po jednej, jak i po drugiej stronie sceny. Każdy spektakl, zwłaszcza grany na Dużej Scenie, jest ogromnym przedsięwzięciem. Jeśli jeden z jego elementów zostanie zmieniony lub gdy wydarzy się coś nieoczekiwanego, ma to wpływ na przebieg całego spektaklu, bo przecież wszystko odbywa się w tzw. żywym planie, czyli tu i teraz” – mówi ANNA WÓJCICKA, inspicjentka.

## Unieśmy na chwilę kurtynę i zobaczymy, co dzieje się za kulisami.

Każdy spektakl współtworzy wielu specjalistów: oprócz aktorów są to oświetleniowcy, akustycy, realizatorzy obrazu, charakteryzatorki, garderobiane, rekwizytorzy, montażyści, a niekiedy statyści i kaskaderzy.

Koordynatorem pracy całego zespołu tych fachowców w każdym spektaklu jest inspicjent. Reżyser nadaje kształt przedstawieniu do czasu jego premiery, a następnie przekazuje „pałeczkę” inspicjentowi.

**Kurtyna** – ruchoma zasłona używana w trakcie trwania spektaklu, oddzielająca scenę od widowni. Jej podniesienie lub opuszczenie sygnalizuje rozpoczęcie przedstawienia, jego koniec albo przerwę. W XVIII i XIX wieku popularne były kurtyny malowane przez wybitnych artystów – przykładowo kurtynę dla Teatru Miejskiego w Krakowie namalował Henryk Siemiradzki, projektowali je tam również Stanisław Wyspiański oraz Józef Mehoffer. W teatrach znajduje się także tzw. żelazna kurtyna, która pełni funkcję zapory przeciwpożarowej.



**Sufler** – osoba podpowiadająca aktorom tekst. Dawniej jego stanowisko pracy było usytuowane na proscenium – potocznie nazywano je budką suflera. Obecnie sufler znajduje się tuż za kulisami. Coraz częściej jego funkcje przejmuje inspicjent.

**Interkom** – system nagłośnienia przeznaczony do szybkiej i sprawnej komunikacji na potrzeby prób i spektakli w teatrach. Używa go inspicjent do komunikowania się z aktorami i pracownikami teatru. Za jego pomocą nadaje komunikaty na scenę w trakcie prób albo do osób znajdujących się w garderobach czy na teatralnym zapleczu.

### **Można więc powiedzieć, że inspicjent gra pierwsze skrzypce w tym sztabie ludzi. Czym się konkretnie zajmuje?**

Przede wszystkim odpowiada za właściwy przebieg spektaklu. Cały zespół – zarówno artystyczny, jak i techniczny – musi się bezwzględnie podporządkować jego poleceniom. Charakter pracy inspicjenta doskonale oddaje jego włoska czy angielska nazwa – odpowiednio *direttore dello spettacolo* i *stage manager*. Dodam jeszcze, że od wielu lat w teatrze nie zatrudnia się suflerów. Ich funkcję przejęli inspicjenci.

### **Ile osób jest zaangażowanych podczas spektaklu z kilkunastoosobową obsadą aktorów?**

Niezależnie od tego, czy spektakl jest monodramem, czy wieloosobową realizacją, nad jego przebiegiem czuwa liczny zespół fachowców – od sześciu do dziesięciu montażystów, dwóch rekwizytorów, cztery panie garderobiane, kilka charakteryzatorek i innych, wcześniej już przeze mnie wymienionych pracowników teatralnych. Jeśli w niektórych przedstawieniach pojawia się malowanie całego ciała aktora albo, jak w *Karierze Artura Ui* w reżyserii Remigiusza Brzyka, aktorzy mają tzw. tyski na głowach, wtedy ilość charakteryzatorów musi być większa.

### **Trudno uwierzyć, że całość koordynuje tylko jedna osoba. W jaki sposób się to udaje?**

Przede wszystkim trzeba mieć podzielność uwagi i umiejętność podejmowania szybkich decyzji w sytuacjach stresujących. W realizacji pomaga mi egzemplarz inspicjencki, czyli tekst sztuki, na którym pracuję od pierwszej próby czytanej. Zaznaczam w nim wszystkie informacje niezbędne do prawidłowego przebiegu przedstawienia: zmiany techniczne, wejścia i zejścia aktorów, ruch sceniczny, opis rekwizytów, miejsca zmiany kostiumów, pauzy, wejścia muzyki, multimediiów itd. W komunikacji z całym zespołem, zarówno technicznym, jak i artystycznym, pomaga mi interkom, który jest słyszalny wyłącznie za kulisami. Moje komunikaty są nadrzędne w stosunku do tego, co się dzieje na scenie. Od niedawna w naszym teatrze jest również ekran i kamery na podczerwień,

dzięki którym mogę śledzić akcję także od strony widowni i widzieć zmiany dekoracji w ciemności. W ten sposób mogę obserwować spektakl, reagując adekwatnie do sytuacji. Wszyscy działamy sprawnie, jak w zegarku, którego mechanizm uruchamia inspicjent, uderzając w gong. Zaczynamy przedstawienie. Kurtyna w górę!

### **W którym miejscu znajduje się pulpit inspicjencki, czyli Pani centrum dowodzenia?**

Za kulisami, na linii sceny. Dzięki temu doskonale widzę zarówno akcję na scenie, jak i to, co się dzieje w kulisach, a dla publiczności pozostaje niewidoczna.

### **Wiem, że Pani praca zaczyna się na długo przed tym, zanim przedstawienie trafi na scenę.**

To prawda. Inspicjent uczestniczy w procesie powstawania spektaklu od pierwszej próby czytanej. To właśnie wtedy swoje życie zaczyna egzemplarz inspicjencki. Poza tym koordynuję organizację prób. Odpowiadam za to, aby wszyscy byli gotowi na czas, oraz przekazuję aktorom komunikaty od reżysera albo jego asystenta.

### **Zaczynała Pani pracę w teatrze jako 19-letnia studentka historii. Pewnie nie było Pani łatwo współpracować z o wiele starszymi członkami zespołu.**

Nie ma szkoły czy kierunku studiów, które przygotowywałyby do roli inspicjenta. Wiedzę na temat tego zawodu zdobywa się wraz z doświadczeniem, a teatr inspirował mnie od najmłodszych lat. Po studiach w zakresie historii ukończyłam na Uniwersytecie Jagiellońskim również podyplomowe studia Teatr i Film. Ale przede wszystkim myślę, że mam odpowiedni charakter do tej pracy. Byłam zawsze stanowczą i zdystansowaną osobą, a równocześnie dbałam o to, żeby moje relacje z zespołem były jak najbardziej serdeczne. Mimo że minęło wiele lat, nadal kieruję się tymi zasadami, a przy tym długoletnia praca w tym zawodzie pozwoliła mi zgłębić specyfikę i tajniki pracy aktora.

**Informator** – w XVIII w. i na początku następnego stulecia osoba kierująca grupami statystów. Udzielał on statystom niezbędnych informacji dotyczących przedstawienia: poruszania się po scenie, rozmieszczenia postaci i ich zachowania. Od XIX wieku informatorem był doświadczony aktor, udzielający wskazówek interpretacyjnych i warsztatowych młodszym aktorom. Jego uwagi dotyczyły także dostosowania tekstu dramatycznego do spektaklu, ruchu scenicznego, rozmieszczenia dekoracji i świateł. W połowie XIX wieku z funkcji informatora wyodrębniły się zawody reżysera i inspicjenta.

**Antrakt** – przerwa w spektaklu, wykorzystywana m.in. do zmiany dekoracji, ale również chwili relaksu dla publiczności i aktorów. W XVIII i XIX w. antrakt pełnił rolę towarzyskiego rytuału, na który składały się wizyty w łóżach, częstowanie dam słodyczami, lustrowanie przez lornetkę publiczności. Rozpoczęcie antraktu sygnalizuje opuszczenie kurtyny lub wyciemnienie sceny, a jego zakończenie dzwonki wzywające publiczność do zajęcia miejsc na widowni.

### To znaczy?

Aktorstwo to odpowiedzialny i wymagający zawód, można powiedzieć wręcz: posłannictwo. Artyści podlegają wielu silnym emocjom, które osiągają kulminację przed premierą, szczególnie że zmiany w scenariuszu wprowadzane są aż do ostatniego dnia. Ich praca jest bardzo złożona i stresująca. Muszą opanować pamięciowo nie tylko tekst, ale również wiedzieć, jak się poruszać, gdzie stanąć, jak usiąść, który rekwizyt wziąć w danym momencie do ręki. Pracę utrudniają dodatkowo szybkie zmiany kostiumów, coraz częstsza konieczność używania mikroportów oraz mnóstwo innych działań, z którymi muszą się podczas spektaklu zmierzyć.

### Wyobrażam sobie, że inspicjent też podlega nieustannej presji.

Teatr jest miejscem, w którym wszystko może się wydarzyć, zarówno po jednej, jak i po drugiej stronie sceny. Każdy spektakl, zwłaszcza grany na Dużej Scenie, jest ogromnym przedsięwzięciem. Jeśli jeden z jego elementów zostanie zmieniony lub gdy wydarzy się coś nieoczekiwanego, ma to wpływ na przebieg całego spektaklu, bo przecież wszystko odbywa się w tzw. żywym planie, czyli tu i teraz.

Są sytuacje, w które po latach nawet mnie samej trudno jest uwierzyć. Przykładowo w okresie stanu wojennego kilku członków zespołu zostało zatrzymanych przez milicję na krakowskim Rynku. Wydarzyło się to kilka godzin przed wieczornym przedstawieniem na Małej Scenie, a ich zamknięto na 24 godziny. Wśród zatrzymanych był m.in. elektryk odpowiedzialny za oświetlenie spektaklu i nie było nikogo do zastępstwa. Musiałam podjąć szybką decyzję: odwołać przedstawienie czy grać. Na szczęście sprzęt nie był zbyt skomplikowany, więc tego wieczoru byłam nie tylko inspicjentem, ale również oświetleniowcem. Dzisiaj na pewno nie podołałabym temu wyzwaniu. Obecnie posiadamy wysokospecjalistyczne pulpity z dużą ilością elektroniki, ale w latach 80. były to dość proste, manualnie obsługiwane urządzenia typu Bordoni.

Oczywiście bywa i tak, że zawodzą sami aktorzy.

fot. Klaudyna Schubert



### Na przykład?

Jeśli aktor zapomni o próbie, to da się to jakoś zamienić, ale gdy zapomni o przedstawieniu, to jest naprawdę dramat.

### Zdarza się?

Zdarza. Teoretycznie aktorzy mają obowiązek przychodzić na spektakl 45 minut wcześniej, ale w praktyce bywa różnie. Opowiem o pewnym wydarzeniu. Była godzina 17.55, o 19 mieliśmy grać spektakl. Na korytarzu minęłam jednego z aktorów, który kierował się do wyjścia. Myślałam, że wychodzi na kawę, jak to zwykle bywa. Kiedy wzywałam wszystkich do rozpoczęcia spektaklu, okazało się, że go nie ma, mimo iż powinien wejść w I akcie. Na mój natychmiastowy telefon odpowiedział zdziwiony, że właśnie wszedł do mieszkania. Zapomniał o dodatkowym przedstawieniu. Na szczęście mieszkał niedaleko teatru, więc spektakl rozpoczął się tylko z lekkim opóźnieniem.

**Paradyz, jaskółka** – ostatnia, najwyższa kondygnacja widowni, znajdująca się nad łóżami. Dawniej znajdowały się tam wyłącznie miejsca stojące – najtańsze w ofercie teatru. Obecnie wstęp mają tam tylko pracownicy teatru.

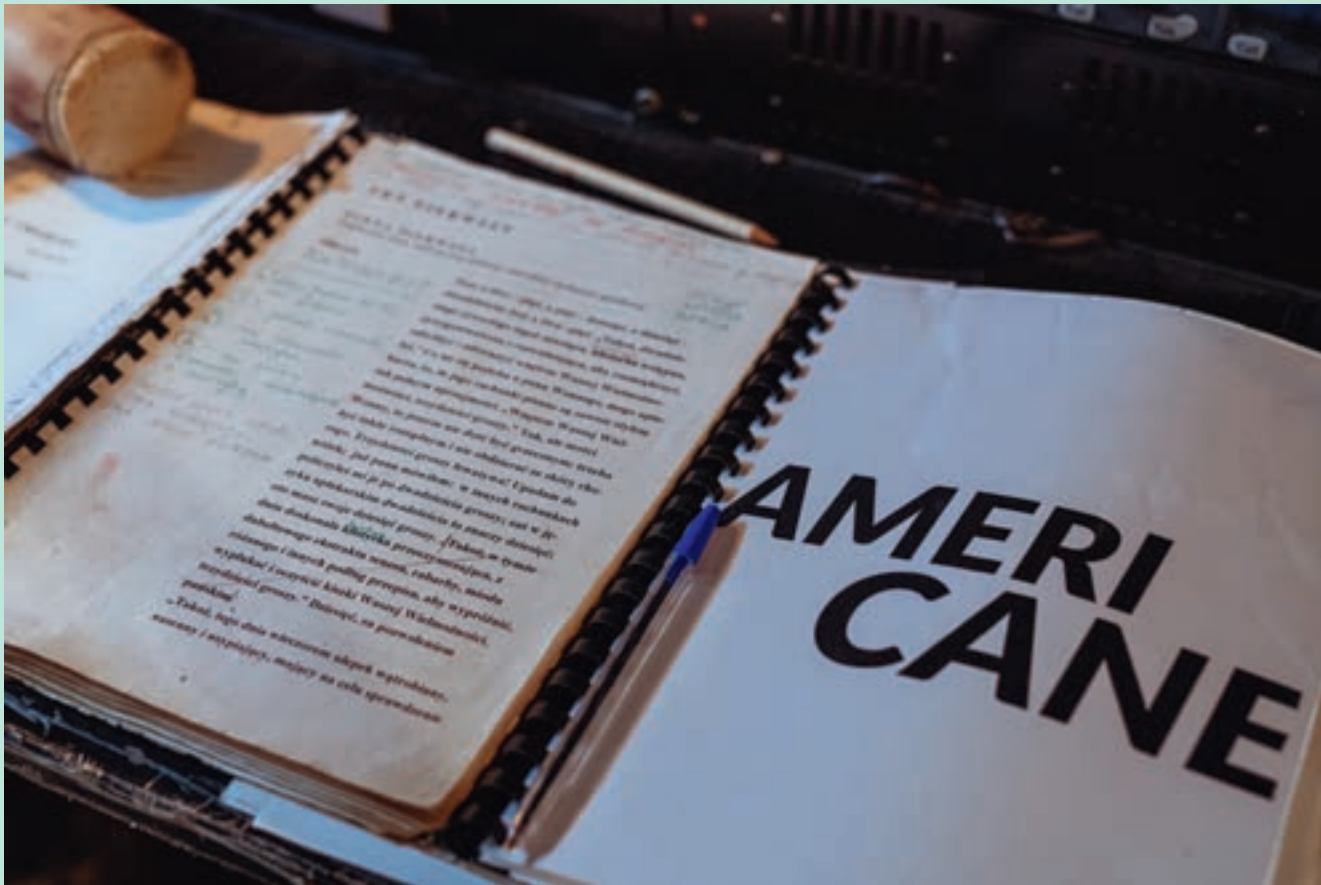


foto: Klaudyna Schubert

### **To znaczy, że jeśli spektakl się opóźnia, za kulisami może się rozgrywać dramat?**

Tak, właśnie, jest to dramat w dramacie. Szczególnie trudne w realizacji są widowiska dla dzieci, bo jest dużo szybkich zmian dekoracji, kostiumów i rekwizytów. W *Czarnoksiężniku z krainy Oz* mieliśmy wykorzystane wszystkie sztankiety sznurów, które wyjeżdżały i zjeżdżały prawie 40 razy – tyle było pięknych i kolorowych zmian planów akcji. Zmiany dekoracji często odbywają się w ciemności i wtedy trzeba się dobrze orientować w przestrzeni, żeby się nie zgubić za kulisami.

### **Zdarzyło się Pani przerwać przedstawienie?**

Tak, choć właściwie to... samo się przerwało. Na jednym ze spektakli zabrakło prądu i 15 minut po rozpoczęciu włączyły się światła awaryjne. Publiczność czekała cierpliwie i gdy wróciło zasilanie, zaczęliśmy przedstawienie od początku.

Kiedys – gdy nie było jeszcze telefonów komórkowych – jedna z aktorek zapomniała, że wieczorem gra w spektaklu. Poszła na długi spacer z psem i nie można się było z nią skontaktować, a za chwilę miała wejść na scenę. Przerwa nic by w tym przypadku nie pomogła. Musieliśmy odwołać przedstawienie.

### **Co wtedy?**

Aktorka poniosła koszty sprzedanych biletów. Mniej spektakularne uchybienia aktorów wpisywane są do tzw. raportu, który inspicjent wypełnia po zakończeniu każdego przedstawienia. Znajdują się tam wszystkie informacje na temat przebiegu spektaklu.

### **Aktora nie można zastąpić w tzw. ostatniej chwili. A inspicjenta? Co jeśli np. nagle zachoruje?**

W ciągu całego okresu mojej pracy zdarzyło mi się to zaledwie kilka razy, ale dzięki temu, że mam bardzo szczegółowo opisane scenariusze inspicjenckie, inny inspicjent mógł mnie zastąpić po krótkiej instrukcji.

### **Nad jakim spektaklem pracowała Pani najdłużej w roli inspicjenta?**

Od 18 lat jestem inspicjentem i asystentem reżysera w spektaklu *Chory z urojenia* w reżyserii Giovanniego Pampiglione i z brawurową główną rolą Andrzeja Grabowskiego. Ten spektakl cieszy się ogromną popularnością – łącznie zagraliśmy dotąd 423 przedstawienia. Wśród nich także zupełnie wyjątkowe – kilka lat temu, na widowni zasiedli wyłącznie lekarze. Tematyka tej komedii dotyczy właśnie tego zawodu. Przekład spolszczonej łaciny autorstwa Tadeusza Boya-Żeleńskiego tak rozbawił „specjalistyczną” publiczność, że wytworzyła się niepowtarzalna atmosfera.

**Egzemplarz** – potoczne określenie na egzemplarz tekstu wystawianej sztuki. Każdy aktor grający w sztuce posiada egzemplarz, który towarzyszy mu od pierwszej próby do ostatniego przedstawienia. Egzemplarz inspicjenta zawiera również informacje niezbędne do prawidłowego przebiegu spektaklu, który jest najczęściej ustalany podczas prób generalnych.



foto: Klaudyna Schubert

### Jest Pani w stanie powiedzieć, ile przedstawień poprowadziła Pani w ciągu 42 lat pracy?

W tym czasie zza pulpitu inspicjenta poprowadziłam około 200 tytułów sztuk teatralnych. Wiele z nich graliśmy ponad 100 razy, co daje łącznie kilka tysięcy spektakli. Zdarzały się też gościnne występy, które miałam okazję prowadzić, takie jak np. koncert Krzysztofa Pendereckiego, który był transmitowany na żywo w telewizji. To było naprawdę duże wyzwanie, bo koordynacja wymagała stałej łączności z wozem transmisyjnym. Trzeba też było zapewnić odpowiednią ochronę, żeby realizacja przebiegła na odpowiednim poziomie.

### W jaki sposób zmienił się teatr od czasu, kiedy zaczęła Pani w nim pracować?

Dzisiaj to jest zupełnie inne miejsce. Dawniej aktorzy mieli swoje rytuały. Traktowali teatr jak świątynię. Nigdy nie weszliby w obuwie z zewnątrz na deski sceniczne. Niektórzy przed spektaklem

skłaniali głowy, całując deski Świątyni Sztuki. Dosłownie! Nie mówiło się głośno na korytarzach. W zespole była zachowana hierarchia. Młodszy mówił do starszych „mistrzu”. Kiedy do zespołu dołączała nowa osoba, to było wielkie wydarzenie.

### A czym dla Pani jest teatr?

Najbardziej lubię obserwować to, w jaki sposób rodzi się i dojrzewa proces twórczy, którego końcowym efektem jest przedstawienie. Fascynuje mnie uczestnictwo w pracy reżysera z aktorami i próbach, podczas których ewoluują idee i postaci. Niech przynależne tej sztuce *katharsis* nadal trwa. Jestem pewna, że magia teatru działa!

**Sznurownia** – miejsce, w którym znajdują się maszyny złożone ze sznurów i bloków, służące opuszczaniu i podnoszeniu elementów scenografii.

**Sztankiet** – metalowy pręt, umocowany poziomo na linach w nadsceniu, na którym zawieszane są dekoracje teatralne.

**Zapadnia** – zamykany otwór w scenie, połączony z podsceniem schodami lub mechanizmem dźwigowym. Służy do efektownego pojawiania się na scenie albo znikania z niej aktorów lub elementów dekoracji. Prototypem zapadni były znane od V w. p.n.e. tzw. stopnie Charona – zejścia prowadzące pod orchesterę, skąd tunelem aktor przechodził poza pole obserwacji widzów.







# KOSTIUM BĘDZIE NAS PAMIĘTAŁ

„W teatrze trzeba umieć uszyć wszystko. Od bielizny po futra. Od współczesnej spódnicy po suknię z epoki i bajkowy kostium. Praca z aktorami i scenografami jest czymś zupełnie innym niż zwykłe krawiectwo w konfekcji czy przy produkcji. Trzeba umieć nie tylko dobrze szyć, ale mieć otwartą głowę na nowe pomysły” – mówi GRAŻYNA CICHY, kierowniczka damskiej pracowni krawieckiej.

Pracuję w Teatrze Słowackiego od 21 lat. Zanim do niego trafiłam, pracowałam w punktach krawieckich i spółdzielni „Moda” w Krakowie – to był zupełnie inny świat, o wiele bardziej przewidywalny. Wiedziałam, co i jak mam uszyć. W teatrze nowy spektakl to nowe kostiumy. Największym wyzwaniem są zawsze bajki. Od razu wiadomo, że nie będzie zwykłych sukienek, spódnic, bluzek czy gorsetów, tylko stroje z wyobraźni scenografa, a ta – jak wie każda teatralna krawcowa – jest nieograniczona.

Często szyjemy coś, czego w życiu nie widziałyśmy na oczy. Nie możemy zajrzeć do magazynu „Burda”, książki czy internetu, żeby podejrzeć, jak ktoś inny to zrobił. Na przykład *Czarnoksiężnik z krainy Oz* ze scenografią Julii Skrzyneckiej. Długo szukałyśmy pomysłu, jak uszyć część kostiumów. Najtrudniej było z postaciami, których stroje były bryłami geometrycznymi. No i teraz jak to zrobić, żeby strój był

wygodny, efektowny, nie rozpadł się w ruchu i można go było szybko przebrać? Najpierw poszły fiszbiny, na to gąbki, a dopiero potem materiał. Piękne rzeczy!

Przymiarki do bajek, to jest zawsze dobra zabawa. Wtedy dokładnie widać, ile może dać kostium. Aktor go ubiera i staje się kimś zupełnie innym. Niektórzy aktorzy potrafią pięknie wyeksponować kostium na scenie. Tak się zawsze ustawią, że można go obejrzeć z każdej strony. To nas zawsze cieszy! Największe wrażenie robią stylowe stroje z epoki. Doskonale pamiętam spektakl *O rozkoszy* Macieja Wojtyszki, który opowiadał historię carycy Katarzyny. Były piękne kostiumy i upięcia z trenami na trzy metry. Na takie stroje idzie zawsze mnóstwo materiału, do tego halki, obręcze i turniury. Praca nad suknią zaczyna się od prostego gorsetu, potem dodaje się dół, rękawy i kołnier. Jak już jest podstawa, to zaczyna się ręczna robota. Naszywamy korale, koraliczki, koronki i inne zdobienia. To jest bardzo czasochłonne, ale daje ogromną satysfakcję, kiedy potem się te kostiumy ogląda na scenie. Człowiek czuje wtedy dumę.

Kiedy zaczynałam pracę w teatrze, było dużo strojów z epoki. Teraz najwięcej jest nowoczesnych kostiumów. Nawet *Lalka*, której akcja dzieje się przecież w drugiej połowie XIX wieku, została uwspółcześniona. Izabela Łęcka, którą pamiętamy z filmu *Hasa* jako damę w wytwornych sukniach, w naszej sztuce nosi sukienki z cekinów. Teraz to w ogóle taki trend w teatrze.

Dawniej scenografowie własnoręcznie rozrysowywali kostiumy i wszystkie detale – rodzaje materiałów, kroje, szwy, zapięcia. Wiedzieli, jak się szyje, co nam ułatwiało pracę. W tej chwili wielu scenografów nic nie wie na temat techniki szycia. Pracują na laptopach i komórkach, szukając inspiracji w internecie. Przychodzą i pokazują zdjęcia: dół z jednej sukni, góra z innej, a kark z jeszcze innej. Trzeba porządnie główkować, żeby wpaść na to, co taki scenograf ma na myśli. Ale są też scenografowie, którzy od początku do końca wiedzą, czego chcą, i potrafią nam to precyzyjnie przekazać. Wtedy proces powstawania kostiumów trwa o wiele krócej i spokojniej.





foto: Klaudyna Schubert

Jak już ustalimy projekty i materiały, z których kostiumy będą szyte, przechodzimy do drugiego etapu, czyli krojenia i przymiarek. Zwykle wystarczą dwie-trzy przymiarki. Chyba że coś się jeszcze zmienia w trakcie prób. Aktor musi czuć, że kostium jest uszyty specjalnie dla niego. Nie może być za mały ani za duży. Chyba że taki jest zamysł scenografa. Strój ma nie tylko dobrze leżeć i ładnie wyglądać, ale też odpowiednio się zachowywać w ruchu. Nie może aktora ciągnąć ani uwierać, bo to od razu widać. W każdym razie my to widzimy naszym krawieckim okiem.

Dbamy też o to, żeby można go było szybko przebrać w trakcie przedstawienia. Czasem przebiórki odbywają się niemalże w biegu i garderobiane muszą się nieźle uwijać, żeby ze wszystkim zdążyć. Bywa, że w ostatniej chwili zepsuje się zamek albo urwie guzik czy sprzączka przy pasku i garderobiane kombinują, co zrobić. W ruch idą igły, agrafki i taśmy. Widzowie byliby bardzo zaskoczeni, gdyby zobaczyli, ile się dzieje za kulisami.

Kiedy zaczynałam pracę w teatrze, nie chodziłam na przedstawienia – wszystko się zmieniło, gdy zaczęłam się zajmować wykrojami. Byłam ciekawa, jak te stroje będą wyglądać na scenie. Zwykle krawcowe idą na ostatnią próbę przed generalną. Czasem coś wygląda dobrze w przymierzalni, a jak aktor wyjdzie na scenę, do światła, to nie ma tego efektu, który był zamierzony przez scenografa, i trzeba coś zmieniać w ostatniej chwili.

Zdarza się, że przerabiamy stare kostiumy, które scenograf przynosi z magazynu. Niektóre mają nawet kilkadziesiąt lat i są w świetnym stanie. W tej chwili materiały żyją krótko. Niektóre nie są w stanie dożyć do ostatniego przedstawienia, bo materiał jest delikatny, a rola wymaga dużo ruchu. Nie ma szans, żeby ktoś za kilkadziesiąt lat wyciągnął z magazynu taki strój i go ponownie użył. Większość współczesnych kostiumów przetrwa tylko na zdjęciach.

Wybrałam pracę krawcowej, bo zawsze podobało mi się szycie. Jest coś niezwykłego w tym, że z kawałka materiału można stworzyć wszystko, co człowiek sobie tylko wymarzy, ale nigdy mi nawet do głowy nie przyszło, że będę kiedyś ubierać królowe, damy dworu, postacie z bajek i literatury. Takie rzeczy szyje się w teatrze i filmie, ale tylko w teatrze mogą dostać drugie, trzecie, a nawet dziesiąte życie. Czasem krawcowej już dawno nie ma, a jej kostium nadal wychodzi na scenę. I chociaż nikt się nie dowie, że to właśnie ona go uszyła, to kostium ją będzie pamiętał do końca.

**Kostium** – ubiór aktora na scenie, służący charakterystyce postaci.







Od lewej: Stanisława Baran, Mariola Wardecka, Katarzyna Lempart, Elżbieta Kupiec, Franciszka Skarbińska, Grażyna Polus, Grażyna Cichy, Sylwia Garbień



# WSZYSTKO MA SWOJĄ MIARĘ

„W teatrze trzeba umieć uszyć wszystko! I stroje z epoki, i bajkowe stwory. W fabryce czasem ktoś przez wiele lat szyje tylko rękawy, kołnierzyki albo kieszonki. Robi to perfekcyjnie, ale u nas perfekcyjnie trzeba szyć wszystko, bo scenograf i światło wszystko wyłapią” – mówi STANISŁAWA BARAN, kierowniczka męskiej pracowni krawieckiej.

## Pamięta Pani swoją pierwszą wizytę w teatrze?

Oczywiście!

## Proszę o tym opowiedzieć.

Miałam wtedy kilka lat. Mój ojciec pracował w zakładzie w Nowej Hucie, który na Mikołaja wynajmował Teatr Ludowy dla dzieci pracowników. Co roku dostawaliśmy tam paczki. Każde dziecko miało czapę z bibuły i odświętny strój. Była zabawa, prezenty i na koniec jakaś bajka. Pierwszym przedstawieniem, jakie sobie przypominam, była *Królowna Śnieżka*. Doskonale pamiętam moment, kiedy podniosła się kurtyna – to była istna magia! Przeniosłam się do innego świata i oderwałam od szarej PRL-owskiej rzeczywistości. Czekałam później na to wydarzenie przez cały rok.

Możliwe, że to w człowieku później zostaje, nawet jeśli nie do końca to sobie uświadamia. Pamiętam, że lata później,



foto: Klaudyna Schubert

kiedy już pracowałam w punkcie krawieckim, powiedziała koleżance, że jeśli będę kiedyś zmieniać pracę, to tylko na teatr. Skąd mi się to wtedy wzięło? Może właśnie z tego dziecięcego zachwyty, ale czekała mnie jeszcze długa droga zanim do tego teatru doszłam. Pracuję w nim od 14 lat.

#### **Jak wyglądały początki Pani pracy w teatrze?**

Na początku było dużo stylowych strojów z epoki, szyłam m.in. marynarki, spodnie i kolety. Teraz jest taki trend, że nawet klasyczne sztuki się uwspółcześnia. Czasem scenograf kupuje gotowe stroje, które się później tylko dopasowuje pod konkretnego aktora, ale nawet wtedy dokłada jakieś stylowe elementy, żeby zostawić na kostiumie swój ślad. Rzadko się

zdarza, żeby coś było kupione i poszło na scenę bez żadnych przeróbek. Niektóre stroje są naprawdę super wymyślone, ale tęsknię za stylowymi kostiumami. Za ich wytwornością i klasą. Szyjąc je, człowiek ma poczucie, że uczestniczy w jakimś niezwykłym misterium. Oczywiście wymaga to od nas o wiele więcej pracy, ale później z dumą się patrzy na efekty.

W teatrze trzeba umieć uszyć wszystko! I stroje z epoki, i bajkowe stwory. W fabryce czasem ktoś przez wiele lat szyje tylko rękawy, kołnierzyki albo kieszonki. Robi to perfekcyjnie, ale u nas perfekcyjnie trzeba szyć wszystko, bo scenograf i światło wszystko wyłapią.

#### **Jakie kostiumy najczęściej Pani szyje?**

Pracuję w dziale męskim, więc najczęściej szyjemy surduty, fraki, garnitury i koszule. Ale przy każdej sztuce zdarzy się jakiś kostium, którego do tej pory nie było. Czasem się trzeba nieźle nakombinować, zanim się w ogóle siędzie do krojenia i szycia. Koniec końców najlepiej wychodzą kostiumy, do których na początku nie wiadomo, jak podejść. Pamiętam, ile miałyśmy w pracowni radości z chochoła do *Kwiatu paproci* w reżyserii Jakuba Krofty. Innym razem szyłam np. płaszcz z rękawiczek, co też było ciekawe.

#### **Od kogo się Pani uczyła rzemiosła?**

Miałam dużo szczęścia, bo jeszcze w szkole zawodowej trafiłam na praktyki do Spółdzielni Pracy, która mieściła się przy Rynku Głównym 12. Mogłam tam podpatrywać prawdziwych mistrzów krawiectwa. Później oglądałam stroje z epoki w magazynie kostiumów, żeby nauczyć się, jak coś było uszyte. No i są książki. Mimo tych 13 lat pracy w teatrze ciągle podglądam, jak inni coś skroili.

#### **Czy w pracowni krawieckiej często korzystacie z magazynu kostiumów?**

Rzadko się wykorzystuje do następnych sztuk te same rzeczy. A jeśli już, to się je zwykle przerabia. Po tych przeróbkach widać nie tylko to, jak się zmieniają sztuki, fasony

i materiały, ale również sylwetki aktorów. Dawniej panowie byli niżsi i drobniejsi. Teraz są wyżsi i mocniej zbudowani, więc kostium sprzed kilkudziesięciu lat już raczej na nich nie wejdzie.

### Jak wygląda proces powstawania kostiumów?

Najpierw jest spotkanie ze scenografem, który nam pokazuje projekty i mówi, jaka będzie tkanina i fason. Część scenografów przynosi rysunki, inni zdjęcia. Wszystko dokładnie omawiamy. Im bardziej skomplikowany jest strój, tym to omówienie musi być bardziej szczegółowe. Na tej podstawie robi się formę. Później bierzemy miarę od aktorów. Staramy się tak szyć każdy kostium, żeby możliwe było jego powiększenie albo zmniejszenie.

### To znaczy, że kilku aktorów może grać w tym samym kostiumie?

Kostium powinien być uszyty i dopasowany pod konkretnego aktora. Dwóch panów może nosić ten sam rozmiar koszuli czy spodni, ale każdy ma inną budowę ciała, więc jego garderoba również powinna być uszyta inaczej. Czasem ktoś ma pas wyżej albo niżej. Jak ktoś ćwiczy, to ma więcej w ramionach, a inny aktor ma brzuszek, więc też go trzeba inaczej uszyć. Nawet jeśli czegoś nie widać gołym okiem, to na przymiarkach wszystko wyjdzie.

### Jakie są kolejne etapy pracy?

Najpierw musimy ustalić, jak scenograf widzi kostium w zarysie. Dopiero później ustala się detale. Bywa, że do ostatniej chwili trwają jakieś zmiany. Tak naprawdę najczęściej wychodzi podczas prób kostiumowych. Zdarza się, że doszywamy jakąś kieszeń w ostatniej chwili, bo jest potrzebna na rekwizyt, np. aktor musi gdzieś schować jabłko czy chusteczkę. Może się też okazać, że będzie potrzebne miejsce na pasek. Dlatego do samego końca nie zamykamy kostiumu czy raczej – jak mówimy w naszym krawieckim języku – sztuki.

foto: Klaudyna Schubert



### Co to znaczy?

Nie podszywamy całego dołu garderoby. Zawsze zostawiamy jakieś rozcięcie. Jeśli są poprawki, to przez to rozcięcie przewraca się kostium na lewą stronę i przesywa na maszynie miejsca, w których jest potrzebna zmiana.

Zdarza się, że w przymierzalni kostium wygląda dobrze, a na scenie już nie i trzeba go uszyć od nowa. Podam przykład. W spektaklu *Kwiat paproci* jednym z bohaterów był mały Staś, kukiełka. Na początku – zgodnie z projektem – uszyliśmy garniturek z szarej tkaniny, ale na scenie okazało się, że materiał jest za ciemny i nie widać wyraźnie postaci. Uszyliśmy biały kostium. Wyglądał świetnie!

Czasem w ostatniej chwili okazuje się, że przydałby się pasek, peleryna, rękawiczki albo czapka. Do samego końca się tworzy.



foto: Klaudyna Schubert

### **Ile macie czasu na uszycie kostiumów do przedstawienia?**

Wszystko zależy od tego, jak duża jest obsada i ile razy w trakcie przedstawienia aktorzy zmieniają kostiumy. Przykładowo do *Maskarady* w reżyserii Nikołaja Kolady było w sumie 30 kostiumów dla samych panów.

Rzadko się zdarza, że w trakcie przedstawienia nie ma przebiórek. Zwykle są po dwie-trzy zmiany kostiumów. Jeśli tych kostiumów jest dużo, to potrzebujemy około dwóch miesięcy, żeby je uszyć. W innych przypadkach wystarczy miesiąc.

### **Jak wygląda współpraca ze scenografami?**

Są scenografowie, którzy od razu przychodzą z gotowymi pomysłami i od początku do końca wiedzą, czego chcą. Są też tacy, którzy tworzą stroje w trakcie prac nad spektaklem. Wtedy cały proces się wydłuża, ale taki mają styl pracy. Niektórzy bywają bardzo drobiazgowi, ale w przypadku

scenografa to jest akurat bardzo dobra cecha, bo później jest mniej poprawek. Najwięcej wątpliwości mają młodzi scenografowie, którzy nie mają jeszcze zbyt dużego doświadczenia.

### **Jak w trakcie tych 14 lat, podczas których Pani pracuje w teatrze, zmieniło się rzemiosło?**

Kilkanaście lat temu było dużo strojów z epoki, teraz jest więcej współczesnych kostiumów. Częściej używało się sztywnego płótna. Nie było klejarek ani odpowiednich taśm. Wszystko trzeba było robić ręcznie. Teraz pasmanteria i nowe technologie przychodzą nam z pomocą. Można kupić dużo gotowych elementów. Poza tym pracujemy na dużo lepszym sprzęcie.

### **Zdarza się Pani chodzić do teatru jako widz?**

Oczywiście! Kiedyś chodziłam prawie na wszystkie przedstawienia. Teraz rzadziej, ale nie wyobrażam sobie życia bez teatru.

### **Jest Pani w stanie oderwać wzrok od kostiumów podczas oglądania przedstawienia?**

Nie, choćbym nie wiem jak się skupiała na sztuce, to zawsze w pierwszej kolejności patrzę na kostium. Na to, jak aktor w nim wygląda. Czy nie jest za krótki albo za długi. Jak się zachowuje w ruchu, czy nic go nie ciągnie. Dlatego zdarza się, że idę na przedstawienie dwa razy. Za pierwszym razem oglądam kostiumy, a za drugim sztukę.

**Kreza, kryza** – rodzaj okrągłego kołnierza, wykonany z cienkiej, białej tkaniny bądź koronki, usztywniony krochmalem albo mocowany na drucianych stelażach. Wprowadzony w epoce odrodzenia we Francji, najdłużej zachował się jako element stroju etykietałnego w Hiszpanii, stamtąd zawędrowała do Holandii, gdzie zamożne mieszczości krochmaliły starannie swoje „młyńskie koła” aż do połowy XVII w.







# ŁYSKI, ŁOKI, KOKI

„Kiedy przyszłam do teatru, wszystkie peruki, łyski, brody, wąsy i rzęsy robiliśmy na miejscu. Od tamtej pory wiele się zmieniło, ale jedna rzecz jest niezmienna – włosy miały i mają ogromny wpływ na charakterystykę postaci. Wybór takiej, a nie innej fryzury albo brak włosów mówią czasem więcej niż słowa” – opowiada IRENA KOWAL, stylistka fryzur historycznych i charakteryzatorka.

Przyszłam do Teatru Słowackiego w 1977 roku z ogłoszenia. Kilka lat wcześniej skończyłam szkołę rzemiosła teatralnego na kierunku stylizacja fryzur, a konkretnie ze specjalizacją we fryzurach historycznych. Uczyli w niej najlepsi instruktorzy w Polsce. W sumie tzw. normalnych fryzur, które były modne w latach 70., robiliśmy mało, ważniejsze były fryzury z różnych epok. Nauczyłam się robić peruki, łyski, wąsy, rzęsy, brody i bokobrody. Każda z tych umiejętności bardzo się przydała w teatrze. Zaczęłam pracę na małej scenie w Miniaturze i przez lata pracowałam przy spektaklach, które były tam realizowane. Wszystko robiliśmy wtedy ręcznie w naszej pracowni: od peruk po łyski i zarosty. Z czasem zajęłam się także charakteryzacją, której uczyłam się już w teatrze. Potrafię zrobić make-up, a jeśli trzeba, to również zadać aktorom „rany”, cięte i klute, ale moim głównym zadaniem jest stylizacja fryzur i zarostów.

Dawniej mój czas pracy był podzielony na trzy wyraźne części. Od 8 do 12 robiłam peruki, brody, wąsy, baki i rzęsy.

Po południu było czesanie i przygotowanie do spektaklu, a wieczorem spektakl. Każdy włos w peruce trzeba było nawlec osobno szydełkiem. To trwało zwykle około miesiąca, ale robiło się w tym czasie mnóstwo innych rzeczy. Dzisiaj peruki i zarosty zamawiamy na zewnątrz, ale stylizacje robimy już w teatrze same. Mówiąc „my”, mam na myśli również inne charakteryzatorki. Nadal robimy łyski, bo te ogólnodostępne są bardzo nietrwałe. Na przykład w spektaklu *Imię róży* w reżyserii Radostawa Rychcika łysiek jest w sumie 11. Każdy aktor ma inną głowę, więc siłą rzeczy łyski też są różne.

Peruki układa się o wiele trudniej niż włosy na głowie. Najpierw przygotowuje się fryzurę na tzw. główce, a potem – jak z każdym innym elementem kostiumu – są przymiarki i ewentualne poprawki albo zmiany. Ta praca wymaga nie tylko zdolności manualnych, ale też sporej wyobraźni, bo czesząc, trzeba „widzieć” twarz osoby, która tę perukę ubierze.

Najwięcej pracy mam teraz przy spektaklu *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* w reżyserii Pawła Świątka. Wszystkie aktorki noszą tam peruki stylizowane na księżniczki, jest dużo fal, loków i upięć. Postacie są dynamiczne, więc jest dużo ruchu. Jeszcze więcej ruchu jest w *Born by Boney M* w reżyserii Krzysztofa Głuchowskiego. W sumie trzeba do tego spektaklu przygotować 13 peruk. Jest bardzo dużo zmian, więc biegamy z garderobianymi, działając to z jednej, to z drugiej strony sceny. Czasem mamy na przebiórkę kilkanaście sekund. Aktor wbiega za kulisy w jednej peruce, a za chwilę wybiega w innej.

Sztuką jest nie tylko perukę uczesać, ale też odpowiednio ubrać, a potem zdjąć. Najpierw się spina włosy, potem idzie pończocha albo – jak mówią niektórzy – czepek i dopiero na to peruka. Zdarza się, że trzeba coś poprawić podczas przedstawienia, ale bardzo rzadko. W ciągu 40 lat pracy nigdy nikomu nie spadła peruka, którą ubierałam.

Kiedy przyszedłam do teatru, wszystkie peruki, łyski, brody, wąsy i rzęsy robiliśmy na miejscu. Od tamtej pory wiele się zmieniło, ale jedna rzecz jest niezmienna – włosy miały i mają ogromny wpływ na charakterystykę postaci. Wybór takiej, a nie innej fryzury albo brak włosów mówią czasem więcej

fot. Michał Rannus



niż słowa. O wyborze peruki i zarostu decyduje scenograf, który projektuje kostiumy. Zdarza się, że coś musimy zmienić w ostatniej chwili, bo pojawia się nowa koncepcja albo aktor nie za dobrze się czuje w tym, co mu zaproponowano. Teatr to ciągły proces, któremu wszyscy podlegamy. Jeden element ma wpływ na pracę wielu osób, nie tylko aktora.

Dlaczego wybrałam pracę w teatrze? W tym miejscu trzeba się po prostu zakochać. Inaczej się w nim długo nie zostanie, bo to jest tak naprawdę ciężka praca. Ale mimo upływu lat to miejsce i ludzie, których w nim spotykam, nadal mnie ciekawią. W ciągu 43 lat nie miałam ani jednego dnia, podczas którego nudziłabym się w pracy. Ile osób może tak powiedzieć?

**Charakteryzacja** – zmiana wyglądu aktora na potrzeby spektaklu.

**Łyska** – nakrycie głowy imitujące łysinę.







# GARDEROBIANA PATRZY ZZA KULIS

„W naszej pracy liczy się precyzja, prędkość, umiejętność współpracy, ale również zaufanie i dyskrecja. Garderoba powinna być jak konfesjonał” – mówi EWA JĘDRZEJEWSKA-BALICKA, garderobiana.

## Jaką rolę w teatrze pełni garderobiana?

Dbamy o kostiumy, pomagamy aktorom w ich ubraniu i przebiórkach w trakcie spektaklu. Troszczymy się o to, aby wszystkie kostiumy były wyprane, wyprasowane i gotowe do „wyjścia” na scenę. Ale nasza praca to przede wszystkim praca z aktorami, którzy w tych kostiumach grają.

Liczy się precyzja, prędkość, umiejętność współpracy, ale również zaufanie i dyskrecja. Garderoba powinna być jak konfesjonał. To, co się wydarzyło w garderobie, powinno w niej pozostać.

## Czyli nie będzie anegdot zza kulis?

Raczej nie.

## To proszę powiedzieć ogólnie, jak się zachowują aktorzy na chwilę przed wyjściem na scenę?

Niektórzy powtarzają na głos swoje kwestie, kiedy ubierają kostium. Inni są milczący i skupieni. Jeszcze inni opowiadają o tym,

co im się ostatnio przydarzyło. Jeśli aktor chce przed wejściem na scenę porozmawiać, to rozmawiamy. Jeśli pomilczeć, to milczymy. Praca garderobianej wymaga nie tylko umiejętności manualnych, ale również wyczucia.

### Jak ten zawód wygląda w praktyce?

Nasza praca w dużej mierze zależy od scenografa, który projektuje kostiumy i decyduje o ilości przebiórek, oraz krawcowych, które te kostiumy szyją. Na początek poznajemy kostiumy i robimy plan spektaklu z dokładnym opisem przebiórek. Ustalamy miejsca, w których się one odbędą – jeśli mamy dużo czasu, to aktor przychodzi do garderoby, jeśli nie, aranżujemy ją przy scenie. W niektórych przypadkach mamy na przebiórkę kilkanaście minut, w innych tylko pół minuty. Wtedy czekamy za kulisami. Czasem tempo jest tak duże, że widownia ma wrażenie, jakby aktor zmienił się na jej oczach.

Przychodzimy do teatru co najmniej godzinę przed spektaklem, a wychodzimy, kiedy przejrzymy wszystkie kostiumy po spektaklu i sprawdzimy, czy nic nie zostało uszkodzone. Część garderoby od razu idzie do prania. Zwłaszcza gdy następnego dnia spektakl ma być ponownie grany.

Krótko mówiąc, przygotowujemy, sprawdzamy, pierzemy, prasujemy, naprawiamy albo – jeśli jest taka potrzeba – przekazujemy do pracowni krawieckiej. Najtrudniejsze są zawsze stylowe stroje z epoki i kostiumy z bajek.

### Dlaczego?

Bo są najbardziej skomplikowane, a też tego typu przedstawienia najczęściej wymagają dużej ilości przebiórek. Mnóstwo strojów było np. w *Kwiecie paproci* w reżyserii Jakuba Krofta i *Lalce* w reżyserii Wojtka Klemma. Każda aktorka miała po jednej garderobianej. Zmiany odbywały się to z jednej, to z drugiej strony sceny, więc było dużo biegania. Z zewnątrz to się może wydawać proste, ale trzeba znać dobrze topografię teatru, wiedzieć, z której strony sceny podejść i stanąć tak, żeby publiczność nas nie zauważyła. Dla widza częste zmiany są interesujące, dla nas za to oznaczają maraton.



### Kiedy kostiumy do nowego przedstawienia pojawiają się w garderobie?

Kiedyś była taka zasada, że stroje przychodziły na próbę generalną. Teraz często pojawiają się w ostatniej chwili, bo produkuje się naprawdę dużo spektakli. W Teatrze Słowackiego jest Duża Scena, Miniatura i scena w Małopolskim Ogrodzie Sztuki, które obsługuje jedna pracownia krawiecka. Zresztą nawet jeśli zdarzy się, że kostiumy przyjdą wcześniej, staramy się ich nie dawać aktorom przed próbą generalną.

**Garderoba** – miejsce, w którym aktorzy przygotowują się do spektaklu, zakładają kostiumy i odpoczywają podczas antraktów. Dawniej nazywano garderoby gotowniami. Aktorzy zajmowali w nich miejsca zgodnie z przypisaną pozycją w hierarchii zespołu. O najwyższym prestiżu w danym teatrze świadczyły jednoosobowe garderoby.



foto: Klaudyna Schubert

### Dlaczego?

Na generalnej wszystkie sceny są grane po kolei, tak jak na spektaklu. Na wcześniejszych próbach zwykle nie ma chronologii, więc w kostiumach tworzy się chaos. Poza tym część z nich jest szyta z bardzo delikatnych materiałów, dlatego ich wielokrotne ubieranie przed premierą jest ryzykowne. Wyjątkiem są buty, które aktorzy powinni trochę rozchodzić.

### Pewnie nie zawsze wszystko idzie gładko.

To prawda. Zdarzają się małe „katastrofy”. Czasem aktorowi puszczą szwy w spodniach, zepsuje się zamek w sukni albo urwie się kieszeń.

### Co wtedy?

Jeśli defekt nie jest bardzo widoczny, staramy się go zamaskować. Jeśli jest duży, aktor musi to jakoś ograć, czyli przedstawić w taki sposób, jakby sytuacja była przewidziana w scenariuszu. Przedstawienie teatralne to nie film. Wszystko się dzieje tu i teraz. Nikt nie przerwie spektaklu tylko dlatego, że aktorowi pękły spodnie albo spadła peruka czy kapelusz. Akcja toczy się dalej.

### Jak Pani trafiła do teatru?

Ukończyłam szkołę odzieżową. W 1991 roku dowiedziałam się od znajomego, że teatr szuka krawcowej. Kierowniczką damskiej pracowni była wtedy pani Zofia Borowiec. Bardzo wymagająca osoba. Na dzień dobry zrobiła mi egzamin. Jakimś cudem zdałam! Z perspektywy czasu widzę, że tak naprawdę najwięcej nauczyłam się właśnie od niej. Szyłyśmy dużo stylowych kostiumów. Pierwszy kostium, jaki w życiu uszyłam, był do *Wesela Figara* w reżyserii Anna Polony.

Kierownikiem męskiej pracowni krawieckiej z kolei był wtedy pan Leszek Wyżga. Czarodziej krawiectwa! Choćby nie wiem jak otyły i nieforemny był aktor, on potrafił tak skroić garnitur, że ten mężczyzna wyglądał przystojnie. To nie było zwykłe rzemiosło. Pan Leszek był artystą. Podobnie jak wielu innych rzemieślników teatralnych. Panie, które w tej chwili pracują w pracowni krawieckiej, też czasem dokonują cudów. Kiedy się popatrzy na niektóre projekty, to ich wykonanie wydaje się nierealne, a one potrafią je uszyć. Do tego nie wystarczy sama umiejętność krojenia i szycia. Trzeba mieć zmysł artystyczny, żeby temu podołać.

Pracowałam jako krawcowa przez rok, później wybrałam rolę garderobianej. Od tamtej pory minęło blisko 30 lat, pesel zaczyna się dawać we znaki, a ja nadal nie zamieniłabym tej pracy na żadną inną.

### Dlaczego?

Bo teatr nie jest zwykłym miejscem pracy. Spędzamy tu tyle godzin, że jesteśmy dla siebie jak druga rodzina. Poza tym cenię tę pracę również za możliwość spotkania ciekawych ludzi.

**Kostiumer** – osoba, która w XIX-wiecznym teatrze sprawowała pieczę nad teatralnymi kostiumami i ich stanem. Zakres zajęć kostiumera był nieco inny niż współczesne zadania garderobianych. Zajmował się on nie tyle pracą podczas samego spektaklu, pomocą przy zakładaniu i przebieraniu kostiumów, ile raczej magazynowaniem, dysponowaniem i dobieraniem ich do danego spektaklu. Można więc powiedzieć, że łączył w sobie pracę magazyniera, kostiumografa i garderobianego.



foto: Klaudyna Schubert

### Ma Pani w swojej pamięci jakieś szczególne spotkanie?

Mocno utkwiło mi w pamięci spotkanie z panem Gustawem Holoubkiem, który przyjechał gościnnie do naszego teatru na retrospektywę spektaklu *Dziady*. Do garderoby przyszedł wybitny aktor, a równocześnie skromny i uprzejmy człowiek, który wchodząc zapytał, czy nam nie przeszkadza. Bardzo mnie ujął swoim szacunkiem wobec nas.

Teatr dzieli się na artystów i techników. Jak by nie patrzeć jesteśmy dwoma różnymi światami, ale wspólnie pracujemy na sukces przedstawienia. Na scenie widać tylko aktorów, ale bez naszej pracy ani oni, ani sama scena nie wyglądałyby tak, jak ich widzi publiczność. W pracowni krawieckiej powstają kostiumy, w pracowni butaforskiej elementy scenografii, w prace włączają się też stolarze, ślusarze, tapicer, w trakcie spektakli na pełnych obrotach pracują rekwizytorzy, maszyniści, oświetleniowcy, akustycy itd. Zmienia się

**Modniarka** – osoba zajmująca się tworzeniem kapeluszy do spektakli. Dawniej modniarkę posiadał każdy teatr, obecnie osoby o tej specjalizacji można spotkać w nielicznych teatrach i w operze.

technologia, narzędzia i materiały, ale o wartości teatru nadal świadczy przede wszystkim człowiek i wzajemne zaufanie. Brak jednej osoby wpływa na cały spektakl. Dla widza często nie jest to w ogóle zauważalne, ale my dość mocno odczuwamy czyjąś nieobecność.

### Może Pani podać przykład?

Jakiś czas temu jedna z aktorek zachorowała tuż przed premierą i trzeba ją było niemalże reanimować, żeby mogła wyjść na scenę. Czuła się fatalnie, ale wiedziała, że jeśli nie zagra, to przedstawienie się nie odbędzie, bo gra jedną z głównych ról. Dała z siebie wszystko.

My też czasem przychodzimy mimo nie najlepszej kondycji, bo wiemy, że jak się któraś z nas nie pojawi, to inne mogą nie zdążyć. Skoro we cztery mamy pełne ręce roboty, co będzie, jak zostaną trzy albo nawet dwie garderobiane? Czasem sobie żartujemy, że najbardziej nas w teatrze widać, kiedy nas nie ma.

### „Jeden za wszystkich, wszyscy za jednego”?

Dokładnie! Inspicjent daje znak i wszyscy ruszamy do akcji. Każdy spektakl jest niepowtarzalny, a to oznacza, że wszystko się może zdarzyć! Nie tylko na scenie.

**Przebiórka** – moment w czasie przedstawienia, kiedy aktorzy schodzą ze sceny, aby zmienić kostium. Akcja sztuki nie zawsze pozwala na to, aby aktor mógł się przebrać w garderobie (zwykle jest ona nieco oddalona od sceny), dlatego tzw. szybkie przebiórki odbywają się w kulisach.



Od lewej: Celina Gajek, Jolanta Kita, Ewa Jędrzejewska-Balicka, Beata Repetowska, Jolanta Kita



# ZNAM TEATR OD PODSZEWKI

„Większość ludzi myśli, że tapicer to ktoś, kto się zajmuje obiciami mebli. Na tym polega ta praca w tzw. zwyczajnym świecie, ale teatr nie jest zwyczajnym miejscem. Jest miejscem, gdzie się stwarza różne światy” – mówi TADEUSZ SOBUCKI, tapicer.

## Czym zajmuje się tapicer w teatrze?

W teatrze tapicer szyje kotary, kurtyny, elementy scenografii i podłogi. Jak trzeba, robi też meble i wykonuje prace, które kiedyś robili kaletnicy i szewcy.

## To znaczy?

Czasem but się aktorowi odklei albo urwie pasek, a przedstawienie ma być jeszcze grane dwa czy trzy razy, to nie ma sensu kupować nowego. Wtedy biorę ten pasek czy but do swojej pracowni i zszywam lub sklejam. Niby drobne rzeczy, ale dla przedstawienia ważne, bo w końcu są częścią kostiumu.

Moja praca to jednak przede wszystkim współpraca ze scenografami i realizacja ich projektów. Większość ludzi myśli, że tapicer to ktoś, kto się zajmuje obiciami mebli. Na tym polega ta praca w tzw. zwyczajnym świecie, ale teatr nie jest zwyczajnym miejscem. Jest miejscem, gdzie się stwarza różne światy.

### Jak Pan trafił do teatru?

Przez 10 lat byłem zwykłym tapicerem. Robiłem meble na zamówienie, m.in. w Czechach, Niemczech i Austrii. Nieźle mi się wiodło, ale tęskniłem za rodziną, która została w Krakowie. Tutaj też miałem swój warsztat, w którym pracował syn. Któregoś dnia usłyszałem, że w Teatrze Słowackiego szukają tapicera na etat. Zaciekawilo mnie to. Poszedłem na rozmowę i już w tym teatrze zostałem. Od tamtej pory minęło 21 lat.

### Jak wyglądały Pana pierwsze prace?

Z meblami nie miałem problemu, ale jak przyszło do dekoracji, to się okropnie bałem. Na szczęście na miejscu było dwóch tapicerów, którzy chcieli mi przekazać całą wiedzę. Przez rok chodziłem z zeszytem i wszystko dokładnie notowałem. Pytałem, a oni cierpliwie odpowiadali. Jestem im za to do dzisiaj wdzięczny. Któregoś dnia ten zeszyt odłożyłem i już do niego nie wróciłem. Ale nawet po tych 20 latach nie mógłbym powiedzieć, że już wszystko umiem zrobić.

### Dlaczego?

Bo każda scenografia jest inna. Kiedy pracowałem przy produkcji mebli, to niby były różne modele, materiały i obicia, ale tak naprawdę w kółko robiłem to samo. W teatrze wszystko jest niepowtarzalne, tak jak niepowtarzalne jest każde przedstawienie. I to mi się w tej pracy najbardziej podoba. Często się zdarza, że robię coś, co wcześniej mi się nawet nie śniło.

### Na przykład?

Czaszę balonu do bajki *Czarnoksiężnik z krainy Oz* w reżyserii Jarosława Kiliana, elewację budynku z tiulu z wyciętymi ramami okiennymi do innego przedstawienia albo kotary o wymiarach 15 x 15 metrów.

Ale to nie tylko kwestia projektów. Zmieniają się też materiały. Każdy jest inny. Najbardziej wymagający jest aksamit i plusz. Mają swoje humory i lubią się marszczyć, więc trzeba je szyć



powoli i dokładnie. Podobnie jest z tiulem. Kiedyś myślałem, że wystarczy go wrzucić na maszynę i już, ale on też lubi, żeby mieć dla niego czas. Najbardziej nie lubię sztucznych materiałów, bo nigdy nie wiadomo, jak się zachowają. Na lekkie materiały nie trzeba dużo siły, tylko sprytu, ale na kotary i podłogi potrzebna jest siła – wtedy wołam montażystów, bo sam bym nie dał rady.

### Zdarzają się poprawki?

Zdarzają, ale częściej zdarzają się zmiany koncepcji u scenografów. Czasem się pracuje nad jakimś projektem miesiąc, a tydzień przed premierą przychodzi scenograf i mówi: „Panie Tadeuszu, ja bym to jednak chciał inaczej”.

**Rekwizyt** – przedmiot sceniczny używany przez aktora i związany z akcją przedstawienia.





foto: Klaudyna Schubert

### I co wtedy?

Robię inaczej. Pamiętam, jak przenosili *Żabusię* w reżyserii Jerzego Golińskiego z Miniatury na Dużą Scenę. Prawie dwa tygodnie robiliśmy na kolanach aplikacje na kotarach. Potem przyszła autorka scenografii i powiedziała: „Panowie, tej aplikacji jednak nie będzie”. No i zaczęło się prucie.

### Co dotąd było dla Pana największym wyzwaniem?

Najwięcej pracy jest zawsze przy bajkach, bo tam jest bogata scenografia i dużo się zmienia. Czasem trzeba kilkaset metrów różnych materiałów. Jednym z największych wyzwań był dla mnie wspomniany *Czarnoksiężnik z krainy Oz*, ale *Kwiat paproci* w reżyserii Jakuba Krofta też dał mi porządnie w kość.

Każde przedstawienie jest inne. Inne są scenografie i scenografowie. Dawniej robiono potężne, specjalistyczne dekoracje

i upięcia. Teraz weszła nowoczesność i mało jest draperii i aplikacji. Scenografia jest o wiele mniej pracowita, ale według mnie także uboższa.

### Ile czasu ma Pan na przygotowanie materiałów do przedstawienia?

Dawniej to były dwa-trzy miesiące. Teraz najwyżej miesiąc.

Na początku miałem taką zasadę, że jak przyszedł scenograf z projektem, to się od razu brałem do roboty. Teraz czekam trzy dni i konsultuję się z nim, zanim ruszę z pracą. Są tacy scenografowie, jak Małgosia Szydłowska, Marek Braun czy Jagna Jańska, którzy od początku do końca wiedzą, czego chcą, ale są i tacy, którzy dużo się zastanawiają. Jak scenograf na „dzień dobry” ma wątpliwości albo nie wie, co chce tą scenografią osiągnąć, to wiem, że będą poprawki.

### Co dalej?

Kiedy ustalimy co i jak, zaczynam pracę. Najlepsze rozwiązania przychodzą mi do głowy, kiedy coś zaczynam robić.

Potrafię się całkiem zatracić w tym, co mnie zacieka, a im jest trudniej, tym lepiej. Największa nagroda jest dla mnie wtedy, kiedy siadam na widowni podczas prób i patrzę, jak w świetle wygląda to, co wykonałem. Sprawdzam, czy nic się nie marszczy albo nie zwija. Jak jest dobrze, mówię do siebie: „Porządnie to wszystko wykonałeś!”. I czuję dumę.

### Nie jest Panu przykro, że publiczność nie wie, kto się kryje za tą pracą?

Nie. Na to, żeby przedstawienie się udało, pracuje dużo ludzi. Trudno by było wymienić z nazwiska każdego, kto coś zrobił przy spektaklu. Myślę, że oklaski na koniec są po trochu dla nas wszystkich, bo każdy jakoś do tego przedstawienia przyłożył rękę.







# JEDEN KRAWIEC I 5940 KOSTIUMÓW

„Potrafiłem uszyć naprawdę wszystko, ale było jedno przedstawienie, od którego zacząłem siwieć. Chodziło o *Hamleta* i kostiumy zaprojektowane przez Zosię de Ines-Lewczuk w 1978 roku. Zosia przepięknie rysowała. Jej projekty były bardzo szczegółowe, wyglądały jak zdjęcia, ale były też niezwykle trudne” – mówi LESZEK WYŻGA, emerytowany pracownik męskiej pracowni krawieckiej.

**Przez 50 lat pracował Pan jako krawiec, z czego blisko 40 w teatrach. Obecne krawcowe i garderobiane z Teatru im. J. Słowackiego mówią o Panu „legenda”, „wielki mistrz”, „wspaniały artysta”.**

Miło mi to słyszeć, ale prawda jest taka, że ja po prostu kochałem swoją pracę i tę miłość było widać w kostiumach.

**Jak wyglądała Pana droga do mistrzostwa w krawiectwie?**

O tym, że chcę zostać krawcem, wiedziałem już jako kilkuletni chłopiec. Mieszkałem na wsi niedaleko Liszek. Jako dziecko lubiłem chodzić po drzewach. Przy okazji jednej z takich wspinaczek podarłem spodnie, w których miałem

iść do komunii. Wiedziałem, że jak to się wyda, to dostanę od rodziców lanie, więc wziętem potajemnie igłę i nitkę, zamknąłem się w ubikacji i tę dziurę zaszyłem. Zrobiłem to tak dokładnie, że mama niczego nie zauważyła. Rok później, kiedy już z nich wyrosłem, mama zaproponowała, żebyśmy je oddali mojemu kuzynowi. Dopiero wtedy się przyznałem, że je wcześniej podarłem i zaszyłem. Mama popatrzyła na miejsce, które naprawiłem, i powiedziała: „Lesiu, ty masz talent do krawiectwa”. A jak człowiek ma do czegoś talent, to powinien za tym iść. No i poszedłem. Nie miałem pojęcia, jak długa i trudna droga jest przede mną.

### **Proszę o niej opowiedzieć.**

Jak już wspominałem, mieszkałem na wsi i musiałem dojeżdżać do Krakowa, żeby się uczyć krawiectwa. Jako 15-latek zacząłem praktyki w pracowni mojego wuja. Siedziałem tam od rana do nocy. To był przedziwny człowiek. Nie pozwolił mi mówić do siebie „wujku” – chciał, żebym zarówno w pracowni, jak i poza nią zwracał się do niego „szefie”. Traktował mnie bardzo surowo. Któregoś dnia położył przede mną marynarkę i kazał mi podciąć i przyszyć rękawy. Przestraszyłem się, bo nigdy wcześniej tego nie robiłem. Byłem dopiero dziewięć miesięcy na praktyce i niewiele jeszcze umiałem. Poprosiłem, żeby mi pokazał, jak to się robi, ale odpowiedział, że albo to robię, albo mogę sobie pójść. Pomyślałem, że jak źle ten rękaw przyszyję, to będę musiał odkupić materiał, a nie miałem wtedy pieniędzy, więc odszedłem.

Potem trafiłem do Skawiny, do krawca, który był świetnym fachowcem, ale lubił alkohol. Akurat zbliżał się czas komunii. Ludzie składali zamówienia na ubranka, a szef się upił i zostawił mnie samego z trzema zamówieniami. Jak w czwartek przyszedłem do pracowni, to dopiero w niedzielę rano z niej wyszedłem. Jego żona przynosiła mi tylko jeść. Kiedy ten człowiek wytrzeźwiał, podziękowałem mu i odszedłem.

### **I wrócił Pan do Krakowa...**

Pojechałem do Izby Rzemieślniczej i opowiedziałem swoją historię. Prosiłem, żeby mnie dali do takiego miejsca, w którym się będę mógł uczyć zawodu. Pani, która mnie wtedy przyjęła, powiedziała, że najlepszym adresem w Krakowie jest pracownia na ulicy Grodzkiej 51, która należy do pana Szymona Wnęka. Mistrza nad mistrzami, jeśli chodzi o krawiectwo. Zapytał, co umiem samodzielnie zrobić. Odpowiedziałem, że bardzo dużo. Zaśmiał się, bo byłem jeszcze bardzo młody, i powiedział, że ma już ośmiu uczniów, więc jeżeli chcę u niego zostać, to muszę udowodnić, że na to zasługuję.

Dał mi spodnie do szycia. Siedział i patrzył, jak pracuję. Kiedy skończyłem, usłyszałem słowa, które kiedyś powiedziała moja mama: „Lesiu, masz talent do krawiectwa. Możesz zostać”. To był wspaniały człowiek. Nie tylko dał mi szansę na naukę, ale również zapewnił dach nad głową i wyżywienie. Nie musiałem już codziennie dojeżdżać do domu. Mogłem poświęcić ten czas na naukę i pracę. Przekazał mi wszystko, co sam umiał.

### **W tamtym czasie to był jeden z największych mistrzów krawiectwa w Krakowie.**

To prawda. Przed wojną na Małym Rynku była firma Axman-Lippner, w której pracowali sami wyśmienici fachowcy. Właśnie od nich pan Wnęk uczył się zawodu, a później otworzył własną pracownię. Ubierała się u niego cała krakowska śmietanka: sędziowie, prokuratorzy, profesorowie, finansiści. Mieć frak albo garnitur od Wnęka – to było coś.

Był nie tylko dobrym krawcem, ale też dobrym człowiekiem. Jak przyjmował do siebie uczniów, to naprawdę ich uczył wszystkiego, co sam umiał, a nie jest to taka oczywista sprawa. Wielu mistrzów nie zdradza do końca swojego rzemiosła, bo boją się, że uczniowie ich prześcigną.



### **Może zdradzi Pan jakieś tajemnice, które przekazał panu Szymon Wnęk?**

Bardzo proszę. Może się jakoś przydadzą adeptom krawiectwa. W tym fachu najważniejsze jest miara, krojenie i ofasonowanie. Pan Wnęk zawsze powtarzał: „Pamiętaj, Lesiu, że jak człowiek przyjdzie do miary, to nie chwytaj od razu za centymetr, tylko z nim usiądź i pogadaj. Bierz miarę dopiero, jak się rozluźni”.

### **Dlaczego?**

Mężczyźni, którzy przychodzą do miary, zwykle się prężą, żeby jak najlepiej wypaść. To nie dotyczy tylko aktorów. Większość z nich myśli, że są idealnie foremni, a prawda jest taka, że figura każdego z nas ma jakieś mankamenty. Krawiec od razu widzi, że jedna ręka jest dłuższa, jedno ramię jest wyżej itd. Wtedy trzeba inaczej skroić materiał.

Pamiętam zdziwienie aktorów, kiedy pytałem, po której stronie noszą przyrodzenie. Niektórzy się oburzali, że pytam o takie intymne rzeczy, a chodziło o to, że materiał się inaczej układa w zależności od tego, jak mężczyzna się nosi. Krawiec musi to wiedzieć, żeby dobrze skroić spodnie, inaczej jedna nogawka będzie krótsza. Oczywiście na pierwszy rzut oka ktoś może tego nie zauważyć, ale wytrawne oko krawca to wyłapie.

### **Czy ma Pan jeszcze jakieś wskazówki?**

Punktualność, sumienność i uczciwość. Przez 40 lat pracy w teatrze, nie miałem ani jednej poprawki do kostiumów, które uszyłem. Uwierzy Pani? Szyłem po prostu tak długo, aż kostium leżał idealnie. Czasem wystarczyła jedna miara, ale jak kostium był bardzo skomplikowany, potrzebne były dwie, nawet trzy.

### **W jaki sposób Pan trafił do teatru?**

Po skończeniu praktyk u pana Wnęka zacząłem pracę w prywatnym zakładzie krawieckim, ale po pięciu latach, znudziło mi się ciągłe szycie spodni, marynarek, fraków i surdutów. Chciałem się nauczyć czegoś nowego. I tak któregoś dnia poszedłem zapytać o pracę w Teatrze Muzycznym. Kierownik pracowni na mnie popatrzył i powiedział, że da mi jedno zadanie i jeśli sobie z nim poradzę, to mnie przyjmie do pracy.

### **Jak wyglądało to zadanie?**

Miałem uszyć marynarkę z jedwabnych kopert w różnych kolorach. Ale musiałem je tak podobierać, żeby nie połączyły ze sobą dwóch kopert w tym samym kolorze. Szyłem tę marynarkę przez miesiąc, ale się udało. Miałem wtedy 27 lat.

### **Pięć lat później odszedł Pan z tego teatru do Teatru Słowackiego.**

Tak – i to była wspaniała decyzja. Przepracowałem w tym teatrze ponad 30 lat, a w 2005 roku odszedłem na zasłużoną emeryturę.

### **Proszę opowiedzieć, jak wyglądała Pana praca w tym teatrze.**

Mieliśmy piękną pracownię na ul. św. Krzyża. Jak w planach teatru się pojawiała nowa sztuka, przychodził do nas scenograf i przedstawiał nam projekty. Później było myślenie, mierzenie, krojenie i szycie. Bywało, że po 10 godzin dziennie, szczególnie przed premierą. Człowiek nie patrzył wtedy na zegarek.

Naliczyłem, że przez moje ręce przeszło w sumie 5940 kostiumów. I to dosłownie, bo większość z nich uszyłem ręcznie. Każdy kostium dokładnie opisywałem. Spektakl, nazwisko aktora, rola i wymiary. Miałem górę zapisanych zeszytów.

A szycie się wszystko, od klasycznych strojów z epoki po przedziwne kostiumy, jakie czasami wymyślali scenografowie. Im bardziej kostium był skomplikowany, tym bardziej mnie to cieszyło.

### **Dlaczego?**

Bo człowiek się uczy tylko wtedy, kiedy robi coś nowego. Co to za przyjemność robić tylko to, co już się umie? Dla mnie żadna! Dlatego teatr był dla mnie wymarzonym miejscem pracy. Tutaj nie ma dwóch takich samych strojów. Każda sztuka to nowe wyzwanie.

### **Który z etapów pracy jest najważniejszy?**

Losy każdego kostiumu ważą się podczas krojenia. Nie można się wtedy pomylić, bo cała praca pójdzie na marne. Najważniejsze jest wykrojenie i zrobienie płótna, czyli tego, co się daje pod spód. Kiedyś robiło się to ręcznie i używało specjalnego płótna, włosianki końskiej. W tej chwili wszystko jest na klejonkach, a kostiumy szyją maszyny, co ma ogromny wpływ na jakość.

### **Pamięta Pan, jaki kostium sprawił Panu najwięcej trudności?**

Potrafiłem uszyć naprawdę wszystko, ale było jedno przedstawienie, od którego zacząłem siwieć. Chodziło o *Hamleta* i kostiumy zaprojektowane przez Zosię de Ines-Lewczuk w 1978 roku. Zosia przepięknie rysowała. Jej projekty były bardzo szczegółowe, wyglądały jak zdjęcia, ale były też niezwykle trudne. Kostiumy do tego przedstawienia były uszyte z mnóstwa małych kawałków skóry. Zależało jej nie tylko na tym, żeby je zszyć, ale także żeby były wypukłe. Ile ja nocy przez te kostiumy nie przespałem! Zrobiłem chyba z dziesięć projektów, aż w końcu wpadłem na pomysł. Zszywałem każdy kawałek z osobna i wypychałem watoliną. Kiedy Zosia zobaczyła gotowy strój, rzuciła mi się na szyję i powiedziała: „To jest to, o co mi chodziło!”

### **Czy obecnie współpraca ze scenografami wygląda tak samo?**

Myślę, że dzisiaj krawcom jest o wiele trudniej współpracować ze scenografami. Dawniej każdy musiał umieć rysować i znać się na materiałach. Teraz jest z tym różnie, a to są – moim zdaniem – podstawowe umiejętności, które powinien mieć

scenograf. Jak tego nie umie, to choćby nie wiem jak krawiec się starał, nie będzie w stanie zrobić wymyślnego kostiumu. Kolejną rzeczą, która ma ogromny wpływ na to, jak się dzisiaj szyje, są niskiej jakości materiały. Dawniej jak się uszyło garnitur czy frak, to służył dziesiątki lat. 36 lat temu jedna z moich córek brała ślub. Uszyłem sobie z tej okazji szykowny garnitur, który mam do dzisiaj. Nikt by nie powiedział, że ma tyle lat, ale to jest prawdziwa wełna, a nie coś sztucznego. Był kiedyś np. taki materiał, który się nazywał „ambasador”. Szyło się z niego płaszcze. Kapitalna jakość! Produkowały go zakłady odzieżowe w Bielsku-Białej. Dzisiaj nie ma ani tych zakładów, ani takich materiałów. Garnitury, które można kupić w sklepach, żyją zwykle najwyżej kilka sezonów. Ale nie chcę już narzekać. To, co było, już nie wróci.

### **Jaka przyszłość – Pana zdaniem – czeka rzemiosło teatralne?**

Prawda jest taka, że rzemiosło, nie tylko teatralne, odchodzi do lamusa. Niedługo ręczną pracę będziemy oglądać tylko w muzeach. Kiedy odchodziłem z teatru, powiedziałem dyrektorowi, żeby zachował kostiumy, które szyłem, bo takich egzemplarzy może więcej nie być. Chodziło mi nie tylko o samo wykonanie, ale też o to, z czego były wykonane. Z materiałów o takiej jakości już się w teatrach nie szyje, bo albo są bardzo drogie, albo ich w ogóle nie ma na rynku.

Tym bardziej cieszę się z projektu „Myśląca ręka”. Mam nadzieję, że przypomni o rzemiośle teatralnym i coś z tego rzemiosła ocali. Tego się już naprawdę nie da odbudować. Można tylko spróbować coś cennego uratować. Oby się jeszcze udało!







# GŁOWA SMOKA. DŁOŃ HAMLETA

„Od zawsze fascynowały mnie rysunek i rzeźbiarstwo. Człowiek ma przed sobą blok materiału, który nie ma żadnej formy ani treści i pracą własnych rąk nadaje mu kształt i znaczenie” – mówi ŁUKASZ PIPCZYŃSKI, rzeźbiarz i modelator.

## Jest Pan modelatorem?

Z wykształcenia jestem rzeźbiarzem po krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, ale w teatrze maluję i robię butaforskie rzeczy. Wycinam, rzeźbię, wykonuję elementy dekoratorskie.

## Jak długo Pan pracuje w teatrze?

Współpracuję z Teatrem Słowackiego od czasu studiów. Ta praca była spełnieniem moich dziecięcych marzeń. Można powiedzieć, że wychowałem się na zapleczu teatralnym. Moja mama jest plastyczką i przez 30 lat pracowała w Teatrze Bagatela, wykonując elementy scenografii. Jako młody chłopak przyjeżdżałem do niej po szkole i pomagałem w malowaniu horyzontów, rzeźbieniu w styropianie, oklejaniu itd. Bardzo to lubiłem. Przez jakiś czas myślałem nawet o tym, żeby studiować scenografię, ale ostatecznie wybrałem rzeźbę, bo chciałem coś tworzyć własnymi rękami, a nie tylko projektować coś, co później wykonają inni. Poza tym od zawsze fascynowały mnie rysunek i rzeźbiarstwo. Człowiek ma





foto: Michał Ramus

przed sobą blok materiału, który nie ma żadnej formy ani treści, i pracą własnych rąk nadaje mu kształt i znaczenie. Nieustannie mnie to zachwyca.

**Butafor, modelator** – rzemieślnik teatralny, który zgodnie ze wskazówkami scenografa wykonuje butaforia – rekwizyty i drobne elementy dekoracji. W swojej pracy posługuje się różnego rodzaju materiałami i tworzywami, m.in. styropianem, papier mâché, gliną, drewnem czy plastikiem.

### Od kogo zatem uczył się Pan rzemiosła teatralnego?

Moją pierwszą nauczycielką była mama. Potem – już w Teatrze Słowackiego – uczyłem się od Wojtka Kowalskiego, który pracował w teatrze 25 lat. Bardzo chętnie się ze mną dzielił swoją wiedzą. Co wcale nie jest takie oczywiste, bo nie wszyscy rzemieślnicy chcą zdradzać tajniki swojego warsztatu.

### Co sprawia Panu największą satysfakcję w pracy w teatrze?

Zdarza się, że podczas spotkania znajomi spoza teatru opowiadają, nad czym właśnie pracują. To są zwykle jakieś poważne rzeczy. W pewnym momencie przychodzi

kolej na mnie. A ja na przykład robię owieczkę, smoka albo 7-metrową rękę. Czasem słyszę „Super! I jeszcze ci za to płacą!”.

Najlepiej spełniam się w dużych, typowo teatralnych formatach, w których mogę się twórczo wyżyć. Im większe wyzwanie, tym większa radość i satysfakcja z wykonanej pracy. A wyzwań nam raczej nie brakuje. Najczęściej robimy prototypy, czyli coś, czego dotąd nie było. Scenograf przynosi pomysł, a my ten pomysł realizujemy od podstaw.

### Od czego zaczyna się działanie w pracowni sceno-technicznej?

Zaczynamy od koncepcji technicznej. Scenografia musi być mobilna, lekka i łatwa w montażu, żeby można ją było szybko zdemontować i pomieścić w magazynie albo przenieść na inną scenę. W hali jest wystarczająco miejsca, żeby wszystko zrobić w jednym kawałku, ale nikt by tego potem nie wniósł do teatru. To jest takie ABC projektowania.

Mnóstwo elementów robimy ze styropianu, bo to jest materiał, który po pierwsze łatwo poddaje się obróbce, a po drugie jest lekki. Wbrew temu, co myślą niektórzy laicy, jest też dosyć trwały, jeśli zostanie odpowiednio spreparowany, czyli oklejony i pomalowany.

W pierwszej kolejności do pracy nad scenografią przystępują ślusarze, którzy muszą zespawać ściany, podesty i schody. Ja maluję te konstrukcje specjalną farbą, żeby nie rdzewiały, potem wchodzi stolarze, którzy robią drewniane elementy, a na końcu robimy butaforskie rzeczy.

### Ile osób jest zatrudnionych w pracowni?

W sumie w naszej pracowni na ul. Półtánki pracuje sześć osób. Dwóch stolarzy, dwóch ślusarzy i dwóch malarzy modelatorów.

**Horyzont** – zazwyczaj malowana, ruchoma zasłona okalająca tył sceny, służąca do wywołania wrażenia głębi. Wykonywano ją najczęściej z płótna, rzadziej z drewna. Pierwszy horyzont w Polsce zawieszono w Teatrze Polskim w Warszawie w 1912 roku.

**Kieszon** – kulisy boczne. Przygotowuje się w nich elementy scenografii, które pojawiają się na scenie w trakcie spektaklu.

**Maska** – rekwizyt, który towarzyszy teatrowi od początku jego istnienia. Służy do zakrywania twarzy albo głowy aktora w celu ukrycia prawdziwej tożsamości i ukazania innego oblicza, odsytającego często do świata zmarłych, nadprzyrodzonego, boskiego, zwierzęcego, jakiejś rzeczywistości fikcyjnej. Czasami za maskę uznaje się cały kostium osoby przebranej, łącznie z noszonymi przez nią akcesoriami – oznacza ona wtedy postać, rolę, jaką odgrywa osoba, która ją nosi. Maski wykonywano z drewna, skóry, tkaniny, papieru, metalu, gliny, wosku lub innego tworzywa.

### Jakie było największe wyzwanie, z jakim Pan się dotąd zmierzył?

W ciągu kilkunastu lat pracy było tych wyzwań naprawdę wiele, ale najbardziej utkwiła mi w pamięci scenografia zaprojektowana przez Agatę Dudę-Gracz. Na potrzeby sztuki musieliśmy pokryć całą scenę sztucznym błotem. Czegoś takiego nie można oczywiście kupić. No i jak to zrobić, żeby wyglądało wiarygodnie i było w miarę trwałe, bo nie chodzi o jedno czy dwa przedstawienia.

### W jaki sposób to zrobiliście?

Bazą do naszego błota była gąbka. Wyzieraliśmy kawałek po kawałku i utrwalaliśmy silikonem samochodowym. Na koniec kładliśmy farbę w kolorze błota. Było przy tym mnóstwo pracy, ale też niezła zabawa.

Innym spektaklem Agaty Dudy-Gracz, który doskonale pamiętam, był *Ojciec*. Robiłem do niego rzeźby Jezusa, a konkretnie rzeźby aktora, który tego Jezusa zagrał. To były pełnowymiarowe formy odlane z człowieka, które z powodzeniem można by było umieścić w galerii jako dekorację. Na każdy spektakl robiłem cztery takie prace, które podczas przedstawienia były w spektakularny sposób rozbijane przez głównego bohatera. Przez kilka lat, kiedy ta sztuka była grana, zrobiłem około 260 takich postaci. Ktoś mógłby powiedzieć, że poszły do kosza, ale na tym właśnie polega magia teatru, że wszystko się dzieje tu i teraz. W filmie wystarczy kilka dubli i scena może być odtwarzana miliony razy. W teatrze każdy spektakl jest niepowtarzalny.

Zdarza się, że ja sam muszę coś zniszczyć, żeby coś stworzyć.

### Podaj Pan przykład?

Zdarza się, że do naszej pracowni przyjeżdżają nowiutki meble, a ja muszę z nich zrobić 120-letnie graty. Albo z nowych ubrań zrobić stare, dziurawe czy brudne szmaty, pokryte farbą i błotem.

### Niemal wszyscy rzemieślnicy podkreślają, że dużym wyzwaniem są dla nich bajki.

To prawda – wymagają bogatej scenografii i wielu rekwizytów. Bajka oznacza, że czeka nas dużo pracy, ale też dużo zabawy. Tak było np. w przypadku spektaklu *Smok!* w reżyserii Jakuba Roszkowskiego.

### Proszę o nim opowiedzieć.

Smok, którego stworzyliśmy w naszej pracowni, ma ponad 6 metrów długości i 3 metry wysokości.

Podstawą do jego wykonania był korpus, który jest odlewem żywicznym z dinozaura, konkretnie tyranozaura. Naszymi teatralnymi, butaforskimi sposobami przerabialiśmy go na smoka, tzn. zmienialiśmy mu paszczę, dorabialiśmy kolce i dodatkowe pazury, a na koniec go pomalowaliśmy.

Jako pierwsi jak zwykle do pracy przystąpili ślusarze, którzy wykonali podest, na którym smok będzie wjeżdżał na scenę. Ja przystąpiłem do pracy na końcu.

### Wykonuje Pan niezwykle efektowne rzeczy. Czy nie jest Panu przykro, że widzowie nie wiedzą, kto tę pracę wykonał?

Przyznaję, że to czasem bywa trudne. Moje obrazy czy rzeźby pojawiają się na pierwszym planie w scenografii, a ja sam jestem anonimowy. Ale taki już los teatralnego rzemieślnika. Oklaski są dla scenografów. Na szczęście wielu z nich potrafi się fantastycznie zachować. Przychodzą do nas po premierze i dziękują za pracę, którą wykonaliśmy. Niby prosty gest, ale dla nas wiele znaczy.

**Prospekt** – ruchomy element dekoracji umieszczony w głębi sceny, tworzący tło, niekiedy imitujący głębię perspektywiczną. Prospekty dawnego typu (w XVII i XVIII w.) robiono z płótna naciągniętego na drewniane blejtramy. Malowano na nich m.in. pejzaże, widoki miast, budowle. Prospekt wyznaczał też perspektywę całego obrazu scenicznego. Z czasem wiszący prospekt zaczęto nazywać horyzontem.





# PÓŁ SEKUNDY DŹWIĘKU ZZA KULIS

„Niektórzy myślą, że wciskamy przycisk »play« i komputer w odpowiednich momentach puszcza muzykę i inne dźwięki. Coś takiego bywa możliwe podczas koncertów, ale nigdy podczas spektaklu w teatrze. Tak naprawdę dźwiękowiec – podobnie jak oświetleniowiec – jest kolejnym aktorem w przedstawieniu. Różnica jest tylko taka, że nas nie widać” – mówi TOMASZ DZIEDZIC, kierownik pracowni akustycznej.

## Czym się zajmują akustycy w teatrze?

Najogólniej mówiąc, dbamy o odpowiednie nagłośniecie spektakli. Staramy się, żeby wszystkie wypowiedzi aktorów oraz zaplanowane w spektaklu dźwięki – z muzyką włącznie – były słyszalne i miały odpowiednie natężenie i dynamikę.

W pierwszej kolejności musimy zapewnić, żeby widzowie słyszeli to, co mówi aktor. Czasem nagłośniecie odbywa się za pomocą mikroportów, innym razem – jeśli reżyser się na mikroporty nie zgadza – za pomocą mikrofonów, które staramy się ukryć w scenografii. Na przykład w przedstawieniu *Lalka* w reżyserii Wojtka Klemma zainstalowaliśmy mikrofony kierunkowe w stalowej konstrukcji, która służyła jako rusztowanie wieżowca.

### **Jak w praktyce wygląda realizacja dźwięku podczas spektaklu?**

Niektórzy myślą, że wciskamy przycisk „play” i komputer w odpowiednich momentach puszcza muzykę i inne dźwięki. Coś takiego bywa możliwe podczas koncertów, ale nigdy podczas spektaklu w teatrze. Tak naprawdę dźwiękowiec – podobnie jak oświetleniowiec – jest kolejnym aktorem w przedstawieniu. Różnica jest tylko taka, że nas nie widać.

Oczywiście korzystamy również z komputerów i możliwości, jakie dają. Mamy wgrane oprogramowania, które wyzwalają odpowiednie sample, stosujemy wiele technicznych zabiegów. Nie tylko dbamy o to, żeby było słychać to, co się dzieje na scenie, ale musimy też pilnować, żeby „wejść” w odpowiednim momencie. Wiemy, kiedy ma się zacząć i skończyć muzyka, jaką powinna mieć głośność, dynamikę itd. Do tego dochodzą inne dźwięki przewidziane przez reżysera spektaklu albo reżysera dźwięku, żeby dostarczyć widowni głębszy odbiór. Tak jest np. w spektaklu *Imię róży* w reżyserii Radosława Rychcika, w którym umieściliśmy głośniki nad głowami widzów, żeby efekty typu wiatr czy śpiew ptaków były odbierane możliwie naturalnie. Z kolei w scenie pożaru uruchamiamy głośniki, które są z przodu widowni i tuż za nią, żeby dać pewne wrażenie zanurzenia w przestrzeni.

Realizacja spektaklu wymaga uważności. Trzeba pilnować, ale też reagować na niespodzianki.

#### **Na przykład?**

Kiedy aktor wyjdzie na scenę za wcześnie albo zapomni tekstu. Przez to akcja trwa za długo albo za krótko, a muzyka jest w danej scenie bardzo ważna.

Podobnie jest z rzeczami, które dzieją się poza sceną – jeżeli aktor zdąży zbiec ze sceny, a my tego nie zarejestrujemy i nie „zamkniemy” na czas mikrofonu, to widownia może usłyszeć, jak mówi „Zamek mi się rozpruł” czy „Jaka dziwna publiczność, w ogóle nie reaguje”.

Koledze, który pracuje w innym teatrze, omsknął się kiedyś palec i widzowie usłyszeli zza kulis: „Gdzie jest moje wiaderko?!”. Śmiałem się, że kiedyś na pewno zdarzy mi się „otworzyć” aktora, który zza kulis powie coś niecenzuralnego.

#### **Zdarzyło się?**

Zdarzyło. Na szczęście tylko na próbie. Zostawiłem aktorowi „otwarty” mikrofon, kiedy zszedł ze sceny. Nagle usłyszeliśmy zza kulis: „Rany boskie, ale się dzisiaj gra...”, potem padły niecenzuralne słowa. Wszyscy zaczęliśmy się śmiać, ale gdyby coś takiego się zdarzyło podczas spektaklu, mielibyśmy spory problem.

Miałem też małą wpadkę podczas przedstawienia. Widziałem, że aktor idzie w stronę sceny, więc mu „otworzyłem” mikrofon, a on się w ostatniej chwili zatrzymał w kulisach i zaczął wydmuchiwać nos. Minęło pół sekundy, zanim go wyłączyłem.

#### **To tylko pół sekundy.**

W teatrze to jest bardzo długo.

#### **Można powiedzieć, że stajecie się słyszalni dopiero wtedy, gdy coś pójdzie nie tak.**

Dokładnie. Dźwiękowca w teatrze nie widać i nie słychać, dopóki nie popełni jakiegoś błędu.

Jedną z rzeczy, która powoduje, że publiczność zaczyna myśleć o dźwięku w spektaklu, jest sprzężenie. Niestety nie zawsze da się temu zapobiec. Mikrofony, których używamy w teatrze, są umieszczone na bardzo cienkich i delikatnych przewodach, żeby były jak najmniej widoczne. Zdarza się, że aktor przytnie taki kabelek zamkiem – otwieramy mikrofon, a tam pisk i trzask. Podobne efekty może wywołać gwałtowny ruch. Zdarza się też, że mikroport w ogóle się odklei albo spadnie.

**Proscenium** – osłonięta część sceny przed kurtyną, wysunięta w kierunku widowni.

## Co wtedy?

Czasem wystarczy, że aktor sam poprawi mikrofon, ale czasem musi stworzyć sytuację, dzięki której będzie mógł wejść w kulisy, w których zwykle znajduje się jeden dźwiękowiec, śledząc przebieg akcji. Wtedy mamy na taką poprawkę kilka albo kilkanaście sekund. Dlatego dobry dźwiękowiec musi mieć refleks i sporo kreatywności.

## Jak zaczęła się Pana przygoda z teatrem?

Był sezon 2013/2014. Dostałem od znajomego informację, że Teatr STU szuka technika dźwięku. W tamtym czasie byłem wolnym strzelcem; realizowałem koncerty, pracowałem w studiu nagrań, uczyłem studentów na AGH. Robiłem doktorat i miałem wielkie plany, że zostanę naukowcem albo przynajmniej dydaktykiem, który będzie się rozwijał w szeroko pojętej inżynierii dźwięku. Ale kiedy pojawiła się możliwość pracy w teatrze, stwierdziłem, że spróbuję. Zostałem przyjęty. Dyrektor Teatru STU Krzysztof Jasiński powiedział mi wtedy, że w teatrze jest się albo trzy miesiące, albo całe życie. Dzisiaj nie jestem sobie w stanie wyobrazić pracy w innym miejscu. Nie zrezygnowałem całkiem z realizacji koncertów, jestem też kierownikiem studia nagrań, więc nagrywam, montuję i miksuje, ale to teatr jest najbliższy mojemu sercu.

Jak się robi piętnasty koncert z tą samą listą numerów, to nie jest już tak interesujące jak za pierwszym razem. W teatrze każde przedstawienie jest pierwsze i zarazem ostatnie.

## Pamięta Pan swój pierwszy spektakl?

Oczywiście. To było *Wesele* w reżyserii Krzysztofa Jasińskiego i od razu musiałem bardzo mocno pracować z dźwiękiem. Grało w nim 11 aktorów z mikrofonami ukrytymi w kostiumach, byli też muzycy grający muzykę na żywo, muzyka z playbacku i nagłośnienie w różnych miejscach teatru, z foyer włącznie. Duże wyzwanie, emocje i stres, ale wszystko się świetnie udało.



Z kolei pierwszym spektaklem, który zrealizowałem w Teatrze Słowackiego, był *Wyspiański. Koncert* w reżyserii Ewy Kaim. To był skok na głęboką wodę i – jak dotąd – jedno z moich ulubionych przedstawień.

## Dlaczego?

Bo to był bardzo wymagający spektakl pod względem realizacyjnym. Była orkiestra, która grała muzykę na żywo, śpiewający i deklamujący aktorzy, muzyka z miksera – pełna paleta dźwięków.

Dużym wyzwaniem był również spektakl *Smok!*, który był wystawiany na Wawelu, gdzie jest dość specyficzna akustyka. Do tego dochodziła ogromna scena, na której nie można było dostrzec wszystkiego, co się działo, i mnóstwo sprzętu, który musiał w odpowiednim momencie zagrać.

**Próba generalna** – ostatnia próba przed premierą spektaklu, często zaprasza się na nią pierwszych widzów.

### **A elektronika czasem zawodzi.**

To prawda. Komputer może się zepsuć, konsola zawiesić. Dlatego niektórzy realizatorzy dźwięku nadal się wstrzymują z odtwarzaniem muzyki z komputerów podczas spektakli. Wolą grać z płyt CD czy pendrive'ów, żeby mieć większą kontrolę nad przebiegiem przedstawienia – jak padnie jeden odtwarzacz, można wtedy szybko podłączyć drugi. Zwykle trwa to ok. 2-3 minut, a restart komputera trwa co najmniej 15 minut.

### **I co wtedy?**

Do akcji wkracza inspicjent, który zarządza przerwę.

### **Co robi w teatrze największe wrażenie, jeśli chodzi o dźwięk?**

Myślę, że muzyka na żywo, bo najmocniej oddziałuje na naszą percepcję, a przy tym łatwiej wtedy puszczamy błędy mimo uszu. Czasem wychodzimy z koncertu zachwyceni, a jak potem odsłuchujemy zapis, to myślimy: „Rany boskie! Tu wokalista fałszował, tam ktoś się pomylił, bębniarz się spóźnił, gitarzysta nie trafił w nutę”. Tak samo jest z muzyką w teatrze. Jeśli jest grana na żywo, to automatycznie zwiększa walor spektaklu.

### **Co – oprócz sprzętu i umiejętności akustyków – ma w teatrze wpływ na jakość dźwięku?**

Oprócz tych wszystkich rzeczy, o których już mówiłem, duży wpływ na dźwięk ma scenografia. Tak naprawdę w Polsce niewielu scenografów przygotowując projekt zastanawia się nad tym, jaki będzie miał wpływ na dźwięk. Częściej się myśli o oświetleniu, tymczasem scenografia i materiały, z jakich jest zrobiona, mają ogromny wpływ na realizację i jakość dźwięku.

### **To znaczy?**

Jeśli scena jest zupełnie pusta, nie ma na niej dużych i twardych elementów, które odbijają dźwięk, na dodatek na sztankietach nie wisi nic oprócz świateł albo dekoracji z materiału, które nie odbijają dźwięku, tylko go tłumią lub przepuszczają – to scena akustycznie nie pracuje. Staje się w pewien sposób „głucha”. A jeśli do tego reżyser nie zgodzi się na mikroporty, to już w ogóle jest dramat.

### **Czy mógłby podać Pan zatem przykład scenografii, która współpracuje z dźwiękiem?**

W spektaklu *Chory z urojenia* w reżyserii Giovanniego Pampiglione, gdzie scenografia jest bardzo blisko widza. Poza tym są tam m.in. elementy z pleksi, które doskonale odbijają dźwięk. Stojący na scenie aktor może bez problemu mówić „na białą” i będzie dobrze słyszany przez widownię.

Dawniej, kiedy nie było mikrofonów, scenograf musiał się porządnie napracować, żeby aktora było słychać. O akustyce myślano nie tylko na etapie tworzenia scenografii, ale w ogóle budowy budynków. Nie było kogoś takiego jak projektant systemów nagłośnieniowych, architekci sami musieli się z tym mierzyć. Były na to różne patenty – sferyczne horyzonty na scenie, które skupiały dźwięk na widowni, sferyczne sufity itd.

### **W jaki sposób można się nauczyć realizacji dźwięku w teatrze?**

Nie ma uczelni, która by się w tym specjalizowała. Wiedza przychodzi z doświadczeniem, czyli każdym kolejnym zrealizowanym przedstawieniem. Tego procesu nie da się przyspieszyć.

**Więcej wywiadów z rzemieślnikami można przeczytać na stronie [jakdzialateatr.pl](http://jakdzialateatr.pl)**





# WYSTAWA MYŚLĄCA RĘKA

W 1896 roku na ul. Radziwiłłowskiej w Krakowie powstał magazyn dekoracji teatralnych na potrzeby ówczesnego Teatru Miejskiego (obecnego Teatru im. Juliusza Słowackiego). Z czasem zaczęto w nim przechowywać również kostiumy i rekwizyty. W 2017 roku dyrekcja teatru ożywiła to miejsce, przenosząc do niego pracownie krawieckie. Obecnie organizowane są tam m.in. warsztaty i spotkania dotyczące rzemiosła teatralnego, a w budynku znajduje się również sala prób.

W 2017 roku w Domu Rzemiosł Teatralnych otwarto wystawę *Myśląca ręka*. Na ekspozycji zaaranżowanej przez Małgorzatę Szydłowską znajdują się m.in. kostiumy, meble, zdjęcia, szkice, narzędzia i rekwizyty z wielu wybitnych przedstawień Teatru im. J. Słowackiego, ale to nie przedmioty są najważniejsze. Pierwoplanowymi bohaterami wystawy są rzemieślnicy teatralni: krawcy, tapicerzy, szewcy, stolarze, perukarze, garderobiane, rekwizytorzy, akustycy, oświetleniowcy i inspicjenci.

KONCEPCJA I ARANŻACJA WYSTAWY: **Małgorzata Szydłowska**  
WSPÓŁPRACA MERYTORYCZNA: **Diana Poskuta-Włodek**  
OPRACOWANIE GRAFICZNE: **Zbigniew Prokop**  
REALIZACJA FILMÓW: **Przemysław Fik**  
DOKUMENTACJA FOTOGRAFICZNA: **Tomasz Wiech**  
PRODUKCJA I KOORDYNACJA PROJEKTU: **Anna Bas**  
W PRZYGOTOWANIU BRALI UDZIAŁ: **Bartosz Jelonek, Elżbieta Wójtowicz-Gularowska, Łukasz Bułas, Grażyna Cichy, Sylwia Grabień, Katarzyna Lempart, Elżbieta Kubiec, Stanisława Baran, Grażyna Polusa, Franciszka Skarbińska, Mariola Wardecka, Tadeusz Sobucki, Sylwia Bobeł, Aleksandra Kaleta, Irena Marek**







STANOWISZ

SWIATKA I DEWID

# WARSZTATY „JAK DZIAŁA TEATR?”

LISTOPAD 2017 – LISTOPAD 2020

KONCEPCJA WARSZTATÓW I OPRACOWANIE SCENARIUSZY: **Małgorzata Szydłowska**  
PRODUKCJA: **Izabella Oleś, Bożena Sowa**  
MEDIA I PROWADZENIE BLOGA: **Małgorzata Wach**  
PROMOCJA I ARCHIWIZACJA: **Magdalena Urbańska**  
PROJEKTY GRAFICZNE: **Zbigniew Prokop**  
ZDJĘCIA: **Klaudyna Schubert, Monika Stolarska, Małgorzata Szydłowska, Tomasz Wiech**

# WARSZTATY W DAMSKIEJ PRACOWNI KRAWIECKIEJ

**ANATOMIA SPÓDNICY (CYKL)**

**NA PLANIE KOŁA**

**KLINY**

**ZE SKOSU I PODKROJU**

**TREN ZWANY OGONEM**

**MARSZCZENIA I FALBANY**

**KONTRAFĄŁDA**

**MANEWRY KRAWIECKIE (CYKL)**

**PŁEĆ SUKNI**

**ANATOMIA GORSETU**

**TAJEMNICE PELERYNY**

**TRADYCJA KAMIZELKI**

**ARCHITEKTURA SUKNI**

**KOSTIUMY BOHATEK SŁYNNYCH DRAMATÓW WCZORAJ I DZIŚ (CYKL)**

**SPODNIE OFELII**

**SUKNIA BALLADYNY**

Uczestnicy warsztatów poznali tajemnice szycia spódnicy. Zarówno tej teatralnej, na potrzeby konkretnych postaci, jak i tej, którą można nosić na co dzień. Wystarczy odpowiedni materiał i krój, maszyna do szycia albo wprawne ręce, a przede wszystkim podstawowe umiejętności oraz niczym nieograniczona wyobraźnia, dzięki której można tworzyć oryginalne stroje. Teatralne krawcowe potrafią uszyć naprawdę wszystko!

PROWADZENIE: **Grażyna Cichy** – kierowniczka damskiej pracowni krawieckiej  
**Sylwia Garbień** – krawcowa w damskiej pracowni krawieckiej



# WARSZTATY W MĘSKIEJ PRACOWNI KRAWIECKIEJ

**DLACZEGO WARTO MIEĆ FRAK – HISTORIA NOSZENIA I SZYCIA  
ROMANTYZM FRAKA**

**OBYCZAJE KOSZUL (CYKL)  
OD „STÓJKI” DO KOŁNIERZYKA  
MAGIA RĘKAWA  
KOŁNIERZYK CZY KREZA?  
GUZIK WIEŃCZY DZIEŁO**

Jak zmieniała się męska moda na teatralnej scenie? Jakie stroje szyło się w pracowni krawieckiej 100 lat temu, a jakie powstają dzisiaj? Warsztaty były połączeniem historii, wiedzy teoretycznej na temat poszczególnych elementów męskiej garderoby i praktycznego szkolenia, podczas którego uczestnicy dowiedzieli się, jak wykroić i uszyć koszulę, frak czy współczesny stylowy kołnierz, a przede wszystkim – jak dopasowywać projekt i krój do gabarytów męskiego ciała.

PROWADZENIE: **Stanisława Baran** – kierowniczka męskiej pracowni krawieckiej  
**Mariola Wardecka** – krawcowa w męskiej pracowni krawieckiej

„Kropką nad »i« są w kostiumie guziki. To one wieńczą dzieło. Pamiętam, jak szyłyśmy kostiumy do musicalu *Ziemia obiecana* w reżyserii Wojciecha Kościelniaka. Autorką scenografii i kostiumów była Anna Paciorek. Każdy mundur i szata miały guziki, które wskazywały na tożsamość postaci. Inne mieli Polacy, inne Niemcy, a jeszcze inne Żydzi. Nawet jakby z tych kostiumów zostały kiedyś same guziki, to na ich podstawie można rozpoznać, z jakiej grupy społecznej pochodził bohater, który je nosił” – Mariola Wardecka



# WARSZTATY W PRACOWNI TAPICERSKIEJ

NIEŚMIERTELNE KOTARY (CYKL)

PRAKTYCZNE SZWY

LIRYCZNE DRAPOWANIA

PRAWDZIWE KAMIEŃ

Uczestnicy mieli niepowtarzalną okazję, żeby poznać teatralnego tapicera i odwiedzić jego pracownię. Prowadzący podzielił się z nimi nie tylko swoją wiedzą i doświadczeniem, ale również swoim warształem i opowieściami o teatrze, jakiego nie można zobaczyć z widowni. Wyjaśnił, na czym polega różnica między kotarą a zasłoną, z jakich materiałów szyje się sceniczne podłogi i które mogą imitować prawdziwe... kamienie.

PROWADZENIE: **Tadeusz Sobucki** – tapicer





# WARSZTATY DLA DZIECI I MŁODZIEŻY Z GARDEROBIANYMI I CHARAKTERYZATORKAMI

**KWESTIA CZASU (CYKL):**

**BEZ ZAROSTU. ŁYSKA, TUPECIK**

**IŁĘ TAJEMNIC KRYJĄ SZTUCZNE ŁZY**

**JAK WYHODOWAĆ SZTUCZNĄ BRODĘ**

**FONTAX, ŻABOT, MUCHA, KRAWAT. PRAKTYKA NOSZENIA**

**I NAUKA WIĄZANIA**

**TROPEM KAPELUSZA**

**STUKOT OBCASÓW**

**WSZYSTKO O PERUKACH**

Młodzi uczestnicy warsztatów przenieśli się ze znajdujących się bliżej sceny pracowni na teatralne zaplecze, do którego – jak dotąd – wstęp mieli wyłącznie pracownicy teatru. Spokój pracowni zamienia się tam w gorączkę przygotowań przed samym spektaklem, kiedy trzeba zgrać ze sobą szereg elementów i działań, wiedzieć, jak pracować w zespole, wspierać się nawzajem i pomagać sobie w realizacji poszczególnych zadań. Garderobiane, charakteryzatorki, inspicjenci oraz rekwizytorzy są akuszerami spektaklu i choć pozostają niewidoczni dla publiczności, są niezastąpieni w złożonym organizmie teatru.

PROWADZENIE: **Elżbieta Orłowska i Irena Kowal** – charakteryzatorki/fryzjerki  
**Ewa Jędrzejewska-Balicka i Beata Repetowska** – garderobiane





11-letni Julian Wiese był uczestnikiem dziesięciu warsztatów, które odbyły się w ramach cyklu „Jak działa teatr?”. Kilka z nich odbyło się w pracowni sceno-technicznej.

# WARSZTATY DLA DZIECI I MŁODZIEŻY W PRACOWNI SCENO-TECHNICZNEJ

## RZECZY TEATRALNE (CYKL)

ODLOTOWE SZMATY  
JAK OSWOIĆ SMOKA  
REPLIKA TWARZY  
GŁOWA SMOKA  
LUKSUSOWE GRATY

Pracownia sceno-techniczna jest jednym z najbardziej tajemniczych miejsc w całym teatrze. Powstaje w niej zarówno szkielet scenografii, jak i wiele jej kluczowych elementów – od ogromnych rusztowań po niewielkie rekwizyty. Jak skonstruowana jest teatralna scenografia? Kto ją buduje i demontuje? Ile czasu potrzeba na jej wykonanie? Młodych uczestników warsztatów zaproszono do pracowni stolarskiej, ślusarskiej i modelarskiej. Pracujący w nich rzemieślnicy opowiedzieli m.in. o swoim warsztacie i narzędziach, z których na co dzień korzystają. Zdradzili też, w jaki sposób stworzyli głowę 6-metrowego smoka, jak nowe meble przemieniają w luksusowe graty i jakie tajemnice kryją maski, które towarzyszą teatrowi od początku jego istnienia.

PROWADZENIE: **Łukasz Bułas** – kierownik działu technicznego  
**Łukasz Pipczyński** – rzeźbiarz, malarz, modelator

## REKWIZYTY NA MIARĘ

Uczestnicy warsztatów dowiedzieli się, jaką rolę pełnią w teatrze rekwizyty. Jak się je tworzy, przygotowuje i przechowuje. Kto jest odpowiedzialny za ich dostarczenie do rąk aktorów podczas spektaklu i co się dzieje, kiedy rekwizyt zniknie w ostatniej chwili.

PROWADZENIE: **Jerzy Gabryel** i **Waldemar Szostek** – rekwizytorzy teatralni  
WPROWADZENIE: **Bartosz Jelonek** – producent

# ZA KULISAMI. WARSZTATY Z INSPICJENTEM

## Z NOTATNIKA INSPICJENTA

Uczestnicy warsztatów mogli osobiście poznać inspicjenta – osobę, która spaja pracę zespołu artystycznego i technicznego. Jest on obecny na wszystkich próbach i spektaklach, dbając o ich prawidłowy przebieg i ewentualnie błyskawicznie reagując na nieoczekiwane sytuacje. Uczestnicy mogli nie tylko poznać jego warsztat pracy, ale również odwiedzić teatralne kulisy i zobaczyć z bliska, jak wygląda stolik inspicjenta – miejsce, które jest dla publiczności niewidoczne, mimo że stanowi centrum dowodzenia przedstawieniem. Co więcej, taką możliwość mieli także w trakcie przedstawień.

PROWADZENIE: **Anna Wójcicka** – inspicjentka

## SPEKTAKLE OGLĄDANE ZZA KULIS

**Smok!**, reż. Jakub Roszkowski

**Imię róży**, reż. Radosław Rychcik

WPROWADZENIE: **Agata Szeiger** – producentka

**Hamlet**, reż. Bartosz Szydłowski

WPROWADZENIE: **Bartosz Jelonek** – producent



# WARSZTATY W MAGAZYNIE KOSTIUMÓW TEATRALNYCH

LABORATORIUM ZMYŚLÓW (CYKL)

NIEWIDZIALNY TIUL

NIEZŁOMNA WEŁNA

NIEZWYCIĘŻONY AKSAMIT

Uczestnicy mogli się przyjrzeć z bliska nie tylko zasobom magazynu, ale również poznać historie najstarszych kostiumów i tych, które – dzięki kolejnym scenografom – zyskały drugie, a nawet trzecie życie.

PROWADZENIE: **Irena Mirek** – kierowniczka magazynu kostiumów teatralnych

WPROWADZENIE: dr hab. **Diana Poskuta-Włodek** – kierowniczka archiwum artystycznego i biblioteki Teatru im. Juliusza Słowackiego

„Z jednej strony do magazynu trafiają kostiumy, które już się »wygrały«, czyli zeszyły z afisza. Z drugiej strony wizyta w magazynie to jeden z pierwszych etapów powstawania spektaklu. Przychodzi scenograf, mówi, czego potrzebuje do przedstawienia, nad którym rozpoczyna pracę, i staramy się dopasować to, co mamy. Jeśli jakiś kostium mu odpowiada, to idzie do przymiarki, a potem do czyszczenia albo przeróbki, w zależności od tego, jak leży na aktorze” – Irena Mirek



# MATERIA

## WOJNA POLSKO-RUSKA W ŚWIETLE REFLEKTORÓW

Uczestnicy warsztatów poznali rolę światła w teatrze. Dowiedzieli się, kto zajmuje się jego reżyserią i realizacją; czym jest sztankiet, dimmer, sunstrip, hazer, obwód DMX512 czy inteligentna lampa; w jaki sposób buduje się świetlne obrazy i tajemnicze półcienie. Mogli również zobaczyć, w jaki sposób reżyserowane jest światło w spektaklu *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* w reżyserii Pawła Świątka.

PROWADZENIE: **Marcin Chlanda** – scenograf, reżyser światła i multimedii, specjalista ds. rozwiązań technicznych dla teatru. Współtworzył ponad 70 spektakli w teatrach dramatycznych i operowych. Współpracował z m.in. Pawłem Świątkiem, Mają Kleczewską, Małgorzatą Warsicką czy Piotrem Ratajczakiem.

**Filip Marszałek** – główny specjalista oświetlenia na scenie Małopolskiego Ogródu Sztuki

„Światło decyduje o tym, co na scenie widzimy, a czego nie. Pokazuje, co jest w danym momencie ważne – np. jaką mamy porę dnia lub w jakim stanie jest bohater, ale też buduje klimat i nadaje scenom dynamikę. A przede wszystkim jest integralną częścią scenografii. Projektując światło, muszę mieć na uwadze wszystko, co się pojawia i dzieje na scenie – aktorów, scenografię, kostiumy czy choreografię. Dlatego fizyczne działania reżysera światła pojawiają się w produkcji spektaklu jako ostatnie, kiedy składa się już kompletny spektakl na scenie” – Marcin Chlanda

## IN SITU. PROJEKTOWANIE SCENOGRAFII W OPARCIU O TECHNIKĘ 3D

Praca scenografa to tworzenie scenicznego środowiska niebędącego odbiciem rzeczywistości, lecz konstruktem przestrzennym, który wpływa na fizyczne działania aktora i określa sytuację postaci. Jest ona konfrontacją wyobrażeń i idei z warunkami narzuconymi przez przestrzeń, możliwości techniczne czy ograniczenia finansowe. To poszukiwanie optymalnych rozwiązań. Zarówno te zagadnienia, jak i projektowanie w oparciu o technikę 3D były przedmiotem warsztatów.

PROWADZENIE: **Marcin Chlanda**

**Lampucer** – osoba, która czyściła i zapalała lampy w teatrze, kiedy nie było jeszcze oświetlenia elektrycznego.

# WARSZTATY SCENOGRAFICZNE

Warsztaty były okazją do poznania tajników teatralnej scenografii. Różnorodność tematów i wielość prowadzących dawały szansę na poznanie tego ważnego elementu teatru z wielu nieoczywistych perspektyw.

## RZEŹ SCENOGRAFICZNA

Historyczne wydarzenia, przede wszystkim te, które budzą silne emocje, dyskusje i spory, wymagają od scenografa niekonwencjonalnego podejścia, umiejętności budowania jednocześnie napięcia i dystansu. Jak zobrazować pogrom czy w ogóle śmierć na scenie? Uczestnicy warsztatu zobaczyli spektakl *Rabacja* w reżyserii Jakuba Roszkowskiego, przywołujący historię rzezi dokonanej przez chłopów w Galicji w 1846 roku, a następnie w przestrzeniach wykorzystywanych podczas spektaklu odbyli zajęcia ze scenografem.

## OKIEM SMOKA

Jak wzniecić w teatrze pożar, nie rozpalając prawdziwego ognia? Jakich użyć środków, żeby sceniczny ogień parzył widzów? Czy pokazanie niszczącej siły żywiołów jest w teatrze w ogóle możliwe, czy może być wyłącznie umowne? W jaki sposób budować scenografię do spektakli, w których jednym z głównych elementów fabuły jest dekonstrukcja przestrzeni? Uczestnicy warsztatów poznali odpowiedzi na te i wiele innych pytań.

PROWADZENIE: **Mirek Kaczmarek** – scenograf, kostiumograf, artysta multimedialny, reżyser światła. Absolwent Wydziału Komunikacji Wizualnej poznańskiej ASP. Od debiutu w 2001 roku stworzył oprawę wizualną do ponad 100 spektakli teatralnych. Często pracuje z Janem Klatą, Marcinem Liberem i Wiktorem Rubinem. Wykładowca technik multimedialnych na Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie.





## CZĘŚĆ I CAŁOŚĆ (CYKL) ZEMSTA

Przestrzeń w teatrze kształtowana jest nie tylko przez ograniczenie natury przez mury budynku czy wymiary sceny, lecz także przez obecność i działanie – aktora, kostiumu, rekwizytu, dźwięku, światła. Jaka jest różnica między przestrzenią doświadczaną fizycznie a konstruowaną jako obraz za pomocą prostych urządzeń?

PROWADZENIE: **Marek Braun** – absolwent Wydziału Architektury Wnętrz krakowskiej ASP, w której jest wykładowcą. Wykonał scenografię do kilkudziesięciu dramatów, oper i programów telewizyjnych. Współpracował z wieloma polskimi teatrami i reżyserami: Krzysztofem Babickim, Krzysztofem Jasińskim, Bogdanem Toszą czy Anną Augustynowicz. Laureat licznych nagród i wyróżnień.

## OKO. CZARNE PAPUGI

Oko, które ogląda od wewnątrz chore ciało, jest tematem przedstawienia *Czarne papugi* w reżyserii Michała Borczucha. Dorota Nawrot, scenografka tego spektaklu, zabrała uczestników warsztatów do wnętrza swojego projektu, jednocześnie uruchamiając ich wyobraźnię i zachęcając do skonstruowania własnego „wewnętrznego oka”.

PROWADZENIE: **Dorota Nawrot** – scenografka, stylistka. Absolwentka dramaturgii w Katedrze Performatyki UJ. Pracuje w teatrze, filmie i telewizji. Współpracowała m.in. z Wiktorem Rubinem, Tomaszem Węgorzewskim, Anielą Gabryel czy Bartoszem Warwasem. Zajmuje się stylizacją do reklam, sesji zdjęciowych i programów telewizyjnych.

## SCENOGRAFIA MIMETYCZNA W TEATRZE I FILMIE

Warsztaty odbyły się w oparciu o spektakl *Imię róży* w reżyserii Radosława Rychcika oraz film o tym samym tytule w reżyserii Jean-Jacques'a Annauda. Uczestnicy dowiedzieli się, w jaki sposób kostium z epoki funkcjonuje w teatrze i filmie, czym różni się pełny kadr utworu scenicznego i wykadrowana przestrzeń filmowa, a także w jaki sposób postrzeganie wpływa na odbiór oraz interpretację obrazu.

PROWADZENIE: **Anna Maria Karczmarska** – scenografka i artystka sztuk wizualnych. Absolwentka Wydziału Malarstwa ASP w Krakowie. Jako scenografka i kostiumografka pracuje z reżyserami średniego i młodego pokolenia, m.in. Michałem Borczuchem, Arkadiuszem Tworusem, Bogną Podbielską i Radosławem Rychcikiem. Jest laureatką Nagrody im. Leona Schillera (2016).







# TWORZENIE WIELOFORMATOWYCH OBRAZÓW MEDIALNYCH W SPEKTAKLACH

Warsztaty poświęcone były wykorzystaniu multimediiów w teatrze. Od *laterna magica* i pokazów fantasmagorii, przez wynalezienie projektora filmowego oraz kamery, aż do współczesnych multimediiów, takich jak wielkoformatowe projektory wykorzystywane w mappingu – uczestnicy spotkań mogli poznać tradycję umieszczania obrazów medialnych w spektaklach.

PROWADZENIE: **Dawid Kozłowski** – artysta wideo, *motion designer*, fotograf, VJ. Asystent w Pracowni Intermediów na Wydziale Form Przemysłowych krakowskiej ASP. Zajmuje się tworzeniem multimediiów do spektakli teatralnych i operowych, wizualizacji muzycznych oraz grafiką i oprawą wideo koncertów i programów telewizyjnych.

## ELSYNOR OKIEM KAMERY

Warsztaty z realizacji wideo na podstawie spektaklu *Hamlet* w reżyserii Bartosza Szydłowskiego. W spektaklu wykorzystywane jest pięć kamer, które realizują obraz na żywo, przesyłając go bezpośrednio do projektorów. Warsztaty odbyły się w scenografii do przedstawienia. Uczestnicy mogli zobaczyć spektakl i osobiście się przekonać, w jaki sposób wiedza na temat wideo jest realizowana w jego trakcie.

PROWADZENIE: **Dawid Kozłowski i Mateusz Biernat** – realizatorzy wideo

„W tym spektaklu multimedia tworzą zasadę świata. To nie jest tylko środek wyrazu, który ma przybliżyć widzom to, co się dzieje na scenie, ale element narracji, konstytuujący świat Elsynoru. *Hamlet* jest tym, co się dzieje tu i teraz i bezpośrednio dotyczy widzów. W całym spektaklu są tylko dwie sceny, które zostały nagrane wcześniej. Jedna jest zapisem śmierci Ofelii, druga to lamentacja podczas jej pogrzebu, którą widać w tle. Pozostałe projekcje odbywają się w czasie rzeczywistym” – Dawid Kozłowski

# KURTYNY KRAKOWSKIE

Uczestnicy warsztatów spotkali się z malarzem Tadeuszem Bystrzakiem, pod którego kierownictwem stworzono w Teatrze im. J. Słowackiego nową kurtynę według niezrealizowanego projektu Stanisława Wyspiańskiego z 1892 roku. Warsztaty odbyły się w przestrzeni Dużej Sceny, dzięki czemu uczestnicy mogli osobiście zobaczyć zarówno kurtynę Wyspiańskiego, jak i tę projektu Henryka Siemiradzkiego, a także kurtynę przeciwpożarową.

PROWADZENIE: **Tadeusz Bystrzak** – artysta malarz, grafik. Ukończył studia na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego ASP w Krakowie w pracowni prof. Ryszarda Otręby. Jego twórczość obejmuje zarówno malarstwo sztalugowe, iluzjonistyczne oraz wielkoformatowe, jak i wzornictwo szkła artystycznego i użytkowego.  
WPROWADZENIE: dr hab. **Diana Poskuta-Włodek** – kierowniczka archiwum artystycznego i biblioteki Teatru im. Juliusza Słowackiego



# WARSZTATY CHOREOGRAFICZNE

## ŚWIADOMOŚĆ CIAŁA

Kim jest obecnie choreograf/choreografka? Jaką rolę pełni w teatrze dramatycznym? Jakie treści potrafi przekazać własnym ciałem? Uczestnicy warsztatów poznali odpowiedź na te pytania, a podczas części praktycznej uwolnili ekspresję swojego ciała, angażując się w liczne, nieoczywiste ćwiczenia i zadania teatralne.

PROWADZENIE: **Dominika Knapik** – aktorka, tancerka, choreografka i reżyserka. Autorka choreografii do spektakli dramatycznych w Polsce i za granicą (Rosja, USA, Niemcy). Laureatka licznych nagród i stypendiów. Nominowana w 2017 roku do Paszportu Polityki w kategorii Teatr. Styl Dominiki Knapik charakteryzuje się poczuciem humoru oraz swobodnym korzystaniem z różnych dziedzin sztuki. Jego materia są codzienne gesty poddane silnej formalizacji.

„Pina Bausch mawiała, że nie jest ważne to, jak się ludzie poruszają, tylko to, co ich porusza. Pracując w teatrze staram się dotknąć właśnie tego, co ludzi porusza. Tak było i tym razem. Poprosiłam uczestników warsztatów, żeby zapisali swoje najlepsze wspomnienie z dzieciństwa. Potem wymienili się kartkami i przeczytali te wspomnienia na głos. Z historii, które się na nich znalazły, mieli wyprowadzić ruch. Podłożyłam do tego ćwiczenia odpowiednią muzykę. Udało nam się stworzyć niezwykle intymną i wzruszającą atmosferę” – Dominika Knapik



# WARSZTATY WOKALNE

## GŁOS JAKO INSTRUMENT

Uczestnicy warsztatów poznawali swój głos, pracowali nad rytmem i oddechem, a także słuchali swojego głosu w różnych kontekstach i formach: od szeptu, poprzez śpiew, aż do krzyku i chóralnych pieśni.

PROWADZENIE: **Dominik Strycharski** – kompozytor, flecista prosty, wokalista, improwizator, performer i publicysta. Zajmuje się zarówno muzyką, jak i dźwiękiem. Jest jednym z pierwszych polskich wokalistów eksperymentalnych, którzy włączyli do swojego warsztatu wykonawczego rozbudowaną elektronikę. Stworzył muzykę do ponad 80 spektakli teatralnych.

„Wydawało mi się, że znam dobrze swój głos. Tymczasem podczas warsztatów okazało się, że mam problem z wydobyciem wysokich rejestrów. Kiedy próbowałam to zrobić, następowała blokada. To było dla mnie spore zaskoczenie. Dominik stworzył nam przestrzeń do absolutnej wolności. Każdy dźwięk był dozwolony, nikt nie popełniał błędów. Momentami łapałam się na tym, że wydawałam z siebie zupełnie niespodziewane i nieznanne dla mnie dźwięki, ale to było OK. Bardzo uwalniające uczucie!” – jedna z uczestniczek warsztatów





**ŚWIAT  
ELSYNORU.  
DZIESIĄTKI  
OSÓB. SETKI  
KOSTIUMÓW**

ILU LUDZI PRACUJE W KULISACH,  
ŻEBY MOGŁO SIĘ ODBYĆ  
JEDNO PRZEDSTAWIENIE?

ILE KOSTIUMÓW, REKWIZYTÓW,  
ELEMENTÓW SCENOGRAFII,  
SPRZĘTU OŚWIETLENIOWEGO,  
NAGŁOŚNIOWEGO I WIDEO  
JEST POTRZEBNE DO JEGO REALIZACJI?

ZOBACZ LISTĘ ELEMENTÓW, DZIĘKI KTÓRYM ZOSTAŁ  
WYKREOWANY ŚWIAT ELSYNORU W SPEKTAKLU *HAMLET*  
W REŻYSERII BARTOSZA SZYDŁOWSKIEGO.

Premiera spektaklu:

**9.11.2019, Duża Scena Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie**

Autorka scenografii i kostiumów:

**Małgorzata Szydłowska**

Montaż scenografii – **10 h**

Czas demontażu – **6 h**



## RZEMIEŚLNICY TEATRALNI - WSPÓŁTWÓRCY SPEKTAKLU:

Inspicjent:

**Anna Wójcicka**

Garderobiane:

**Ewa Jędrzejewska-Balicka**

**Celina Gajek**

**Jolanta Kita**

**Beata Repetowska**

Rekwizytorzy:

**Jerzy Gabryel**

**Waldemar Szostek**

Charakteryzatorki:

**Elżbieta Orłowska**

**Anna Cieślik**

**Katarzyna Słowiak**

**Irena Kowal**

Realizatorzy światła:

**Jakub Jaworski**

**Marta Heberle**

Realizatorzy wideo:

**Mateusz Bernat**

**Adam Dąbrós**

Realizatorzy dźwięku:

**Tomasz Dziędzic**

Montażysty:

**Bogdan Wójcik**

**Marcin Dusza**

**Michał Kadula**

**Piotr Kadula**

**Zbigniew Szpara**

**Grzegorz Baran**

**Mirosław Szafran**

**Marcin Michalski**

Producent:

**Bartosz Jelonek**

## KOSTIUMY

### Hamlet – Marcin Kalisz

- Płaszcz w kolorze morskim
- Trench czarny
- Spodnie czarne, atlasowe
- Spodnie czarne
- Buty czarne, zamszowe
- Buty popielate
- Skarpety czarne
- Podkoszulek z długim rękawem
- Szelki
- Slipy czarne
- Kryza czarna

### Ofelia – Agnieszka Judycka

- Marynarka czarna z tiulem srebrnym
- Kozaki złoto-czarne
- Kozaki zielone, aksamitne
- Welon czarny z perełkami
- Kryza niebieska, z piór
- Sukienka długa, czarna, ze skórek
- Marynarka granatowo-czarna
- Bielizna cielista
- Rajstopy cieliste
- Stopki cieliste
- Kombinezon – krótkie spodniki
- Nogawki spodni

### Gertruda – Hanna Bieluszko

- Pelerynka czarna
- Bluzka czarna, koronkowa
- Spódnica czarna
- Sukienka granatowo-czarna
- Płaszcz z koronką z dużym kapturem
- Futerko czarne
- Kombinezon czarny, koronkowy
- Kozaki czarne
- Spódnica fioletowa z perełkami
- Żakiet fioletowy z perełkami
- Gorset brązowy z czarną wstawką
- Rajstopy czarne
- Okulary białe
- Torebka czarna

### Klaudiusz – Wojciech Skibiński

- Spodnie czarne
- Marynarka fioletowa
- Krawat fioletowy
- Koszula fioletowa
- Frak czarny, skórzany
- Spodnie czarne, skórzane
- Kamizelka czarna, skórzana
- Piżama panterka, góra
- Bokserki czarno-czerwone
- Szlafrok fioletowy
- Buty zamszowe
- Skapetki czarne

#### Duch ojca Hamleta – Tytus Grochal

- Spodnie czarne
- Koszula niebieska
- Kamizelka czarna, skórzana
- Kombinezon fioletowy
- Kryza biała
- Kapelusz kowbojski
- Pas kowbojski
- Buty czarne, kalosze
- Skarpetki czarne

#### Kamerzysta

- Koszula czarna
- Spodnie czarne
- Komża biała

#### Rosencrantz – Mateusz Janicki

- Marynarka indygo
- Spodnie z lampasami
- Pasek czarny
- Krawat czarny
- Krawat fioletowy
- Kurtka czarna
- Szybylety czarne
- Kominiarka czarna
- Koszula

#### Gildenstern – Dominik Stroka

- Garnitur niebieski – marynarka, spodnie
- Krawat niebieski
- Pasek czarny
- Spodnie czarne z łańcuszkami
- Kurtka czarna
- Szybylety popielate
- Kominiarka czarna
- Koszula

#### Laertes – Tomasz Augustynowicz

- Marynarka fioletowa, żakardowa
- Spodnie fioletowe, żakardowa
- Pasek czarny
- Koszula bordo na koloratkę
- Buty brązowe
- Płaszcz czarny z kapturem
- Spodnie czarne, imitacja skóry
- Koszula czarna na koloratkę
- Szybylety czarne
- Skarpetki czarne
- Skarpetki jasne

#### Poloniusz – Tomasz Międzik

- Sutanna
- Spodnie czarne
- Pasek czarny
- Buty bordo
- Peleryna długa z rękawami bordo
- Skarpetki czarne

#### Horacy – Krzysztof Piątkowski

- Marynarka granatowa, aksamitna
- Kurtka w kwiaty
- Spodnie czarne
- Spodnie czarne z łańcuszkiem
- Koszula czarna
- Buty czarne, sznurowane
- Buty czarne, wizytowe
- Skarpetki czarne

#### Grabarz – Jerzy Świątłoń

- Garnitur niebieski – marynarka, spodnie
- Krawat niebieski
- Pasek czarny
- Podkoszulek czarny
- Koszula niebieska
- Kombinezon fioletowy
- Kurtka czarna
- Spodnie czarna
- Spódnica biała, tiulowa
- Buty niebiesko-zielone
- Skarpetki
- Kryza
- Klapki plastikowe

#### Grabarz II – Maciej Jackowski

- Garnitur niebieski – marynarka, spodnie
- Podkoszulek czarny
- Krawat granatowy
- Koszula niebieska
- Kurtka czarna
- Spodnie grantowe w prążki
- Pasek czarny
- Kombinezon fioletowy
- Spodnie czarna
- Spódnica biała, tiulowa
- Buty czarne
- Peleryna czarno-bordowa, atlasowa
- Skarpetki
- Kryza
- Klapki plastikowe

## CHARAKTERYZACJA

- Sztuczna krew
- Błyszczący
- Cienie do powiek
- Peruka Gertrudy
- Biały podkład
- Kobaltowa szminka

## REKWIZYTY

- Ręcznik
- Szabla
- Czaszka
- Blenda fotograficzna
- Kieliszki – 2 sztuki
- Karafka
- Lusterko
- Torebka
- Pistolet
- Lakier do paznokci
- Dzwonek
- Książki
- Gazety
- Kartki A4 kolorowe
- Markery
- Długopisy
- Papierosy w paczce
- Stetoskop
- Zapalniczka
- Taśma klejąca biurowa
- Ołówki
- Chipsy – 1 opakowanie
- Jabłka – 3 sztuki
- Plecak
- Różaniec
- Fiolka
- Papierośnica z cienkimi papierosami
- Zapalniczka
- Smartfony – 3 sztuki
- Wydrukowany list Hamleta
- Duży długopis

## ELEMENTY SCENOGRAFII

- Płyty abs z wytłokiem – 134 sztuki
- Płyty plexi – 6 sztuk
- Poroża stalowe – 6 sztuk
- Łóżko
- Wanna
- Muszle klozetowe – 2 sztuki
- Granulat gumowy – 2 tony
- Scena obrotowa
- Podłoga baletowa
- Krzesła – 6 sztuk
- Stolik
- Kanapa

## OŚWIETLENIE

- Konsoleta ETC Cobalt 20
- Profil 15-35 stopni 800W ADB WARP – 17 sztuk
- PC 650W
- PC 1kW – 8 sztuk
- PC 2kW – 8 sztuk
- Clay Paky Scenius Profile – 2 sztuki
- Clay Paky A.leda B-EYE K10 Easy – 11 sztuk
- GLP Impression X4 – 8 sztuk
- Showtec Sunstrip Active DMX MKII – 6 sztuk
- ALTMAN SSCYC100 RGBA – 6 sztuk
- ETC S4 LedLust 25-50 stopni – 8 sztuk
- Martin Jam ZR25 – 2 sztuki
- MDG Atmosphere Haze

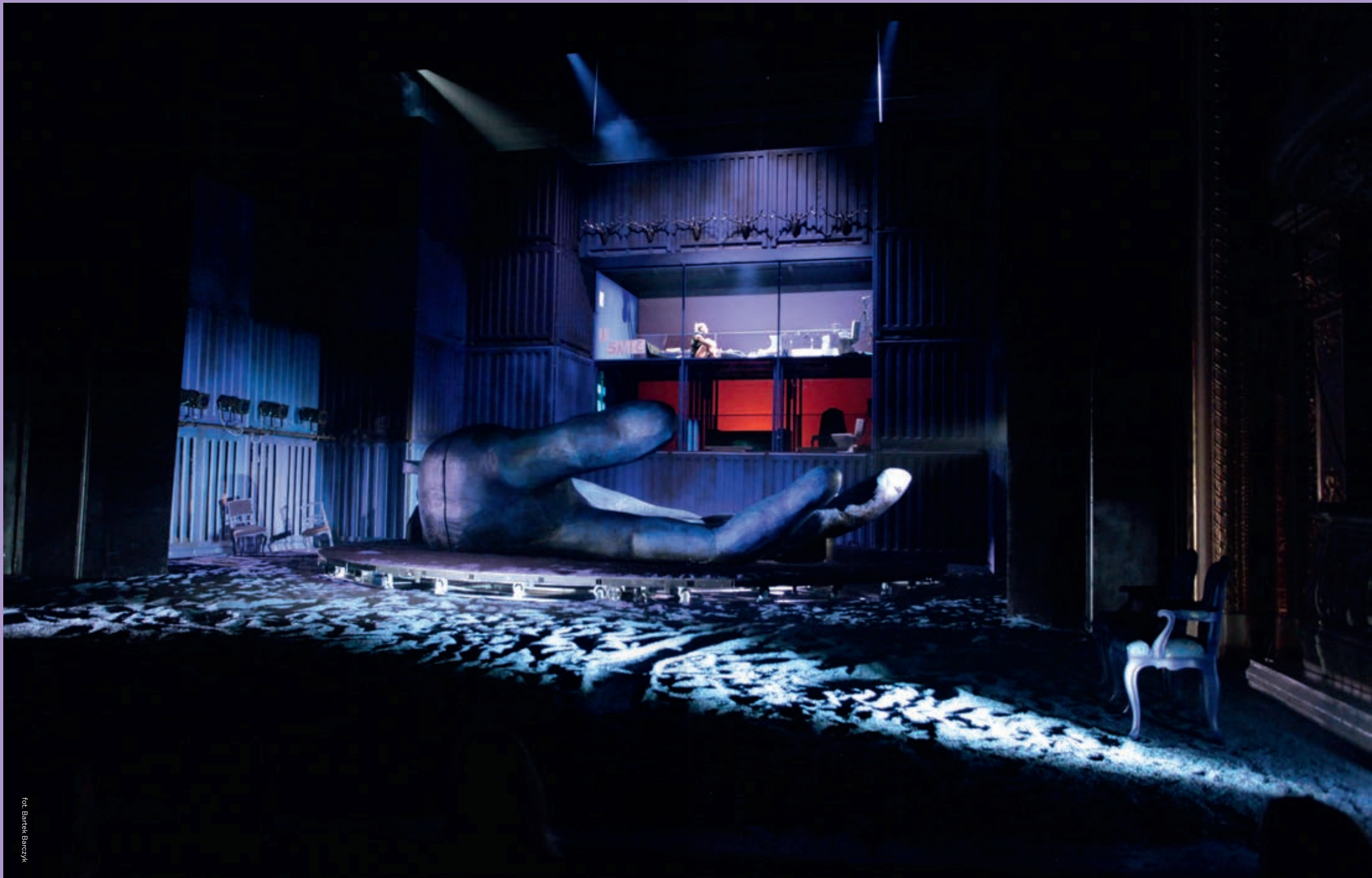
## WIDEO

- Projektor – umieszczony z tyłu sceny, świecący na ekran zamontowany centralnie w scenografii (projekcja tylna)
- Projektor – umieszczony w miejscu, które pozwoli zaświetlić kurtynę lub inną tkaninę w miejscu kurtyny na froncie sceny
- Kamery – 3 sztuki, zamontowane w scenografii. Jedna z nich zamocowana jest nad scenografią (pokój górny) pionowo w dół
- Okablowanie sygnałowe typu SDI lub światłowod MM wtyk LC – ze stanowiska realizatora do projektorów oraz kamer
- Telewizory – 2 sztuki, o przekątnej minimum 48", ustawione na bokach proscenium, podłączone przez splitter HDMI lub inny system do wyświetlania napisów tłumaczenia na dwa języki
- Okablowanie zasilające 230V

## NAGŁOŚNIENIE

- System nagłośnieniowy i odstuchowy Meyer Sound – system frontowy w oparciu o system liniowy LINA, monitorowy w oparciu o urządzenia z serii MJF, X40, UPJ
- Procesory sygnałowe Meyer Sound Galaxy
- Konsola frontowa Yamaha Rivage PM7
- MacBook Pro z oprogramowaniem realizacyjnym QLab 4 – zsynchronizowany z konsolą frontową
- Systemy bezprzewodowe Shure ULX-D
- Mikrofony Lavalier do systemów bezprzewodowych DPA 4060 oraz Mipro MU55L
- Całość działa w oparciu o protokół dźwięku cyfrowego Dante z konwerterami Yamaha RIO oraz Focusrite RedNet





# ANKIETA DOTYCZĄCA STANU RZEMIOSŁA TEATRALNEGO W POLSCE

NA POTRZEBY PROJEKTU „MYŚLĄCA  
RĘKA”, REALIZOWANEGO PRZEZ TEATR  
IM. JULIUSZA SŁOWACKIEGO W KRAKOWIE

Projekt „Myśląca ręka” jest realizowany od listopada 2017 roku. Jego głównym celem jest promowanie rzemiosła teatralnego i odpowiedzialnych za nie ludzi. W ramach projektu organizowany jest m.in. cykl warsztatów „Jak działa teatr?”, dzięki któremu widzowie mogą zajrzeć za kulisy i odwiedzić pracownie rzemieślników teatralnych oraz poznać tajniki ich pracy. Projekt pokazuje również znaczenie rzemieślników w funkcjonowaniu teatru. Jest to o tyle ważne, że – jak alarmują dyrekcje teatrów dramatycznych – z mapy Polski znikają kolejne pracownie. Znaczna część rzemieślników zbliża się do wieku emerytalnego lub ten wiek przekroczyła, co w szerszej perspektywie może wpłynąć na jakość realizowanych przedstawień. Celem ankiety jest zbadanie, jaka jest faktyczna skala tych zagrożeń. Ankieta została przygotowana i opracowana w ramach projektu „Myśląca ręka”.

## OPIS BADANIA

### RESPONDENCI:

18 teatrów dramatycznych w Polsce:

Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie

Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie

Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy

Teatr Nowy im. Tadeusza Łomnickiego w Poznaniu

Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi

Teatr Polski we Wrocławiu

Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie

Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach

Teatr im. Cypriana Kamila Norwida w Jeleniej Górze

Teatr Bagatela im. Tadeusza Boya-Żeleńskiego w Krakowie

Teatr Powszechny w Łodzi

Teatr Polski w Bielsku-Białej

TR Warszawa

Teatr Narodowy w Warszawie

Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach

Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie

Teatr Ludowy w Krakowie

Teatr Dramatyczny w Warszawie

### PRZEDMIOT BADANIA:

Badanie dotyczy wyłącznie rzemieślników i pracowni, które uczestniczą w procesie produkcji scenografii i kostiumów.

Nie uwzględnia rzemieślników pracujących podczas przebiegu spektakli, tzn. inspicjentów, garderobianych, charakteryzatorów, akustyków, specjalistów ds. oświetlenia, montażystów, maszynistów itd., a także rekwizytorów, pracowników magazynów kostiumów teatralnych i magazynów dekoracji.

## PYTANIA ANKIETOWE

**1. Czy teatr posiada pracownie rzemieślnicze?**

**2. Jakiego rodzaju są to pracownie?**

krawiecka

stolarska

ślusarska

szewska

tapicerska

modelatorska

perukarska

inne

**3. Ilu rzemieślników jest zatrudnionych i na jakich stanowiskach?**

**4. Jakie wykształcenie posiadają rzemieślnicy teatralni?**

**5. W jakim są wieku?**

18-25 lat

25-40 lat

40-59 lat

60 lat i więcej

**6. Czy w ciągu dziesięciu minionych lat teatr posiadał pracownie rzemieślnicze?**

**7. Jeśli jakieś pracownie zostały zlikwidowane, co wpłynęło na taką decyzję?**

**8. Kto wykonuje kostiumy i elementy scenografii, jeśli teatr nie posiada własnych pracowni i etatowych rzemieślników?**

**9. Uwagi/spostrzeżenia dotyczące stanu rzemiosła w Państwa teatrze i innych teatrach dramatycznych w Polsce.**

# ANALIZA ODPOWIEDZI

## AD. 1 I 2: ILOŚĆ I RODZAJ PRACOWNI

W teatrach, które wzięły udział w badaniu, działają 83 pracownie.

### Są to pracownie:



Z powyższych danych wynika, że najczęściej jest pracowni modelatorskich/plastycznych/malarskich (16). Należy jednak zaznaczyć, że – z uwagi na charakter wykonywanych zadań – pracownie te ujęto w ankiecie w jednej kategorii. W związku z tym należy przyjąć że największą liczbę pracowni w teatrach dramatycznych stanowią pracownie krawieckie, których jest łącznie 15 w 18 teatrach. Większość placówek posiada również pracownie stolarską (13) i ślusarską (11). W przypadku pracowni perukarskich (12) wyniki mogą nie być do końca precyzyjne, ponieważ część teatrów łączy je z pracownikami fryzjerskimi i charakteryzatorskimi.

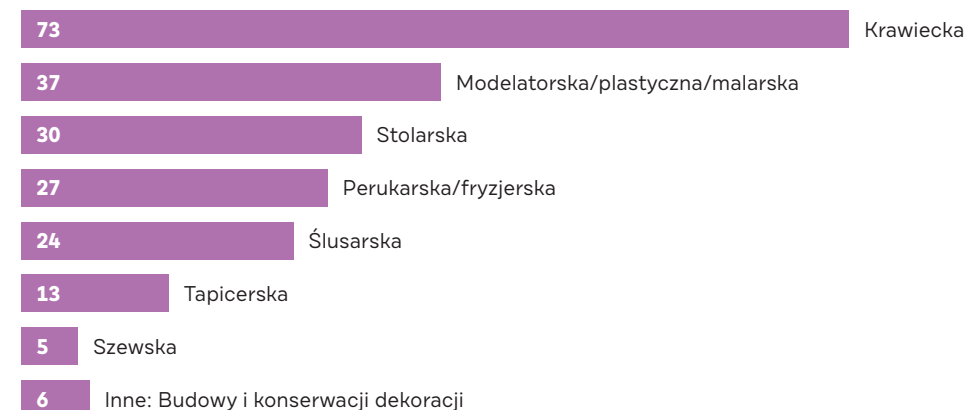
Spośród wszystkich badanych pracowni krawieckiej nie posiadają 3 teatry: Teatr im. Cypriana Kamila Norwida w Jeleniej Górze, Teatr Powszechny w Łodzi, TR Warszawa.

Najmniej jest pracowni szewskich. Posiadają je zaledwie 4 teatry: Teatr Narodowy w Warszawie, Teatr Dramatyczny w Warszawie, Teatr Polski we Wrocławiu i Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi.

## AD. 3: LICZBA ZATRUDNIONYCH RZEMIEŚNIKÓW TEATRALNYCH

We wszystkich teatrach, które wzięły udział w badaniu, pracuje łącznie 215 rzemieślników, co daje w przybliżeniu 12 pracowników w każdej instytucji.

### Liczba osób w pracowniach:

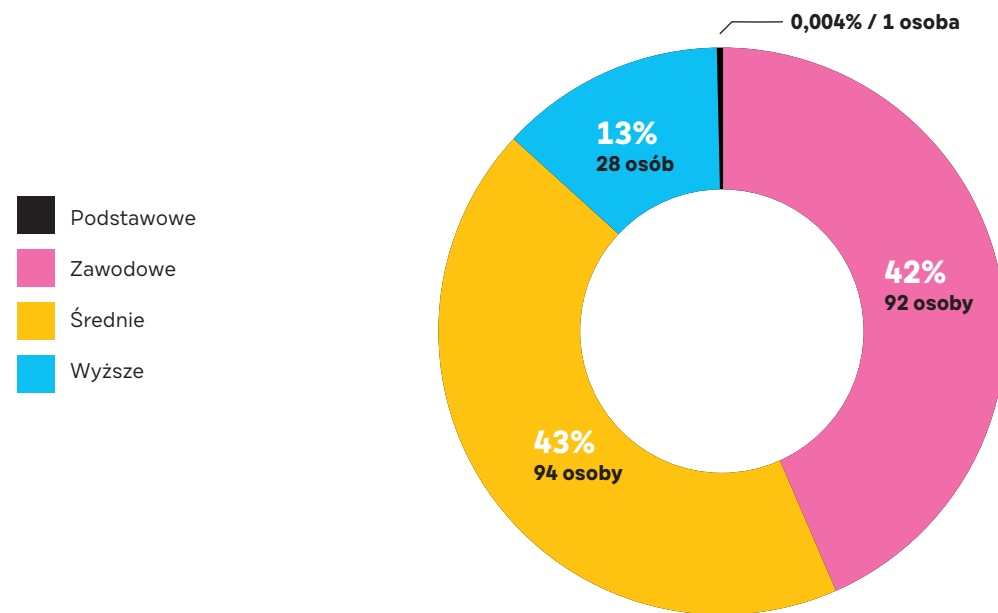


Najwięcej osób zatrudniają pracownie krawieckie. Spośród wszystkich teatrów, najwięcej fachowców w tej dziedzinie zatrudnia Teatr Narodowy w Warszawie (13), następnie krakowskie Narodowy Stary Teatr (8) i Teatr im. Juliusza Słowackiego (8) oraz Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi (6).

Najwięcej pracowni i zatrudnianych w nich osób posiadają: Teatr Polski we Wrocławiu – 7 (23 osoby), Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi – 7 (20 osób), Teatr Narodowy w Warszawie – 6 (34 osoby), Narodowy Stary Teatr w Krakowie – 6 (20 osób), Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie – 6 (16 osób) oraz Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie – 6 (15 osób). Najmniej zaś TR Warszawa – 2 (2 osoby), Teatr im. Cypriana Kamila Norwida w Jeleniej Górze – 2 (2 osoby), Teatr Ludowy w Krakowie – 1 (2 osoby) i Teatr Powszechny w Łodzi – 1 (1 osoba).

Jak widać w powyższym zestawieniu, między poszczególnymi teatrami istnieją znaczne różnice w zatrudnieniu. Wynika to najczęściej z wielkości sceny i specyfiki teatru (część z nich posiada więcej niż jedną scenę).

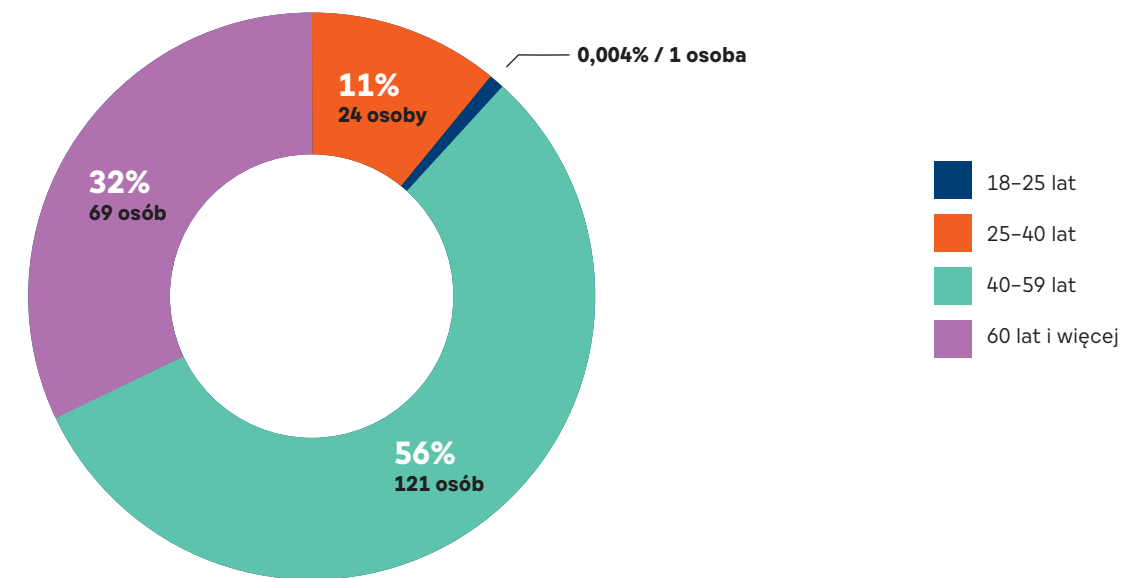
#### AD. 4: WYKSZTAŁCENIE RZEMIEŚNIKÓW



Większość rzemieślników to absolwenci szkół zawodowych (42%) i średnich (43%). Najwięcej absolwentów szkół zawodowych stanowią stolarze, ślusarze, tapicerzy i krawcy. Studia wyższe ukończyło z kolei 13% rzemieślników teatralnych. W tej grupie znajdują się przede wszystkim rzemieślnicy zatrudnieni w pracowni plastycznej, modelatorskiej i malarskiej, wśród których znaczną część stanowią absolwenci uczelni artystycznych.

O ile tendencje na rynku pracy wskazują, że liczy się przede wszystkim poziom wykształcenia i ilość ukończonych kursów, o tyle w przypadku rzemiosła teatralnego najważniejsze jest doświadczenie, które zdobywa się podczas realizacji kolejnych przedstawień. Dla przykładu jeden z mistrzów krawiectwa w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, który przeszedł już na emeryturę, w ciągu 40 lat swojej pracy w teatrze uszył własnoręcznie blisko 6 tysięcy kostiumów (część z nich nadal służy scenografom). Swojego fachu uczył się od mistrzów krawiectwa, a nie w szkołach.

#### AD. 5: WIEK ZATRUDNIONYCH RZEMIEŚNIKÓW



Najliczniejszą grupę wiekową stanowią osoby w przedziale 40-59 lat, które stanowią 56% rzemieślników zatrudnionych w badanych teatrach. Na drugim miejscu znajdują się rzemieślnicy w wieku 60 lat i więcej, którzy stanowią 32% zatrudnionych. Jednak – jak podkreślili ankietowani – znaczną grupę spośród pierwszej kategorii stanowią osoby w wieku 55-59 lat, które również zbliżają się do emerytury. Dla przykładu: Teatr Polski w Bielsku-Białej zatrudnia 9 rzemieślników, z których 4 jest w wieku 55-59 lat, a 2 powyżej 60 lat.

W najmłodszej grupie wiekowej, tj. 18-25 lat, jest tylko jeden rzemieślnik spośród 215 badanych. Jest to osoba zatrudniona w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej na stanowisku perukarz/charakteryzator.

Z rozmów z osobami, które wypełniały ankiety, wynika, że najmłodszą grupę wiekową wśród rzemieślników teatralnych stanowią osoby pracujące przy obsłudze sceny: charakteryzatorzy (w tym styliści fryzur), akustycy, specjaliści ds. oświetlenia i realizatorzy wideo. Najstarszą grupę stanowią pracownicy badanych zawodów, a w szczególności: krawcy, stolarze, ślusarze, tapicerzy, szewcy i perukarze. W przypadku dwóch ostatnich profesji fachowcy mówią wręcz o wymieraniu zawodów. Na kwestię zaawansowanego wieku rzemieślników i braku chętnych na ich miejsce wskazały niemal wszystkie z badanych teatrów.

## AD. 6 I 7: STAN PRACOWNI W CIĄGU MINIONEJ DEKADY

Mimo trudnej sytuacji kadrowej w ciągu 10 minionych lat teatry zlikwidowały nieznaczłą liczbę pracowni. Było to możliwe przede wszystkim dzięki wieloletnim pracownikom. Część z nich ma 20-, 30-, a nawet 40-letni staż pracy w teatrze i chociaż osiągnęli wiek emerytalny, to często nadal kontynuują pracę na swoich stanowiskach.

W Teatrze Ludowym w Krakowie uległa likwidacji pracownia tapicerska. Powodem było przejście rzemieślnika na emeryturę i brak następcy. Pracownię tapicerską zlikwidowano również w Teatrze im. Stefana Żeromskiego w Kielcach. Powodem była śmierć pracownika i brak jego następcy (obowiązki przejął rzemieślnik z innej pracowni). Teatr Nowy im. Tadeusza Łomnickiego w Poznaniu zlikwidował pracownię ślusarską, ponieważ – z powodu cięć ekonomicznych – mógł zatrudnić na etacie tylko jedną osobę o tej specjalizacji, a ilość pracy znacznie przewyższała możliwości jednego pracownika (obecnie wykonywanie tego typu konstrukcji teatr zleca zewnętrznym firmom). Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie zlikwidował pracownię modelatorską ze względów organizacyjnych. Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi podkreśla, że w jego przypadku likwidacji nie uległa żadna z pracowni, ale – z przyczyn ekonomicznych – zmniejszono liczbę zatrudnionych osób. W Teatrze Śląskim im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach likwidacji uległa część pracowni z powodu redukcji etatów.

## AD. 8: ZLECENIA ZEWNĘTRZNE

Ponad 30% teatrów, które wzięły udział w ankiecie, z powodu braku własnych pracowni lub braków kadrowych zleca pracę zewnętrznym firmom.

Poza teatrami, które zostały wspomniane powyżej, należą do nich również Teatr im. Cypriana Kamila Norwida w Jeleniej Górze, Teatr Powszechny w Łodzi, TR Warszawa, Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy.

Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie zaznacza, że w sporadycznych przypadkach zleca wykonanie elementów scenografii zewnętrznym firmom – chodzi o skomplikowane konstrukcje techniczne, które przerastają możliwości ich pracowni.

Warto dodać, że część zewnętrznych firm prowadzi (albo są w nich zatrudnieni) byli pracownicy teatrów, którzy musieli z nich odejść z powodu redukcji etatów i niskich zarobków.

## AD. 9: UWAGI

### TEATR POLSKI WE WROCŁAWIU

Teatr Polski we Wrocławiu do chwili obecnej oparł się „fali” likwidacji pracowni teatralnych i pozostał prawdopodobnie jednym z niewielu teatrów dramatycznych w kraju z właściwie pełnym spektrum profesji rzemiosła teatralnego. Istotnym problemem jest średni wiek zatrudnionych (15 z 23 rzemieślników jest w wieku przedemerytalnym lub emerytalnym). Kolejnym problemem jest brak zainteresowania ludzi młodych pracą w teatrze, wynikający przede wszystkim z niskiego wynagrodzenia w instytucjach kultury. Ponadto zanik systemu kształcenia zawodowego (np. zawodowych szkół krawieckich) powoduje brak wykwalifikowanych kandydatów do pracy, którzy pod okiem wieloletnich pracowników mogliby uczyć się specyfiki rzemiosła teatralnego i w przyszłości stanowić o sile tej grupy zawodowej.

### TEATR IM. STEFANA JARACZA W ŁODZI

Stan pracowni w teatrach dramatycznych jest bardzo niestabilny. Brak szkół, które mogłyby kształcić młodych adeptów rzemiosła teatralnego, wpływa na braki kadrowe. Spory wpływ odgrywają także względy finansowe i niezrozumienie specyfiki czasu pracy. Większość osób zatrudnionych w pracowniach to doświadczeni pracownicy o dużym stażu, w wieku emerytalnym lub przedemerytalnym, jednak budżet teatru nie pozwala zatrudnić dodatkowych osób, które mogłyby się uczyć od doświadczonych rzemieślników. W takiej sytuacji pracownie stopniowo zmieniają swój charakter, zostaną pomniejszone lub zlikwidowane. Niezwykle cenimy naszych rzemieślników i rolę, jaką pełnią w teatrze, aby przybliżyć widzom ich pracę, zrealizowaliśmy projekt fotograficzny *Mistrzowie zza kulis. Portret Artystów Rzemiosła Teatralnego*. Autorem fotografii był Greg Noo-Wak.

### TEATR POLSKI W BIELSKU-BIAŁEJ

Brak zainteresowania młodego pokolenia zawodami rzemieślniczymi związanymi z teatrem (brak następców). Mała liczba fachowców na rynku pracy. Wysoka średnia wieku obecnych rzemieślników (wymierające zawody).

### TEATR LUDOWY W KRAKOWIE

Bolejemy nad brakiem możliwości (finansowych, technicznych i osobowych) zatrudnienia większej ilości rzemieślników teatralnych.

### TEATR IM. STEFANA ŻEROMSKIEGO W KIELCACH

Stan dramatyczny. Pracownie obsługują wiekowi pracownicy. Zawody teatralne zamierają.

### NARODOWY STARY TEATR W KRAKOWIE

Pracownie rzemieślnicze Narodowego Starego Teatru są na najwyższym poziomie, jeżeli chodzi o prace dotyczące produkcji spektakli, zarówno kunszt artystyczny, jak i rzemieślniczy oceniany jest przez scenografów za w pełni profesjonalny, a wiedza i doświadczenie zdobyte przez lata przekazywane są młodym adeptom rzemiosła teatralnego.

### TR WARSZAWA

Brak młodych rzemieślników, którzy chcieliby podjąć pracę w teatrze.

### TEATR NOWY IM. TADEUSZA ŁOMNICKIEGO W POZNANIU

Wykwalifikowani rzemieślnicy teatralni są osobami starszymi. To ginące zawody. Brakuje młodzieży, która chciałaby rozwijać te umiejętności.

### TEATR IM. CYPRIANA KAMILA NORWIDA W JELENEJ GÓRZE

Rzemieślnik teatralny staje się zawodem bardzo rzadkim, ponieważ brakuje szkół kształcących młodzież w kierunku krawiectwa, ślusarstwa, szewstwa, modelatorstwa czy perukarstwa. Odtworzenie własnych pracowni staje się bardzo trudne z uwagi na brak pracowników o odpowiednich kwalifikacjach i doświadczeniu.

## WNIOSKI

Rzemiosło teatralne obumiera. Jako powód takiego stanu rzeczy teatry podają dwie zasadnicze przyczyny:

- brak szkół, które przygotowywałyby rzemieślników do pracy w teatrze,
- niskie wynagrodzenie (średnie zarobki rzemieślników w teatrach dramatycznych wynoszą 2800–3500 zł brutto).

Kierownicy administracyjni teatrów podkreślają, że 20–30 lat temu praca w teatrze była pewnym rodzajem nobilitacji. Obecnie młode pokolenie nie postrzega teatru jako atrakcyjnego miejsca pracy. Tym, co najbardziej zniechęca, są bardzo niskie zarobki (niewspółmierne do oczekiwań i poziomu wykonywanej pracy). Obecni absolwenci szkół zawodowych i średnich, a także wyższych uczelni nie są zainteresowani pracą na stanowisku rzemieślnika teatralnego. Spośród 215 rzemieślników zaledwie jedna osoba mieści się w przedziale wiekowym 18–25 lat. Wiąże się to nie tylko z sytuacją rzemiosła teatralnego w Polsce, ale rzemiosła jako takiego. Z badania „Do pracy czy na studia? Zmiany w decyzjach edukacyjnych młodzieży”, przeprowadzonego w listopadzie 2019 roku przez Centrum Badania Opinii Społecznej, wynika, że zaledwie 13% absolwentów gimnazjów wybierało w 2018 roku szkoły zawodowe. Liceum profilowane lub techniczne – 4%, a technika – 38% (przy czym ich absolwenci najczęściej kontynuują naukę na studiach wyższych). Od wczesnych lat 90. odsetek osób wybierających się na studia wzrósł dwukrotnie, zbliżając się w 2003 roku do 60% i na podobnym poziomie utrzymując się do dzisiaj. W związku z tym na rynku pracy przybywa osób z wyższym wykształceniem, a sukcesywnie ubywa rzemieślników.

Rzemieślnicy z dużym stażem pracy podkreślają często, że w teatrze się trzeba zakochać, ale ta romantyczna idea zdaje się znikać razem z nimi. Młode pokolenie nie postrzega teatru jako prestiżowego miejsca pracy. Świadczą o tym m.in. statystyki dotyczące wieku rzemieślników i informacje zawarte w punkcie „uwagi”.

Z teatrów znika również model edukacji uczeń–mistrz, który funkcjonował w nim przez wiele dziesięcioleci. Powodem stał się nie tylko brak zainteresowania ze strony młodego pokolenia, ale również cięcia budżetowe, które nie pozwalają na zatrudnienie kolejnych pracowników etatowych, by mogli się uczyć teatralnego fachu od pracowników starszych stażem. W efekcie mistrzowie rzemiosła odchodzą na emerytury, nie mając komu przekazać swojej wiedzy i doświadczenia.

**W tej sytuacji utworzenie szkoły rzemiosła teatralnego, która będzie kształcić fachowców w poszczególnych dziedzinach, wydaje się niezwykle pilną i uzasadnioną potrzebą. Pytanie, czy jeśli w ślad za tym nie pójdą również środki finansowe na podwyższenie wynagrodzeń w obszarze kultury, to taka szkoła będzie w stanie przyciągnąć i zatrzymać młodych ludzi w teatrze.**

Kolejnym problemem, jaki wynika z analizy wniosków oraz rozmów z dyrektorami teatrów i scenografami, jest spadek jakości teatralnej materii, a tym samym poziomu realizacji spektakli. Już teraz wiele teatrów intensywnie korzysta z magazynu kostiumów i dekoracji, ale ich zasoby z roku na rok się kurczą. Co się stanie, kiedy całkiem stopnieją? Jak będzie wyglądał teatr pozbawiony rzemieślników?

**Analiza i opracowanie ankiety: Małgorzata Wach**



# PRACOWNICY TEATRU IM. JULIUSZA SŁOWACKIEGO W KRAKOWIE

## DYREKCJA

**Krzysztof Głuchowski** – Dyrektor Naczelny i Artystyczny  
**Joanna Krupska-Łukawska** – Zastępca Dyrektora

## PRODUCENCI

**Bartosz Jelonek**  
**Kinga Kowalska**  
**Oliwia Kuc**  
**Izabella Oleś**  
**Agata Schweiger**  
**Bożena Sowa**

## ZESPÓŁ ARTYSTYCZNY

**Jakub Roszkowski** – Kierownik Literacki  
**Halina Jarczyk** – Kierownik Muzyczny  
**Lucyna Marchewczyk** – Kierownik Koordynacji Pracy Artystycznej  
**Dorota Grzywacz-Kmieć** – Koordynator Pracy Artystycznej  
**Diana Poskuta-Włodek** – Kierownik Archiwum Artystycznego i Biblioteki  
**Renata Jońca** – Bibliotekarz / archiwista  
**Anna Bas** – Specjalista ds. sztuk wizualnych i kreacji wizualnej  
**Iwona Cieślik** – Inspicjent  
**Bartłomiej Oskarbski** – Inspicjent  
**Anna Wójcicka** – Inspicjent

## AKTORZY

**Bożena Adamek-Nurkowska**  
**Tomasz Augustynowicz**  
**Dominika Bednarczyk-Krzyżowsk**  
**Hanna Bieluszko-Światłoń**  
**Mateusz Bieryt**  
**Pola Błasik**  
**Lidia Bogacz-Popiel**  
**Ewelina Cassette**  
**Rafał Dziwisz**  
**Dorota Godzic-Banaś**  
**Andrzej Grabowski**  
**Maciej Jackowski**  
**Mateusz Janicki**  
**Agnieszka Judycka**  
**Marcin Kalisz**  
**Karolina Kamińska**  
**Karolina Kazon**  
**Marta Konarska-Grabowska**  
**Agnieszka Kościelniak-Solarz**  
**Karol Kubasiewicz**  
**Grzegorz Łukawski**  
**Daniel Malchar**  
**Tomasz Międzik**  
**Antoni Milancej**  
**Krzysztof Piątkowski**  
**Sławomir Rokita**  
**Marcin Sianko**  
**Wojciech Skibiński**  
**Dominik Stroka**  
**Natalia Strzelecka**  
**Feliks Szajnert**  
**Alina Szczegielniak**  
**Rafał Szumera**  
**Jerzy Światłoń**  
**Anna Tomaszewska-Piasecka**  
**Marta Waldera**  
**Tomasz Wysocki**  
**Katarzyna Zawiślak-Dolny**  
**Tadeusz Zięba**

## ADMINISTRACJA

**Katarzyna Kryniger** – Główna Księgowa  
**Renata Telma** – Zastępca Głównego Księgowego  
**Beata Brożek** – Specjalista ds. płac  
**Elżbieta Sicińska** – Specjalista ds. płac  
**Elżbieta Ziembła** – Specjalista ds. księgowości materiałowej  
**Dorota Podolecka** – Specjalista ds. księgowości analitycznej

**Agnieszka Ziółkowska** – Kierownik Działu Marketingu i Komunikacji Społecznej  
**Jagoda Ludwikowska** – Specjalista ds. promocji  
**Emilia Plewa** – Specjalista ds. promocji

**Piotr Szczerba** – Kierownik Zespołu ds. Sprzedaży i Rezerwacji Biletów  
**Izabela Kościelny** – Specjalista ds. sprzedaży i rezerwacji biletów  
**Katarzyna Fik** – Kasjer biletowy  
**Grażyna Kania** – Kasjer biletowy  
**Anna Stanisławska** – Kasjer biletowy

**Joanna Poznańska-Wąsik** – Kierownik Działu Administrowania Majątkiem Teatru  
**Janusz Siudut** – Specjalista ds. inwestycji i utrzymania obiektów  
**Agnieszka Kurek** – Specjalista ds. administrowania majątkiem teatru / magazynier  
**Bożena Rugała** – Specjalista ds. administrowania majątkiem teatru  
**Irena Mirek** – Specjalista ds. magazynu środków inscenizacji  
**Jarosław Duszyk** – Pracownik do prac gospodarczych  
**Ryszard Marzec** – Pracownik do prac gospodarczych  
**Anna Hołubiczko** – Bufetowa  
**Renata Zielińska** – Bufetowa

**Elżbieta Bielik** – Główny specjalista ds. sprzedaży usług

**Zdzisława Florek** – Główny specjalista ds. pracowniczych

**Danuta Madejska** – Kierownik Kancelarii  
**Magdalena Wasyleczko** – Asystent Dyrektora  
**Natalia Brajner** – Referent ds. administracyjnych / goniec  
**Agnieszka Goławska** – Koordynator ds. organizacji imprez w MOS  
**Magdalena Boniowska** – Koordynator ds. terapii przez sztukę oraz projektów społecznych  
**Dominika Feiglewicz** – Koordynator ds. dostępności  
**Angelika Głowacka** – Specjalista ds. BHP i OC  
**Ewa Wilusz** – Specjalista ds. BHP  
**Edyta Żurowicz** – Specjalista ds. BHP i OC

## ZESPÓŁ TECHNICZNY

**Łukasz Bułas** – Kierownik Działu Technicznego  
**Ewa Armatys** – Zastępca Kierownika Działu Technicznego

### MONTAŻYŚCI DUŻA SCENA:

**Bogusław Wójcik** – Główny Brygadier Sceny  
**Grzegorz Baran**  
**Marcin Dusza**  
**Michał Kaduła**  
**Piotr Kaduła**  
**Piotr Kita**  
**Mateusz Kurczek**  
**Marcin Michalski**  
**Mirosław Szafran**  
**Zbigniew Szpara**

### MONTAŻYŚCI MINIATURA/MOS:

**Jacek Repetowski** – Brygadier Montażystów  
**Wojciech Beliczyński**  
**Michał Gajlikowski**  
**Piotr Kosakowski**  
**Marcin Repetowski**  
**Leszek Rybaczek**

### OŚWIETLENIOWCY DUŻA SCENA:

**Maciej Wikłacz** – Kierownik Pracowni Elektrycznej  
**Marta Heberle**  
**Jakub Jaworski**  
**Piotr Passak**  
**Grzegorz Wójtowicz**

### OŚWIETLENIOWCY MINIATURA:

**Jarosław Prusicki** – Zastępca Kierownika Pracowni Elektrycznej  
**Marek Jaśko**

### OŚWIETLENIOWCY MOS:

**Filip Marszałek** – Zastępca Kierownika Pracowni Elektrycznej  
**Jakub Knapik**  
**Piotr Kula**

### AKUSTYCY DUŻA SCENA/MINIATURA:

**Tomasz Dziedzic** – Kierownik Pracowni Akustycznej  
**Piotr Augustyniak**  
**Paweł Łyżwa**  
**Daniel Seidler**  
**Łukasz Skalik**  
**Janusz Świętoń**

### AKUSTYCY MOS:

**Tomasz Kubiak** – Zastępca kierownika Pracowni Akustycznej  
**Antoni Łuszczkiewicz**  
**Szymon Zgłobicki**

### MULTIMEDIA :

**Mateusz Bernat** – Kierownik Zespołu ds. Realizacji  
Przedsięwzięć Audiowizualnych  
**Adam Dąbroś**  
**Bartłomiej Domagała**  
**Michał Sułkowski**  
**Zygfryd Turchan**

### GARDEROBIANE DUŻA SCENA:

**Ewa Jędrzejewska-Balicka** – Brygadier Garderobianych  
**Celina Gajek**  
**Jolanta Kita**  
**Beata Repetowska**

### GARDEROBIANE MINIATURA/MOS:

**Marta Koziarska** – Brygadier Garderobianych  
**Agnieszka Bętkowska**  
**Monika Buczyńska**

### REKWIZYTORZY DUŻA SCENA:

**Jerzy Gabryel** – Kierownik Pracowni Rekwizytorskiej  
**Waldemar Szostek**

### REKWIZYTORZY MINIATURA/MOS:

**Artur Baran**  
**Marcin Zajęc**

### FRYZJERKI/CHARAKTERYZATORKI:

**Elżbieta Orłowska** – Kierownik Pracowni Perukarskiej  
**Anna Cieślik**  
**Irena Kowal**  
**Katarzyna Słowiak**  
**Aleksandra Strojna**  
**Katarzyna Warchoń**

### ZAOPATRZENIE:

**Krzysztof Gadocha**  
**Andrzej Nosal**  
**Małgorzata Penar**

## PRACOWNIE SCENO-TECHNICZNE

### MALARZ / MODELATOR:

**Łukasz Pipczyński**

### ŚLUSARZE:

**Wiesław Paszkot**  
**Wiesław Stopa**

### STOLARZE:

**Stanisław Chmiel**  
**Grzegorz Sułowski**

### TAPICER:

**Tadeusz Sobucki**

### PRACOWNIA KRAWIECKA DAMSKA:

**Grażyna Cichy** – Kierownik Pracowni Krawieckiej Damskiej  
**Sylwia Garbień**  
**Elżbieta Kupiec**  
**Katarzyna Lempart**

### PRACOWNIA KRAWIECKA MĘSKA:

**Stanisława Baran** – Kierownik Pracowni Krawieckiej Męskiej  
**Grażyna Polus**  
**Franciszka Skarbińska**  
**Mariola Wardecka**

### DZIAŁ ENERGETYCZNY:

**Mariusz Wypych** – Kierownik Działu Energetycznego  
**Adam Krochmal**

## WSPÓŁPRACA

**Marta Pawlik** – Public Relations  
**Edyta Sotowska-Śmitek** – Public Relations  
**Aleksandra Kasza** – media społecznościowe  
**Urszula Nowak** – projekty muzyczne  
**Paweł Penarski** – projekty wideo

## KONCEPCJA, OPIEKA MERYTORYCZNA

Małgorzata Szydłowska

## REDAKCJA, WYWIADY Z RZEMIEŚLNIKAMI, OPRACOWANIE ANKIET

Małgorzata Wach

## KOREKTA

Marta Stańczyk, Magdalena Urbańska

## PROJEKT GRAFICZNY I SKŁAD

Zbigniew Prokop / Creator s.c.

## DRUK

Drukarnia Beltrani Sp. J.

## WYDAWCA

Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie

pl. Św. Ducha 1

31-023 Kraków

+ 48 12 424 45 00, + 48 12 424 45 11, + 48 12 424 45 44

kancelaria@teatrwnakrakuwie.pl

© Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, 2020

## ISBN

978-83-937675-2-6

Hasła dotyczące rzemiosła teatralnego zostały opracowane na podstawie Elektronicznej Encyklopedii Teatru Polskiego

**Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego.**

Dofinansowano ze środków  
Ministra Kultury i Dziedzictwa  
Narodowego pochodzących  
z Funduszu Promocji Kultury

**Teatr** im. J. Słowackiego  
**w Krakowie**

**mos**  
s c e n a

**dom**  
r z e m i o s ł  
t e a t r a l n y c h

INSTYTUCJA KULTURY  
WOJEWÓDZTWA  
MAŁOPOLSKIEGO

  
**MAŁOPOLSKA**