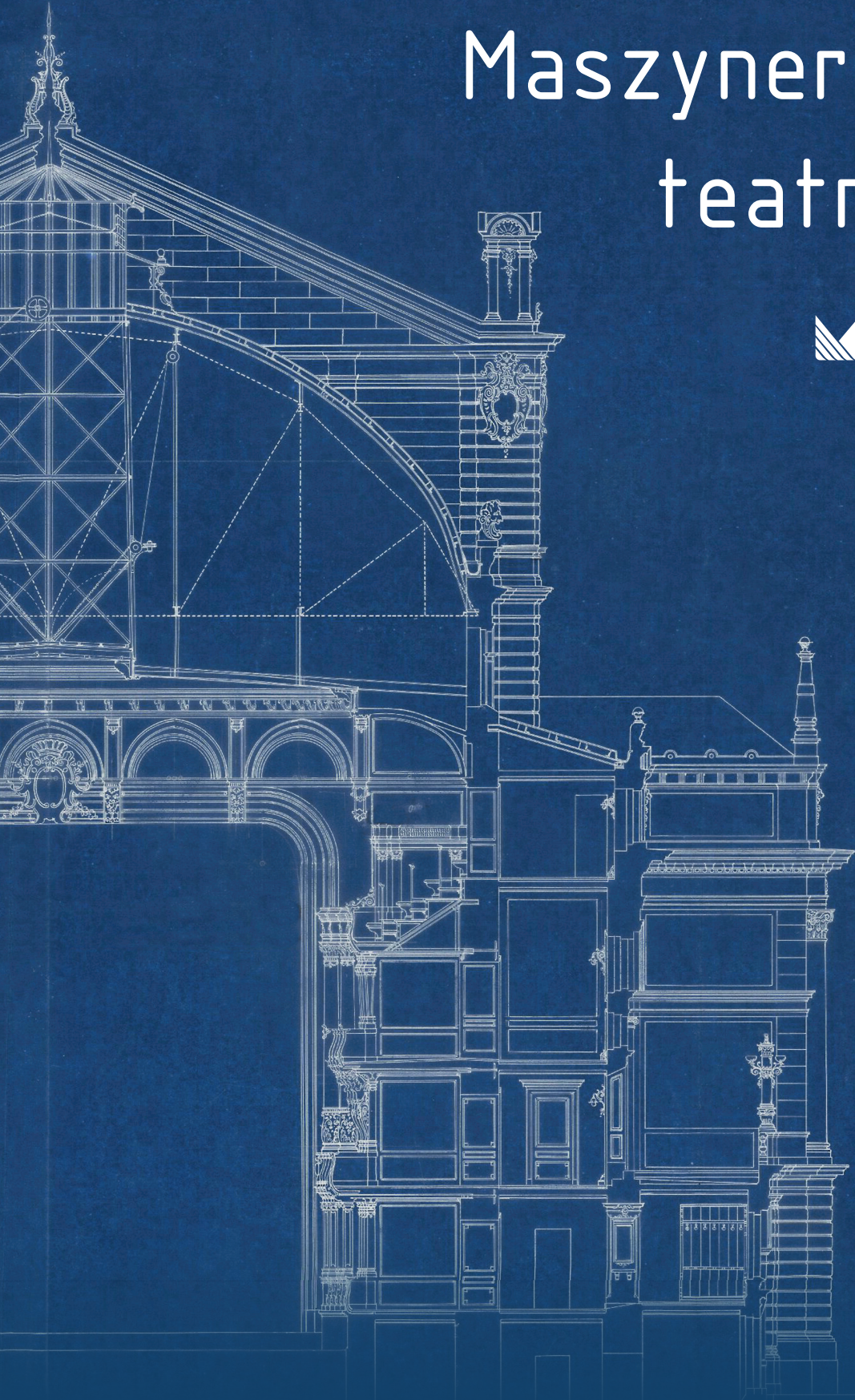
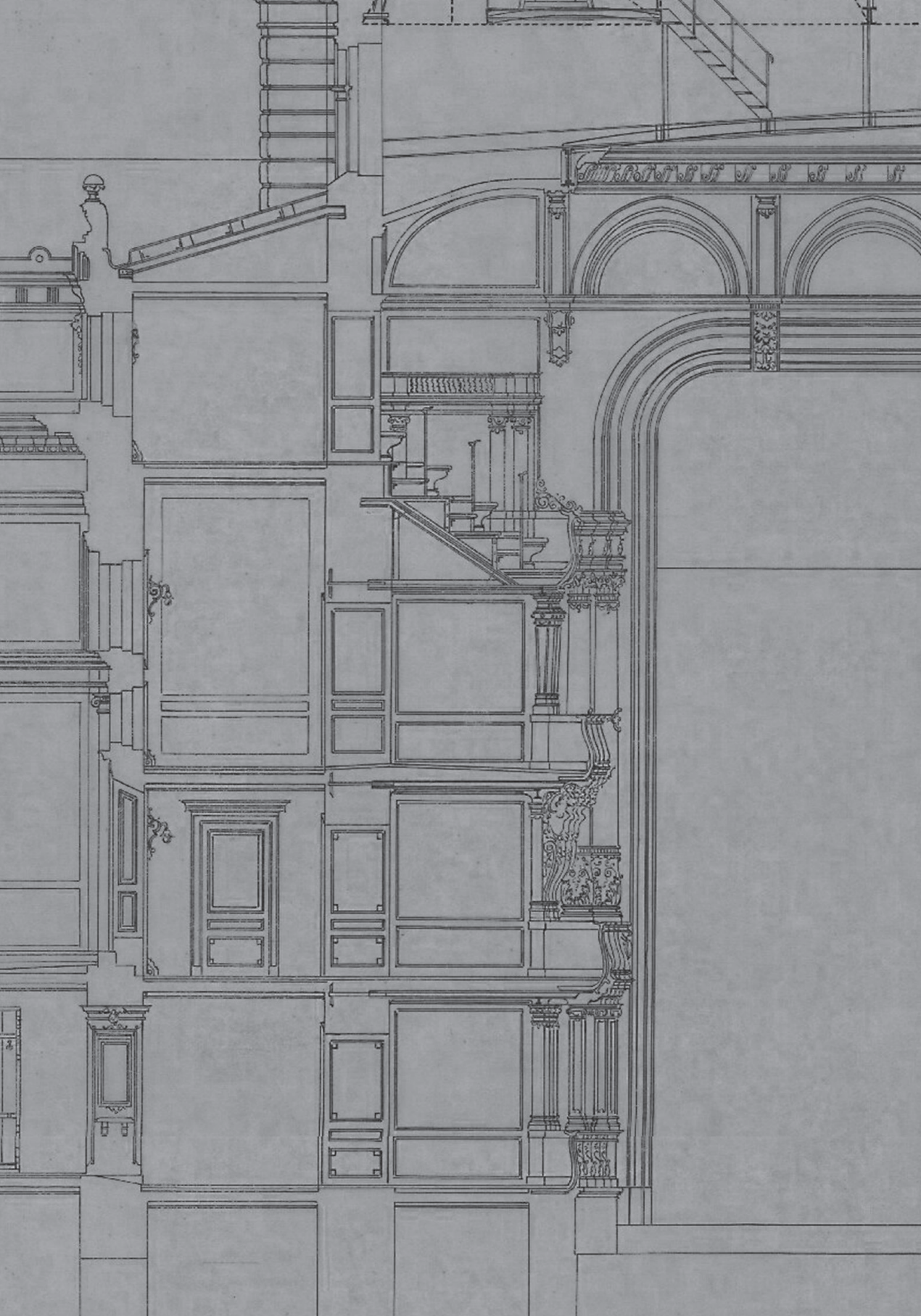


Maszyneria teatru







Maszyneria teatru

pod redakcją
Eweliny Radeckiej
i Joanny Zdebskiej-Schmidt



Kraków 2022

WYSTAWA



**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**

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

Maszyneria teatru
Muzeum Krakowa
Dom pod Krzyżem, ul. Szpitalna 21, 31-024 Kraków
27 października 2022 r. – 11 czerwca 2023 r.

Kuratorzy wystawy i autorzy scenariusza: Ewelina Radecka i Joanna Zdebska-Schmidt
Kierownik projektu i produkcja wystawy: Zuzanna Miśtał
Recenzenci scenariusza: prof. dr hab. Zdzisław Noga, Jacek Salwiński
Aranżacja plastyczna wystawy: Adrianna Gołębiewska i Adam Karol Drozdowski
Oprawa plastyczna materiałów promocyjnych: Bartłomiej Woch
Nadzór konserwatorski: Paulina Kuczaj
Promocja wystawy: Kinga Śliwa
Redakcja tekstów: Marcin Baran
Multimedia: Mirosław Bury i Jan Skrobot
Montaż wystawy: Roman Grabowski, Jacek Pajdak, Krzysztof Kamiński, Łukasz Warykiewicz
oraz elektrycy – Grzegorz Gaździcki i Zbigniew Michoń
Pozyskiwanie funduszy: Małgorzata Oleksiak-Wrona
Rozliczenie projektu: Justyna Laskowska-Czopek

KATALOG WYSTAWY

Kolegium Wydawnicze Muzeum Historycznego Miasta Krakowa: Jacek Salwiński (przewodniczący), Marcin Baran (sekretarz), Monika Bednarek, Anna Biedrzycka, Ewa Gaczoł, Piotr Hapanowicz, Zdzisław Noga, Wacław Passowicz, Andrzej Szoka, Maria Zientara

Recenzenci: prof. dr hab. Jan Michalik, prof. dr hab. Emil Orzechowski
Projekt i skład: Bartłomiej Woch
Redakcja: Marcin Baran

Na pierwszej stronie okładki:
Przekrój poprzeczny Teatru Miejskiego w Krakowie, autor Jan Zawiejski, Kraków, ok. 1890,
z zasobu Narodowego Archiwum Cyfrowego, sygn. 29/1463/0/1.2/17

ISBN 978-83-66334-77-9
© Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków 2022
Rynek Główny 35, 31-011 Kraków

Centrum Obsługi Zwiedzających
Rynek Główny 35, 31-011 Kraków
tel.: 12 426 50 60
info@muzeumkrakowa.pl
www.muzeumkrakowa.pl
www.facebook.com/muzeumkrakowa

Druk: DjaF

Spis treści

Michał Niezabitowski

Wstęp 5

Ewelina Radecka, Joanna Zdebska-Schmidt

Wprowadzenie 8

Ewelina Radecka

Najstarsze sceny teatru krakowskiego 1781-1893 9

Joanna Zdebska-Schmidt

Maszyneria organizacyjna

Losy teatru z perspektywy zarządzania (1843-1916) 28

Dorota Jarząbek-Wasyl

Dwadzieścia kroków wstecz i wzdłuż

Raport z zaplecza teatru krakowskiego 57

Anna Litak

Scena Starego Teatru (1943+) 85

Diana Poskuta-Włodek

Rzemieślnicy Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 102

Zofia Smolarska

Maszyna czy organizm? Teatr z perspektywy rzemieślników 114

Paweł Płoski

Zwykły dzień teatru w PRL 127

Bibliografia – wybór 144

Ewelina Radecka, Joanna Zdebska-Schmidt

O wystawie *Maszyneria teatru* 147

Spis eksponatów 170

Wstęp

Wystawa *Maszyneria teatru* ukazuje kulisy pracy krakowskich scen. To opowieść o codziennych wysiłkach i wyzwaniach, przed którymi stają pracownicy zaplecza teatralnego, nieznanymi szerszemu gronu współtwórcy każdego spektaklu. Zestawienie realiów historycznych przełomu XIX i XX wieku z współczesnymi doświadczeniami ukazuje ewolucję, jaka dokonała się zarówno pod wpływem przemian technologicznych, jak i politycznych oraz społecznych. Paradoksalnie, na tym tle wyraźniej zarysowuje się jednak pewna ciągłość tradycji teatralnej, a także niezwykle istotny element pracy, jakim jest pasja. Zaangażowanie i współdziałanie, możliwe właśnie dzięki pasji, jest kluczem do tego, by mogły urzeczywistnić się spektakle i wydarzenia artystyczne, a także koncerty czy wystawy muzealne. Muzeum Krakowa także tworzą pasjonaci. Wykorzystując okazję, zapraszam do zajrzenia za kulisy powstania tej właśnie wystawy. Podobnie jak w przypadku spektaklu teatralnego, jest to dzieło wielu osób, których zaangażowanie było niezbędne, by wszystko, w czym będzie Państwo uczestniczyć, mogło zaistnieć.

Wystawa miała być zaprezentowana już w 2020 roku, jednak z uwagi na ograniczenia pandemiczne jej realizacja została przesunięta w czasie. Dziś prezentujemy ją Państwu także dzięki wsparciu finansowemu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego – projekt wystawy czasowej *Maszyneria teatru* jest bowiem współfinansowany w ramach Programu „Wspieranie działań muzealnych” (w tym zakresie powstanie wystawy wsparła Małgorzata Oleksiak-Wrona). *Maszyneria teatru* to wynik pracy kuratorek wystawy: Eweliny Radeckiej i Joanny Zdebskiej-Schmidt, których zadanie polegało na przygotowaniu scenariusza wystawy – stworzeniu opowieści, znalezieniu i wyborze eksponatów, zaplanowaniu zawartości katalogu oraz wszystkich wydarzeń towarzyszących wystawie. W tej pracy wsparli je pracownicy teatrów i krakowskich uczelni, a także innych instytucji kultury, dzieląc się swoją wiedzą i doświadczeniem. Szczególne podziękowania należą się Dorocie Jarząbek-Wasyl, Adriannie Paliwodzie-Matiolańskiej, Katarzynie Gawet, Małgorzacie Szydłowskiej, Barbarze Maresz, Marcinowi Fedorowowi, Bogdanowi Wójcikowi i Łukaszowi Wronie. Na co dzień kuratorki korzystały też z pomocy pracowników Działu Dokumentacji Teatru Krakowskiego Muzeum Krakowa: Małgorzaty Palki oraz Agnieszki Kowalskiej. Scenariusz wystawy zrecenzowali dyrektor Jacek Salwiński oraz kurator muzeum Zbigniew Noga.

Kierownikiem projektu, osobą odpowiedzialną za koordynację wszystkich działań pozwalających na fizyczne powstanie wystawy jest Zuzanna Miśtał. Nad całością czuwała też dyrektor Anna Śliwa-Suchowiak. Osobami, które treść merytoryczną przekuły w konkretny, możliwy do realizacji projekt plastyczny, są Adrianna Gołębiewska i Adam Karol Drozdowski, a także odpowiedzialny za multimedia Mirosław Bury i Jan Skrobot. Z kolei ich projekt fizycznie urzeczywistnił się dzięki pracy, pomysłowości i wysiłkom Romana Grabowskiego,

Krzysztofa Kamińskiego, Jacka Pajdaka i Łukasza Warykiewicza oraz elektryków Grzegorza Gaździckiego i Zbigniewa Michonia. Odbiorcy mieli szansę dowiedzieć się o wystawie dzięki pracy działu promocji, a w szczególności Kingi Śliwy. Z kolei kwestie związane z udostępnieniem wystawy dla osób z niepełnościami były przygotowane wspólnie z koordynatorką ds dostępności Katarzyną Bury.

Aby można było zaprezentować poszczególne eksponaty należące do zbiorów Muzeum Krakowa, niezbędna była praca zespołu Magazynu Zbiorów, w szczególności Barbary Wiśniowskiej, która przygotowała je do przeglądu konserwatorskiego, a następnie do transportu. Część obiektów zarówno ze zbiorów Muzeum Krakowa jak i innych instytucji wymagała dodatkowych działań konserwatorskich nad których przebiegiem czuwała Paulina Kuczaj jako osoba odpowiedzialna za opiekę konserwatorską. Poszczególne prace konserwatorskie wykonane zostały przez Rafała Bulandę, Alicję Dobosz, Dominika Dziadusza, Paulinę Kuczaj, Weronikę Nowacką, Annę Per-Żywolewską, Katarzynę Pietrzycka-Minczak, Darię Pilch, Dariusza Pipienia, Joannę Rościszewską, Grażynę Sławinowską i Piotra Wiłkojcia. Na wystawie prezentowane są także ciekawe eksponaty z Teatru Wielkiego - Opery Narodowej, Narodowego Starego Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, Teatru Ludowego w Krakowie, Narodowego Muzeum Techniki, Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Biblioteki Śląskiej w Katowicach, Muzeum Narodowego w Krakowie oraz kopie dokumentów, fotografii i rycin z Archiwum Narodowego w Krakowie i Biblioteki Jagiellońskiej. Fotografie we wnętrzach teatrów wykonali Marcin Gulis i Bogdan Krężel. Aby obiekty te mogły zostać zaprezentowane w przestrzeni Domu pod Krzyżem niezbędna była współpraca z pracownikami wymienionych instytucji oraz wsparcie zespołu pracowników administracji Muzeum Krakowa przy zawieraniu umów wypożyczeń: Teresy Paszkot-Kluz z Działu Inwentaryzacji i Gromadzenia Zbiorów oraz prawników - Jolanty Bańcer, Hanny Basiarz i Jowity Wanner-Bielik. Nad obiegiem pism i delegacjami czuwały Bożena Maciejewska i Anna Kruszyna. Dofinansowanie naszej wystawy ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego nie udałoby się bez pomocy Małgorzaty Oleksiak-Wrony z Sekcji Pozyskiwania Funduszy. Transport zapewnił zespół Pracowni Rzemieśniczej pod kierownictwem Leszka Guzika. Andrzej Janicki, Stanisław Klimkowicz, Paweł Kluska, Szczepan Leśniak, Tomasz Donatowicz oraz Grzegorz Opiela byli odpowiedzialni za bezpieczne przewiezienie obiektów, a także realizację zakupów niezbędnych do przygotowania wystawy i musieli stawić czoła niejednej niespodziance. Prawidłowe rozliczenie oraz terminowa realizacja wszystkich opłat była możliwa dzięki pracy Justyny Laskowskiej-Czupek oraz Małgorzety Sepielak i pomocy Grażyny Synowiec oraz Agnieszki Wawrzonek z Działu Kadr i Płac. Za opiekę nad wystawą i czuwanie nad Państwa bezpieczeństwem odpowiadają kierownik Centrum Niematerialnego Dziedzictwa Andrzej Szoka oraz pracownicy Działu Obsługi Wystaw pod kierownictwem Barbary Michalik.

Katalog, którzy trzymacie Państwo w rękę, a także poprawność wszelkich tekstów na wystawie to wynik pracy, ogromnej cierpliwości i nieprawdopodobnej wręcz czujności redaktora Marcina Barana. Oprawa plastyczna tego wydawnictwa, ulotki i banery, które zawisły na Domu pod Krzyżem to dzieło Bartłomieja Wocha. Teksty, poza kuratorkami wystawy, przygotowali pracownicy teatrów i uczelni wyższych: dr hab. Dorota Jarząbek-Wasył, Anna Litak, dr hab. Diana Poskuta-Włodek, dr Zofia Smolarska i dr Paweł Płoski. Recenzentami byli profesorowie Jan Michalik oraz Emil Orzechowski.

Jak Państwo widzicie, w przygotowanie tej wystawy zaangażowanych było kilkadziesiąt osób, choć nie wszystkich udało się tu wymienić. Część osób w mniejszym, część w większym stopniu – wszystkim jednak należą się ogromne podziękowania: za wzajemną życzliwość, zaangażowanie, otwartość i tę pasję, która sprawia, że w naszym muzeum dzieją się rzeczy niemożliwe.

Michał Niezabitowski
Dyrektor Muzeum Krakowa

Część zespołu pracującego nad wystawą *Maszyneria Teatru*, fot. Kamila Buturla, Kraków, marzec 2022, własność Muzeum Krakowa



Wprowadzenie

Katalog, który trzymacie Państwo w ręku, stanowi uzupełnienie i rozszerzenie opowieści, która jest wpisana w wystawę *Maszyneria teatru*. Historia zaplecza teatralnego zawiera tak wiele wzajemnie przenikających się wątków, że aby zachować klarowność narracji, zmuszone byłyśmy wiele z nich pominąć lub jedynie zasygnalizować. Teksty zamieszczone w katalogu oczywiście nie wyczerpują omawianej tematyki, dopełniają jedynie opowiadaną historię, otwierając nowe pola badawcze.

Na katalog składa się siedem tekstów. Otwierający całość artykuł Eweliny Radeckiej *Najstarsze sceny teatru krakowskiego 1781–1893* przedstawia losy Teatru Krakowskiego z perspektywy zajmowanego budynku – najpierw przy placu Szczepańskim, a następnie na placu Świętego Ducha. Architektura pomieszczeń oraz stosowane rozwiązania techniczne miały bezpośrednie przełożenie na pracę zespołu zaplecza, a także na efekt artystyczny spektakli prezentowanych na scenie. Kolejny tekst, *Maszyneria organizacyjna. Losy teatru z perspektywy zarządzania (1843–1916)* Joanny Zdebskiej-Schmidt, przedstawia historię teatru od strony pracy administracyjnej. Losy najważniejszych, wybranych dyrekcji ukazują skomplikowaną tkankę administracyjną, zależności, oczekiwania i uwarunkowania prawne, które warunkowały pracę w teatrze w owym czasie. Artykuł Doroty Jarząbek-Wasyl *Dwadzieścia kroków wszerg i wzdłuż. Raport z zaplecza teatru krakowskiego* pozwala czytelnikowi niemal dosłownie zaglądnąć za kulisy XIX-wiecznego teatru. Tekst ten bowiem prezentuje fragmenty dokumentu, swoistej diagnozy stanu technicznego teatru przygotowanej przez Macieja Szukiewicza. *Teatr krakowski* nigdy nie został przedrukowany w integralnym kształcie. W niniejszym katalogu, można przeczytać jego znaczny fragment. Całość, w rękopisie, dostępna jest w Polonie – bibliotece cyfrowej administrowanej przez Bibliotekę Narodową. *Scena Starego Teatru (1943+)* Anny Litak ukazuje współczesne wyzwania pracy za kulisami Narodowego Starego Teatru oraz sposób, w jaki rozwój technologii kształtuje artystyczną stronę spektakli. Tekst Diany Poskuty-Włodek *Rzemieślnicy Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie* opowiada o konkretnych osobach, pracownikach zaplecza, którzy swoim talentem, pomysłowością i zaangażowaniem przez lata współtworzyli przedstawienia grane na deskach Teatru im. Juliusza Słowackiego. Zofia Smolarska w artykule *Maszyna czy organizm? Teatr z perspektywy rzemieślników* przybliży ogólne warunki pracy na zapleczu teatru. Całość zamyka tekst Pawła Płoskiego *Zwykły dzień teatru w PRL* opowiadający o różnego rodzaju paradoksach, które naznaczyły pracę dyrekcji czy administracji teatralnej w okresie PRL.

Oprócz wymienionych tekstów na katalog składa się tekst przybliżający najważniejsze wątki zaprezentowane na wystawie, wybrana bibliografia przedmiotowa oraz spis eksponatów.

Ewelina Radecka, Joanna Zdebska-Schmidt
Kuratorki wystawy *Maszyneria teatru*

Ewelina Radecka

Najstarsze sceny teatru krakowskiego 1781–1893

Teatr to skomplikowana struktura, w której nadrzędną rolę pełnią tworzący go ludzie – zarówno artyści, jak i rzemieślnicy sceny. Ta struktura funkcjonuje w obrębie specyficznej ramy, jaką stanowi budynek teatralny, czyli scena i jej maszyna oraz całe zaplecze techniczne. Jednocześnie teatr to instytucja obywatelska, dostępna dla ogółu i otwarta na dialog. Teatr jako przestrzeń wspólna nie może funkcjonować bez przynależnego mu miejsca – sceny. W niniejszym tekście postaram się przybliżyć najstarsze w Krakowie miejsca teatralne rozumiane jako przestrzeń działania zawodowego publicznego teatru polskiego.

Myśl o początkach teatru krakowskiego kusi, by sięgnąć aż do opisów średniowiecznych widowisk w mieście i teatru religijnego. Jednak wówczas trudno byłoby mówić o polskim zawodowym teatrze publicznym. Jego założeń można doszukiwać się dopiero w początkach XVI wieku i tu chciałabym krótko odnotować, że najstarsza, pewna wzmianka o przedstawieniu teatralnym w Krakowie, do jakiej dotarł Karol Estreicher, pochodzi z 1516 roku. Wtedy na dworze króla Zygmunta I w Sali Senatorskiej odegrano łaciński dialog o roztropności Ulissego wobec przeciwności losu. O oprawie tego wydarzenia nie mamy dziś wiadomości, ale przypuszczać możemy, że występy te odbywały się bez budowania specjalnej sceny i dekoracji. Podobnie organizowane były przedstawienia w prywatnych teatrach dworskich zamożnej szlachty, traktowane przez nią jako wytworna rozrywka dla wąskiego grona publiczności.

Równoległe w tym czasie popularne były wśród mieszczan i niższych warstw społeczeństwa występy amatorskich zespołów w bardzo skromnych dekoracjach. „Widowiskom żaków i przejezdnych kuglarzy wystarczała izba przedzielona oponą, zza której występowały stereotypowe figury: diabeł z workiem; magister albo klecha w giermaku; dzwonnik z nasiekany kijem; Albertus po żołniersku w jakiejś katance; konfederat strojny, piórno, szabelno, ostrożno; gospodarz z cepami po wiejsku; dziad z siwą brodą na kulach oszarpano; baba także z jakimś garnkiem”¹.

Najstarszym miejscem, gdzie narodził się krakowski teatr w rozumieniu publicznego i zawodowego teatru, jest pałac Spiski przy Rynku Głównym. Tu, już w latach 1725–1750, wystawiano opery włoskie. Nieruchomość od końca XVI wieku należała do rodziny Lubomirskich, która, przebudowując posiadłość, nadała jej pałacowy charakter. Budynek wyróżniał dwuosiowy układ fasady z dwoma oddzielnymi sieniami wjazdowymi. Oba wejścia miały oddzielne klatki schodowe. Jedna z nich przeznaczona była dla mieszkańców, a druga dla gości i pro-

1/ K. Bąkowski, *Teatr krakowski 1780–1815*, Biblioteka Krakowska, nr 37, Kraków 1907, s. 5.



Pałac Spiski z dwiema sieniami wejściowymi widoczny na obrazie przedstawiającym uroczysty pochód na Rynku krakowskim w dniu homagium ks. K. Auerspergo-
wi 17 sierpnia 1796 r., mal. Michał Stachowicz, Kraków, 1796, ze zbiorów Muzeum
Krakowa, nr inw. MHK-569/III/a

wadziła do dużej sali balowej na drugim piętrze pałacu. Tu Teodor Lubomirski organizował opery i komedie włoskie wzorem teatru królewskiego. Przykładowo, w styczniu 1732 roku przedstawienia dawano aż trzy razy w tygodniu: w niedziele, wtorki i czwartki². Kiedy w połowie XVIII wieku budynek przeszedł

2/ K. Estreicher, *Teatra w Polsce*, t. I, Warszawa 1953, s. 173.



die 17 Augusti a. 1796.

Michaelus Stachowicz. inv. et fecit.

na własność biskupa wileńskiego Ignacego Massalskiego, zaczęto tu organizować rozmaite inne widowiska, a nawet sztuki cyrkowe. To wszystko działo się zanim jeszcze możemy odnotować istnienie publicznego teatru zawodowego w Krakowie.

Za początek zawodowego teatru krakowskiego przyjmując (za Zbigniewem Raszewskim) datę 17 października 1781 roku, kiedy Magistrat wydał Mateuszowi Witkowskiemu pozwolenie na założenie teatru³. Inicjatorem przedsięwzięcia

3/ Najprawdopodobniej przedstawienie zagrano 20.10.1781 r. Zob. Z. Raszewski, *Staroświeczny i postęp czasu. O teatrze polskim 1765-1865*, Warszawa 1963, rozdział *Kto i kiedy założył teatr krakowski*, s. 25-62.

był Feliks Oraczewski, działacz polityczny, ale i dramatopisarz, który namówił – starającego się o angaż na scenie wiedeńskiej Witkowskiego – do prowadzenia teatru w Krakowie. Mateusz Witkowski znał dobrze teatralną organizację, będąc przez lata aktorem w pierwszym polskim teatrze publicznym – Teatrze Narodowym w Warszawie. Pochodził z Krakowa i idea utworzenia teatru w rodzinnym mieście wydała mu się bardziej intratna niż marzenia o zagranicznej karierze. Witkowski szybko skompletował zespół aktorski i wydzierzał na jeden sezon salę teatralną w Pałacu Spiskim. Mimo jej sporych niedostatków nie podjęto się wówczas prac remontowych, gdyż przedsięwzięcie było niepewne i długie oczekiwanie na pozwolenie gry nie pozostawiło czasu na remont i adaptację przestrzeni. Jako przedstawienie inauguracyjne działalność wystawiono, prawdopodobnie 20 października 1781 roku, komedię tłumaczoną z francuskiego *Trzewiczki morderowe albo Szewcowa niemiecka*. Odnosząc się do naprędce zorganizowanej sceny pod nazwą Aktorowie Narodowi, gdzie większość zespołu stanowili debiutanci, Zbigniew Raszewski o powstaniu w Krakowie teatru napisał, że „objawił się krakowianom zniecacka, jak gdyby uruchomił go mechanizm czarodziejskiej dramy”⁴. Niemniej Kraków zyskał pierwszy stały zespół teatralny dający przedstawienia w języku polskim dla szerokiego grona odbiorców.

Zaplecze techniczne reprezentacyjnej sali balowej w Pałacu Spiskim było bardzo skromne. Widownię w całości stanowił parter bez żadnej pochyłości. Miejsca siedzące, czyli ławki, przeznaczone były wyłącznie dla pań, a wszyscy mężczyźni, bez względu na pochodzenie, zajmowali miejsca stojące. Sala nie posiadała wówczas jeszcze łóż ani galerii. W tym najstarszym w Krakowie teatrze publicznym mogło się pomieścić maksymalnie 200 osób. Widzowie zasłaniali sobie nawzajem scenę, która znajdowała się na niewielkim podwyższeniu, w dodatku krzywym. Rodziło to liczne spory i bójki, podczas których często interweniowała policja. Pewne wyobrażenie o stanie teatru daje nam ten opis: „wielka sala, dość duża, ale zupełnie naga i poczerwiała ze starości. [...] Nieheblowana podłoga zbita na koślawych kozłach, byle jak nabazgrany prospekt i kurtyna, krzywo zawieszzone paludamenta [tanina zawieszona nad sceną – E.R.], kilka kulis kolebiących się za lada poruszeniem”⁵. Bardzo krytyczne wspomnienie Emanuela Murraya – oficera francuskiego goszczącego w Krakowie między 1776 a 1786 rokiem – wskazuje na spore niedostatki krakowskiej sceny. Istotne były też kwestie bezpieczeństwa, które odnotował Antoni Balacci: „lokal sam z powodu wysokości i ciasnych schodów groził na wypadek ognia poważnym niebezpieczeństwem”⁶. Nie było jednak w mieście lepszej przestrzeni. Przedstawienia wystawiano również w kościołach czy prywatnych mieszkaniach, ale tam warunki techniczne były jeszcze mniej odpowiednie dla teatru.

4/ Tamże, s. 32.

5/ E.N. Murray, *Observations sur l'art. Dramatique considéré dans ses développemens généraux et dans ses rapports particuliers avec la scène polonoise*, BJ, rkps 6010, t. 1, k. 88–88v, cyt. za: Z. Raszewski, *Staroświeczyna...*, dz. cyt., s. 32–33.

6/ E. Barwiński, *Kraków na początku XIX wieku*, „Rocznik Krakowski” 1918, t. XVIII, s. 47.

Pierwszy krakowski antreprenier Michał Witkowski miał przed sobą trudne zadanie utrzymania sceny. Niestety, po początkowych sukcesach teatr zaczął świecić pustkami. Przedsięwzięcie zakończyło się niepowodzeniem i już przed końcem drugiego sezonu Witkowski zrezygnował z prowadzenia teatru. Po nim kierownictwo objął członek jego zespołu aktorskiego, a jednocześnie fryzjer, perukarz – Mateusz Esmond. Jak wynika z zawartego w 1782 roku kontraktu dzierżawy sali teatralnej w pałacu Spiskim, wynajmowano całą kondygnację drugiego piętra pałacu, wykorzystując przylegające do sali teatralnej pomieszczenia przeznaczone na garderoby dla aktorów, a także trzy dodatkowe pomieszczenia na mieszkania zimowe dla samego antreprenera i jego żony, syna i córki, którzy również występowali na scenie. Z wspomnianego kontraktu wynika, że Mateusz Esmond wynajmując pałac Spiski zobowiązał się do samodzielnego utrzymywania sceny i ponoszenia kosztów wszelkich napraw, czy to wynikających z eksploatacji, czy powstałych w wyniku jakiegos wypadku.

Aktorowie Narodowi nie posiadali monopolu na przedstawienia teatralne i już w trakcie trwania drugiego sezonu pojawiła się konkurencja w postaci niemieckiego zespołu Jozefa Hilverdinga, który uzyskał od magistratu pozwolenie na dawanie widowisk. Zrażony trudnościami, Esmond zrezygnował ze stanowiska 7 lutego 1784 roku. Po nim kierownictwo przejął chwilowo Józef Nowicki, a w sezonie 1784/1785 dyrektorem był już po raz drugi Witkowski, który ponownie pojawił się w rodzinnym mieście. W tym samym czasie do Krakowa wraz z zespołem przybył z Poznania Józef Srokowski, któremu władze miasta okazały się bardziej przychylnie, wydając mu zezwolenie na dużo bardziej korzystnych warunkach. I to on przejął salę teatralną w pałacu Spiskim, a Witkowski dawał w tym czasie przedstawienia i urządził wieczorki taneczne w należącej do Tomasza Kikulinusa kamienicy Włoskiej po przeciwnej stronie Rynku Głównego. Jednak z końcem roku wyjechał do Warszawy.

Józef Srokowski rozpoczął działalność od remontu sali teatralnej w pałacu Spiskim. Pierwszą sztuką zagraną po odnowieniu sceny była komedia *Obrotny sługa nieroztropnego pana, czyli Krętolewicz*, którą afisz zapowiadał na dzień 16 stycznia 1785 roku. Treść afisza informowała też, że teatr został „zupełnie odnowiony i ku największej wygodzie wypreparowany”. Faktycznie remont był gruntowny, gdyż zupełnie zmienił się układ widowni i wykupione z dużym wyprzedzeniem karnety przestały obowiązywać. Odtąd istniały cztery rodzaje biletów: „noble parter” – najdroższe, bo aż po 3 zł, miejsca na galerii kosztujące 2 zł, „trzecie miejsca”, czyli stojący parter – po 1 zł i bilety dla sług czekających na swoich zwierzchników bawiących w teatrze, czyli bilety dla „ludzi w liberii”, które kosztowały 15 groszy⁷. Salę powiększono o wysokość trzeciego piętra budynku, a właściwie strychu, co dało możliwość stworzenia galerii i powiększyło znacznie liczbę miejsc na widowni. Sama scena również została unowocześniona – zapewne musiały zostać wymieniona sama konstrukcja i podłoga, gdyż wprowadzono nowe zapadnie i flugi umożliwiające unoszenie aktorów nad sce-

7/ K. Estreicher, *Teatra...*, dz. cyt., s. 184.



Dawny ratusz krakowski, w którym mieściła się sala Na Cle, wyk. Zakład Litografii Maksymiliana Cerchy, Kraków, 1852, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-704/VIII

ną, co dało możliwość sprawniejszych zmian dekoracji. Odświeżono również ściany i zamontowano na suficie ozdobny plafon. W takim kształcie teatr działał do końca sezonu 1784/1785. Później Srokowski opuścił Kraków⁸.

8/ Zob.: K. Nowacki, *Architektura krakowskich teatrów*, Kraków 1982, s. 18–19.

Kolejnym momentem zwrotnym w dziejach teatru publicznego w Krakowie jest rok 1787, kiedy Kraków odwiedza król Stanisław August Poniatowski. Wydarzenie to zwabiło do miasta zespół włoski pod kierunkiem Domenica Toniollego. Uzyskał on od władz zgodę na dawanie przedstawień w tak zwanej sali Na Cle mieszczącej się na pierwszym piętrze spichlerza przylegającego do Ratusza. Artyści sami podjęli się przygotowania tam sceny i zgodzili się, by wybudowana przez nich scena przeszła następnie na własność miasta. Włosi stworzyli prowizoryczny teatr na miarę możliwości, jakie dawała im powierzchnia spichlerza. Scena była dość głęboka, ale bez bocznych kulis, widownia natomiast była wyłącznie parterowa. Spektakle odbywały się tu od kwietnia do czerwca 1787 roku. Później teatr nie był już wykorzystywany.

Kolejną osobą zainteresowaną prowadzeniem w Krakowie teatru był Jacek Kluszewski, starosta brzegowski cieszący się dużą sympatią na dworze Stanisława Augusta Poniatowskiego. W Krakowie osiadł na stałe w 1783 roku i tu zaczął działać jako finansista i przedsiębiorca. Inwestował, z zyskiem obracając nieruchomościami, i po kilku latach był już właścicielem prężnie działającej wytwórni powozów i fortepianów, ujeżdżalni koni oraz licznych okazałych kamienic i podmiejskich dworców. Posiadany kapitał umożliwił Kluszewskiemu rozwój jego licznych artystycznych pasji. Był miłośnikiem literatury, muzyki i teatru. Nie brakowało mu także artystycznych uzdolnień – świetnie grał na kilku instrumentach muzycznych, spełniał się również jako śpiewak i tancerz. Nie dziwi więc fakt, że krakowski teatr znalazł się w kręgu zainteresowań Kluszewskiego – jako świątynia sztuki, ale też potencjalne źródło dochodu. Początkowo Jacek Kluszewski chciał na cele prowadzenia przedsiębiorstwa teatralnego wykorzystać salę Na Cle zaadaptowaną na teatr przez Włochów i podjął w tej sprawie pertraktacje z władzami miasta. Jednak ostatecznie zdecydował się wynająć cały pałac Spiski od będącego nadal jego właścicielem Ignacego Massalskiego.

Przygotowania do otwarcia teatru zaczęto od gruntownego remontu, którym kierował prawdopodobnie ksiądz Sebastian Sierakowski – wybitny architekt krakowski. W tym czasie teatr zyskał czterokondygnacyjny układ widowni z parterem, dwoma piętrami łóż i galerią. Sala została odmalowana i ozdobiona, co docenił nawet Murray, pisząc o teatrze Kluszewskiego, że był „elegancki”⁹. Joachim Grzymała chwalił urządzenie teatru, jego oświetlenie i przede wszystkim wygodę. W liście do Józefa Wodzickiego zapisał, że łoża królewska jest większa od warszawskiej i posiada kominek¹⁰. Po przebudowie teatr mógł pomieścić do 400 osób. Ceny podane przez Estreichera według afisza z 16 grudnia 1787 roku, zapowiadającego premierę nowej opery, były dość wysokie. Miejsce na parterze, który był stojący, kosztowało 4 zł, za bilet dla czterech osób do łoża 1 lub 2 piętra trzeba było zapłacić 24 zł, do tak zwanej „wielkiej łoży” na wprost sceny można było kupić pojedynczy bilet w cenie 6 zł. Najtańsze miejsca na

9/ E.N. Murray, *Observations sur l'art....*, dz. cyt., s. 49.

10/ J. Grzymała, *Listy z Krakowa do generała Józefa Wodzickiego 1783–1792*, oprac. Czesław Szrednicki, Kraków 2017.

galerię kosztowały do 2 zł¹¹. Tam jednak publiczność skarżyła się na zbyt niski sufit, a po kilku latach, w 1796 roku, w czasie deszczów gontowy dach zaczął przeciekać i woda kapała na głowy widzów¹². Kluszewski chciał wystawiać przede wszystkim opery, więc zapewne musiał unowocześnić też zaplecze sceny. Do wykorzystania pozostawały dekoracje i rekwizyty po poprzednikach, ale Kluszewski starał się o nową wystawę dla swoich spektakli i stosował kulisy montowane na kółkach.

Po 1795 roku Kraków należał do Austrii i aby wystawiać sztuki teatralne konieczne było pozwolenie cesarskie. Zabiegał o nie Jacek Kluszewski, ale konkurencją dla niego był od 1796 roku działający w Krakowie teatr niemiecki Karola Wothe, z którym starosta brzegowski dzielił teatr w pałacu Spiskim. Ambroży Grabowski tak wspominał wystawienie niemieckiej sztuki *Rolla's Tod*: „Byłem spektaktorem z galerii, a gdy załona się podniosła, stałem się cały okiem, i osłupiałem na widok nieznanym mi ubiorów Amerykanów i owych nigdy nie widzianych wspaniałości [...]. Odurzony tem wszystkim, nie mogłem przyjąć do siebie z zadziwienia”¹³.

Miał więc czego się obawiać Kluszewski, ale argumentem, który prawdopodobnie mógł przeważać na korzyść polskiego antreprenera, była deklaracja wybudowania własnym sumptem budynku teatralnego i utrzymywania sali reductowej. Przywilej wyłączności na dawanie przedstawień został wydany Jackowi Kluszewskiemu decyzją cesarza Franciszka z dnia 25 lipca 1798 roku na okres 20 lat, licząc od 1 stycznia 1799 roku. Jeszcze nie mając w ręce dokumentu, Kluszewski przystąpił do pospiesznej budowy teatru.

Na wybudowanie nowego teatru Kluszewski otrzymał sporo czasu – w piśmie Horschelta do Dyrekcji Policji z 9 lipca 1798 roku mowa jest nawet o okresie dwóch lata¹⁴. Antreprener jednak za wszelką cenę dążył do otwarcia teatru w pierwszy dzień Nowego Roku, od kiedy wchodził w życie nadany mu przywilej. Postanowił nie wznosić zupełnie nowej budowli teatralnej, ale przystosować na ten cel należące już do niego nieruchomości, co miało nie tylko skrócić czas budowy, ale znacznie obniżyć koszty. Na teatr Kluszewski wybrał znajdujące się w bliskim sąsiedztwie pałacu Spiskiego zabudowania na rogu placu Szczepańskiego i ulicy bezimiennej¹⁵. Były to pierwotnie trzy mieszczkańskie kamienice, z których dwie od 1796 roku należały do Kluszewskiego, a trzecią nabył, już planując budowę.

Budowa szła bardzo szybko pod presją czasu narzuconego przez antreprenera. Murarze swoje prace wykonywali codziennie od świtu do nocy bez względu na

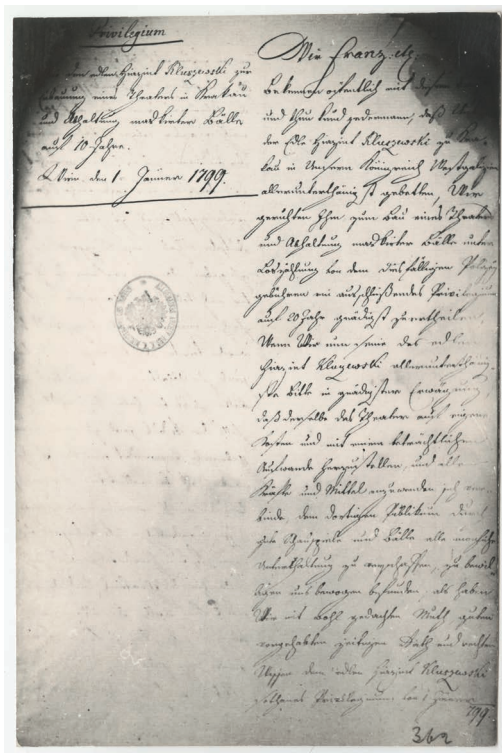
11/ K. Estreicher, *Teatra...*, dz. cyt. s. 186.

12/ K. Bąkowski, *Teatr krakowski...*, dz. cyt., s. 40.

13/ S. Estreicher, *Wspomnienia Ambrożego Grabowskiego*, t. I, Kraków 1909, s. 343.

14/ Z. Jabłoński, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1781–1830. Okres 1796–1809 napisał J. Got*, Kraków 1980, s. 194.

15/ Dopiero z początkiem XIX w. nadano jej nazwę Jagiellońska.



Przywilej dla Jacka Kluszewskiego na prowadzenie teatru wydany 1 stycznia 1799 r., autor fot. nieznan, Kraków, XX w., ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-Fs1019/Vi/1-3

warunki atmosferyczne. Nie szczędzono pieniędzy na świece potrzebne po zapadnięciu zmroku, ani na ogrzewanie wody do rozrabiania wapna podczas dużych mrozów. Nad przebiegiem prac czuwał architekt Szczepan Humbert, który ten kompleks kamienic przekształcił w budynek teatralny utrzymany w stylu krakowskiego klasycyzmu i o fasadzie typowej dla pałacyków z drugiej połowy XVIII wieku z porte-fenêtre¹⁶ na pierwszym piętrze. Całość otynkowano na zielono i przykryto spadzistym dachem gontowym. Zewnętrzne połączenie budynków było niewątpliwie prostsze niż ich wewnętrzne scalenie i zaadaptowanie na pomieszczenia teatralne. Architekt starał się wzorować się na wiedeńskich teatrach: Burghtheater, otwartym w 1741 roku i Leopoldstädter Theater z 1780 roku.

Kształt teatru zaprojektowanego przez Humberta możemy sobie dobrze wyobrazić, bazując przede wszystkim na dwóch zachowanych w Archiwum Państwowym dokumentów: rzutu części parteru z 1808 roku i opisu inwentaryzacyjnego z 1841 roku¹⁷. Powstaniem obu tych dokumentów dzieli spory przedział czasu.

16/ Rodzaj dużego okna sięgającego od podłogi do sufitu zabezpieczone od zewnątrz balustradą imitującą balkon. Takie rozwiązanie pozwala dobrze naświetlić wąskie pomieszczenie i nadać lekkości bryle budynku.

17/ Oba dokumenty znajdują się w Archiwum Narodowym w Krakowie.

Rzut parteru obejmuje jedynie scenę i widownię z początkowego okresu funkcjonowania teatru w budynku przy placu Szczepańskim. Natomiast opis inwentaryzacyjny wykonany został przez Piotra Bierzyńskiego w momencie, gdy budynek stał od 10 lat pusty i dopiero przymierzano się do wznowienia w nim działalności teatralnej. Niemniej oba te dokumenty posłużą nam do wyobrażenia sobie zaplecza teatru prowadzonego przez Jacka Kluszewskiego.

Wejścia do teatru znajdowały się zarówno od strony placu Szczepańskiego, jak i od ul. Jagiellońskiej. Za wejście dla publiczności służyło to drugie – od ul. Jagiellońskiej. Dzieliło ono korytarzem parter budynku na dwie części – teatr i zaplecze. Po lewej stronie od wejścia mieściło się zaplecze składające się z pięciu pomieszczeń, w których urządzone być musiały: kasa, mieszkanie dla intendentów teatru, czyli dozorców, stolarnia, kuchnia z bufetem i garderoby dla aktorów z małą poczekalnią¹⁸. Od tej strony było też wyjście na podwórze, na którym rosło drzewo owocowe i stała drewniana szopa. Natomiast na prawo od wejścia do budynku znajdowała się scena wraz z widownią przylegająca dłuższym bokiem do placu Szczepańskiego. Scena była zbudowana z desek sosnowych i miała aż 8 zapadni, jak czytamy w opisie inwentaryzacyjnym: „w niej otworów do miejsca będącego pod sceną jest ośm”¹⁹. Na scenę prowadziły sześciostopniowe schodki umieszczone po obu stronach sceny. W momencie inwentaryzacji na scenie znajdowały się również porzucone tu 10 lat wcześniej elementy dekoracji i urządzeń scenicznych. Protokół inwentaryzacyjny wymienia 4 drewniane filary rzeźbione dołem i górą, a obite płótnem pośrodku, 49 kulis, 10 kurtyn, 4 tekturowe przystawki na sufity, 8 ram drewnianych do osadzania kulis i kilkadziesiąt dekoracji na płótnach i tekturze. W teatrze używano też „maszyny drewnianej spojonej 4 prętami żelaznymi z muterkami”, która mogła służyć do mocowania elementów dekoracji. Na strychu nad sceną znajdowała się pozostałość „walca drewnianego osadzonego na żelaznej osi z prętami 7 żelaznymi, formującymi tak zwany koziołek”²⁰, który służył do wyciągania płócien.

Przed sceną znajdowało się miejsce na orkiestrę oddzieloną od widowni drewnianym balkonikiem. Sama widownia została zaprojektowana na czterech poziomach na wzór wiedeńskiego Theater in der Leopoldstadt. Widzowie mogli oglądać przedstawienia z parteru, z łóż I i II piętra oraz z galerii. Parter składał się z miejsc stojących i rezerwowanych, czyli siedzących, które stanowiły trzy rzędy ławek z oparciem na plecy. Do tego w spisie inwentaryzacyjnym odnotowano 16 łóż parterowych, a na rzucie z 1808 roku w miejscu jednej z nich jest wejście na scenę. Dalej, przez klatki schodowe na tyle łóż parterowych, można było przejść do 15 łóż na pierwszym piętrze i dalej na piętro drugie, gdzie znajdowało się 11 łóż i duży balkon pośrodku – na wprost sceny. Na galerię prowa-

18/ K. Estreicher, J. Flach, *Sprawozdania komisji teatralnej w Krakowie 1843-1911*, oprac. D. Poskuta-Włodek, Warszawa 1992, s. 45.

19/ Z opisu inwentaryzacyjnego z 1841 r.

20/ P. Bierzyński, *Opisanie gmachu teatralnego z efektami tamże znajdującymi się* [w:] K. Nowacki, *Architektura...*, dz. cyt., s. 456 i 459.

dziła z łóż drugiego piętra już tylko jedna klatka schodowa. Poważną wadą był sam układ łóż oparty na planie prostokąta z zaokrąglonym bokiem naprzeciw sceny. Usytuowanie łóż bocznych w równych, prostopadłych do sceny liniach znacznie utrudniało widoczność zajmującej te miejsca publiczności. Sama proporcja sceny i widowni była też nieprawidłowa – wynosiła 1:4, co było znaczącym odstępstwem od powszechnie przyjętego stosunku 1:1 lub chociaż 1:2.

Budynek teatru mieścił w sobie również na pierwszym piętrze okazałą salę reductową, do której przylegało niewielkie pomieszczenie. Na drugim piętrze znajdowały się wejścia na galerię teatralną i na galerię sali reductowej oraz pomieszczenie stanowiące teatralną bibliotekę, gdzie trzymano nuty i egzemplarze sztuk teatralnych.

Teatr oświetlano lampami olejnymi, ale na korytarzach znajdowały się również lichtarze na świece. Widownia i scena były oświetlone dość mizernie, o czym „Gazeta Krakowska” pisała już z perspektywy czasu: „Od najdawniejszych czasów zawsze ją tak nędznie widzieliśmy oświetloną, że trudno było czasem twarze artystów rozpoznać”²¹. Poważnym problemem w teatrze było ogrzewanie, a właściwie jego brak: „Nie tylko teatr ogrzewany nie był, lecz nawet w zimie trudno tam było wytrzymać – ani bowiem galerie wyższych pięter, ani parter drzwiami opatrzone nie były. Tak więc bywało zimno, iż na parterze grzano się, stukając nogami w podłogę, co w czasie między aktami nieznośny czyniło łoskot”²².

Teatr oddano do użytku zgodnie z wyznaczonym terminem, ale jego stan techniczny niedługo potem zaczął wymagać napraw i remontów. Kilka lat po otwarciu zaczął przeciekać dach, a belki konstrukcyjne butwiały. W 1809 roku, kiedy w teatrze gościł zespół Wojciecha Bogusławskiego i widownia na każdym przedstawieniu była wypełniona po brzegi, pod nadmiernym ciężarem załamały się ławki na całej prawej stronie galerii „i publiczność będąc tak przestraszona, hurmem do drzwi rejterowała, aby nieszczęścia uniknąć, którego echo czyniono: teatr się wali!”²³. W przeciągu następnych lat nieustannie konieczne były różnego rodzaju naprawy i remonty, ale w zasadniczym kształcie teatr pozostał bez zmian aż do 1830 roku. Krytyczny wobec sceny w pałacu Spiskim Murray o nowym gmachu teatralnym napisał: „dobrze rozmieszczony, ozdobiony ze smakiem i dość wygodny, nie mający wreszcie żadnej zasadniczej wady poza swym położeniem, które nie jest zdolne do schlebienia ani oku, ani wyobraźni”²⁴.

Kluszewski prowadził swój teatr dzieląc się obowiązkami ze swoimi zastępcami aż do 1830 roku, kiedy minął okres ważności jego przywileju. Kluszewski nadal pozostawał właścicielem budynku, ale przywilej przyznany został Janowi Mie-

21/ „Gazeta Krakowska” 1843, nr. 1, 1.01.

22/ K. Girtler, *Opowiadania. Pamiątki z lat 1803–1857*, oprac. Z. Jabłoński, J. Staszal, t. 1, Kraków 1971, s. 169.

23/Raport rewizora policji krakowskiej Piórkoskiego, cyt. za: K. Bąkowski, *Teatr...*, dz. cyt., s. 66.

24/ E.N. Murray, *Observations sur l'art...*, dz. cyt., cyt. za: Z. Jabłoński, *Dzieje teatru w Krakowie...*, dz. cyt., s. 194.

roszewskiemu. Nowy dyrektor nie zdecydował się na drogie wynajęcie teatru przy placu Szczepańskim i postanowił zaaranżować teatr w dawnym kościele przy rogu ulic św. Jana i św. Marka. Maciej Knotz, właściciel opuszczonych zabudowań klasztoru św. Urszuli, zgodził się za darmo wynająć nieruchomość na 10 lat celem prowadzenia tam działalności teatralnej. Jego zyskiem miało być przejęcie po wygaśnięciu umowy całego technicznego wyposażenia teatru.

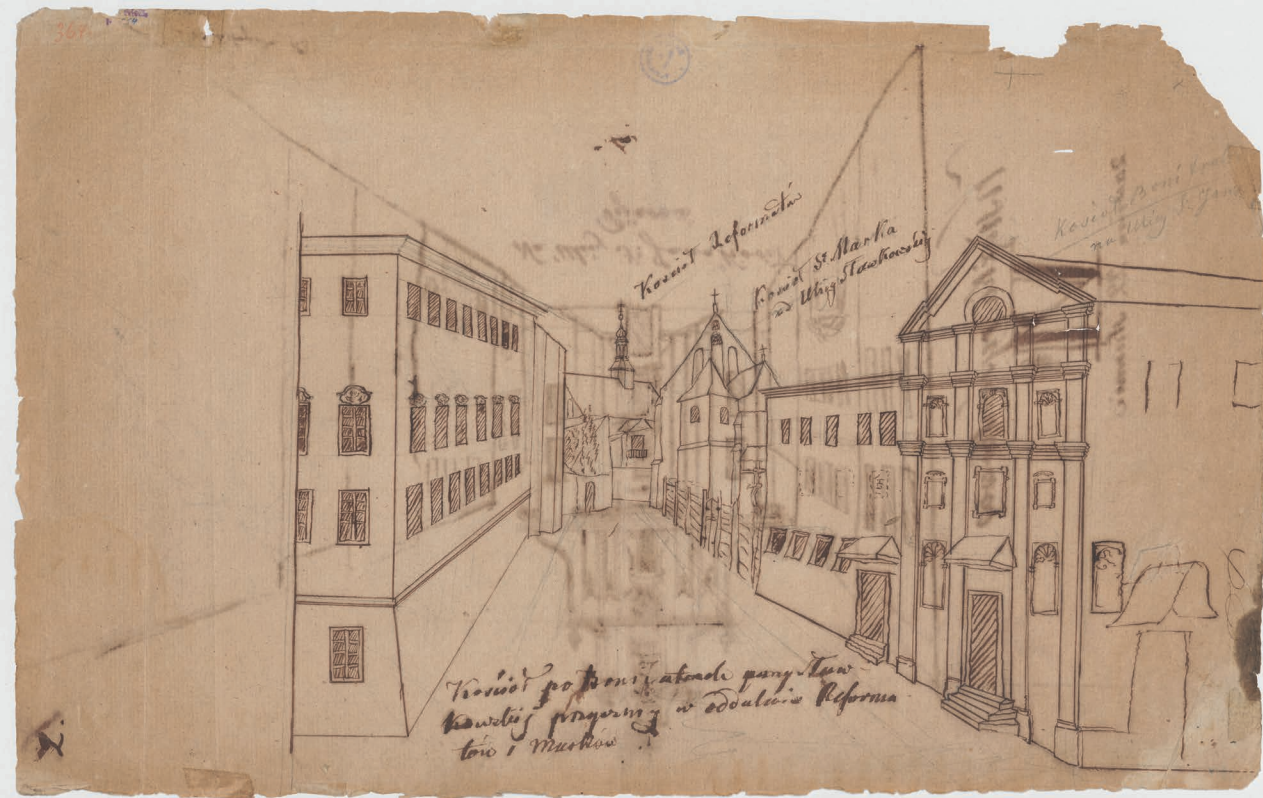
Teatr urządzono w ciągu zaledwie dwóch miesięcy. Na scenę i widownię zaadaptowano dawny kościół, natomiast foyer dla publiczności, bufet oraz garderoby aktorskie i zaplecze techniczne umieszczono w przylegających zabudowaniach poklasztornych. Nie zmieniono kościelnej fasady skupiając się na adaptacji wnętrza. Scenę umieszczono na miejscu prezbiterium, a widownię w nawie głównej i w nawach bocznych, tworząc aż trzy poziomy łóż: łoża parterowe oraz łoża pierwszego i drugiego pięta wzniesione na drewnianej konstrukcji balkonowej. W sumie teatr mógł pomieścić do 160 widzów, co było znacznym mankamentem tego przedsięwzięcia. Sama scena była urządzona skromnie, a rozsuwające się na boki kurtyna i kulisy znacznie utrudniały aktorom poruszanie się za sceną. Było kilka zapadni i parę wózków do zmian dekoracji, co wcale nie ułatwiało przygotowania przedstawienia. Estreicher wprost stwierdził, że „maszyneria była najgorsza, orkiestra niżej krytyki, w gmachu panował swąd i fetor od lamp i oleju, drzwi wszystkie skrzypiały za otwarciem, przeciąg i mróz panowały swobodnie, niczem nie tamowane”²⁵.

Skromny teatr przy ul. św. Jana musiał zadowolić krakowian aż do roku 1841. Wtedy zmarł Jacek Kluszewski, a jego spadkobiercy odsprzedali miastu Stary Teatr²⁶. Początkowo snuto plany postawienia na palcu Szczepańskim zupełnie nowego gmachu, ale ostatecznie liczone, że remont dawnego teatru i powiększenie go o przylegającą doń kamienicę przy placu Szczepańskim pozwoli uzyskać wygodny teatr stosunkowo niewielkim nakładem finansowym.

Architektami odpowiedzialnymi za przebudowę zostali Karol Kremer, pełniący obowiązki dyrektora Budownictwa Rzeczypospolitej i Tomasz Majewski, będący adiunktem budownictwa na Uniwersytecie Jagiellońskim. Przygotowany projekt został zatwierdzony przez władze 9 września 1841 roku i od razu rozpoczęto prace budowlane. Ze względu na zimowe warunki uniemożliwiające prowadzenie prac na zewnątrz, zaczęto od wyburzenia wewnętrznych ścian działowych i postawienia nowych. W następnej kolejności podniesiono mury dokupionej kamienicy, by móc nad sceną zmieścić sznurownię i przebudowano dach nad całością, tak by na strychu mogło się znaleźć miejsce na malarnię. Niestety, rozpoczęcie prac od wnętrza spowodowało osłabienie fundamentów budynku. Na wiosnę okazało się, że obie ściany zewnętrzne od placu Szczepańskiego i od ul. Jagiellońskiej grożą zawaleniem. Koszty wzmacniania fasady żelaznymi obęczkami i stawianie nowych murów zewnętrznych znacznie zwiększyło koszty

25/ K. Estreicher, *Teatra...*, dz. cyt., s. 286.

26/ Teatr przy placu Szczepańskim zyskał nazwę Stary Teatr w 1830 r. po otwarciu teatru przy ul. św. Jana.



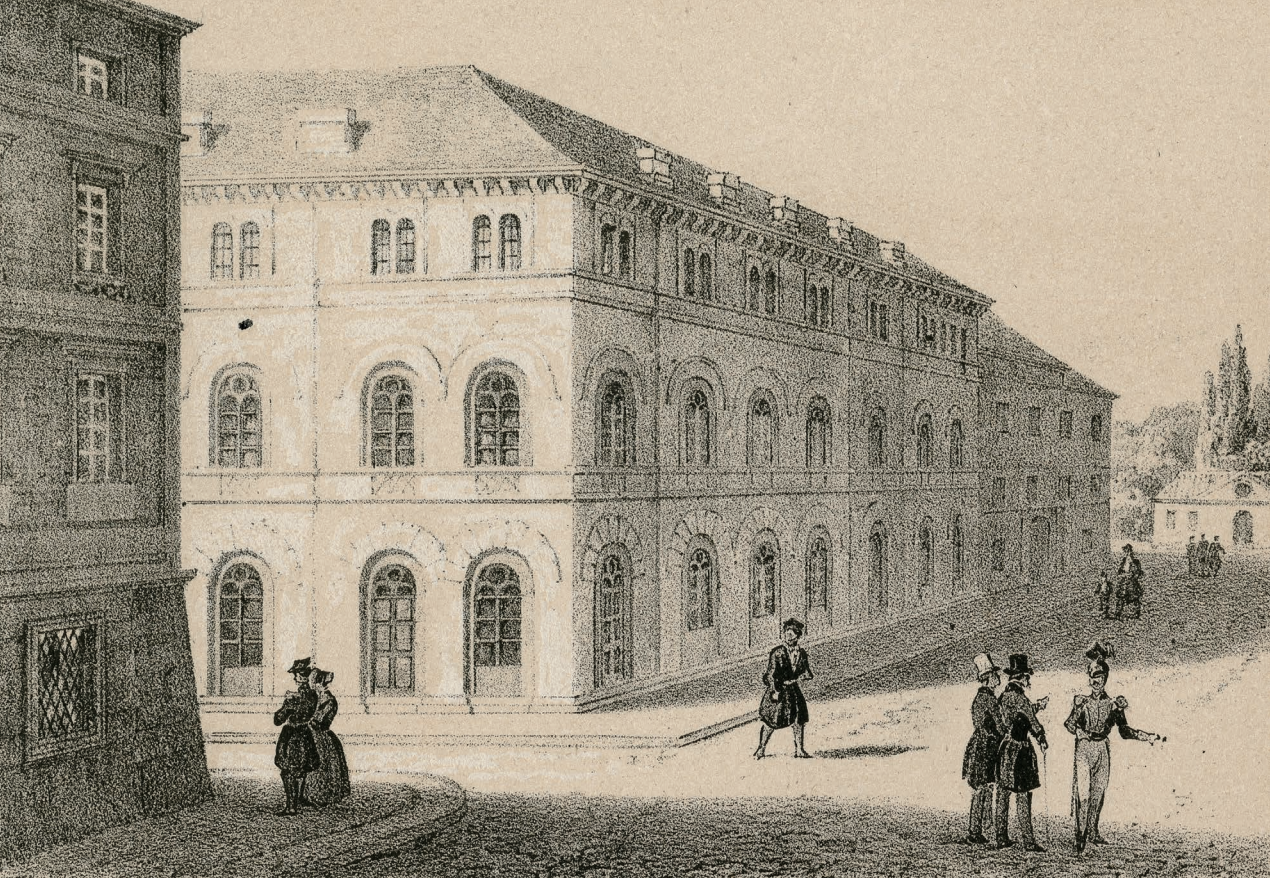
Widok fasady dawnego kościoła św. Urszuli, w którym urządzono teatr, rys. Józef Brodowski, Kraków, ok. 1843, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-896/VIII/

budowy. Estreicher tak podsumował to przedsięwzięcie: „Zanosilo się na zawalenie gmachu. Senat rozkazał, aby dwie ściany rozebrać i na nowo je wymurować, fundamenta bardzo głęboko podarto, a potem nowe osadzono, a gdy i tak gmach nie trzymał się bezpiecznie, wiązano mury żelaznymi spoidłami. W ten sposób powstał gmach, którego budowę rozpoczęto od dachu, a skończono na fundamentach, gmach podobny do buźnicy, a mający wyobrażać styl florencki, gmach, który pożarł bajeczną na owe czasy sumę 360.000 złp. Za te pieniądze byłoby można na środku placu Szczepańskiego zbudować nowy teatr, i większy, i ozdobniejszy, i wygodniejszy”²⁷.

Budowę ukończono ostatecznie z końcem 1842 roku i 1 stycznia 1843 roku teatr zainaugurował swoją działalność pod kierownictwem Tomasza Chełchowskiego. Prasa z entuzjazmem opiewała piękno nowego, acz starego teatru z dużą przesadą, porównując go nawet do najokazalszych w Europie²⁸. Po przebudowie teatr zyskał od zewnątrz podzieloną na trzy piętra fasadę nawiązującą stylem do włoskiego renesansu. Usunięto charakterystyczne porte-fenêtre i dano nowe obramienia drzwi i okien, ozdabiając je półkolistymi zamknięciami i kolumnkami. Drzwi wejściowych do teatru było sześć. Od strony placu Szczepańskiego jedno przy rogu – dla widzów i drugie, bliżej Plant, prowadzą-

27/ K. Estreicher, *Teatra...*, dz. cyt., s. 388–389.

28/ „Gazeta Krakowska” 1843, 1.01, nr 1.



Widok Starego Teatru przy pl. Szczepańskim z pierwszej połowy XIX w., autor rys. nieznanym, wydawca Imp. Lemercier et Bernard, Paryż, ok. 1845, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-806/VIII

ce za kulisy sceny. Od strony ul. Jagiellońskiej znajdowały się pozostałe cztery wejścia: pierwsze stanowiło wyjście bezpośrednio na widownię przez niewielkie foyer; następne, traktowane jako główne, które można było wejść przez korytarz na widownię parteru i łoża kolejnych pięter, ale też przejść do kasy, bufetu i sal reductowych na piętrze; trzecie wejście prowadziło bezpośrednio z ulicy do bufetu teatralnego; ostatnie pełniło funkcję bramy wjazdowej. Jan Michalik układ przestrzenny teatru podzielił ze względu na spełniane funkcje na trzy części: widowiskową, gospodarczą i konsumpcyjno-rozrywkową²⁹.

Tak jak dawniej, na parterze znajdowała się scena wraz z czterokondygnacyjną widownią. O przebudowie teatru pisał szczegółowo Kazimierz Nowacki, posiłkując się zachowaną dokumentacją z prac budowlanych. Choć budowa pochłonęła ogromne koszty nie powstał de facto nowy teatr. Teatr pozostał nadal w tej samej bryle i został unowocześniony na tyle, na ile pozwalały na to ograniczenia starego budynku³⁰.

29/ Zob. J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865–1893. Przedsiębiorstwa teatralne*, Kraków 1997, s. 44–54.

30/ Zob. K. Nowacki, *Architektura...*, dz. cyt., s. 80–112.

Widownia parteru została obniżona i zaprojektowana ze spadem ku scenie. Zaplanowano kilka rzędów miejsc rezerwowanych, a dalszą część parteru pozostawiono stojącą, jak i łoża parterowe, których było 13, na pierwszym piętrze 12, a na drugim i trzecim po 14. Łoża królewska znajdowała się na środku pierwszego piętra, a stojąca galeria – pośrodku trzeciego piętra. W sumie na widowni mogło się pomieścić do 900 osób. Liczba miejsc z czasem się zmniejszała, zwłaszcza po roku 1860, gdy oficjalnie zlikwidowano stojący parter na rzecz miejsc siedzących, choć miejsca stojące funkcjonowały w praktyce nadal, aż do zamknięcia teatru.

Scena została znacznie powiększona – dzięki dołączeniu sąsiedniej kamienicy zyskała na głębokości i wysokości. Proscenium miało w przybliżeniu 1,20 metra. Scena miała głębokość 5 kulis, czyli około 8 metrów, a otwór sceniczny miał wymiary zbliżone do kwadratu o boku 8 metrów. Przy scenie zmieściły się również boczne kieszenie z każdej strony mające po 2,5 metra. Dekoracje można było sprawnie transportować przez tył sceny albo od lewej strony od podwórza lub z prawej przez bramę przejazdową. Brakowało jednak miejsca na przechowywanie dużych elementów dekoracyjnych i w latach późniejszych postawiono na ten cel dawnym zwyczajem szopę na dziedzińcyku. Wyburzono też w ścianie działowej przejście do domu Estreicherów, by tam za zgodą właścicieli zaadaptować dwa pomieszczenia na rekwizytornię³¹. Malarnia mieściła się na strychu. Pomieszczenie to było dość obszerne, ale trudności w pracach nastęrczał niski sufit i wąska klatka schodowa, którą trzeba było przenosić scenografie, choć – jak pisał Jan Michalik – możliwe było bezpośrednie opuszczenie dekoracji wprost z malarni na scenę³². Jednak chętnie wykorzystywano do malowania dekoracji salę reductową na pierwszym piętrze, skąd wygodniej można było przenieść gotowe elementy na scenę. Na garderoby damskie i męskie przeznaczono dwa pomieszczenia na parterze teatru i jedno na piętrze, przy sali reductowej.

Urządzeniem maszynarii scenicznej, która – jak donosiła prasa – ponoć miała być lepszą od warszawskiej, zajął się sprowadzony z Wiednia Jan Hoeck. Scena była wyposażona w jedną dużą zapadnię i cztery mniejsze, do ich obsługi stosowano znajdującą się pod sceną dolną maszynerię. Znajdował się tu kierat, za pomocą którego dwa po boku stojące walce przesuwaly kulisy na drewnianych kółkach. Bezpośrednio nad sceną „wisało sześć pomostów z poręczami. Jeszcze wyżej znajdowała się sznurownia złożona z kilkudziesięciu słupków i pięćdziesięciu skrzynek sznurowych z krążkami, kilkudziesięciu haków”³³. Możliwości techniczne, jakie stwarzało urządzenie sceny w pierwszych latach po remoncie, nie od razu były w pełni wykorzystane, zapewne wymagały też obeznania się z nimi pracowników technicznych. Na nieudolne wykorzystywanie maszynarii i udogodnień sceny za czasów dyrekcji Tomasza Chełchowskiego narzekał Hi-

31/ J. Michalik, *Dzieje teatru...*, dz. cyt., s. 44–54.

32/ Tamże, s. 54.

33/ Tamże, s. 53.

lary Meciszewski, pisząc o powolności pracy maszynistów teatralnych: „Zmiana dekoracji odbywa się u nas w ogóle za nadto z wielką flegmą. Naprzód spuszczają prospekt głębią sceny przedstawiający; a potem dopiero po jednej kulisie, chowają dawne i po jednej wysuwają nowe; i dla tego też zmiana dekoracji trwająca gdzieindziej sekundę, trwa u nas zwykle 5 minut”³⁴. W 1843 roku oświetlenie teatru stanowiły lampy olejne, ale znacznie gęściej rozmieszczone niż dawniej, a nad widownią zawisł zamówiony na wzór wiedeński pająk z 35 kinkietami, który wyciągało się do góry i opuszczało przez otwór w malarni nad sceną. Oświetlenie gazowe wprowadzono dopiero w roku 1858 r. i takie pozostało aż do zamknięcia teatru w 1893 roku. Choć w latach 50. XX wieku znano już oświetlenie elektryczne, nie udało się go zastosować w krakowskim teatrze nawet do tworzenia efektów specjalnych. 26 grudnia 1855 roku podczas premiery *Proroka* Rossiniego miał zostać użyty sprowadzony z zagranicy reflektor łukowy. Jednak nie uzyskano oczekiwanego efektu – „słońce [...] ledwo wzbilo się nad widnokrąg”, a widownia pozostała mocno rozczarowana³⁵.

Teatr był bogato zdobiony wewnątrz przez wiedeńskiego malarza i dekoratora scenicznego Aumajera, z którym współpracował Andrzej Lisowski. Szczególnie okazała była duża sala readowa na pierwszym piętrze, którą okrzyknięto najpiękniejszą w Krakowie. Była wysoka na dwa piętra i okolona bogato zdobioną galerią z balustradą w biało-czerwone pasy. Sale readowe obejmowały jeszcze trzy mniejsze pomieszczenia na piętrze, oddzielone ozdobnymi kolumnami, gdzie znajdowały się jadalnia, mała kuchnia, przedpokój oraz wspomniana już garderoba, wykorzystywana przez aktorów zarówno podczas przedstawień, jak i w trakcie występów readowych. Na parterze do części readowej przynależały znajdujące się tam: restauracja, cukiernia i sala bilardowa. W budynku teatru przewidziane były również pomieszczenia mieszkalne. Na drugim piętrze znajdowało się mieszkanie dla dyrektora, przy którym znajdował się też magazyn przeciwpożarowy. W teatrze miał prawo jeszcze mieszkać dozorca i inspektor, dla których przewidziano pomieszczenia na parterze budynku.

Odremonowany gmach teatru otrzymał nowoczesne ogrzewanie systemem pieców majnerowskich, które miały ogrzewać sale ciepłym powietrzem do 20°C. Jednak, skutkiem braku odpowiedniej obsługi i konserwacji, piece już pierwszej zimy przestały prawidłowo działać, dmuchając dymem. Naprawiono je dopiero w 1851 roku i postarano się o ich fachową obsługę. Te starania starczyły, by ogrzewanie okazało się na tyle skuteczne, że w 1865 roku wprowadzono je również dla pomieszczeń scenicznych.

Przez szereg lat działalności teatru przeprowadzono liczne doraźne remonty i naprawy. Szczególnie istotne było wprowadzenie w 1858 roku oświetlenia gazowego, co znacznie poprawiło widoczność aktorów na scenie. Konieczne oka-

34/ H. Meciszewski, *Uwagi o teatrze krakowskim*, Kraków 1843, s. 69.

35/ „Czas” 1856, nr 5, cyt. za: P. Mitzner, *Teatr światła i cienia. Oświetlenie teatrów warszawskich na tle historii oświetlenia od średniowiecza do czasów najnowszych*, Warszawa 1987, s. 213.

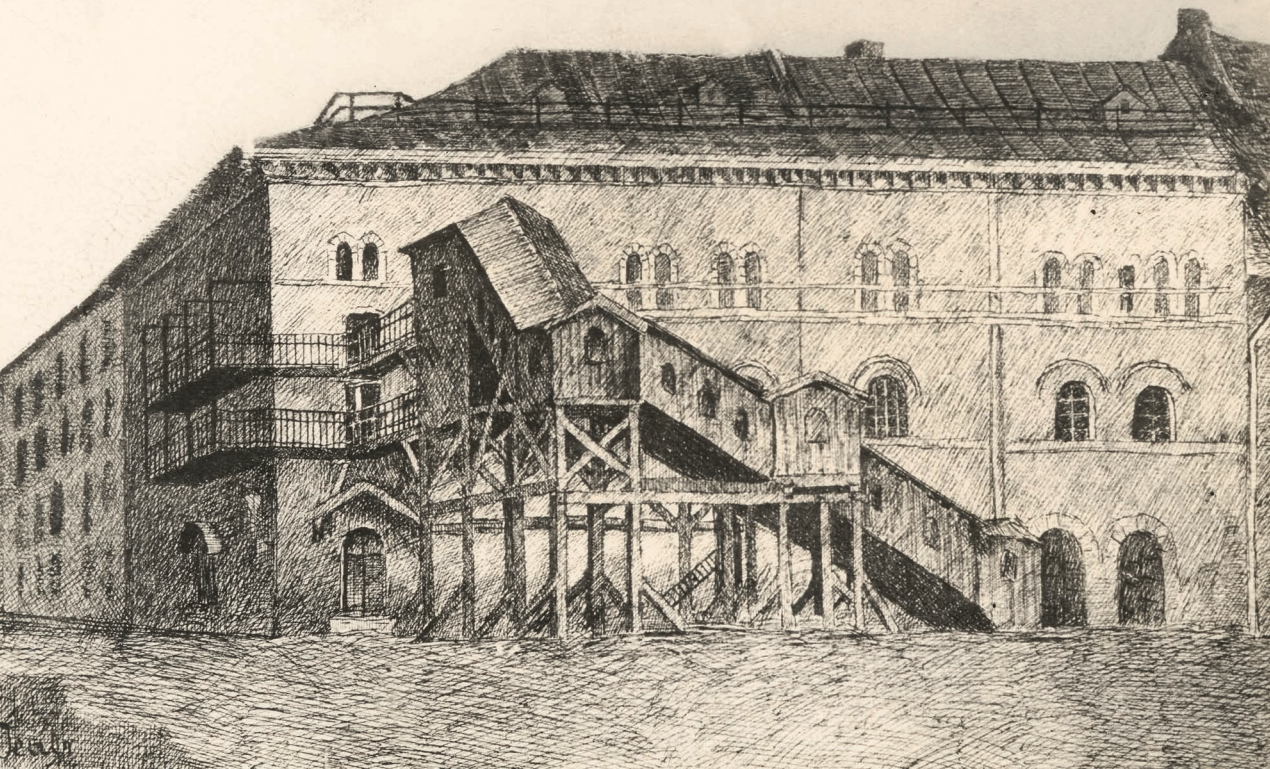


Stary Teatr w Krakowie, fot. Ignacy Krieger, Kraków, ok. 1870, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-5398/K

zało się w 1863 roku całkowite wymienienie zużytej podłogi scenicznej. Większe prace remontowe podjęto też w 1878 roku. Wówczas zastąpiono stopnie pod balkonem pochylnią, wybito nowe wejście z parteru i przebito oddzielne wejście do łóż pierwszego piętra i zmieniono sam układ łóż.

Mimo ciągłej dbałości o stan techniczny teatru, uciążliwe były warunki pracy dla artystów i pracowników technicznych. Będący na wysokim poziomie artystycznym zespół musiał mierzyć się z brakami zaplecza technicznego i ciasnotą budynku. Stąd coraz liczniejsze były głosy o potrzebie wybudowania nowego gmachu teatralnego. Jako pierwszy sprawę tę podnosił w 1872 roku fotograf i teatroman Walery Rzewuski zasiadający w Radzie Miasta.

Sprawa stała się szczególnie ważna po pożarze Ringtheatr w Wiedniu, który wybuchł w 1881 roku. Tragiczny wypadek, który doprowadził do śmierci prawie 400 osób, skłonił władze do przyjrzenia się zabezpieczeniom przeciwpożarowym w teatrach. Dalsze istnienie teatru krakowskiego stanęło wówczas pod znakiem zapytania. Zaostrzono przepisy pożarowe, których Stary Teatr nie był w stanie spełnić i w styczniu 1882 roku podjęto decyzję o jego zamknięciu. Ówczesny dyrektor Stanisław Koźmian tymczasowo dawał przedstawienia



Stary Teatr, rys. Stanisław Fabiański, fot. Daniel Zawadzki, Kraków, ok. 1953, wł. Muzeum Krakowa

w budynku przy ul. Wolskiej³⁶ należącym do rodziny Jabłonowskich. Teatr urządzono w pomieszczeniach po fabryce mebli giętych. Większość prac adaptacyjnych wykonali cieśla Bruśnicki i maszynista teatralny Stanisław Cyrankiewicz³⁷. W prowizorycznie zaadaptowanej na teatr przestrzeni udało się im w przeciągu zaledwie dwóch tygodni wykonać nie tylko scenę i parterową widownię z lożami, ale również konstrukcję balkonową na wprost sceny z miejscami dla widzów. Według wspomnień Cyrankiewicza przy pracach pomagali również artyści: „Antonina Hoffmannowa przybywała z wielkim imbrykiem herbaty i ona nożyczkami obcinała tapety”³⁸. Spektakle w tej przestrzeni dawno przez kilka miesięcy, a gdy w kwietniu zrobiło się już cieplej, zespół przeniósł się do Teatru Letniego, który mieścił się przy ul. Lubicz.

Teatr Letni wybudowano jeszcze w 1876 roku w Ogrodzie Angielskim naprzeciwko Ogrodu Strzeleckiego przy ul. Lubicz. Budynek był drewniany, ale bez dachu. Przykryto go płótnem żeglarskim, które miało chronić od deszczu. Dużą zaletą urządzonego tu teatru było natomiast zachowanie takich samych wymiarów sceny jak w budynku przy placu Szczepańskim. Pozwalało to na bezproblemowe wykorzystanie tych samych dekoracji co w starym teatrze³⁹.

36/ Dziś ul. Marszałka Józefa Piłsudskiego.

37/ Zob. S. Cyrankiewicz, *Ilustrowane o 50 rycinach w trzech częściach ze życia opowieści*, Kraków 1908, s. 541–542.

38/ Tamże, s. 542.

39/ Zob. K. Nowacki, *Architektura...*, dz. cyt., s. 113–125.

W czasie, gdy teatr dawał przedstawienia poza swoją główną siedzibą, dyrektor Stanisław Koźmina starał się o chociaż prowizoryczne przystosowanie budynku starego teatru do nowych przepisów. Niemożliwym było zastosowanie kurtyny żelaznej, gdyż nie mogłaby się ona zmieścić nad sceną, ale wprowadzono szereg mniejszych zabezpieczeń, jak awaryjne oświetlenie z lamp olejnych, wentyl nad sceną do odprowadzania dymu na wypadek pożaru i przerobienie łóż parteru tak, by drzwi otwierały się na zewnątrz. Najbardziej widoczną zmianę stanowiły dobudowane drewniane (sic!) zewnętrzne schody ewakuacyjne od strony placu Szczepańskiego. Zaprojektowane przez młodego wówczas Tadeusza Stryjeńskiego, późniejszego projektanta przebudowy teatru w latach 1903–1906, nie przysporzyły uroku budynkowi. Powszechnie kpiono z dobudówki, przezywając ją „kurnikiem” lub „mostkiem westchnień”. Pozwoliły one jednak powrócić artystom do teatru, gdzie dawali przedstawienia aż do końca sezonu w 1893 roku. Historia działalności teatru krakowskiego na deskach „starej budy” zakończyła się 31 sierpnia 1893 roku, kiedy aktorka Antonina Hoffmann pożegnała wierną publiczność słowami wiersza Lucjana Rydla:

*Kurtyna spadła i za małą chwilę
Wyjdą stąd wszyscy i światła pogasną.
W mury – gdzie sztuka lat mieszkała tyle,
Gdzie jeszcze dzisiaj gwarno jest i jasno –
Cisza i ciemność z twarzą ołowianą
Wstąpią i już w nich na zawsze zostaną⁴⁰.*

Jesienią – wraz z otwarciem nowego gmachu przy placu Św. Ducha, wyposażonego w oświetlenie elektryczne i nowoczesną maszynę – zaczyna się nowa epoka w dziejach teatru krakowskiego.

40/ L. Rydel, *Pożegnanie Starego Teatru*, rękopis, Biblioteka Muzeum Krakowa, R. 34.

Joanna Zdebska-Schmidt

Maszyneria organizacyjna. Losy teatru z perspektywy zarządzania (1843–1916)

Teatr jak maszyna?

„A naprzód potrzeba: dyrekcyi – antreprzyzy – administracyi – lub jak się te wszystkie rzeczy nazywać jeszcze mogą – któraby – mniej dbająca o bieżące i chwilowe korzyści – a głównie o przyszłość sceny [...] prowadziła i kierowała maszynę w jej ręce oddaną [...]”¹.

W XIX i na początku XX wieku, gdy zarządzanie dopiero kształtowało się jako dziedzina nauki, jednym ze sposobów pozwalających na opisywanie i analizowanie skomplikowanych zależności i procesów, które zachodzą w organizacjach, było użycie metafory porównującej organizację do złożonego mechanizmu maszyny. Choć na przestrzeni ponad 100 lat zarządzanie ewoluowało i rozwinęło się zarówno jako dziedzina wiedzy, jak i praktyka funkcjonowania, i choć, by opisać organizację, wykorzystano już dziesiątki metafor, z których każda akcentuje odmienny aspekt jej funkcjonowania, choć nieustająco powstają i są wprowadzane w życie nowe rozwiązania – ujęcie mechanistyczne jest silnie zakorzenione w dyskursie zarządzania² i w pewnym stopniu nieustająco kształtuje sposób myślenia oraz postrzegania organizacji³. Zazwyczaj zakłada się bowiem, że organizacja powinna cechować się stabilną strukturą, zdefiniowanymi, wydzielonymi częściami realizującymi konkretne, wręcz zrutynizowane zadania, jasno określonymi relacjami i zależnościami oraz – co najważniejsze – konkretnymi, najlepiej wymiernymi wynikami pracy.

Porównanie organizacji do maszyny z jednej strony pozwala uświadomić sobie, jak wiele elementów jest niezbędnych by mogła działać, z drugiej strony sprawdza poszczególnych pracowników do roli trybików w mechanizmie, co niesie w sobie niebezpieczeństwo, jakim jest niedocenienie wkładu ich indywidualnej pracy, umiejętności, osobowości czy wzajemnych relacji, a także odbieranie im prawa do eksperymentu czy błędu. Takie myślenie pokutuje szczególnie w od-

1/ H. Meciszewski, *Uwagi o teatrze krakowskim*, Kraków 1843, s. 27–28.

2/ Ł. Sułkowski, *Metafory, archetypy i paradoksy organizacji*, „Organizacja i kierowanie” 2011, nr 2 (145), s. 60.

3/ G. Morgan, *Obrazy organizacji*, Warszawa 1999, s. 19–21.

niesieniu do instytucji artystycznych⁴, w przypadku których określony proces twórczy często próbowano, i nadal próbuje się, sprowadzić do rutynowych, możliwych do kontrolowania i oceny, działań.

Śledząc historię teatru w jego aspekcie organizacyjnym, można zaryzykować twierdzenie, że myślenie mechanistyczne ukształtowało w znacznej mierze charakter pracy dyrektora teatru oraz administracji teatralnej. W tym ujęciu, dyrektor jest swego rodzaju konstruktorem, który projektuje maszynę, wprawia ją w ruch, a następnie kontroluje działania poszczególnych elementów w kontekście zaplanowanych efektów pracy. To na dyrektorze spoczywa całościowa odpowiedzialność za funkcjonowanie skonstruowanej przez siebie organizacji, to on podejmuje wszystkie kluczowe decyzje, nadaje rytm pracy. W teatrze ów zakres odpowiedzialności dyrektora nie zmienił się w ciągu ostatnich dwustu lat. To, czego nie opisuje perspektywa mechanistyczna, a co ma kluczowe znaczenie w praktyce pracy dyrektora i efektach jego oddziaływania na teatr, to wpływ otoczenia, uwarunkowania polityczne oraz indywidualne, unikatowe cechy osoby sprawującej władzę w instytucji.

Z kolei administracja teatru, rozumiana jako obszar działalności teatru związany z organizacją jego codziennej pracy, prowadzeniem dokumentacji, rozliczaniem rachunków itp., jest swoistym pomostem łączącym sztywne oczekiwania i paragrafy z zazwyczaj nieprzewidywalną i nie dającą się ująć w sztywne ramy działalnością artystyczną. To swoiste koło zamachowe instytucji, które podtrzymuje jej ruch i zapewnia względną stabilność – niezależnie od wewnętrznych bądź zewnętrznych napięć. Równocześnie nie można zapominać, że to od wysiłku, poglądów, umiejętności i zaradności konkretnych ludzi, w tym dyrektora i pracowników administracji, zależy, czy formalne aspekty działalności teatru staną się ramą, czy raczej krępującym ruchy pancerzem.

Organizacja pracy teatru to skomplikowany i bardzo wrażliwy mechanizm, na którego sposób i wynik funkcjonowania ogromny wpływ ma indywidualność jego pojedynczych trybików. Losy poszczególnych dyrekcji i sposób organizacji pracy teatru to nie tylko tło dla wydarzeń artystycznych, przepisy prawne, czy rozliczenia, ale fascynująca historia ukazująca próbę zachowania równowagi pomiędzy możliwościami a potrzebami, indywidualnością a ogółem, biznesem a sztuką. Niniejszy tekst jest próbą odsłonięcia fragmentów ukrytej na co dzień „mechaniki” kształtującej oblicze każdego teatru. Opowiada jedynie o najważniejszych, przełomowych dyrekcjach oraz istotnych zmianach organizacyjnych, które stopniowo na przestrzeni lat kształtowały strukturę organizacyjną oraz mechanizm pracy współczesnego teatru. Ze względu na objętość artykułu, a także złożoność problematyki, nie jest to jednak pełen obraz. Opisanych zostało jedynie pięć dyrekcji, z których właściwie każda na swój sposób kształtowała teatr. W dodatku każda z opisanych dyrekcji była uwikłana

4/ *Ustawa o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej* z 1991 roku w art. 11 ust. 2 określa, że instytucjami artystycznymi są instytucje kultury powołane do prowadzenia działalności artystycznej w dziedzinie teatru, muzyki, tańca, z udziałem twórców i wykonawców, w szczególności: teatry, filharmonie, opery, operetki, orkiestry symfoniczne i kameralne, zespoły pieśni i tańca oraz zespoły chóralskie.

w znacznie większej zależności, niż zostało to ukazane. Nie można też zapominać o tych, którzy nie zostali dokładniej przedstawieni – nie tylko dyrektorach, ale także sekretarzach i księgowych, radnych miejskich, członkach różnego rodzaju komisji doradczych lub nadzoru, a także widzach – wszyscy oni mieli pośredni bądź bezpośredni wpływ na funkcjonowanie teatru i formowanie się jego stylu pracy.

Niniejsza opowieść obejmuje dyrekcje Hilarego Meciszewskiego, Adama Skorupki, Stanisława Koźmiana, Tadeusza Pawlikowskiego i Lucjana Rydla. Rozpoczyna się więc od osoby, która jako pierwsza postulowała przejęcie teatru pod zarząd publiczny, a kończy na pierwszym dyrektorz, który prowadził teatr nie na własny rachunek, lecz jako urzędnik miasta Krakowa.

Teatr – przedsiębiorstwo

„Teatr ma zawsze tylko jeden cel, ażeby zarabiać pieniądze”⁵.

Kwestią, która wymaga wyjaśnienia, jest status teatru w XIX i na początku XX wieku. W tym okresie bowiem teatr funkcjonował tak jak prywatne przedsiębiorstwo i tym mianem był też określany. Mimo iż poddany był kontroli ze strony władz, mimo że od roku 1843 funkcjonował w należącym do miasta budynku, to jednak formalnie pozostawał w rękach prywatnych: wybranego w drodze konkursu antrepenera – określanego w oficjalnych pismach mianem przedsiębiorcy lub przedsiębiorcy-dyrektora, a od 1893 roku – dzierżawcy. Od teatru, podobnie jak od przedsiębiorstwa, oczekiwano, że będzie na siebie zarabiał. Takie zorganizowanie pracy teatru miało kluczowe konsekwencje dla jego profilu artystycznego. Prywatny zarządca teatru, nawet przy wsparciu finansowym ze strony władz (zwykle jednak bardzo szczupłym), nie mógł pozwolić sobie na straty, musiał wypracować zysk. Kryterium ekonomiczne, które nawet dziś – gdy publiczne instytucje kultury finansowane są z budżetu państwa lub samorządu – ma wpływ na decyzje artystyczne, w owym czasie w znacznej mierze kształtowało styl pracy oraz oblicze teatru. Antrepenery, którzy mieli odpowiednie zaplecze finansowe – w postaci własnego majątku lub odpowiedniego funduszu – mogli pozwolić sobie na inwestycje czy pewne ryzyko artystyczne. Pozostali, aby zachowywać kruchą równowagę pomiędzy przychodami a kosztami, rezygnowali z bogatej „wystawy”, jak określano niegdyś plastyczną oprawę przedstawienia, albo zaniedbywali budynek, a czasem maksymalnie eksploatowali lekkie propozycje repertuarowe, które – choć nie mogły uchodzić za pozycje „kształtujące” smak publiczności – to jednak cieszyły się dużą frekwencją. Warto też pamiętać o tym, że mimo iż antrepenier ryzykował swój prywatny majątek, mimo iż przedsiębiorstwo było oddawane pod jego zarząd, to jednak w niemal wszystkie decyzje nieustająco wtrącały się władze, sprawując

5/ J. Got, *Rola przedsiębiorstwa w świecie teatru* [w:] J. Michalik, A. Marszałek, (red.), *Teatrologia polska u schyłku XX w.*, Kraków 2001, s. 85–86.

nad działalnością przedsiębiorcy ścisłą i drobiazgową kontrolę. W codziennej praktyce doprowadzało to do nieustających nieporozumień, które pochłaniały ogromną ilość czasu i energii obu stron. Zdarzały się sytuacje, gdy konflikty nie wynikały z troski o poziom artystyczny instytucji czy bezpieczeństwo widzów, ale – podobnie jak to bywa i dziś – ich tło stanowiły rozgrywki polityczne lub personalne. W większości wypadków ogromny problem stanowił brak praktycznego doświadczenia osób, które sprawowały nadzór nad codzienną pracą, a także konstruowały przepisy i wymagania formalne względem instytucji. Brak zrozumienia i brak wiedzy o tym, jak wygląda codzienna praca w teatrze, skutkowałam regulacjami, które znakomicie prezentowały się na papierze i wydawały się logiczne, jednak w praktyce nie były możliwe do realizacji. W efekcie to, co miało porządkować i ułatwiać pracę przedsiębiorcy, stawało się jego największą bolączką. Zresztą problem przepisów, które nie przystają do praktyki działalności artystycznej i stanowią przeszkodę w codziennej, praktycznej pracy, jest niestety aktualny do dziś.

Teoria a praktyka – dyrekcja Hilarego Meciszewskiego (1843–1845)

„Pisałem i ja o teatrze, bo mi się zdawało, że można rzecz każdą wedle zasad teorii rządzić; i dopiero gdym wlaź w to błoto, przekonałem się rychło, że zarząd teatru praktyczny trudniejszy jest nieco, aniżeli się teorii zdaje”⁶.

Rozdźwięk pomiędzy teorią a praktyką to zmienna, o której bardzo łatwo zapomnieć. Szczególnie, gdy występuje się w roli krytyka cudzych działań oraz gdy projektuje się zasady organizujące pracę. Przekonał się o tym Hilary Meciszewski (1802–1855), polityk i publicysta, który zanim objął stanowisko antreprenera krakowskiej sceny, przez wiele lat aktywnie walczył o zaangażowanie władz w życie teatralne oraz o przełamanie „marazmu teatralnego” i podniesienie jakości prezentowanych na krakowskiej scenie przedstawień. To między innymi dzięki jego zaangażowaniu Senat Rządzący, w grudniu 1842 roku, powołał do życia tak zwaną Dyrekcję Teatralną⁷. Wbrew nazewnictwu owa Dyrekcja Teatralna nie była organem wewnętrznym, zarządzającym teatrem, a organem nadzoru z ramienia Senatu. W założeniu miała czuwać „bezpośrednio nad utrzymaniem widowisk dramatycznych [...] w sposób zapewniający rzeczywistą przyjemność miłośnikom tego rodzaju zabawy [...]”⁸. W praktyce umożli-

6/ Przemówienie Hilarego Meciszewskiego w Sejmie WM Krakowa wygłoszone 3.07.1844, cyt. za.: J. Got, *Negocjacje teatralne* [w:] J. Got, *Teatr i teatrologia*, Kraków 1994, s. 142

7/ Por.: *Urządzenie Dyrekcji Teatralnej*, Kraków, 23.12.1842. Dokument przedrukowany w J. Got [oprac.] *Teatr krakowski pod dyktando Hilarego Meciszewskiego 1843–1845*. Repertuar, recenzje, dokumenty, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967, s. 236–239.

8/ J. Got, *Teatr krakowski pod dyktando...*, dz. cyt., s. 235.



Hilary Meciszewski, autor fot. nieznan, Kraków, 1867, z zasobu Archiwum Narodowego w Krakowie, sygn. 29/670/0/-/261

wiała władzy ingerencję w wewnętrzne sprawy prywatnego przedsiębiorstwa. Ocenie podlegały m.in.: kwestie administracyjne, sposób organizacji pracy artystycznej, repertuar, poprawność wystawiania sztuk i gry aktorskiej, jakość i adekwatność dekoracji czy frekwencja. Członkowie owej Dyrekcji podczas wyznaczonych dyżurów obecni byli nie tylko na spektaklach, ale także na próbach, to im przedsiębiorca zobowiązany był przedstawić repertuar, z nimi ustalał nawet drobne bieżące naprawy, był zobowiązany omawiać sprawy organizacyjne związane z zatrudnianiem aktorów czy oceną ich pracy.

Członkowie Dyrekcji Teatralnej przygotowywali z każdego ze swoich „dyżurów” w teatrze specjalne raporty, w których chwalili bądź (co zdarzało się znacznie częściej) ganili przedsiębiorcę za wszelkie niedociągnięcia. Meciszewski, jako pomysłodawca owego organu, stał się jedną z jego ofiar – szybko przekonał się bowiem, że Dyrekcja Teatralna, która w założeniu miała pełnić rodzaj swoistego nadzoru społecznego nad sceną narodową i przyczyniać się do jej rozwoju, w rzeczywistości paraliżowała codzienną pracę teatru. Oryginalną i słuszną w założeniu ideę pogrzebały ostatecznie relacje interpersonalne, rozgrywki po-

lityczne, wzajemne niechęci i brak kompetencji – a więc wszystko to, co i dziś niezmiennie staje się gwoździem do trumny najciekawszych nawet pomysłów. Część członków Dyrekcji Teatralnej nieprzychylna Meciszewskiemu nie umiała oddzielić osobistej urazy od oceny działalności teatru. Dodatkowo osobom zasiadającym w Dyrekcji brakowało praktycznej wiedzy o codziennym funkcjonowaniu sceny, za to wielu z nich nie potrafiło powściągnąć krytyki i chęci zademonstrowania władzy. Meciszewski jako antreprener nie pozostawał krytykom dłużny, zaciekle bronił swojej autonomii, „gospodarzył w Teatrze, niewiele oglądając się na Dyrekcyję i na Senat krakowski, lecz ile razy potrzeba było ich pomocy, póty pisał i nalegał, póki nie postawił na swoim”⁹. Ostatecznie, dzięki swojemu uporowi, doprowadził do częściowej zmiany przepisów. Mimo swych zasług, również na polu artystycznego rozwoju sceny, przez jemu współczesnych postrzegany był jednak negatywnie – wytykano mu przede wszystkim arogancję¹⁰. Znamienne, że dwie dekady później, gdy hrabia Adam Skorupka obejmował teatr, pisano w „Czasie”: „Należy się spodziewać, że za wspólnym usiłowaniem dojdzie Kraków z czasem do widowisk teatralnych przypominających świetne czasy przedsiębiorstwa Meciszewskiego”¹¹.

Meciszewski poza tym, że boleśnie doświadczył praktycznego wymiaru wtrącania się władzy w sprawy teatru, poniekąd stał się także ofiarą własnej krytyki. Podczas trwającej niespełna dwa sezony antreprzyzy rozliczany był bowiem z tego, co sam wcześniej postulował. Swoisty „przepis” na dobrze prowadzony teatr zawarł jeszcze przed objęciem przedsiębiorstwa w obszernym tekście *Uwagi o teatrze w Krakowie*, który wymierzony był w antreprzyzę jego poprzednika, Tomasza Chełchowskiego. Meciszewski jako pierwszy na gruncie teatru polskiego, analizując teatr, opisał nie tylko jego wymiar artystyczny, ale także organizację. W tekście tym śledzi działalność „maszyny teatralnej”¹², której celem jest nauka i zabawa widzów, a także przynoszenie korzyści (w tym finansowej) antreprenerowi¹³. Bardzo sprawnie łączy z jednej strony poczucie odpowiedzialności za społeczną misję teatru z trzeźwymi, można by wręcz rzec – wyrachowanymi uwagami, które umożliwiają przedsiębiorstwu zachowanie ekonomicznej równowagi. Trafnie zauważa, że by móc liczyć na jakikolwiek zysk, trzeba najpierw w teatr – podobnie jak w jakiegokolwiek inne przedsiębiorstwo¹⁴ – zainwestować. Zakłada, że zachowanie porządku przełoży się bezpośrednio na podniesienie jakości przedstawień i wpłynie na zadowolenie publiczności. Meciszewski bardzo trzeźwo zwraca uwagę na konieczność wy-

9/ K. Estreicher, *Teatra w Polsce*, T. II, Kraków 1876, s. 75.

10/ Zob.: Sprawozdanie Senatora Majewskiego, cyt. za: K. Estreicher, *Teatra...*, dz. cyt., s. 132

11/ „Czas” 1865, nr 150, 5.07 [dostęp elektr.] <http://mbc.malopolska.pl/dlibra/publication?id=26910&tab=3>.

12/ Zob.: H. Meciszewski, *Uwagi o teatrze...*, dz. cyt., s. 104.

13/ Tamże.

14/ „Przemysł ten nazwał się antreprzyzą teatralną, i wszelka prywatna antreprzyza teatralna, nie była, nie jest, ani nigdy nie będzie czem innym, tylko spekulacją taką samą, jaką jest sptaw pszenicy [...], jaką jest handel winami”, cyt. za.: H. Meciszewski, *Uwagi o teatrze...*, dz. cyt., s. 30.

korzystania nadarzających się okazji, aby bez zwiększania nakładów zapewnić sobie – czy raczej scenie – korzyści. Dotyczy to przede wszystkim wynagradzania tych, którzy tworzą trzon artystyczny teatru: aktorów, a także autorów oraz tłumaczy. Otóż pewne oszczędności – szczególnie w porównaniu do scen zagranicznych – są możliwe, ponieważ „w ciasnym obrębie sceny polskiej, ograniczonym do trzech teatrów stałych i pięciu najwięcej wędrujących, artyści nasi nie bardzo mają w czym przebierać; i chętnie poprzestają na miernej płacy, byle ich tylko regularnie dochodziła i byle sposób obchodzenia się z nimi dyrektora wynagradzał im poniekąd niedobór kieszonkowy [...] w położeniu w jakim się w ogóle wszyscy artyści dramatyczni w Polsce znajdują, nie tak łatwo spieszyć się będą z porzuceniem antreprzyzy”¹⁵.

Dodatkowo, jak podkreśla Meciszewski, na terenie Galicji nie obowiązują wprowadzone np. we Francji prawa autorskie, co umożliwi bezkarne korzystanie z cudzego dorobku. Z kolei wynagrodzenie za twórczość dramatyczną rodzimych autorów nie musi być wygórowane, gdyż „piśmiennictwo polskie jest jeszcze dotąd zawsze ofiarą tylko ze strony piszącego, ale nie źródłem jakowejś dla niego korzyści [...]. W Polsce bierze pióro do ręki nie ten, co potrzebuje żyć z czasu i talentu swego, ale ten zazwyczaj, co albo pragnie użyć pierwszego i drugiego z moralną dla siebie i drugich korzyścią, albo też ten, co nie wie co z czasem i talentem zrobić?”¹⁶. Z kolei „tłumacza zaspokaja zapewne zupełnie, bilet wnijsia na parter”¹⁷.

Wbrew pozorom Meciszewski nie był bezwzględny w wyzyskiwaczem – w swoim piśmie, uczciwie ukazał pewien praktyczny czy wręcz mechanistyczny sposób myślenia, który niestety w dużej mierze pozostaje aktualny do dziś. Jego postawa odzwierciedlała też ówczesną rzeczywistość. Zresztą w chwili, gdy to on przejmował przedsiębiorstwo, sytuacja się odwróciła – ze względu na konkurencję kandydaci na stanowisko dyrektora teatru „licytowali pomiędzy sobą artystów”¹⁸, co ostatecznie wpłynęło na znaczne podniesienie gaź aktorów. Meciszewski owe wyśrubowane gaże przyjął jako punkt wyjścia, nie starał się ich obniżyć w trakcie trwania antreprzyzy, „uważając dobry byt artysty za jeden z głównych warunków postępu sceny”¹⁹. Dla rozwoju sceny, starał się w praktyce wcielać ów zakulisowy porządek, o którym pisał w *Uwagach o teatrze krakowskim*. W tym celu dość rygorystycznie przestrzegał zasad i wymierzał kary finansowe²⁰, choć Karol Estreicher określa go też mianem wyrozumiałego i hojnego²¹.

15/ Tamże, s. 50.

16/ Tamże, s. 48.

17/ Tamże, s. 47.

18/ *Kilka słów Hilarego Meciszewskiego do redaktora „Gazety Poznańskiej”* [w:] Hilary Meciszewski, *Uwagi o teatrze krakowskim. Wybór pism teatralnych*. Wybór i oprac. Dariusz Kosiński, Kraków 2008, s. 185.

19/ *Kilka słów...*, dz. cyt., s. 185.

20/ „Ostro stawiał się z powodu, iż Dyrekcja zmniejszyła Piotrowskiej karę 40 złpol. na 5 złpol”. Zob.: K. Estreicher, *Teatra...*, dz. cyt., s. 118.

21/ Tamże, s. 73; przykładowo, gdy jeden z jego aktorów poważnie zachorował, walczył z senatem o to, „aby mu wypłacić 100 zł pol. z funduszu artystów”. Zob.: tamże, s. 120.

Nie można odmówić Meciszewskiemu aktywnego zaangażowania w sprawy teatru, co z pewnością wpływało na atmosferę panującą w zespole. Z jednej strony dyrektor, aktywnie uczestnicząc w codziennej pracy teatru, mocno „ograniczał” swobodę artystów – co prawdopodobnie doprowadziło do konfliktu z utalentowaną aktorką Teresą Palczewską (1805–1858) i ostatecznie przyczyniło się do jej odejścia z zespołu. Z drugiej strony jego entuzjazm czy docenianie pracy artystycznej były budujące dla aktorów. Znakomicie ukazuje to opisana przez Karola Estreichera sytuacja: „Po każdym trafnym oddaniu roli, biegał za kulisy i dziękował artyście, a gdy jakowa sztuka powiodła się, kazał ją dla siebie powtarzać [...]. Z jednej sztuki ucieszony, pomimo pustek w teatrze, pobiegł na scenę i prosił artystów, aby ją nazajutrz powtórzyli. Na drugim grano lepiej, lecz równie były pustki. Więc ponownie prosił artystów, by trzeci raz grali. Artyści przedstawiają mu, że szkodę przynosi kasie, bo publiczność nie przychodzi. Na to Meciszewski rzecze: Panowie gracie cudownie, przepysznie, nie mogę się wam napatrzeć. Grajcie dla mnie. Trzeba publiczność uczyć co piękne [...]. Jakoż na trzecie widowisko, miasto zadziwione odegraniem sztuki trzy razy raz po raz, zaciekawione poruszyło się. Teatr był pełny, klaskano zapamiętałe”²².

Warto też pamiętać, że realia pracy w XIX wieku, zwłaszcza na prowincji, o którą niemal każdy z aktorów się otarł, „skłaniały ludzi sceny do przenoszenia spraw zawodowych w przestrzeń prywatną”²³. „Zwyczaj miał Meciszewski zapraszać artystów, gdy miano grać jaki utwór dziejowy. Wówczas przy wieczornej herbacie miewał do nich wykłady dziejowe o postaciach do sztuki wchodzących, brał jedną książkę za drugą, odczytywał ustępy i pokazywał ryciny. Tak kształcił artystów, tak podniecał ich ambicję do zrozumienia roli i do oddania jej wiernie i sumiennie”²⁴. Dyrektor nie „wychodził” więc ze swej roli – poświęcał teatrowi swój majątek i czas prywatny. Wydaje się, że ostatecznie to zaangażowanie w sprawy teatru przyczyniło się do zakończenia antrepryzy i ustąpienia Meciszewskiego ze stanowiska. W 1845 roku, niedługo przed planowanym podpisaniem nowego kontraktu przedłużającego i zmieniającego dotychczasową umowę, Meciszewski rzekł się antrepryzy na rzecz swojego współnika. Świadek tamtych wydarzeń – Karol Estreicher (1827–1908) – twierdzi, że Meciszewski stracił cierpliwość zniechęcony ciągłą walką z władzami. Równocześnie sugeruje, że rzekł się dyrekcji tylko formalnie, przygotowując rozgrywkę o finansowanie teatru z kasy miasta. Faktycznie, mimo ustąpienia ze stanowiska, Meciszewski nadal aktywnie walczył o sprawy teatru krakowskiego, nigdy jednak nie objął już jego dyrekcji. Przyczyniły się do tego w dużej mierze względy polityczne.

22/ Tamże, s. 73–74.

23/ D. Jarząbek-Wasył, *Za kulisami. Narodziny przedstawienia w Teatrze Polskim XIX wieku*, Kraków 2016, s. 114.

24/K. Estreicher, *Teatra...*, dz. cyt., s. 74.

Spółka akcyjna – Adam Skorupka (1865–1871)²⁵

„Dla narodów, które straciły niepodległość, teatr ma wyjątkowe znaczenie dlatego, że pielęgnuje i wspiera (...) język, a z nim literaturę i piśmiennictwo. Dla narodu polskiego teatr ma zatem niezaprzeczoną użyteczność praktyczną i względną doniosłość”²⁶.

Z chwilą gdy Meciszewski zrezygnował z pełnienia funkcji antrepenera krakowskiego teatru, rozpoczął się dla tej sceny okres powolnego, choć nieuniknionego upadku. Kolejne dyrekcje nie dokonały żadnych zasadniczych zmian w zakresie zarządzania teatrem. Na kondycję instytucji w znacznym stopniu wpłynęły wydarzenia zupełnie od niej niezależne – a więc powstanie krakowskie, Wiosna Ludów i powstanie styczniowe. Możliwości rozwoju krakowskiej sceny znacząco ograniczyły bezwzględna polityka germanizacyjna i pozbawianie instytucji zaplecza finansowego. Przestała istnieć Dyrekcja Teatralna, przemianowana w międzyczasie – jeszcze za sprawą starań Hilarego Meciszewskiego – na Komitet Teatralny.

Przy takim splocie wydarzeń stanowisko dyrektora teatru nabrało wyjątkowego znaczenia. Jak po latach podsumował to Stanisław Koźmian (1836–1922): „przyszłe losy polskich widowisk były niepewne; nie wiedziano kto otrzyma na nie koncesję od rządu i przypuszczać można było, że się w niewłaściwe lub niegodne dostanie ręce”²⁷. W tej sytuacji możliwością poprowadzenia przedsiębiorstwa zainteresowało się środowisko krakowskich konserwatystów.

Na wiosnę 1865 roku, zrezygnował z funkcji antrepenera nielubiany w Krakowie Adam Miłaszewski (1827–1893). Komisja Namiestnicza²⁸ rozpisała konkurs „o przedsiębiorstwo teatru polskiego”²⁹. Jednym z wymagań była możliwość wykazania się „koniecznym funduszem zakładowym”. Zważywszy na trudną sytuację, w jakiej znajdowała się krakowska scena, a także obowiązujące wówczas przepisy, był to wymóg całkiem racjonalny. Podstawą prawną, na której funkcjonował wówczas teatr był kontrakt zawarty pomiędzy „C.K. Komisją Namiestniczą a Panem Adamem Hrabią Skorupką w celu zabezpieczenia przedsiębiorstwa polskich przedstawień w Krakowie”³⁰. Dokument pobieżnie traktował kwestie artystyczne, a jego treść dotyczyła przede wszystkim spraw organiza-

25/ Fragmenty niniejszego i kolejnych dwóch rozdziałów zostały wykorzystane także w artykule *Spojrzenie na historię XIX-wiecznego teatru krakowskiego z perspektywy zarządzania* opublikowanym w „Krzysztoforach” 2018, nr 36, s. 85–96. W niniejszym tekście fragmenty te są jednak przedstawione w nieco odmiennym ujęciu.

26/ Wypowiedź Stanisława Koźmiana, cyt. za: J. Got, *Szkoła krakowska [w:] Sto lat Starego Teatru w Krakowie*, s. 15.

27/ Z. Przybylski [i S. Koźmian], *Z rozwoju polskiego teatru*. Antonina Hoffmann, Kraków 1901, s. 30.

28/ Komisja Namiestnicza w Krakowie w latach 1862–1867 była naczelnym organem władzy administracyjnej działającym na obszarze Galicji Zachodniej.

29/ „Czas” 1865, nr 94, 25.04 [dostęp elektr.] <http://mbc.malopolska.pl/dlibra/publication?id=26835&tab=3>.

30/ Treść kontraktu została przedrukowana i omówiona w książce J. Michalika *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865–1893. Przedsiębiorstwa teatralne*, Kraków 1997, s. 37–44, 450–466.

cyjnych i finansowych. Przedsiębiorca odpowiedzialny był między innymi za utrzymanie gmachu, opłacał (niezależnie od wysokości ich kosztów) wszelkie bieżące naprawy urządzeń teatralnych, ogrzewanie, kupował dekoracje i kostiumy, wypłacał też wynagrodzenie funkcjonariuszom inspekcji policyjnej, która miała obowiązek pojawiać się na każdym przedstawieniu. Utrzymywał rzecz jasna zespół aktorski i administracyjny oraz wypłacał tantiemy autorom tekstów dramatycznych. Kontrakt regulował górną granicę cen biletów, ograniczając tym samym możliwe przychody. Wypłacalność przedsiębiorstwa antreprenier gwarantował całym swoim majątkiem. W owym czasie teatr nie otrzymywał żadnej subwencji³¹. Dopiero w 1867 roku teatr otrzymał 2.500 złotych reńskich od rządu.

Nowym antreprenierem teatru został wybrany Adam hrabia Skorupka (1820–1872), który „otrzymał przy rozpoczęciu przedsiębiorstwa piętnaście tysięcy reńskich od grona miłośników sceny narodowej”³². Owo grono, w tym m.in. Adam Potocki (1822–1872), Adam Sapieha (1828–1903) i Stanisław Koźmian, należało do ówczesnego środowiska krakowskich konserwatystów i, aby ratować polski teatr, zawiązało swoistą spółkę akcjonariuszy. Spółka nie funkcjonowała jako oficjalny byt, choć była czasem wymieniana przez ówczesnych komentatorów życia społeczno-politycznego. Niestety, nie zachowały się dokumenty pozwalające prześledzić, na jakich zasadach odbywała się współpraca pomiędzy akcjonariuszami a dyrektorem, który formalnie był jedyną osobą odpowiedzialną za teatr. Jak zauważa Jan Michalik: „nie była to typowa »spółka akcyjna« [...] udziałowcy liczyli nie tyle na zysk, lecz realne rezultaty artystyczne, korzyści społeczne”³³. To nowatorskie rozwiązanie umożliwiło zaistnienie teatru krakowskiego w chwili, gdy wydawało się, że nie ma dla niego ratunku. Adam Skorupka, wspierany przez nieformalną grupę prywatnych akcjonariuszy, zyskał dla teatru wolność twórczą, której nie mogli, bądź mogli jedynie w minimalnym stopniu zapewnić jego poprzednicy. Grupa ta pełniła wówczas rolę podobną do tej, jaką dziś pełni państwo, finansując instytucje kultury: nie dla zysku, lecz rozwoju działalności kulturalnej. Rozwiązanie, które „uwolniłoby” teatr spod dyktatury bilansu finansowego, przenosząc ryzyko finansowe na państwo³⁴, a tym samym pozwoliłoby instytucji na rozwój w zakresie działalności artystycznej, postulował już Hilary Meciszewski, a po nim także Stanisław Koźmian.

Rok 1865 rozpoczyna nowy rozdział w historii teatru krakowskiego. Trzeba było na nowo zorganizować pracę i zebrać zespół. Adam Skorupka, sam niemający doświadczenia w prowadzeniu instytucji, kierował się przede wszystkim intu-

31/ Paragraf 5 Kontraktu zawartego pomiędzy Komisją Namiestniczą a Adamem Skorupką wskazywał, że „subwencja pieniężna ze skarbu Państwa jest niemożliwa pod żadnym warunkiem”, cyt. za: J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865–1893...*, dz. cyt., s. 459.

32/ K. Estreicher, *Teatr w Polsce*, Warszawa 1953, t. II, s. 589.

33/ J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865–1893...*, dz. cyt., s. 35.

34/ „[...] interes sztuki nie zgodzi się nigdy z interesem antreprezy. [...] rząd umiejący jak należy ocenić powołanie i skutki teatru [...] może i powinien administrować teatrem [...] na rachunek, to jest na zysk lub stratę skarbu publicznego”, H. Meciszewski, *Uwagi o teatrze...*, dz. cyt., s. 33–34.

icją i znajomością ludzi³⁵. Jak po latach wspominał Koźmian: „Wziął się rażno do dzieła a doskonałe przygotowanie, uorganizowanie i urządzenie teatru krakowskiego w przededniu odrodzenia jest jego zasługą. [...] Miał nad wszelki wyraz szczęśliwą rękę i od razu zgromadził tak zdumiewająco znaczną liczbę talentów i niepospolitych zdolności, że zapewniało to z góry powodzenie i prawdziwy rozwój”³⁶.

Nowy dyrektor nie ingerował bezpośrednio w pracę artystyczną. Zajął się przede wszystkim obowiązkami administracyjnymi, organizacyjnymi i finansowymi. Kierownictwo artystyczne powierzył najpierw Janowi Tomaszowi Sewerynowi Jasińskiemu, a następnie Stanisławowi Koźmianowi. Taki rozdział pracy, choć nie był uregulowany prawnie, w połowie XIX wieku stał się pewnego rodzaju normą. W ten sposób pracował również Stanisław Koźmian. Jak sam wyjaśniał: „na dobrze urządzonej scenie czynności reżysera i dyrektora winny być rozdzielone, bo z natury rzeczy są i powinny być innymi. Z konieczności z braku innego reżysera, dyrektor zastępować go może, lecz jest to stan anormalny. W Krakowie zaś, [...] gdzie co chwila wystawiać trzeba nową sztukę, połączenie czynności reżysera i dyrektora przechodzi siły najgorętszego nawet miłośnika teatru [...]. Jak wszędzie, tak i tu żądza robienia wszystkiego samemu musiałaby wyjść w końcu na złe teatrowi”³⁷. Niezależnie od formalnego rozdziału obowiązków, całkowita odpowiedzialność spoczywała jednak na barkach jednej osoby. Dyrekcja Adama Skorupki, choć niezwykle istotna w dziejach sceny krakowskiej, na kartach historii zapisała się przede wszystkim z uwagi na osobę Stanisława Koźmiana. Był on jednym z akcjonariuszy i nieformalnie wspierał antreprenera w jego działaniach przez cały czas trwania dyrekcji. Funkcję kierownika artystycznego pełnił w latach 1866–1868. Jest to okres, gdy – zgodnie z przytoczoną już deklaracją – kształtował oblicze artystyczne instytucji, choć trudno uwierzyć, że nie interesował się, czy też pośrednio nie miał wpływu na zagadnienia natury organizacyjnej. W roku 1871, gdy stan zdrowia Adama Skorupki nie pozwalał już pełnić mu obowiązków, Koźmian przejął dyrekcję teatru krakowskiego – początkowo jako współnik, na podstawie umowy z dotychczasowym dyrektorem, a od 1872 roku, po śmierci Skorupki, jako samodzielny przedsiębiorca. Funkcję tę pełnił do końca sezonu 1884/1885. W latach 1878–1881, gdy równocześnie zajmował stanowisko redaktora naczelnego „Czasu”, dyrekcję teatru dzielił z Józefem Rychterem (1820–1885).

35/ Zob.: J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865–1893...*, dz. cyt., s. 69.

36/ Z. Przybylski [i S. Koźmian], *Z rozwoju polskiego teatru...*, dz. cyt., s. 33–34.

37/ S. Koźmian, *Teatr: wybór pism*, Kraków 1959, T. I, s. 70.

Czas przełomu – Stanisław Koźmian (1872–1885)

„W organizmie teatralnym [...] publiczność winna być rozjemcą, łącznikiem, [...] sędzią [...] między autorami, aktorami i dyrekcją z jednej a krytyką z drugiej strony”³⁸.

Stanisław Koźmian to postać, która zapisała się w historii Krakowa i całego obszaru pozostającego pod zaborem austriackim. Polityk, publicysta, współtwórca Teki Stańczyka i jeden z jej głównych autorów, współpracował z „Czasem” i „Gazetą Lwowską”. Był pomysłodawcą i współzałożycielem „Przeglądu Polskiego”. Prywatnie związany był z jedną z najważniejszych i największych aktorek krakowskiego teatru, Antoniną Hoffmann (1842–1897).

Jako kierownik artystyczny, a następnie antreprenier teatru, Stanisław Koźmian identyfikowany jest z tak zwaną „szkołą krakowską” – swoistą reformą teatru krakowskiego, obejmującą przede wszystkim styl pracy artystycznej. Fenomenem jest, jak zaznacza Jerzy Got, zasięg tego zjawiska, jego wewnętrzna spistość, a nade wszystko daleko idące następstwa, bowiem to właśnie ze „szkoły krakowskiej” „wywodzi się znaczna część praktyki nowoczesnego teatru polskiego”³⁹. W okresie dykcji Koźmiana duży nacisk położony był na rodzimy repertuar. Wówczas nie do końca uświadamiano sobie znaczenie zmian, jakie zachodziły w teatrze. Zresztą, owe zmiany zachodziły stopniowo, a ich współtwórcami był zespół, w tym pracujący dla Koźmiana reżyserzy: Józef Rychter czy Roman Żelazowski (1854–1830) a także Antonina Hoffmann – jako jedna z głównych aktorek.

Być może to przypadek, ale warto zwrócić uwagę, że Koźmian, inicjator przekształcenia oblicza teatru, opisując go, posługiwał się metaforą organizmu a nie maszyny, a także podkreślał, że jego byt jest silnie uzależniony od odbiorców jego działań. Postrzeganie teatru jako „żywego systemu, egzystującego w szerszym otoczeniu, od którego jest uzależniony pod względem zaspokajania różnych potrzeb”⁴⁰ pozwala dostrzec ważne kwestie związane z relacjami, nie trzymać się ślepo ustalonych zasad, a dostosowywać rozwiązania do aktualnej sytuacji. W tym ujęciu znaczenia nabiera publiczność teatru. Także pracownik, postrzegany jest już nie tylko jako trybik w maszynie, a część organizmu. Ważnym osiągnięciem tamtych lat jest podział obowiązków i rezygnacja antreprenera z osobistej kontroli nad każdym obszarem aktywności instytucji. Dziś jest to jedna z podstawowych zasad skutecznego zarządzania.

Jako przedsiębiorca Stanisław Koźmian wiele czasu i wysiłku poświęcił budowie wizerunku instytucji. Koncentracja na tym obszarze wynikać mogła z jego doświadczeń politycznych, a także z faktu postrzegania teatru jako systemu otwartego, silnie uzależnionego od swojego otoczenia. Antreprenier zdawał so-

38/ S. Koźmian, *Nasza publiczność [w:] Teatr...*, dz. cyt., s. 231.

39/ J. Got, *Teatr...*, dz. cyt., s. 190.

40/ G. Morgan, *Obrazy...*, dz. cyt., s. 41.



Portret Stanisława Koźmiana z okresu, gdy pełnił funkcję antreprenera teatru, mal. Jules (Juliusz) Vallent, Kraków, ok. 1875, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-845/VI

bie sprawę, że okres, gdy poziom artystyczny przedstawień pozostawiał wiele do życzenia, ukształtował publiczność, która w teatrze szukała przede wszystkim niezbyt wyszukanej rozrywki. Wielu widzów zniechęciło się do teatru. „Chodziło o publiczność, która postawiona wobec wyboru pójścia do jedynego teatru lub nie pójścia do żadnego, łatwo decydowała się na to drugie”⁴¹. Sytuacji nie poprawiał fakt, że budynek przy placu Szczepańskim był w bardzo

41/ J. Got, Wstęp [w:] S. Koźmian, *Teatr...*, dz. cyt., s. 12.

złym stanie technicznym⁴². Trzeba było więc na nowo „wychować” dawną publiczność i zdobyć nową. Wyzwaniem było przyciągnięcie do teatru widzów – niezależnie od ich poglądów politycznych czy statusu majątkowego. Właśnie z tego względu Koźmian rozpoczął szeroko zakrojoną politykę informacyjną na temat teatru. Zależało mu na tym, aby jego działania i wysiłki były jawne i znane szerokiemu gronu odbiorców. Dzięki temu zapewniał teatrowi rozgłos, sprawiał, że stawał się on przedmiotem rozmów. Pierwsze programowe przemówienie dyrektora do aktorów zostało przedrukowane w „Czasie”. Koźmian wprost mówił w nim o konieczności zmiany nie tylko profilu teatru, ale także zwyczajów publiczności, czyniąc ją współodpowiedzialną za powodzenie sceny⁴³. Teatr zaczął wydawać własny periodyk – „Afsz Teatralny”, który drukowany był na odwrotnej stronie afisza informującego o spektaklu. Pismo ukazywało się w dniu przedstawień, w sumie cztery razy w tygodniu, a opisywano w nim „sprawy obchodzące teatr tak tutejszy, jak inne mianowicie polskie teatru, dalej wszystko co się tyczy sztuk pięknych, recenzje, rozmaitości i obwieszczenia”⁴⁴. Jego cena była taka sama jak zwykłego afisza, przewidziano też możliwość zamówienia prenumeraty.

Równocześnie dyrektor zdecydował się na zmianę formatu afiszy; zamiast „wielkich arkuszowych” wprowadził małe, poręczne, z którymi „wygodniej obchodzić się w teatrze”⁴⁵. Zmianie uległ też typ biletów – zdecydowano się na poręczniejsze, wzorowane na warszawskich, bilety „z kontrametką dającą się oderwać”⁴⁶. Zarówno w „Czasie”, jak i w „Afszu Teatralnym” podano do publicznej wiadomości, kiedy i gdzie można się spotkać z członkami Zarządu. Koźmian przyjmował interesantów w swoim mieszkaniu, Rychter – jako kierownik artystyczny – w swoim. Po kilku miesiącach działalności ujawniono, nieznaną dotąd publiczności, dane dotyczące dochodów z przedstawień. Doniesiono też o wykrytych nadużyciach wśród bileterów, apelowano, by widzowie, którzy są świadkami podobnych incydentów, zgłaszali się bezpośrednio do antreprenera. Dyrekcja podjęła też decyzję, która oczywiście została upubliczniona w „Afszu Teatralnym”, o zakupie kostiumów nie w Wiedniu, lecz w Krakowie, co dawało zarobek miejscowym rzemieślnikom. Dzięki wszystkim tym, czasem zupełnie drobnym działaniom, mieszkańcy Krakowa mogli dostrzec jak wiele dzieje się w teatrze, a im więcej wiedzieli, tym teatr stawał się im bardziej znany, bliższy, swój.

42/ Więcej na temat stanu technicznego budynku można przeczytać w tekście Eweliny Radeckiej *Najstarsze sceny teatru krakowskiego 1781–1893* zamieszczonym w niniejszym katalogu.

43/ „Czas” 1871, nr 238, 18.10 [dostęp elektr.]
<http://mbc.malopolska.pl/dlibra/doccontent?id=26602>.

44/ „Czas” 1871, nr 242, 22.10 [dostęp elektr.]
<http://mbc.malopolska.pl/dlibra/publication?id=28930&tab=3>.

45/ Tamże.

46/ „Czas” 1871, nr 243, 24.10 [dostęp elektr.]
<http://www.mbc.malopolska.pl/dlibra/docmetadata?id=23539&from=publication>.

Wychodzi w Krakowie w każdą Niedzielę
(w dniu przedstawienia teatralnego).
Numer pojedynczy kosztuje 5 cent.

Przedmstę przyjmują: Administracja
Czarna, przy ulicy Błotnej Nr. 413
i Kasa Teatralna.

TEATRALNY.

Kraków 3 grudnia.

Rada zawezwana przez hr. Jana Aleksandra Fredrę, do rozpoznania pośmiertnych dzieł sceniczych ojca jego Aleksandra Fredry, w skład której wchodzi pp. Antoni Małcki, Franciszek Paszkowski, Władysław Łoziński, Stanisław Tarnowski, Stanisław Koźmian, ukochczyła swoje czynności. Rozpatrzyła ona siedemnaście utworów sceniczych oddanych pod jej sąd, a mianowicie:

- 1) *Wychowanka*, komedia serio w 5 aktach, wierszem.
- 2) *Revolwer*, komedia w 5 aktach, wierszem.
- 3) *Wielki człowiek do małych interesów*, komedia w 5 aktach, prozą.
- 4) *Co tu kłopotu!* komedia w 4 aktach, wierszem.
- 5) *Dyktando*, komedia w 4 aktach, prozą (grana we Lwowie w 1825 roku. Dotąd nie wydana).
- 6) *Ożenić się nie mogę*, komedia w 3 aktach, prozą.
- 7) *Ostatnia Wola*, komedia w 3 aktach, prozą.
- 8) *Godzien liloci*, komedia w 3 aktach, prozą.
- 9) *Pan Benet*, komedia w 1 akcie, prozą.
- 10) *Obrona Olsztyna*, obraz dramatyczny w jednej odsłonie, wierszem.
- 11) *Dwie bliźni*, komedia w 1 akcie, prozą.
- 12) *Koncert*, intermezzo w 1 akcie, prozą.
- 13) *Jestem szabójcą*, komedia w 1 akcie, prozą (treść wzięta z powieści angielskiej).
- 14) *Z jakim się udajesz*, takim się stajeś, przysłowie w 1 akcie, prozą.
- 15) *Świeżka zgasła*, komedia w 1 akcie, prozą.
- 16) *Teraz*, komedia w 1 akcie, prozą.
- 17) *Rymond Mniach*, libretto do opery w 3 aktach, wierszem.

Rada postanowiła powyższe utwory podzielić na trzy serie przedstawień zimowych od zimy 1877 r. w następującym porządku:

Rok 1877.

- 1) *Wielki człowiek do małych interesów*.
- 2) *Dwie bliźni*.
- 3) a) *Z jakim się udajesz*, takim się stajeś.
b) *Jestem szabójcą*.
- 4) *Revolwer*.

Rok 1878.

- 1) *Wychowanka*.
- 2) *Godzien liloci*.
- 3) a) *Świeżka zgasła*. b) *Teraz*.
- 4) *Ożenić się nie mogę*.

Rok 1879.

- 1) *Ostatnia wola*.
 - 2) *Co tu kłopotu*.
 - 3) *Koncert*.
 - 4) *Dyktando*.
 - 5) *Pan Benet*.
- Rada zastrzegła aby wszelkie teatru w tym tylko porządku dawały przedstawienia, oraz aby żadne pierwsze przedstawienie powyższych sztuk, nie odbyło się w letnich teatrach. Nie mogą być powyższe sztuki przedstawione w prowincjonalnych teatrach i w ogródkowych teatrach warszawskich, przed ich odegraniem w czterech większych teatrach: lwowskim, warszawskim, krakowskim, poznańskim. Dyrektora teatru

poznańskiego nie może tych sztuk przedstawiać w Warszawie, przed ich odegraniem w rządowych teatrach.

Postanowienie co do libretta opery *Rymond* nie mogło być powziętem, dopóki nie będzie do niego dorobiona muzyka; czego pragnąć należy. Rada była zdania, aby wstrzymać się z przedstawieniem *Obrony Olsztyna*, jako zbyt krótkiego fragmentu.

Co się tyczy wydawnictwa pośmiertnych dzieł sceniczych Aleksandra Fredry, wiadomość o niem podana będzie później. Rada zaleca ogłoszenie drukiem wszystkich powyższych siedemnaście utworów.

Z powodu zbliżającego się terminu nadsyłania utworów na konkurs dramatyczny krakowski w roku 1877, przypominamy warunki tego konkursu, i upraszamy dzienniki, aby raczyły je powtórzyć.

WARUNKI

Konkursu dramatycznego Krakowskiego na r. 1877:

- 1) Nagrodę 600 złr. otrzyma najlepsza zdaniem komisji komedia, osnuta na tle współczesnem lub historycznem, zapełniająca cały wieczór, w trzech aktach.
- 2) Nagrodę 300 złr. otrzyma najlepsza zdaniem komisji sztuka ludowa ze śpiewami lub bez śpiewów. Głdyby nagroda 600 złr. nie została przyznana, a komisya uznała to za potrzebne, podwyższy nagrodę o sto reńskich z pozostałego funduszu.
- 3) Komedye oraz sztuki ludowe zalecone przez komisję do grania, otrzymują 10% tantiemy od czystego dochodu za każde przedstawienie, lecz mogą być grane tylko za zezwoleniem autora.

Utwory winny być nadsyłane pod adres Dyrektora teatru p. Koźmiana w teatrze, przed 1szym stycznia 1877 r. Jednak do 15 stycznia 1877 roku komisya przyjmować będzie nadsyłane utwory, lecz po tym ostatecznym terminie przyjmować ich nie będzie. Imię i nazwisko autora winny być dołączone w zapieczętowanej kopercie. Komisya rozpocznie swoje prace 1go stycznia 1877 r., a wyrok wydanym zostanie najpóźniej z końcem lutego 1877 r.

Skład komisji jest następujący: przewodniczący Dyrektor Koźmian, pp.: Estreicher, Kłobukowski, Podwyżyski (reżyser), Edward hr. Raczyński, Lucyan Siemieński, Marjan Sokolowski, Ignacy Skrochowski, Sznkiewicz, Stanisław Tomkowicz. Do komisji należą także ofiarodawcy: hr. Franciszek Zubiński, hr. Artur Potocki, hr. Jan Zamoyski, ks. Marcelli Czartoryski.

Zastrzeżenia uczynione na poprzednich konkursach krakowskich co do sztuk drukowanych, granych lub odrzuconych przez komisję, obowiązują nadal.

Komisya uprasza o nadsyłanie czytelnych rękopisów.

Artyści nasi za incjatywą p. Morozowicza zawiązali czytelnią wspólną, tanim kosztem dostając tym sposobem najlepsze książki. Myśl wyborna i godna uznania.

Reżyserją operetki trudni się obecnie p. Ignatowski.

Po skłóceniu czynności *Redy*, hr. Fredro wyjechał dziś rano do Warszawy dla porozumienia się z p. Muchanowem, co do przedstawienia pośmiertnych sztuk ojca w Warszawie. We Lwowie, a prawie jednocześnie w Krakowie przedstawienia pierwszej sery rozpoczyna się zaraz po Nowym Roku.

Dowiadujemy się, że pani Partnicka, która nie tylko jest znakomitą artystką, ale także dystyngowaną literatką, stała się współwłaścicielką *Djabla*. Nie dziwny się już, że obecnie *Djabł* bliższy niezrównanym dozwicem i dobrym smakiem.

We wtorek po raz drugi: *Deoracy Niedzieli* Zygmunta Sarnckiego; sztuka zalecona do grania na konkursie warszawskim.

Odbywają się próby ze słynnej sztuki *Daniszeja*, Piotra Nowkiego ze współpracownictwem Dunasa, przełożonej z francuskiego, dla sceny krakowskiej przez pana Aleksandra Podwyżyskiego. Sztuka ta, w której wystąpią najpierwsze siły naszego teatru, ukazuje się w przyszłą sobotę.

W niedzielę na *Emigracyi Chłopskiej* Anczyca, teatr znnowu był literalnie pełny.

We wtorek, jako w rocznicę nieśmiertelnej pamięci Adama Mickiewicza, przedstawiono: *Konfederatów Barskich*. O grze artystów w tym prześlicznym fragmencie, pisaliśmy dawniej, kiedy był grany w Letnim Teatrze. Publiczność zebrała się bardzo licnie.

We czwartek powtórzone komedyę pani Mallerowej: *Falszyne Blaski i Portret*, Siemieńskiego.

Wiadomości ze świata.

We Lwowie odegrano z wielkim powodzeniem dramt Anczyca: „Emigracya Chłopska”. Tak publiczność, jak i krytyka, jednoznacznie przyznała, że dramt ten jest znakomitą sztuką ludową, i na długie czasy pozostanie największą ozdobą teatru polskiego.

We Lwowie wystawiono nową komedyę p. n.: „Pan Starosta”, ułożoną dla sceny przez p. Arkadusza Kleczewskiego.

Równocześnie Koźmian kontynuował, rozpoczętą jeszcze za czasów jego dyirekcji artystycznej, praktykę polegającą na publikowaniu anonimowych artykułów dotyczących teatru. Jerzy Got, tłumacząc to zachowanie, wskazał, że dyrektor, stawiając sobie za cel doraźne oddziaływanie na życie teatru, jak i ludzi go tworzących – aktorów i widzów, doprowadził tym samym do uzyskania „zewnątrznego potwierdzenia wskazówek i ocen, jakie dawał na scenie, a że ta pomoc zewnątrz była zbyt słaba, musiał ją zastąpić własną, okrytą pozorami obcości”⁴⁷. Można mieć wątpliwości przy ocenie tego zachowania i przeciwnicy polityczni dyrektora często mu tę praktykę wypominali. Niemniej w pierwszych, tak ważnych dla kształtowania nawyków publiczności latach dyirekcji było to działanie, które przynosiło oczekiwany efekt.

Kolejnym istotnym dla dyrektora obszarem była oferta programowa. W upublicznionym w „Czasie” przemówieniu Stanisław Koźmian wskazał, że dla przywrócenia utraconej rangi teatru krakowskiego konieczny jest „bogaty a wyborowy repertuar”⁴⁸, którego ważną część „stanowią będą nowe, oryginalne utwory dramatyczne”⁴⁹. Aby zagwarantować wysoki poziom tych utworów, a także uwolnić się od podejrzeń o przykrawanie ich do osobistych gustów⁵⁰, Koźmian zdecydował się powołać komisję doradczą. Komisji tej nie można porównać z Dyrekcją czy Komitetem Teatralnym, ani z instytucjami później utworzonymi. Nie był to organ zwierzchności, a raczej grono miłośników teatru, przedstawicieli środowisk literackiego i artystycznego. Należeli do niego m.in.: Władysław Ludwik Anczyc (1823–1883), Adam Asnyk (1838–1897), Michał Bałucki (1837–1901), Karol Estreicher (1827–1908) Józef Szujski (1835–1883) i Stanisław Tarnowski (1837–1917). O kompetencjach tego organu decydował dyrektor, który już podczas pierwszego posiedzenia zastrzegł, że nie zobowiązuje się do bezwzględnego przestrzegania uchwał komisji. Było to ciało doradcze, które spełniało też istotną rolę w budowaniu wizerunku samego teatru. Oto działania dyrektora wspierali najważniejsi przedstawiciele środowiska naukowego i literackiego Krakowa. Ponadto grupa ta mogła korygować działania instytucji, oceniając je z perspektywy odbiorców. Zdarzało się, że podczas zebrań proponowano rozwiązania, które poprawiały komfort widzów. Ostatecznie, ze względu na rozbieżności zdań, komisja przetrwała niewiele ponad pół roku. Wydaje się, że zawinił tu charakter Koźmiana, który z trudem znosił krytykę. Sam jednak pomysł, by wesprzeć funkcjonowanie teatru organem złożonym z jego miłośników i przedstawicieli różnych obszarów sztuki, był ciekawą i przynoszącą korzyści inicjatywą. Dziś podobne organy funkcjonują w wielu instytucjach kultury. Inną, również bardzo istotną z perspektywy zarządzania inicjatywą, jest umowa z 1873 roku zawarta pomiędzy Komitetem Założycieli Akcyjnego Towarzystwa

47/ J. Got, *Wstęp...*, dz. cyt., s. 12.

48/ „Czas” 1871, nr 238, 18.10 [dostęp elektr.]
<http://mbc.malopolska.pl/dlibra/publication?id=28930&tab=3>.

49/ Tamże.

50/ Zob.: J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865–1893...*, dz. cyt., s. 151.

Przyjaciół Sceny Narodowej we Lwowie a Dyrekcją Teatru Krakowskiego. Choć ostatecznie nie przetrwała ona próby czasu, była nowatorskim, bardzo ciekawym i jedynym w swoim rodzaju rozwiązaniem⁵¹.

Pomiędzy Teatrem Krakowskim a Teatrem Lwowskim od wielu lat trwała nieformalna wojna. Scena krakowska była nękana „»kradzieżami« bądź »ucieczkami« aktorów (...). Koźmian postanowił stworzyć mechanizm, który by je uniemożliwiało z korzyścią dla wszystkich scen”⁵². Na mocy umowy powstawał swoisty „kartel” teatralny łączący Kraków i Lwów. Treść umowy została podana do publicznej wiadomości. W tajemnicy zachowany został tylko paragraf, zgodnie z którym dyrekcje zobowiązywały się „trzymać w ewidencji jedna dla drugiej stopę gaży wszystkich artystów i urzędników teatralnych”⁵³. Obie instytucje, zgodnie z upublicznionymi zapisami, miały prowadzić połączoną bibliotekę, która miała być podstawą budowania repertuaru. Sztuka, nabyta przez jeden z teatrów, automatycznie stawała się własnością drugiego. Teatry zobowiązały się wspólnie organizować i finansować krakowsko-lwowski konkurs dramatyczny. Regulacji podlegała oczywiście kwestia zatrudniania aktorów i ewentualnego „wymieniania się” nimi. Nie wolno było angażować aktora przed wygaśnięciem jego formalnego kontraktu. Podobny zakaz dotyczył artystów zwolnionych za „uchybień obowiązkowi”⁵⁴, wyjątek stanowiła sytuacja, gdy dyrekcja macierzystego teatru wyrażała zgodę na angaż. Wprowadzona też została zasada, by w nowych kontraktach zawieranych z aktorami pojawił się zapis o możliwości gościnnych występów w drugim z teatrów, oczywiście na precyzyjnie określonych warunkach. Ustalenia te wzbudziły sprzeciw aktorów, którzy czuli się nie tylko poszkodowani, ale też traktowani przedmiotowo. Koźmian odpierał zarzuty, wyjaśniając, że każdy ma prawo negocjować gażę, podpisywać lepsze kontrakty czy zmienić miejsce pracy pod warunkiem jednak dotrzymania poprzednich zobowiązań.

Stanisław Koźmian wyznaczył teatrowi zarówno zadania artystyczne, jak i społeczne⁵⁵. Rozumiał, że działania organizacyjne, administracyjne i finansowe są niezbędne do kształtowania wysokiego poziomu artystycznego instytucji oraz budowania jej relacji z publicznością. Nie bał się walczyć nie tylko o podniesienie kwoty subwencji, ale też cen biletów. Kampania informacyjna, w której ujawniono finanse teatru, sprawiła, że nikt z powodu owej podwyżki się nie burzył – wręcz przeciwnie, opinia publiczna przyjęła ją jako konieczność. Co więcej, Koźmianowi w 1873 roku udało się uzyskać od Sejmu Krajowego subwencję w wysokości 5.000 złotych reńskich, która miała służyć „wyłącznie teraźniejszej dyrekcji p. Koźmiana”⁵⁶, a w 1874 roku wywalczyć podniesienie jej do kwoty 8.000 złr. Wraz z subwencją rządową przyznaną teatrowi jeszcze

51/ Tamże, s. 177–186.

52/ Tamże, s. 177.

53/ Tamże, s. 179.

54/ Tamże, s. 180.

55/Zob.: S. Koźmian, *Teatr...*, dz. cyt., s. 14.

56/ „Czas” 1872, nr 238, 10.12 [dostęp elektr.]
<http://mbc.malopolska.pl/dlibra/publication?id=29277&tab=3>.

za czasów dyrekcji Skorupki, Koźmian otrzymywał rocznie wsparcie finansowe w wysokości 12.000 zł⁵⁷.

Jednak „teatr był dla Koźmiana zawsze tylko zajęciem pobocznym. Z powołania i temperamentu był przez całe życie politykiem-publicystą”⁵⁸. Ostatecznie więc, wobec wciąż piętrzących się problemów związanych przede wszystkim ze stanem technicznym budynku, dyrektor zaczął odsuwać się od teatru, cedując swoje zadania na innych. Jego nasilająca się aktywność publicystyczno-polityczna zaczęła stopniowo zniechęcać – zarówno do niego, jak i do instytucji – wielu krakowian, którzy w teatrze widzieli organ agitacyjny Stańczyków. Ostatnie lata dyrekcji są więc naznaczone licznymi problemami finansowymi i organizacyjnymi, których Koźmian nie chciał lub nie mógł już rozwiązać. Ostatecznie zrezygnował z funkcji antreprenera w 1885 roku, wyznaczając jako swojego następcę Jakuba Gliksona (1846–1930), który pełnił rolę dyrektora przez kolejne osiem lat.

Nowy teatr miejski

*Plaudite civites! – Oto nowa scena,
Otwiera muzom gościnne podwoje [...]
Baw się narodzie! Scena ci ukáže
Znajome dobrze postacie i twarze
I w wiernym nieraz zestawí odbiciu
Przy grozie dziejóv płaski komizm w życiu*⁵⁹.

21 października 1893 roku otwarto w Krakowie nowy gmach teatru przy placu Św. Ducha. Było to wydarzenie przelomowe, które często łączy się z początkiem nowego etapu rozwoju sztuki teatralnej. Biorąc pod uwagę, w jak złym stanie technicznym znajdował się budynek przy placu Szczepańskim, nowy gmach był warunkiem przetrwania krakowskiego teatru. Zdecydowano nawet, aby w pierwszej kolejności wybudować teatr, a nie wodociąg, mimo że w owym czasie mieszkańcy miasta nie mieli dostępu do bieżącej wody⁶⁰. Rada Miejska, która podjęła decyzję o budowie, doceniała jednak teatr nie tylko z uwagi na jego wartości artystyczne czy oświatowe, ale widziała w nim przede wszystkim „jedno z przedsiębiorstw miejskich, które powinno przynosić znaczne dochody”⁶¹.

Przedsięwzięcie to było rodzajem inwestycji, która – choć znacznie obciążyla budżet miasta – doprowadziła do wykrystalizowania się nowego mechanizmu

57/ Zob.: J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865–1893...*, dz. cyt., s. 167–171.

58/ S. Badeni, *Publicysta i dyrektor teatru*, „Wiadomości” 1953, nr 27, 5.07 [dostęp elektr.] <http://kpbc.umk.pl/dlibra/publication/9116?tab=1>.

59/ A. Asnyk, *Prolog na uroczyste otwarcie Nowego Teatru w Krakowie*, Kraków 1893 [dostęp elektr.] <https://polona.pl/item/prolog-na-uroczyste-otwarcie-nowego-teatru-w-krakowie,MjE3Mzlx/2/#info:metadata>.

60/ D. Poskuta-Wtodek, *Co dzień powtarza się gra...*, Kraków 1993, s. 5–8.

61/ J. Michalik, *Wokół listów* [w:] T. Pawlikowski, *Listy do Konstancji Bednarzewskiej*, Kraków 1981, s. 13.

zarządzania. Rada Miasta Krakowa oraz Sejm Królestwa Galicji i Lodomerii, reprezentowany przez Wydział Krajowy z siedzibą we Lwowie, dzieliły uprawnienia i obowiązki. Sejm wsparł budowę pożyczką i następnie wypłacał subwencję i sprawował kontrolę nad teatrem. Miasto miało obowiązek utrzymywać teatr, ale otrzymało też koncesję na prowadzenie teatru, co pozwalało na wybór rozwiązania prawnego, zgodnie z którym teatr ma być administrowany. Te nowe warunki wywołały dyskusję, czy lepiej nowy teatr oddać w prywatne ręce na zasadzie dzierżawy, czy raczej pozostawić go w administracji miejskiej. Zgadzano się, że pod względem rozwoju artystycznego, zarząd miejski jest zdecydowanie lepszą opcją, jednak z uwagi na trudną sytuację finansową miasta uznano, że własna gospodarka teatrem byłaby zbyt ryzykowna. Zresztą dotychczasowa historia finansowa instytucji raczej przeczyła teorii, że na teatrze da się zarobić. Dlatego ostatecznie podjęto decyzję, że nowy teatr będzie administrowany na zasadzie dzierżawy. Takie rozwiązanie było bardziej korzystne ekonomicznie.

Podstawę prawną funkcjonowania nowego teatru stanowił kontrakt dzierżawny oraz uzupełniające go instrukcje, nad których przygotowaniem pracowała specjalna komisja, w której składzie nie było ani jednego praktyka teatralnego. Działalność teatru nadal była podporządkowana drobiazgowym, sztywnym rygorom administracyjno-biurokratycznym. Władza dyrektora w teatrze była ograniczona i podporządkowana Komisji Teatralnej, która miała nieporównywalnie większe prawa niż sam dzierżawca. Mogła decydować m.in. o repertuarze, wyborze artystów i ich gażach, o usuwaniu aktorów za brak pamięciowego opanowania roli, cenach miejsc, zakupie dekoracji, przedstawieniach gościnnych i tym podobnych⁶². Dodatkowo dyrektor został obciążony licznymi zobowiązaniami finansowymi, a ponieważ budynek należał do miasta, podlegał też kontroli ze strony specjalnie powołanego inspektora technicznego rekrutującego się z urzędników technicznych magistratu i podległego bezpośrednio prezydentowi miasta. Inspektor miał za zadanie nadzorować stan techniczny gmachu oraz sposób, w jaki gospodarowano przestrzenią, a o wszelkich uchybieniach miał informować przełożonych. Był on nawet władny do zawieszania przedstawień w sytuacji, gdyby w jego opinii warunki bezpieczeństwa przeciwpożarowego były niewystarczające.

Wymagania nałożone kontraktem na dyrektora nawet w opinii ówczesnych postronnych obserwatorów były niemożliwe do realizacji. Zapisy kontraktu cechowała „drobiazgowość wywodząca się z nieufności do przedsiębiorcy, maskowana interesem sztuki, a podporządkowana w rzeczywistości złej sytuacji finansowej miasta”⁶³. Kontrakt dzierżawny był swoistym kamuflażem dla ukrycia administracji gminy – jej przyznawał wszelkie prawa, a na dzierżawcę nakładł obowiązki finansowe i logistyczne⁶⁴.

62/ Zob.: J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie 1893–1915. Teatr Miejski*, Kraków 1985, s. 70–71.

63/ Tamże, s. 94.

64/ Zob.: Tamże, s. 70.

Wizjoner z zasobnej rodziny – Tadeusz Pawlikowski (1893–1899⁶⁵)

„Trzy są sposoby prowadzenia teatru. Przy pierwszym – teatrem kieruje ulica: gust szerokiej publiczności. Przy drugim, dyrektor narzuca publiczności swe własne gusta. Przy trzecim dyrektor idzie za twórczością i jej służy”⁶⁶.

Konkurs na dzierżawę nowego teatru w Krakowie wygrał Tadeusz Pawlikowski. W chwili obejmowania stanowiska dyrektora miał 32 lata i nie posiadał żadnego doświadczenia w kierowaniu jakąkolwiek instytucją. Choć kształcił się na uczelniach muzycznych w Lipsku, Weimarze i Dreźnie, to dokumenty nie potwierdzają jego wykształcenia. Wręcz przeciwnie, w ocenie profesorów był uczniem nieutalentowanym, niesystematycznym, a przede wszystkim nieobecny⁶⁷. Podobnie wątpliwości budzić może jego doświadczenie zawodowe. Sporadycznie pisywał recenzje teatralne, krótko związany był z redakcją „Nowej Reformy”, gdzie, jak można wyczytać z listów jego ojca, pojawiał się rzadko i pracował niesumiennie. Mimo to w konkursie na stanowisko dyrektora Teatru Miejskiego pokonał między innymi doświadczonych antreprenerów i osoby zawodowo związane z teatrem.

Dzisiaj oczywiście trudno jednoznacznie wyrokować, co zadecydowało o wyborze takiego a nie innego kandydata. Stanisław Koźmian pisał, iż „powierzenie pierwszej dyrekcji nowego teatru Tadeuszowi Pawlikowskiemu wynikało z początku z konieczności oddania jej zamożnemu przedsiębiorcy”⁶⁸. Nowy dyrektor wywodził się z ziemiańskiej rodziny o bogatych tradycjach działalności patriotycznej, społecznej i kulturowej. Majątek rodziny faktycznie nie był mały, ale nie pozwalał też na zupełną bez troskę, tym bardziej, że Tadeusz Pawlikowski – jak wynika z listów jego rodziców – nie odznaczał się ani gospodarnością, ani oszczędnością. Warto też pamiętać, że majątek ów nie był jego osobistą własnością, którą mógłby swobodnie dysponować. Nie sposób jednak zaprzeczyć, że to sytuacja ekonomiczna miasta i samego teatru zadecydowała o kształcie organizacyjnym i treści umowy dzierżawy. Można więc na tej podstawie wysnuć wniosek, że kryterium finansowe – nawet jeśli dotyczyło majątku rodziny, a nie samego kandydata – okazało się decydujące w wyborze antreprenera.

65/ Tadeusz Pawlikowski pełnił jeszcze funkcję dyrektora Teatru Lwowskiego w latach 1900–1906 oraz ponownie dyrektora Teatru Miejskiego (wówczas już noszącego imię Juliusza Słowackiego) od 1913 do swojej śmierci w 1915 roku.

66/ Fragment przemówienia Tadeusza Pawlikowskiego z inauguracji teatru we Lwowie, cyt. za.: D. Poskuta-Włodek, *Co dzień...*, dz. cyt., s. 34.

67/ Zob.: J. Michalik, *Tadeusz Pawlikowski. Legenda, człowiek, teatr*, Kraków 2015, s. 81.

68/ S. Koźmian, *Rzeczy teatralne*, Kraków 1904, s. 388.



Tadeusz Pawlikowski w okresie sprawowania dyrekcji w Teatrze Miejskim w Krakowie, fot. Juliusz Mien, Kraków, koniec XIX w., ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-Fs2430/VI

Dyrektora Pawlikowskiego jeszcze za jego życia zaczęła otaczać legenda i to nie tylko ze względu na zaplecze finansowe, którym tylko teoretycznie dysponował. Tadeusz Pawlikowski okazał się dzierżawcą o niezwyklej intuicji artystycznej, który dla potrzeb sztuki umiał znakomicie wykorzystać zarówno rodzący się wówczas modernizm, dotychczasowe tradycje sceny krakowskiej, możliwości techniczne budynku, jak i nastroje publiczności. Postrzegany jest jako ojciec nowoczesnego teatru polskiego, odkrywca a czasem wręcz kreator wielkich aktorów i twórców dramatycznych, w tym Wyspiańskiego i Zapolskiej⁶⁹. „Pawlikowskiego uznano za jedyne w Polsce prawdziwego kierownika teatru, który prowadzi go nie jako przedsiębiorca, lecz dyrektor artystyczny. W swoich decyzjach nie ogląda się na konsekwencje finansowe, zawsze gotów do poświęceń, kieruje nim bowiem prawdziwa miłość do sztuki, umiłowanie jej dla niej samej”⁷⁰. Dzierżawca nie pozostawił po sobie żadnych pism, które mogłyby przybliżyć mechanizm jego codziennego funkcjonowania, jedyne drobne wskazówki można znaleźć w jego prywatnej korespondencji i nielicznych wypowiedziach publicznych. Swoją teatr budował na „bezpośrednim, żywym doświadczeniu”⁷¹, był nierówny, a wytężona praca i zaangażowanie przetykane były okresami apatii.

Wydaje się, że mimo formalnego podziału obowiązków pomiędzy dyrektora a głównego reżysera, w praktyce Pawlikowski momentami łączył funkcje administracyjne i artystyczne prowadząc teatr w sposób autokratyczny. W jednym

69/ Zob.: D. Kosiński, *Teatr Pawlikowskiego czyli powrót legendy* [w:] *Tadeusz Pawlikowski i jego teatr*, Kraków 2015, s. 17.

70/ J. Michalik, *Tadeusz Pawlikowski...*, dz. cyt., s. 26–27.

71/ D. Kosiński, *Wstęp* [w:] D. Kosiński [red.], *Tadeusz Pawlikowski w stulecie śmierci*, Kraków 2016, s. 10.

ze sprawozdań Komisja Teatralna zarzuciła mu nawet, że „cały trud przysposobienia sztuk i reżyserowania zagarnął [...] w swe ręce”⁷², a kilka miesięcy później wytknęła, że „kierownictwo teatru jest niedbale prowadzone, a prawie żadne”⁷³. Faktem jest, że Pawlikowski nie wywiązywał się z postanowień kontraktu dzierżawnego. Jego dyrekcja naznaczona jest nieustającymi poważnymi problemami finansowymi. Zalegał z wpłatami (m.in. na fundusz emerytalny dla aktorów), nie przestrzegał terminów przekazania repertuarów, a w tych zatwierdzonych samowolnie dokonywał zmian, nikogo o owych zmianach nie informując. Uwagi Komisji Teatralnej zazwyczaj ignorował, chyba że grożono mu grzywną lub konsekwencjami prawnymi. Warto jednak zadać pytanie, czy nieustające naginanie bądź łamanie kontraktu dzierżawnego świadczy o nieudolności dyrektora, czy raczej o jego sile? Niewątpliwie, wbrew ograniczającemu jego działalność kontraktowi, Pawlikowski starał się stworzyć w teatrze przestrzeń wolności twórczej dla artystów – zarówno aktorów, jak i dramatopisarzy. Próbował wywalczyć niezależność dla siebie jako dzierżawcy, a także zagwarantować teatrowi względną stabilizację ekonomiczną. Niestety, była to walka z góry skazana na niepowodzenie. Niemożność porozumienia się z Komisją Teatralną – poza konfliktem interesów – przypieczętowała postawa dyrektora, który nie próbował sobie zjednać decydentów, a często wręcz ich prowokował. Z kolei stabilizacja ekonomiczna teatru okazała się niezmiernie trudna do zachowania, a to ze względu na fakt, że ogólne założenia ekonomiczne, które stały się podstawą kontraktu, oparte były na błędnej kalkulacji⁷⁴, a na przykładzie dyrekcji Pawlikowskiego – pierwszej w nowym gmachu – najlepiej widać opisane pół wieku później zjawisko choroby kosztów.

Wyzwania finansowe

„Nie lubię zaglądać do cudzej kieszeni, ale przyznać trzeba, że było pomyslnem zdarzeniem, iż znalazł się człowiek chętny i zamiłowany w teatrze, który [...] mógł obracać funduszami teatralnymi bez obawy o własny byt”⁷⁵.

Nowy gmach teatralny był najnowocześniejszym budynkiem w mieście, pierwszym dysponującym oświetleniem elektrycznym. Budynek ten, wraz z nowinkami technicznymi, stał się dla dyrektora w równej mierze atutem – który umiał znakomicie wykorzystać, jak i przekleństwem, które położyło się cieniem na jego codziennym funkcjonowaniu⁷⁶.

72/ K. Estreicher, VI Sprawozdanie ze stanu teatru krakowskiego za czas od stycznia do końca czerwca 1896 roku złożone przez komisję teatralną [w:] K. Estreicher, J. Flach, *Sprawozdania Komisji Teatralnej w Krakowie 1893-1911*, Kraków 1992, s. 87.

73/ J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie 1893-1915...*, dz. cyt., s. 127.

74/ Zob.: J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie 1893-1915...*, dz. cyt., s. 58-94.

75/ S. Koźmian, *Rzeczy...*, dz. cyt., s. 388.

76/ Zob.: tekst Eweliny Radeckiej *Najstarsze sceny teatru krakowskiego 1781-1893* zamieszczony w niniejszym katalogu.

Zmiany technologiczne zawsze mają realne przełożenie na artystyczny wymiar działalności instytucji. W przypadku nowego gmachu w Krakowie największą zmianą pociągało za sobą nowe oświetlenie elektryczne. Pozwalało ono na osiągnięcie efektów dotychczas niemożliwych do realizacji. W słynnym spektaklu *Hanusi* Gerharta Hauptmanna Pawlikowski po raz pierwszy wykorzystał reflektor punktowy, wygaszając pozostałe światła na widowni i scenie, wydobywając z mroku jedynie sylwetkę aktora i osiągając dzięki temu zupełnie nieznaną wcześniej nastrój i poetykę gry. Podobnie „zagrato” światło w realizacji *Wnętrza* Maurice’a Maeterlincka.

Oświetlenie elektryczne dawało więc reżyserowi niespotkaną dotychczas swobodę – sztywny element każdego spektaklu, dzięki zmianie technologicznej został niejako uwolniony, stając się narzędziem w rękach sprawnego artysty. Pawlikowski szybko nauczył się je wykorzystywać. Równocześnie jednak zelektryfikowanie budynku pociągało za sobą konsekwencje natury finansowej. Jak pisał Karol Estreicher: „Niedawno temu pierwsze artystki naszego teatru używały jako skrojonego kostiumu lichej organdy, na którą nalepiano kwiaty papierowe. Efekt był cudowny, suknia tak imponująca, że mogła być po wielokroć używaną. Ubierność zatem wspaniale a tanio. Od czasu jednak wprowadzenia oświetlenia elektrycznego stosunki toaletowe zmieniły się gruntownie [...]. Dziś kobieca suknia na scenie ukazuje się oświetlana ze wszystkich stron jak suknia za szybą magazynu [...]. Ubiór każdy musi być nieposzlakowanej czystości i niefalszowanej materii. To wywołuje u kobiet potrzebę takich wydatków, jakich nie znały aktorki grywające przy oświetleniu gazowym”⁷⁷. Choć w owym czasie w dużej mierze to aktorzy przygotowywali swoją garderobę teatralną, to jednak odpowiedzialność za właściwą „wystawę” spoczywała na dyrektorze. Stąd też niejednokrotnie to on płacił za kostiumy i elementy dekoracji. W ogólnym rozrachunku jednak, to nie nowe kostiumy czy dekoracje stanowiły problem – poważne konsekwencje finansowe pociągały za sobą niedoszacowane przed otwarciem teatru koszty energii elektrycznej oraz konserwacji urządzeń. Kontrakt dzierżawny został przygotowany przez osoby, które, nie znając realiów funkcjonowania teatru, „wyobraża[ły] sobie, że wielki teatr wielkie przynosić będzie dochody”⁷⁸. Na podstawie tego nie popartego żadnymi faktami przekonania wyliczono wszelkie zobowiązania dyrektora. Tymczasem zmienione warunki, w jakich funkcjonował teatr (jak choćby utrata dochodu z redut) i wspomniane już koszty techniczne wynikające z konieczności utrzymania, ubezpieczenia i konserwacji urządzeń, a także opłacenia rachunków za energię oraz wydatki związane z oprawą spektakli „dochodzą 10.000 złr. strat, których

77/ K. Estreicher, *XIII Sprawozdanie o stanie teatru krakowskiego w półroczu pierwszym entrepryzy Józefa Kotarbińskiego od 26 sierpnia do 31 grudnia 1899* [w:] K. Estreicher, J. Flach, *Sprawozdania Komisji Teatralnej...*, dz. cyt., s. 145.

78/ K. Estreicher, *I Sprawozdanie komisji teatralnej teatru krakowskiego* [w:] K. Estreicher, J. Flach, *Sprawozdania Komisji Teatralnej...*, dz. cyt., s. 56.



Reflektor używany w Teatrze Miejskim w Krakowie po otwarciu w 1893 r., wytwórnia Hugo Bährs Fabrik elektrischer Apparate für Bühnenbeleuchtung, Niemcy, ok. 1893, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-2339/VI

dawny teatr nie zaznawał⁷⁹. W konsekwencji, aby zrealizować swoje założenia artystyczne i „podążać za twórczością”, Pawlikowski dokładał do teatru z majątku rodziny – w ciągu sześciu lat pierwszej dyrekcji przeznaczył na ten cel około 150.000 zł⁸⁰, podczas gdy roczna subwencja Wydziału Krajowego wynosiła zaledwie 8 000 zł. Kolejne dyrekcje (Józefa Kotarbińskiego i Ludwika Solskiego), mimo złagodzenia zapisów umowy dzierżawy, także naznaczone były licznymi problemami finansowymi.

79/ Tamże.

80/ Jak zaznaczył Jan Michalik „nie sposób jednoznacznie określić sum włożonych przez T. Pawlikowskiego w teatr”, cyt. za.: J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie 1893-1915...*, dz. cyt., s. 134.

Zmiana technologiczna, choć otworzyła nowe możliwości artystyczne, choć ułatwiła pracę osób odpowiedzialnych za oświetlenie, nie wpłynęła na usprawnienie systemu produkcji spektaklu. Premiery odbywały się w podobnym rytmie, aktorzy nadal potrzebowali maksimum kilku dni na pamięciowe opanowanie roli, a ilość ról w poszczególnych spektaklach nie uległa zmniejszeniu. Koszty przygotowania spektakli nie zostały obniżone a wręcz przeciwnie – wzrosły. Tę zależność określa się mianem „choroby kosztów”. Opisali ją pół wieku później ekonomiści William Baumol i William Bowen w pracy z 1966 roku „Performing Arts: The Economic Dilemma”. Autorzy tej teorii na podstawie przeprowadzonych badań wskazali, że innowacje w działalności kulturalnej nie mają przełożenia na wydajność pracy, a sztuki widowiskowe niezmiennie charakteryzuje stosunkowo wysoki udział kosztów osobowych⁸¹. Z tego powodu wszelkie zmiany technologiczne, choć uatrakcyjniają widowiska, wpływają też na podniesienie kosztów ich produkcji, bowiem nie mogą być równoważone przez wzrost wydajności pracy.

Pierwszy miejski dyrektor – Lucjan Rydel (1915–1916)

„[...] pozostało jako jedyne wyjście prowadzić teatr we własnym zarządzie [...]. W ten sposób w organizmie teatralnym zaszły minimalne tylko zmiany”⁸².

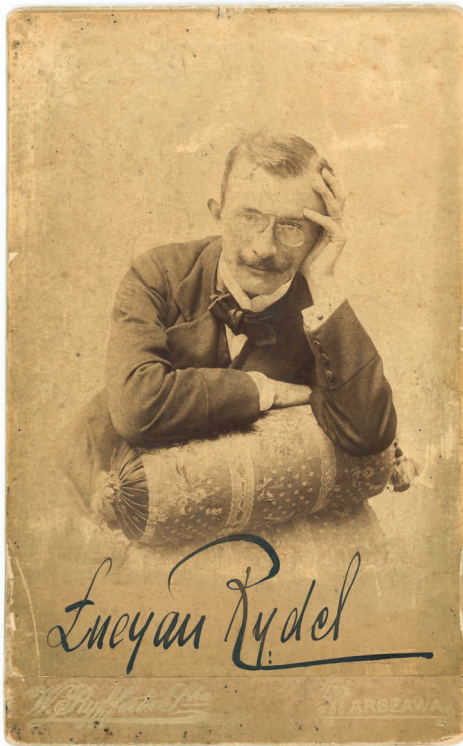
Oczekiwane i postulowane od czasów Hilarego Meciszewskiego przejęcie teatru pod zarząd miejski nastąpiło w roku 1915. Wydarzenie to poprzedziły wieloletnie dyskusje powracające przy okazji podpisywania kolejnych kontraktów dzierżawnych, ostateczna decyzja została jednak podjęta w ciągu zaledwie jednego dnia w wyniku dramatycznego wydarzenia, jakim była nagła śmierć Tadeusza Pawlikowskiego, która przerwała jego drugą dyrekcję w teatrze krakowskim.

Przejęcie teatru pod zarząd gminy było rozwiązaniem pionierskim, wprowadzonym w dodatku w okresie niezwykle trudnym dla miasta – trwała wojna, rosły ceny, brakowało żywności. Mimo to publiczność gościła w teatrze. Władze miasta doskonale zdawały sobie sprawę, że nie zdołają znaleźć dzierżawcy, zresztą bez wsparcia ze strony gminy teatr i tak nie miałby szans na przetrwanie. Decyzja o przejęciu była więc jedynym wyjściem, aby uratować krakowską scenę i zapewnić byt jej pracownikom. Nie bez znaczenia był też fakt, że praktycznie już od roku gmina utrzymywała teatr, odraczając kolejne opłaty i przejmując niektóre zobowiązania Tadeusza Pawlikowskiego.

Pierwszym dyrektorem teatru – pełnomocnikiem gminy – w nowym kształcie prawnym został Lucjan Rydel – członek komisji teatralnej, były kierownik

81/ Zob.: D. Ilczuk, *Ekonomika kultury*, Kraków 2012, s. 28–30.

82/ Fragment listu Prezydium do Wydziału Krajowego ws. wypłaty subwencji za III kwartał 1915 roku, Archiwum Narodowe w Krakowie, sygn. 29/511/6, s. 182.



Lucjan Rydel, autor fot. niezna-
ny, Warszawa, koniec XIX w.,
własność rodziny Rydlów

literacki teatru, a przede wszystkim osoba silnie związana z krakowską sceną i znająca specyfikę jej funkcjonowania. Rydel, jako autor wystawionego na deskach teatru dramatu, debiutował jeszcze podczas pierwszej dykcji Tadeusza Pawlikowskiego w 1895 roku. W kolejnych latach na krakowskiej scenie wystawionych zostało osiem jego utworów. Nowy kierownik teatru miał pełnić swoją funkcję na mocy listu umownego, który zastąpił dotychczasowy kontrakt dzierżawny. Dokument ten poprzez poszczególne zapisy ukazuje obawy członków Prezydium związane z przejściem teatru i jest tak skonstruowany, aby w każdej chwili władze miasta mogły wycofać się z umowy. List umowny określa własny zarząd gminy mianem „prowizorycznego” i zaznacza, że pełnomocnictwo dyrektora może zostać odwołane nie tylko z uwagi na przypadki przewidziane w ustawie, ale także „w razie uderzającego niedoboru finansowego”, z wskazaniem, że „uznanie, czy niedobór jest uderzającym, należy wyłącznie do Prezydium”⁸³.

W stosunku do poprzedników, którzy dzierżawili teatr, kompetencje nowego, „miejskiego” dyrektora zostały znacznie uszczuplone. Lucjan Rydel musiał przejąć teatr z całym dobrodziejstwem inwentarza, ograniczono jego możliwości

83/ List umowny, Archiwum Narodowe w Krakowie, sygn. 29/511/6, s. 165.

dotyczące zawierania umów, nie mógł wynajmować pomieszczeń teatru czy wypożyczać dekoracji lub kostiumów. W zakresie kierownictwa artystycznego zapisano, iż „w zasadzie zostaje bez ograniczenia oddane WP. Drowi Rydłowi”⁸⁴ jednak z zastrzeżeniem, że w zakresie układu repertuaru dyrektor powinien konsultować się z reprezentantami artystów. Kolejne pisma wskazują, że – podobnie jak dzierżawca – w praktyce Rydel przedstawiał Prezydium repertuar do akceptacji, a także uzyskiwał zgodę na dokonywanie zmian w tym już zatwierdzonym. Dodatkowo otrzymał nieformalne polecenie „grania lekkiego repertuaru dla utrzymania »zadowalającej« frekwencji”⁸⁵. Tak więc wspomniany teoretyczny brak ograniczenia, w praktyce był pozorny. Dyrekcja Rydla od początku była traktowana jako rozwiązanie tymczasowe, co może tłumaczyć wprowadzone obostrzenia i swoiste ubezwłasnowolnienie dyrektora, jak się jednak okazało i w kolejnych latach gmina nie kwapiła się do tego, by poszerzyć kompetencje następców Rydla, którzy powoływani byli na dłuższe okresy.

Mimo bardzo trudnych warunków i niekorzystnej dla samodzielnej pracy umowy, Lucjan Rydel pełnił swoją funkcję z pełnym oddaniem, walcząc o choćby minimalną autonomię. Wydaje się, że jego styl pracy jako dyrektora teatru, odzwierciedlał jego charakter: Lucjan Rydel, nazywany przez Macieja Szukiewicza „życiozercą”, był tradycjonalistą o otwartym umyśle, człowiekiem umiejącym docenić cudzy talent, który wszystkie powierzone mu zadania zawsze realizował z pasją i ogromnym zaangażowaniem, oczekując też podobnej postawy od innych. Aleksandra Czechówna (1839–1923) zanotowała w swoim dzienniku, że w tamtym okresie Lucjan Rydel po prostu żył teatrem. Zajmował się nie tylko kwestiami administracyjnymi i organizacyjnymi, ale także przygotowywał i wygłaszał odczyty dotyczące jego problemów, zabiegał o utworzenie szkoły dramatycznej przy Teatrze Miejskim, aktywnie poszukiwał nowych dramatów oraz angażował się w próby, „przy których nie przepuści w niczym aktorom i gdy widzi potrzebę, to czasem zatrzymuje ich i do północy”⁸⁶.

Mimo ekstremalnie trudnych okoliczności, w jakich przyszło mu sprawować dyrekcję, Rydel starał się zapewnić zespołowi możliwie jak najlepsze warunki pracy i płacy. Już w pierwszych tygodniach sprawowania dykcji informował Prezydium o trudnej sytuacji finansowej teatru. Na podstawie zestawień przygotowanych przez Jana Mikuckiego (1866–1937), kierownika administracyjnego teatru, prosił o zgodę na „nieznaczne” podniesienie cen biletów. Wskazywał, że koszty realizacji przedstawień przewyższają jego przychody nawet przy optymistycznym, a nierealnym założeniu, że co wieczór wszystkie miejsca w teatrze będą zajęte. Udało mu się wywalczyć specjalny, comiesięczny dodatek dla aktorek na zakup kostiumów. Najwyraźniej gospodarował w teatrze skutecznie, gdyż aktorzy – którzy początkowo otrzymywali wynagrodzenie na podstawie miesięcznych „klas płac” zależnych od wyników finansowych teatru – już od

84/ Tamże.

85/ D. Poskuta-Włodek, *Trzy dekady z dziejów sceny*, Kraków 2001, s. 68.

86/ Cyt. za: J. Dużyk, *Droga do Bronowic*, Kraków 1972, s. 450–451.

stycznia 1916 roku najwyższe przewidziane płace mieli otrzymywać jako wynagrodzenie podstawowe. Było to możliwe, jak uzasadniło swoją decyzję Prezydium, „dzięki umiejętnemu kierownictwu artystycznemu i gorliwej a skutecznej pracy pp. artystów i artystek, oraz dzięki oszczędnej i wzorowej administracji”⁸⁷. Dyrektor wiele wysiłku wkładał w to, aby zachować możliwie jak największą autonomię w relacjach z zespołem, a te, niestety, nie zawsze układały się pomyślnie. Aktorzy narzekali na niskie zarobki, z czasem zaczęli im doskwierać brak spektakularnych sukcesów artystycznych. Mimo to Rydel starał się zachować obiektywizm. Gdy jeden z aktorów odmówił gry, Rydel w liście do Prezydium wyjaśniał, iż zmiana w repertuarze nastąpiła z powodu „znużenia” aktora i równocześnie prosił, aby na przyszłość takie pojedyncze przypadki zmiany repertuaru nie wymagały wcześniejszej zgody prezydium⁸⁸. Konflikt z innym z aktorów, który musiał zakończyć się dymisją, Rydel uzasadniał następującymi słowami: „Władysław Grabowski, wskutek niczym nieuzasadnionego odrzucenia roli i grubej niesubordynacji stał się w teatrze niemożliwym. Przez jego dymisję utwierdza się zasadę subordynacji i ładu, ale – niestety – Teatr Krakowski traci dobrą i bardzo użyteczną siłę”⁸⁹.

Mimo podejmowanych wysiłków, dyrekcja Rydla była pod koniec sezonu oceniana negatywnie. Premiery, mimo starannego przygotowania, nie przynosiły oczekiwanego efektu, repertuar w dużej mierze opierał się na klasycznych, znanych wszystkim, lekkich utworach. Rydel, mimo iż był lubiany, raczej nie miał w sobie tej siły, która pozwoliłaby mu okiełznać zespół i widzów oraz przekonać ich, iż w tym trudnym czasie sam fakt, że teatr w ogóle funkcjonuje, jest już ogromnym sukcesem. Ostatecznie po upływie oznaczonego w liście umownym terminu, Prezydium zdecydowało się powołać na stanowisko dyrektora Adama Grzymałę-Siedleckiego. Rydel powitał swojego następcę następującymi słowami: „Może Drogi Pan zawsze, jak dotąd, liczyć na moje dla Siebie zawsze bardzo przyjazne uczucia [...]. Jako członek Komisji Teatralnej [...] będę zawsze według sił i możliwości szedł na rękę Drogiemu Panu, popierając jego wysiłki. [...] Mam ja także wiele do omówienia z Panem w sprawach teatralnych [...]. Do tego czasu proszę, aby Pan zechciał łaskawie pozostawić papiery w biurku nie tykane, bo ja wiem, co jest w której szufladzie, i z największą łatwością wskażę wszystkie i oddam Drogiemu Panu”⁹⁰.

87/ Prezydium do Dyrektora teatru miejskiego, Archiwum Narodowe w Krakowie, sygn. 29/511/6, s. 375.

88/ List Lucjana Rydla do Prezydium z 22.10.1915 r., Archiwum Narodowe w Krakowie, sygn. 29/511/6, s. 593.

89/ List z 15.12.1915 roku do Prezydium, Archiwum Narodowe w Krakowie, sygn. 29/511/6, s. 343.

90/ Cyt. za: Józef Dużyk, *Droga...*, dz. cyt., s. 452.

Epilog

„Rola jaką [dyrektor] odgrywa w teatrze jest analogiczna do roli dyrygenta wielkiej orkiestry. Analogiczna lecz bez porównania trudniejsza”⁹¹.

Teatr krakowski w nowym kształcie organizacyjnym, pod bezpośrednim zarządzeniem miejskim, przetrwał niespełna 15 lat. W 1929 roku ponownie podjęto decyzję o oddaniu teatru w dzierżawę. Jak się okazało, bezpośrednie zaangażowanie gminy rodziło ogromne trudności organizacyjne i stanowiło zbyt duże obciążenie finansowe. Pierwszy krok został jednak podjęty, trwałe zmiany były tylko kwestią czasu.

Nowe rozwiązania w zakresie zarządzania i finansowania instytucji, rozwój technologii, a tym samym ułatwienie komunikacji, choć oczywiście usprawniają codzienną pracę w teatrze, to jednak nie zmieniają jej istoty. Są to jedynie narzędzia oddane w ręce konkretnych osób. Osobowość, doświadczenie i sposób myślenia dyrektora, jego najbliższych współpracowników, a także członków różnego rodzaju organów nadzorczych, są faktyczną siłą napędową tej złożonej maszyny. Zarządzanie też jest swoistą sztuką, a spektakl, który toczy się za kulisami i w zaciszu dyrektorskich gabinetów, często jest równie fascynujący i wielowymiarowy, co sztuki prezentowane na scenie.

91/M. Szukiewicz, *Teatr Krakowski*, rękopis, 1916, s. 69 [dostęp elektr.] <https://polona.pl/item/teatr-krakowski-napisal-maciej-szukiewicz,OTUyMTlyMjk/2/#info:metadata>.

Dorota Jarząbek-Wasył

Dwadzieścia kroków wszecz i wzdłuż. Raport z zaplecza teatru krakowskiego

Trzy wizyty za kulisami

20 października 1893 roku, w wigilię inauguracji Teatru Miejskiego na placu Św. Ducha, odbyła się otwarta próba generalna pierwszego przedstawienia. Widzowie asystowali w niej tym liczniej, że na główne uroczystości z udziałem władz nie było już miejsca dla wszystkich chętnych. Spektakl „przed-oficjalny” miał niezwykle początek. Po podniesieniu kurtyny ukazała się pusta scena. Pojawił się inspektor i dekorator Jan Spitziar oraz paru maszynistów, którzy zaczęli krok po kroku kompletować dekoracje, demonstrując działanie mechanizmów za- i nadscenia. Następnie dołączyli do nich aktorzy, statyści i wszyscy razem ustawili się w rzędzie (zapewne tak, jak pozowało się do zbiorowych fotografii) vis-à-vis widowni. Wtedy na scenę wszedł dyrektor Tadeusz Pawlikowski i, obejrawszy efekty plastyczne i kostiumy, rozpoczął próbę świateł – po raz pierwszy zasilanych elektrycznie. Na jego znak spuszczone kurtynę i wygaszono oświetlenie. Ludwik Solski zapamiętał chwilę konsternacji wśród milczącej widowni, a tuż potem – gromkie oklaski. Być może po raz pierwszy na krakowskiej scenie nagradzano w ten sposób nie grę aktora czy efekty inscenizacji, a sam techniczny pokaz przygotowań. Scena na chwilę odśloniła walor, o który szczególnie dbał Pawlikowski: poligonu doświadczalnego.

28 lutego 1903 roku widzowie *Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego ujrzeli potencjał pudełkowego wnętrza Teatru Miejskiego z równie zaskakującej perspektywy: „Dwadzieścia kroków wszecz i wzdłuż,/ Przecież to miejsce dość obszerne” – perswadował Konradowi Reżyser w I akcie¹. To lapidarne zdanie wyraża istotę twórczej dynamiki teatru: poruszanie się w ślad za wyobraźnią poety, wraz z aktorem, reżyserem lub maszynistą – po ich autonomicznym terytorium. Nie bez powodu mowa jest o krokach, a nie innej jednostce powierzchni. W metrach czy centymetrach można ujmować scenę na papierze, w rzucie architektonicznym, natomiast kroki trzeba zrobić, przejść, obejmując przestrzeń doświadczeniem. Dwadzieścia kroków to nie ogrom, a jednak okazuje się, że w teatrze i na takim wycinku można się zgubić – w labiryncie spuszcanych z góry i wysuwanych z boku dekoracji, wśród ciżby ludzkiej uwijającej się pod ścianami i snującej się po „gankach” nadscenia, jak to ma miejsce w I i III akcie *Wyzwolenia*. Teatralne „wszecz i wzdłuż” rozpościera się na nieznane i niejasne rejony, niewidoczne są kieszenie sceny, a tył zamaskowany jest perspek-

1/ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, oprac. A. Łempicka, Wrocław 1970, s. 11.



Maciej Szukiewicz, autor fot. nieznanego, Kraków, początek XX w., z zasobu Narodowego Archiwum Cyfrowego, sygn. 3/1/0/11/160

tem. Między „wszerz” i „wzdłuż” istnieje dodatkowo napięcie, ponieważ im dalej w głąb sceny podążymy, tym większa szansa, że zobaczymy rewers dekoracji (na początku XX wieku były to stolarskie „taty” i surowe płótno), wraz z którym pryśnie iluzja udawanego miejsca. Środkowy akt z Maskami w *Wyzwoleniu* na prapremierze grano na tle ukazanych od tyłu płócien do widowiska *Polska Współczesna*, które Konrad zaaranżował w I akcie.

W ostatecznym rozrachunku, przy wszystkich metamorfozach i ciągłej grze konwencji, jakim podlega obszar sceniczny, okaże się, że nie ma tam nic pewnego. Tylko kroki człowieka na pustej scenie są więc naprawdę realne.

W połowie 1916 roku spacerował po krakowskiej scenie – a przynajmniej wyobrażał sobie, że to robi – dramaturg, rówieśnik Wyspiańskiego i przyjaciel Pawlikowskiego, Maciej Szukiewicz. On także podjął się odświeżenia anatomii teatru i zrobił to w formie rozprawy. W trakcie I wojny światowej zapisał plik kart, opatrując je nagłówkiem *Teatr krakowski*. Dokument jest z jednej strony pomyślany jako diagnoza stanu sceny (sprawozdanie techniczne) po dwóch dekadach istnienia, z drugiej ma charakter programu jej przebudowy².

Maciej Szukiewicz (1870–1943), z wykształcenia historyk sztuki, niegdyś aktywny współtwórca ruchu Młodej Polski, był zasłużonym kustoszem Domu Ma-

2/ Do materiału tego sięgali badacze, jest więc znany, choć nigdy nie był przedrukowany w integralnym kształcie. Zob. K. Nowacki, *Architektura krakowskich teatrów*, Kraków 1982, s. 230–233; J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893–1915. Teatr Miejski*, Kraków 1985, t. 1, s. 41; D. Poskuta-Włodek, *Trzy dekady z dziejów sceny. Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie w latach 1914–1945*, Kraków 2001, s. 72–74, 87–88.

tejki, którym opiekował się od 1899 roku do śmierci³. Utrzymywał stałe kontakty z teatrem jako krytyk, tłumacz (literatury skandynawskiej, czeskiej i włoskiej), wreszcie wzięty dramatopisarz. Debiutował za dyrekcji Pawlikowskiego, który wystawił w 1897 roku jego *Śnieg. Baśń ludową*, a następnie: *Ułudę. Fragment dramatyczny* (1898) i *Kwiat pleśni. Nokturn starego zamczyska* (1899). Do końca lat 20. XX wieku nazwisko Szukiewicza pojawiało się wielokrotnie na afiszach teatralnych, wygrywał konkursy dramatyczne. Dostęp za kulisy dała mu nie tylko twórczość dramatopisarska, lecz również osobiste kontakty ze środowiskiem artystycznym Krakowa; znał niemal wszystkich, od Ryszarda Ordyńskiego (późniejszego współpracownika Maksa Reinhardta), przez Gabrielę Zapolską, po Stanisława Przybyszewskiego i Stanisława Wyspiańskiego. Obserwował też na miejscu, w teatrze, reżyserskie metody Pawlikowskiego. To właśnie śmierć tego ostatniego 28 września 1915 roku, kłopoty jego następcy Lucjana Rydla oraz niepewne losy teatru w wirze wojny mogły skłonić Szukiewicza do spisania uwag i dezyderat. Kto wie, czy nie myślał o swojej kandydaturze na stanowisko doradcy literackiego⁴. W tym samym czasie, gdy postulował reformę techniczną i artystyczną teatru, sformułował również nowoczesny projekt Muzeum Teatralnego im. Stanisława Wyspiańskiego, przewidując wszystkie aspekty archiwizowania przedstawienia⁵.

Szukiewicz rozplanował swój tekst o teatrze krakowskim na cztery części: *Gmach, Ludzie, Repertuar, Publiczność*. Rozdział poświęcony budynkowi, liczący w rękopisie 50 stron, oferuje szereg istotnych szczegółów i jako samoistna całość zasługuje na druk, komentarz oraz zestawienie z innymi świadectwami epoki.

Opis maszynerii

Rozprawa jest pełna cennych danych liczbowych. Autor zanotował wymiary sceny, ramy prosceniowej, liczbę planów, położenie i rozmiar zapadni, kolory lamp i ich lokalizację. Precyzja rachowania nie bierze się jedynie stąd, że Maciej Szukiewicz studiował niegdyś na praskiej politechnice. Każdy twórca musi zdawać sobie sprawę z uwarunkowań i ograniczeń sceny, by móc je wykorzystać lub przekroczyć. Powinien je znać zarówno autor, jak aktor, reżyser i scenograf⁶. Tekst Szukiewicza zawiera objaśnienia terminologii i mechaniki różnych urządzeń, takich jak zapadnia (trap) czy wzlotnik (flug) oraz charakterystykę sceno-

3/ Opieram się na biografii przygotowanym przez Dianę Błońską: *Maciej Feliks Cyprian Szukiewicz, Polski Słownik Biograficzny*, 2013, t. 49, z. 200, s. 206–209. Zob. także A. Podstawka, *Dramaturgia Macieja Szukiewicza*, Lublin 2006; M. Szukiewicz, *Wspomnienia*, oprac. T. Linkner, Gdańsk 2007.

4/ Zob. D. Poskuta-Włodek, *Trzy dekady...*, dz. cyt., s. 74.

5/ M. Szukiewicz, *Muzeum Teatralne im. Stanisława Wyspiańskiego. Projekt*, Odbitka „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”, Kraków 1917.

6/ Wyspiański, a po nim Karol Frycz biegle posługiwali się rysunkiem technicznym i oprócz szkiców artystycznych dekoracji przygotowywali wykresy, obliczenia i plany robocze, które uwzględniały techniczny dyspozytyw krakowskiej sceny.

grafii. Na dekorację malowaną stosowaną w niektórych teatrach do połowy XIX wieku składały się: kulisy – ustawiane po obu bokach sceny, skośnie lub nawet prostopadłe do rampy; przecięcia – lokowane równoległe do rampy, także na środku sceny lub zwieszane z góry, np. „przecięcie drzewne”; prospekt panoramiczny – płótno zamykające półokrągło tył sceny. Do tego dochodziła „kuchnia” efektów scenicznych. Autor rękopisu podał szczegółowy przepis „wywoływania ducha” (potrzeba było do tego zapadni, lustra lub szyby szklanej oraz silnego oświetlenia). Inny trick sceniczny stanowiła czarodziejska metamorfoza scenerii dzięki sukcesywnemu oświetleniu dwóch prospektów.

Listę efektów można by jeszcze rozszerzyć, sięgając do niezrównanych didaskaliów w dramatach Wyspiańskiego. Dekonspiruje się tam maszynę wiatrową i akustykę burzy: „wichry (na kołowrocie owinięte szmaty) zaświsły przeraźliwie”⁷. „Daje się słyszeć jakoby dalekie uderzenie piorunu, – przesypano bowiem kilka ołowianych kul przez blaszaną rynnę, ukrytą w kulisach. Po czym słychać przeciągłe huczenie i dudnienie gromu, coraz zanikającego w oddali, – bo oto bardzo wprawnie bito w bęben, głuche uderzenia wydający, a wysoko na górnym pomoście sceny ukryty”⁸. Ani grom, ani wiatr, ani ogień nie są prawdziwe. Gdy bohaterce *Wyzwolenia* potrzebne jest płonące tłuszczu, pada komenda: „»Pochodnię« dla tej pani. Ze światłem na drucie”⁹. W końcu i sceniczny gong jest tylko namiastką dzwonu:

*„Tam-tam” nazywa się narzędzie
w orkiestrze, które dzwon udaje.
Jak mówią teatralne zwyczaje,
używa się mniej więcej wszędzie,
gdzie się do sztuki dzwon dodaje.
A więc w Kościuszcze do przysięgi,
z dna wód w Zaczarowanym kole,
raz się z nim w górne idzie sprzęgi,
raz się znów staje z nim na dole.
Jest „tam-tam” rzeczą właśnie taką,
że zawsze się w nią tłucze jednako¹⁰.*

Przy okazji wyłania się tu kardynalna różnica między stanowiskiem Wyspiańskiego i Szukiewicza. Wyspiański obnażał umowność teatru, a ukazując konwencjonalne, czasem zabawnie proste metody teatralnego oszustwa, pozwalał odbiorcy zachować dystans. Dla autora *Wesela* plastyka sceniczna i cała materia inscenizacyjna stanowiły obszar niezawisły, rządzący się własnymi prawami, niekiedy sprzecznymi z regułami życia. „Na scenie wszystko da się zrobić,

7/ S. Wyspiański, *Hamlet*, oprac. Maria Prussak, Wrocław-Warszawa-Kraków 2007, s. 41.

8/ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, dz. cyt., s. 22.

9/ Tamże, s. 200–201.

10/ Tamże, s. 26.

byle nie tak, jak się dzieje w życiu” – miał powiedzieć Wyspiański¹¹. Kiedy zaś urządzenia teatralne omawia Szukiewicz, wychodzi na jaw jego przywiązanie do iluzjonizmu i – anachronicznego już w 1916 roku – postulatu imitacji życia na scenie. Za wszelką cenę dąży do zatarcia, ukrycia sztuczności teatru, podkreśla rolę niezakłóconego złudzenia, na przykład domagając się prawdziwej tafli wody na scenie. Wszystkie wspomniane urządzenia i składowe dekoracji malarskiej miały w jego przekonaniu służyć wiarygodnej rekonstrukcji wnętrza lub odtworzeniu krajobrazu wedle reguł perspektywy i weryzmu historyczno-obyczajowego. Dlatego niepokoił go fakt, że półokrągły quasi-horyzont na krakowskiej scenie załamywał się na krańcach (i w ten sposób sugerowane tło nie było „nieskończone”). Spokój odbierała mu też nieregulowana podłoga sceny, z powodu której nie dało się pokazać – realistycznie – relacji między wnętrzem i zewnątrz, na przykład domem i ogrodem (bo przychodzący z głębi zawsze schodzili w takim układzie po schodkach w dół). Marzył o wodotryskach na tle pejzaży włoskich miast oraz prawdziwych koniach wjeżdżających na scenę. Jest to tym bardziej zaskakujące, że krakowski dramaturg nie tylko cenił Wyspiańskiego jako nowatora, ale i spisywał swoje spostrzeżenia w czasie, gdy nowoczesność stała już u drzwi. W 1913 roku odbyła się pierwsza wystawa plastyki scenicznej w Warszawie. Jej twórcy, między innymi Leon Schiller, poszukiwali artystycznej autonomii teatru wyzwolonego z naśladownictwa (z jednej strony naśladownictwa „natury”, z drugiej – malarskich metod jej odtwarzania). Szukiewicz martwił się, któredy wpuszczać konie i wozy na scenę, podczas gdy Wincenty Drabik wiedział już, że humorystyczny koń wycinany z tektury nie był wcale gorszy od prawdziwego zwierzęcia.

Stanowisko Szukiewicza wyrażało się więc w ślepym zachwycie dla naturalizmu, którego pułapek nie dostrzegał. Dwuznacznie brzmi również jego podziw dla nowinki technicznej, jaką był mechanizm sceny obrotowej (rotacyjnej) zastosowany w Teatrze Polskim w Warszawie. Takie samo rozwiązanie zalecał Szukiewicz w Krakowie. Warto pamiętać, że wynalazek sceny obrotowej już wówczas niektórzy awangardowi twórcy uważali za „przeżytek w rozwoju teatru”, służący jedynie iluzji ciągłości czasowej spektaklu¹².

Portret gromady

Konserwatywny w podejściu do estetyki widowiska, Szukiewicz oddał nieoczoną przystęgę historykom opisując konwencje i realia działania krakowskiej sceny. Szczególnie podkreślał problem zużywania się sił aktora. Donosił, że w zbyt ciasnych i nie dość licznych garderobach nie było mowy o zapewnieniu komfortu psychicznego i fizycznego. Mimo to brać aktorska – jego zdaniem – wykazywała się prawdziwym koleżeństwem. Tak istotnie było, a dowód na to znajdziemy w innych dokumentach z tego czasu. W maju 1916 roku dy-

11/ Słowa przytoczone przez Karola Frycza, „Teatr” 1952, nr 3.

12/ F. Siedlecki, *Konstrukcja sceny w teatrze* [w:] tegoż, *O sztuce scenicznej*, oprac. W. Dudzik, Wrocław 1991, s. 135.

rektor Lucjan Rydel zwracał się do zajmującej pojedynczą przebieralnię Konstancji Bednarzewskiej: „Wielmożna Pani[,] Uważam sobie za obowiązek prosić najuprzejmiej WPanią, by zechciała łaskawie ustąpić swej garderoby P. Siemaszkowej na czas jej występów. W nadziei, że WPani nie będzie nic miała przeciw temu, łączę najpiękniejsze ukłony, powolny Lucjan Rydel”¹³.

Nie tylko w garderobach, lecz również za maszynami i urządzeniami kryli się w teatrze ludzie, na których trud autor *Teatru krakowskiego* zwracał baczną uwagę. Z tekstu dowiemy się, że maszyniści nie mieli jak się poruszać po niektórych gankach w nadsцениu, a aktorzy, statyści i robotnicy z trudem mijali się w wąskich kieszeniach.

Rodzi się pytanie, czy między rzemieślnikami i technikami a personelem aktorskim powstawały jakieś napięcia, czy nawiązywali bliższe relacje. Szukiewicz, niestety, niewiele o tym mówi. Rysuje natomiast obraz podawanych z rąk do rąk przedmiotów, kontaktu fizycznego. Wymalowana ręką malarza dekoracja dostaje się w brudne, spracowane ręce maszynistów (które „nie znają manicure’u”), w pośpiechu rozkładana i zwijana, coraz bardziej niszczyje, o nią ociera się aktor w nowym ubraniu, niwecząc efekt nieskazitelnego kostiumu... Od tych potencjalnych szkód ważniejszy jednak staje się obraz teatru jako zespołu naczyni połączonych, w którym oba organizmy: artyści i robotnicy, statyści i protagoniści współpracują ze sobą. Nawet proste unoszenie postaci w powietrze wymagało koordynacji aktora z dwoma maszynistami. Jeden z nich ciągnął po nadsцениu wózek równoważący masę ciała artysty i był odpowiedzialny za jego ruch w poziomie, drugi – siłą mięśni napinał z boku linę, regulując ruch w pionie. Musiało się to odbywać w sposób sprawny, pełen zaufania i zrozumienia, skoro w ciasnocie sceny krakowskiej prawie nie dochodziło do wypadków. Drepczący tuż nad głowami aktorów i przesuający ciężkie elementy dekoracyjne robotnicy starali się chronić i wspomagać grających.

„Maszyniści wszyscy byli chętni i życzliwi” – wspominała krakowskie środowisko teatralne z lat 1900–1905 Lucyna Kotarbińska¹⁴. Wiadomo, że personel techniczny w krakowskim teatrze statystował w widowiskach, niekiedy z autentycznym (i komicznym) przejściem. Maszyniści bywali też prawdziwymi znawcami talentów – obserwując od lat scenę z doskonałą intuicją, mieli swoją hierarchię oceny. Wciąż jednak były to dwa różne światy. Między zespołem artystycznym a technicznym nie dochodziło do zbytnej fraternizacji (można tu mówić o dystansie między klasami: inteligencją, do której należeli aktorzy, i robotniczo-rzemieślniczą, którą reprezentowali maszyniści, stolarze, tapicerzy¹⁵). W czasie dyrekcji Józefa Kotarbińskiego maszyniści otrzymali po raz pierwszy

13/ J. Michalik, E. Orzechowski, *Z korespondencji Konstancji Bednarzewskiej i Tadeusza Pawlikowskiego 1894–1915*, „Pamiętnik Teatralny” 1978, z. 1–2, s. 135.

14/ L. Kotarbińska, *Wokoło teatru. Moje wspomnienia*, Warszawa 1930, s. 104. Kotarbińska wymienia przy tym nazwiska niektórych pracowników, z których część pracowała i w kolejnych dekadach: maszyniści Józef i Jan Kowalikowie, Andrzej Dobosz, Władysław Śledź, Józef Grabarz, Antoni Krzyżyk, Antoni Kowalski, Polewka, Józef Wałek.

15/ Sytuacja nieco się zmieniła po 1905 r., kiedy niektórzy aktorzy włączyli się w ruch socjalistów, uczestniczyli w strajkach i protestach, a także tworzyli sceny dla robotników lub występowali gościnnie z amatorami w teatrach robotniczych. Najlepszym przykładem tak zaangażowanego artysty był Karol Adwentowicz. Strajki zdarzały się również w samym teatrze. Zasadniczo jednak nie naruszyło to hierarchizacji wewnętrznej i kodu obyczajowego, który oddzielał sfery pracowników artystycznych i fizycznych.

prawo do widowiska benefisowego (to znaczy takiego, z którego dochód netto jest przeznaczony dla honorowanej osoby lub osób). Benefisy dawano dotąd głównie artystom i suflerom. W 1900 roku nagrodzono tym przywilejem zespół techniczny. Z relacji Kotarbińskiej wynika, że benefisanci postanowili odwzajemnić się dyrektorowi publikując otwarty list w popularnym periodyku „Podgórzanin” oraz urządzając uroczyste przyjęcie.

Na zapleczu teatru, nawet tak ciasnym jak krakowskie, każdy znał swoje miejsce i nie przekraczał dozwolonych granic. O nastawieniu pracowników technicznych do świata, z którym obcowali, świadczy anegdota, której bohaterem jest Wyspiański:

Pewnego razu przyjechał do teatru fiakrem na próbę. W pobliżu wejścia siedzieli na parapetach okiennych maszyniści. Wyspiański wysiadł, szuka po kieszeniach – nie ma pugilaresu, zapomniał. Rozgląda się po niebie, jakby stamtąd Anioł miał fiakra zapłacić. Spojrzył na jednego z maszynistów, ten wstał, z odkrytą głową przystąpił do fiakra i... zapłacił. Reszta w skupieniu milczała. Nikomu nie przyszło na myśl wypowiedzieć bodaj słowo! – a już żart – niech Bóg bron! Tu szło o „pana” Wyspiańskiego! – hoho! Nie byle ktoś – Tak! Wyspiański ludzi zamieniał w... aniołów!¹⁶.

Za kulisami nie pracowali jednak aniołowie, na porządku dziennym były grube żarty i niewybredny język, które tolerowano, uznawano wręcz za teatralny folklor. Nawet Jan Spitziar czasem pozwalał sobie – z „najczystszy Lwowskim akcentem i z Lwowską składnią” na „epitety o dyrektorze, które brzmiałyby wrogo, gdyby nie były podszyte sui generis utajoną czułością i rzetelnym respektem dla istotnej zastugi”:

– *Ta to źwirz – mawiał.*
– *Kto taki?*
– *No On (czuć było, że przez duże O) – ta Solski.*
– *Czemuż tak?*
– *Ta chce trzy razy dziennie grać i zrujnować własne zdrowie, chce trzech dekoracji w ciągu trzech dni!!! Ta przecie farba nie nadąży i zakiśni ze złości, a nie dopiero człowiek.*
Ale potrafił nie wychodzić przez trzy dni z „malarni” i zawsze na czas dostarczyć, czego „źwirz” zażądał¹⁷.

Spitziar znajdował się w hierarchii zakulisowej w pół drogi między robotnikami a artystami. Miał wykształcenie artystyczne, zdobyte w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych (pod opieką Matejki). Był zatrudniony na stanowisku inspektora

16/ Z. Wierciak, *Gabinet J. Spitzjara*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1937, nr 38 (dodatek do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” 1937, nr 253).

17/ K. Frycz, *O teatrze i sztuce*, wybrał i wstępem opatrzył A. Woycicki, Warszawa 1967, s. 147.

sceny i dekoratora w jednym, a malowanie dekoracji traktowano wówczas jako rzemiosło: realizację cudzych pomysłów. Główny zapas krakowskich dekoracji sprowadzono z warsztatów wiedeńskich w postaci seryjnych kompletów, więc Spitziar tylko je komponował.

Wykonywał również własnoręcznie zlecenia scenograficzne, na przykład od Wyspiańskiego. Przygotowywał je w swojej pracowni w „kawałkach”, ponieważ całe płótno nie mogło być powieszone na ścianach zbyt małej malarni, ani nie mieściło się w drzwiach. Dopiero ten fakt uświadamia, jak skomplikowane i wymagające było rzemiosło dekoratora, który umiał nie tylko dobrze malować, lecz przede wszystkim intuicją i wprawą ogarniał to, czego namalować za jednym razem nie mógł. Z postacią Spitzia łączy się jeszcze jeden zaufek w krakowskim budynku teatralnym. Chodzi tu o gabinet pomieszczony na parterze od strony Plant, przy klatce schodowej, do którego dekorator przeniósł się na starość z drugiego piętra. „Czerwone ściany, czerwonym pluszem obita, długa ławka przy stole, na której Wyspiański z przyjemnością stale siedział, oparty o ścianę, wtulony w... siebie. Małe okno przysłaniane czerwoną kalką dla celów fotograficznych”¹⁸.

W tym to gabinecie omawiano scenografię *Bolesława Śmiałego* Wyspiańskiego, a zaglądający do środka wieczorami poeta gawędził ze Spitzia i jego pomocnikiem Zygmuntem Wierciakiem.

Kiedy Szukiewicz zapisywał swoje uwagi, Wyspiańskiego nie było już na świecie od niespełna dziewięciu lat, a Spitzia – od paru miesięcy. Tym cenniejsze wydawały się materialne pozostałości spektakli powstałych pod ich pieczą, które kustosz Muzeum Narodowego pedantycznie odnotowywał w innym tekście¹⁹. Załamywał ręce nad niechlujnymi warunkami, w jakich przechowywano teatralne utensylia w Krakowie, porównując je do lokalnego targowiska rzeczy używanych, sławnej „tandety”. Nie mógł wiedzieć, że właśnie ten nieporządek i prowizoryczny świat „graciarni” miał swój urok, zachwyił i zaraził żyłką teatralną niejednego artystę²⁰. Szukiewicz patrzył oczami muzealnika. Przenikliwie dostrzegł niebezpieczeństwo, jakie stanowi w teatrze nieubłagany czas:

18/ Z. Wierciak, *Gabinet...*, dz. cyt.

19/ Stroje specjalne do sztuk *„Bolesław Śmiały, Protesilas i Laodamia* (stroje Snu, Nudy i innych zjawisk nocnych), *Akropolis* (Złote anioły i psalmista) [...] – należałoby suknie te z magazynów teatralnych wydzielić i w formie depozytu oddać muzeum teatralnemu”, M. Szukiewicz, *Muzeum Teatralne...*, dz. cyt., s. 8.

20/ „Bocznym wejściem od ulicy Jagiellońskiej można się było dostać do wielkiego, pogrążonego w stałej ciemności składu – magazynu i rekwizytorskiej rupiecarni zarazem. Górą wisiły trudne do rozeznania lampy, żyrandole i malowane papierowe lustra, wieńce i sztuczne rośliny, suto owiane miłkim kurzem, wypełniającym, niby gęsta mgła, całą przestrzeń. Wszystko spowite było w festony pajęczyn i migało w mroku jak fantastyczne stalaktyty zaczarowane groty jakichś makbetowskich wiedźm. Wędrując po ukończeniu lekcji, z tak zwanego »folwarku«, filii gimnazjum św. Anny na rogu ul. Krupniczej, lubiłem zakradać się do tego tajemniczego przybytku, nie przeczuwając, że kiedyś przyjdzie mi parać się z bliska tymi rupieciami”, K. Frycz, *O teatrze...*, dz. cyt., s. 69–70. Wspomnienie Frycza dotyczy jeszcze siedziby Teatru Miejskiego przy pl. Szczepańskim.



Jan Spitziar w teatralnej pracowni butaforskiej w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie, fot. Wacław Szymborski, Kraków, 1911, ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. 4_IF20358

*za lat trzydzieści, gdy stleją płótna dekoracji i zejdzie do grobu dziesiętne pokolenie, z najgenialniejszej cząstki twórczości Wyspiańskiego: jego inscenizacji własnych utworów [...] nie pozostanie nic prócz wspomnienia. Z tych względów uważam za konieczne pomyślenie o tym teraz, zaraz, dziś! Choćby się przyszło ograniczyć li tylko do zaprotokołowania teatru Wyspiańskiego. Nie bądźmyż kulturalnymi marnotrawcami!*²¹.

Z apelem o konserwację śladów przedstawień kontrastuje inne zdanie, które kilkakrotnie przewija się w manuskrypcie: trzeba postawić nowy teatr!

W środku wojny, w maju 1916 roku Szukiewicz – dramatopisarz, krytyk i bywalec teatru krakowskiego – zabiera czytelników na przechadzkę po zapleczu gmachu na placu Św. Ducha. Przechadzka to zresztą za słabe słowo, lepiej rzec:

21/ M. Szukiewicz, *Muzeum Teatralne...*, dz. cyt., s. 8. To proroctwo się spełniło jeszcze na początku lat 60. XX w. Alicja Okońska, autorka *Scenografii Wyspiańskiego*, odnotowała w magazynach teatralnych 28 elementów dekoracji (płócien, kulis, przystawek) z prapremiery *Bolesława Śmiatego*. Dziś nie ma po nich śladu.

inspekcja. Tak po teatrze chodzi pilnujący go strażak albo inspektor techniczny, oświetlając latarką zaułki i maszyny, sprawdzając ich działanie, wnikliwie, powoli, skrupulatnie wszystkiemu się przyglądając, mierząc, szacując, rozważając dobre i złe strony... Użyłam w tytule jeszcze innego słowa: raport, bo wnosi ono dodatkowy niuans. Relacjonując stan urządzeń scenicznych oraz warunki pracy Teatru im. Juliusza Słowackiego, autor nieustannie wkracza w szerszy obszar: konwencji estetycznych i przyzwyczajzeń odbiorczych z jednej strony, a wewnętrznych obyczajów teatralnych ze strony drugiej. Na marginesie tego inspekcyjnego szkoncepcyjnego odświeżenia światopogląd teatralny mocno zakorzeniony w XIX wieku, dziś dla nas pod wieloma względami hermetyczny. Jest to nie tylko raport ze starzenia się gmachu, ale też świadectwo zmieniającego się spojrzenia na funkcję i materię teatru.

Maciej Szukiewicz

Teatr krakowski

Gmach²²

[...] Budynek teatru krakowskiego wystawiony przed z górą dwudziestu laty wzniesiony został niewątpliwie z najlepszą wolą i wiedzą zarówno architekta, jak i władz gminnych²³. Że jednak ta najlepsza wola nie zawsze wystarcza, że nie wystarczyła w tym razie, któż zaprzeczy, gdy powiemy, że w planach budynku zapomniano o wjeździe na scenę dla koni, wozów itd. oraz przeoczono całkiem, że między gospodarczymi ubikacjami każdego racjonalnie prowadzonego teatru pierwsze bodaj miejsce zajmuje malarnia, w której we własnym zarządzie maluje się dekoracje.

Przeoczenia te naprawiono, – pierwsze w sposób zupełnie odpowiedni i celowy²⁴, drugie – *ut aliquid fecisse videatur*²⁵, to znaczy ani celowy, ani wystarczający. Pominąwszy tak kardynalne braki, usiłowano dać gmach i scenę stojące na wyżynie ówczesnych (u nas) wymagań repertuaru i widza.

22/ Rękopis M. Szukiewicza znajduje się w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. 8804 II oraz w wersji digitalizowanej na stronie polona.pl. W przedstawionym tu fragmencie uwspółcześniono niektóre formy gramatyczne (np. „tem” = „tym”), w nielicznych miejscach dla uczynienia wywodu konieczna była zmiana szyku zdaniowego. Nieliczne skróty wprowadzono w miejscach, w których autor wybiegał poza temat. Opuszczono partię poświęconą projektowi połączenia budynku teatru i Domu Machin.

23/ Budynek Teatru Miejskiego w Krakowie, zaprojektowany przez Jerzego Zawiejskiego, powstawał w latach 1890–1893.

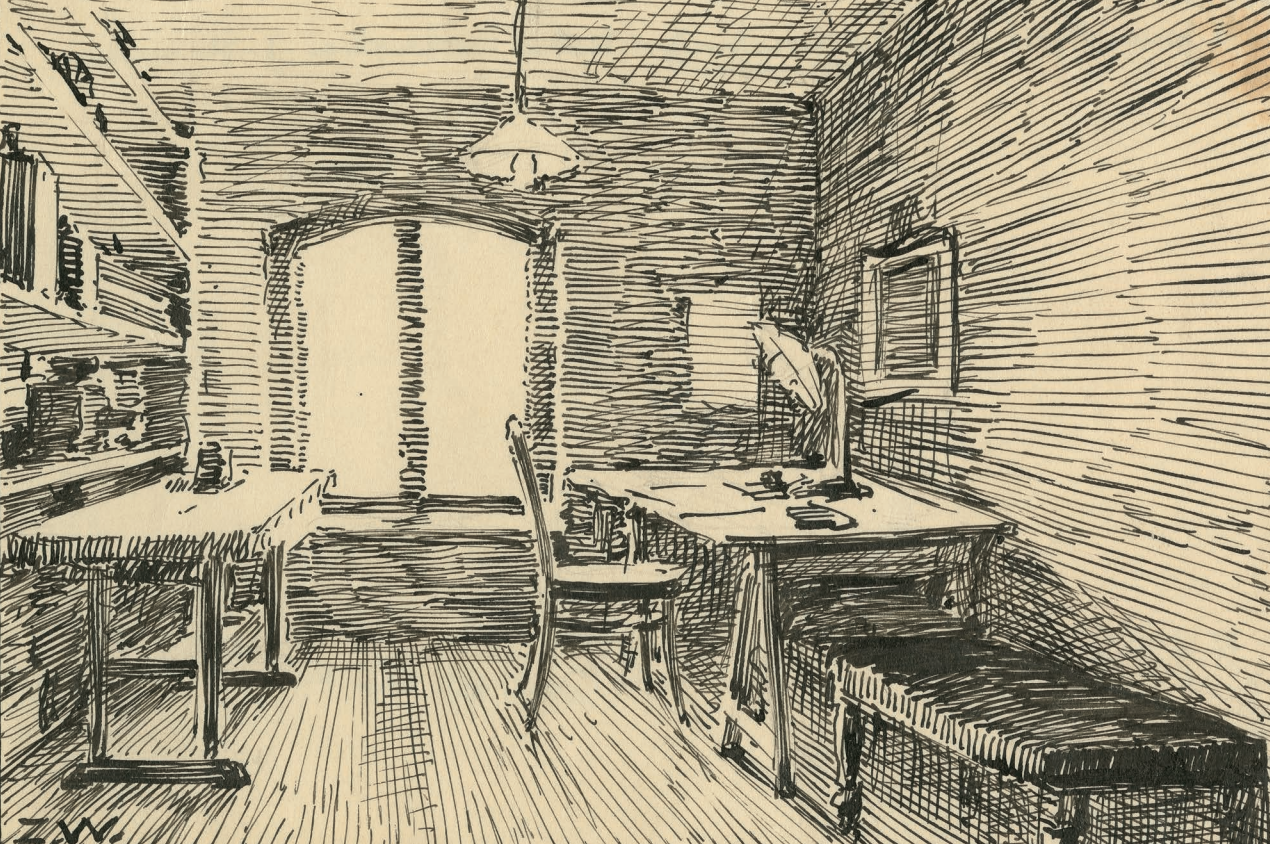
24/ Chodzi zapewne o bramę na tyłach zascenia, która komunikowała się bezpośrednio z zewnętrznym otoczeniem budynku.

25/ *Ut aliquid fecisse videatur* (łac.) – dosł. by wydawało się, że coś zrobiono; na pokaz. O malarni istotnie zapomniano w pierwotnych planach. Jej substytut miało stanowić piętro dobudowane nad budynkiem machin elektrycznych. Było to rozwiązanie niekorzystne, ponieważ nie zapewniło dużej i wysokiej powierzchni, jakiej wymagały ówczesne malarnie.



Karykatury Lucjana Rydla, Jana Spitzia i Ludwika Solskiego namalowane przez Zygmunta Wierciaka na ścianie malarni Teatru im. J. Słowackiego. Od lewej na pierwszym planie Lucjan Rydel zwraca się do Jana Spitzia: „Coś pan namalował?“, ten odpowiada: „To, coś pan napisał“. Obok Ludwik Solski z dużym rękopisem pod pachą mówi „Pst!“; na drugim planie majaczy popiersie mężczyzny oraz zarys budynku Teatru im. J. Słowackiego, fot. Wacław Szymborski, Kraków, 1914, ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. 9_IF21047

Zacznijmy od widowni i w ogóle części przeznaczanej dla publiczności. Nie można o niej powiedzieć inaczej, jak tylko, że jest dobrą, nawet piękną. Zupełnie bez zarzutu nie jest; ma za mały spadek podłogi w parkiecie i widz dalszych krzeseł ogląda scenę nie przed głowami poprzednich rzędów, lecz w lukach pomiędzy głowami widzów przed nim siedzących. Podkova sali jest zbyt wydłużoną, łoże boczne już od połowy sali za mało ku scenie zwrócone tak, że z pięciu siedzących w niej osób, tylko trzy przednie przy parapecie wygodnie siedzą i dobrze widzą; akustyka – z pewnych zwłaszcza miejsc – pozostawia sporo do życzenia. Ale są to drobne usterki, z których na przykład ostatnia nie została dotychczas naukowo zbadaną, a tym samym technicznie opanowaną. Poza salą widzów: westybul, foyer, korytarze, garderoby etc. są nienaganne.



Gabinet Jana Spitzziara, rys. Zygmunt Wierciak, Kraków, 1937, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-2319/VI

W zimie daje się jedynie odczuwać brak fumuaru²⁶. Nie ma go, lecz w każdej chwili otworzyć by go można, przeznaczając na to boczny, od widowni licząc prawy pasaż przypierający do foyer. Automatycznie zamykające się szczelne drzwi i wentylator zapobiegłby rozwlekaniu się dymu po korytarzach i bufecie; waniarki z wodą do gaszenia niedopałków, ewentualnie jeden strażak odkomenderowany na antrakty dawałby zupełną rękojmię bezpieczeństwa pożarnego. Przez umieszczenie fumuaru w tym pasażu odjęłoby się po tej stronie położonym lożom I-go piętra bezpośrednią, a raczej bliżnią komunikację z foyer i bufetem. Strata ta jednak i niewygoda nie byłaby żadną, gdyby dzięki niej jeden tylko w ciągu roku widz uchronił się przeziębienia, na które naraża się wychodząc na papierosa z ciepłej widowni na zimne powietrze, wiatr i mróz.

Co do utrzymania porządku i czystości w sali widzów jest ono wzorowym w zimie; w lecie istną plagą teatru są... pchły. Plagę tę prędzej lub później usunąć się musi, a usunąć ją może jedynie założenie *vacuum cleaner'a*, któryby wyciągał z wyściółek pył, a z nim zalążki pasożytu. Koszt jego wynosiłby około 6–8 tysięcy koron. Założenie odpowiedniej instalacji jest postulatem higieny, a gmina, która znacznym bardzo kosztem otworzyła miejski urząd i departament zdrowia, powinna pierwsza dawać dobry przykład.

26/ Fumuar (fr.) – palarnia. Według K. Nowackiego, już w 1910 r. foyer I piętra zostało zamienione na palnię.

Tak na ogół biorąc wzorowo urządzona widownia, ma na ogół biorąc fatalnie urządzoną scenę. Połączona z widownią otworem o świetle 14x10 metrów (część używalna mierzy 10x8 metrów) tworzy salę o powierzchni 20x13,8 metrów (właściwą scenę) i tak zwane „zascenie” o powierzchni 6x8 metrów. Rzecz prosta, że nie cała powierzchnia podłogi scenicznej może być do celów reprezentacji użytą. Zascenia nie używa się całkiem, a „użyteczna” powierzchnia podłogi scenicznej wynosi przy całkowitym jej wyzyskaniu zaledwie 15x12 metrów. Dla sztuk rozgrywających się w czterech ścianach przestrzeń ta wystarcza najzupełniej; po wstawieniu dekoracji pozostaje aż nadto miejsca na krążenie aktora i technicznego personelu. Inaczej jednak rzecz się przedstawia, gdy przyjdzie inscenizować sztukę o tle pejzażowym. Wówczas – dla uzyskania perspektywy i w danym razie pomieszczenia tłumnych scen – trzeba rozstawić dekoracje na boki i w głąb aż do granic „użytecznej” podłogi, a wtedy okazuje się, że „prospekt” tj. ostatnia, tło stanowiąca pełna dekoracja leży prawie na tylnej ścianie i albo przejście za nią jest niemożliwe, albo połączone [jest] z fałdowaniem płócien „prospektu” oraz że kulisy i przecięcia muszą być rozsunięte na boki tak dalece, że przestrzeń między nimi a bocznymi ścianami wynosi dwa, najwyżej dwa i pół metra. W sztuce, w której aktorzy wchodzi pojedynczo, pasaż ten wystarcza, ale jeśli na scenę ma wkroczyć liczniejszy pochód lub tłum ludzi – a wejście tłumy, a tym bardziej pochodu to nie jest wdreptanie na widzialną część sceny 50 czy 100 ludzi byle ostatecznie znaleźli się na scenie, lecz po malarsku umiejętnie skomponowany *ensemble*²⁷, który przez inscenizatora w liniach i barwach ułożony, powinien w liniach i barwach ten właśnie układ zachować – wówczas dwu, dwu i półmetrowy pasaż ani do ułożenia, ani do wprowadzenia takiego *ensemble* w żaden sposób wystarczyć nie może. Jeśli zważymy, że pod lewą ścianą (od widzów) mieści się system dźwigni z przeciwwagami do wznoszenia i opuszczania dekoracji służący, a nadto, że dla braku podręcznego składu dekoracje niezawieszane na „łatach” tj. ściany sal, przystawki, fermy itp. potrzebne do dwóch idących po sobie reprezentacji muszą już być na scenie przygotowane, wtedy musimy się dziwić, niestety, [nie tyle] temu, że aktorzy i statyści nie zgubią się w ciżbie, a inspicjent w porę „wpuści” aktora na scenę, ile raczej temu, że dotychczas za kulisami sceny krakowskiej, gdzie tak łatwo może coś odstać od ściany lub runąć z nadscenia, nie było żadnego poważniejszego wypadku.

Dotąd mówiliśmy o ciasnocie sceny krakowskiej w kierunku jej osi poprzecznej; wspomnieć należy o tej samej jej wadzie w kierunku osi podłużnej.

Licząc od przodu ku tyłowi dzieli się scena na tzw. „plany”. Krakowska ma ich pięć (każda na 4–6 przecięć) tj. tyle, ile wystarcza dla pejzażu o płaskim prospekcie, ale o dwa za mało jeśli chodzi o prospekt półkolisty, panoramiczny zwany horyzontem.

Jedynie z pomocą horyzontu da się na scenie osiągnąć złudzenie wolnego przestrworu, – złudzenie, które w wielu sztukach (Kordian na szczycie Mont Blanc,

27/ Ensemble (fr.) - zespół, spójna grupa, całość.

Peer Gynt w Saharze i w innych) jest wprost nieodzowne. Taki horyzont przedstawia powierzchnię paruset metrów zamalowanego płótna i z montażem wagę kilkunastu centnarów²⁸. Manipulować nim można tylko za pomocą dźwigni, a te muszą zaczepiać co najmniej w trzech punktach obłóczyste²⁹ „łaty”, w środku i u obu końców. Dla braku 6-go i 7-go planu na naszej scenie i w nadsceniu nie ma gdzie tego obłoku zawiesić i pomieścić. Pomysłowość technicznego inspektora sceny, nieodżałowanego śp. Jana Spitzia³⁰ umiała i temu brakowi w znakomitej mierze zaradzić, dzięki czemu posługuje się teatr krakowski quasi-horyzontem, to jest prospektem przeważnie płaskim, a tylko ku brzegom na szerokość paru brytów³¹ płótna zaokrąglonym. Skierowanie silniejszego światła na obłóczyste kraje³², słabszego na płaską część horyzontu zwiększa wrażenie jego kolistości, ale tylko zwiększa. Uważne bowiem oko, w miejscach, gdzie płótno zagina się ku przodowi, dostrzeże zawsze dwa pasy cienia, które burzą panoramiczne złudzenie.

O pogłębieniu sceny krakowskiej o dwa jeszcze plany nie można nawet marzyć (w zwykłych warunkach dla dysproporcji między perspektywicznie namalowaną dekoracją a niezmiennającym się w swych wymiarach człowiekiem na jej tle, plany [te] na co dzień [są] bezużyteczne). Trzeba by bowiem tylną ścianę sali scenicznej przesunąć w głąb o 8–10 metrów, to znaczy postawić inny teatr.

Dopełnieniem sceny wchodzącej w grę w czasie spektaklu jest przestrzeń pod nią i nad nią, czyli „podscenie” i „nadscenie”. Pierwsze kryje się pod podłogą i spełnia głównie rolę wielkiego rezonatora jako rekompensata tłumika, którym znów jest nadscenie wypełnione wiszącymi na łątach przecięciami i prospektami. Przez zadania rezonatora spełnia podscenie inne jeszcze zadania. W wielu sztukach dekoracje i ludzie powinni zniknąć. Z dekoracji wchodzi tu w grę jedynie gazy i siatki; przecięcia i prospekty malowane na nieprzejrzystych płótnach, a tym bardziej naciągnięte na drewnianych blindramach³³ usuwa się dźwigniami sznurowymi w nadscenie.

Prócz siatek i gaz jeszcze fermy³⁴ i krótkie przystawki można, częstokroć musi się, wciągać pod podłogę. Do tego celu służą szpary w podłodze tzn. otwory ruchome, które można każdej chwili i z dostateczną szybkością otworzyć i zamknąć. Znikające w ten sam sposób *à vue*³⁵ kostiumy aktorów w scenach cudownych zmian (*Faust*, *Kopciuszek* itp.) ściągają się z aktora również pod podłogę, do czego wystarcza mały okrągły otwór na rękę i objętość tkaniny zrzuconego przez aktora kostiumu. Ale jeżeli chodzi o usunięcie ze sceny większego

28/ Jeden centnar wynosił około 50 kilogramów.

29/ Obłóczysta – półokrągła, wygięta w łuk.

30/ Jan Spitziar był dekoratorem krakowskiego teatru od 1893 do 1915 roku (zmarł 19.09.1915).

31/ Bryt – pas tkaniny o szerokości od 70 do 150 cm.

32/ Kraje – tu: krańce, końce.

33/ Blindrama (czeski) albo blejtram – rama z listew podtrzymująca płótno obrazu malarskiego/dekoracji.

34/ Ferm – niska dekoracja zastępująca styk prospektu i podłogi.

35/ *À vue* (fr.) – na oczach widzów, czyli w postaci tzw. zmiany otwartej, przy podniesionej kurtynie.



Dekoracja do *Ostatniego* Lucjana Rydla z malowaną architekturą i prawdziwym powozem, autor fot. nieznanymi, Kraków, 1912, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-Fs1631-VI

i cięższego obiektu, a przede wszystkim aktora, wówczas służy do tego specjalny mechanizm: zapadnia („trap”). Część mianowicie podłogi scenicznej jest tak zmontowana, że wraz z podtrzymującym ją żelaznym wiązaniem zapada się, a w jej miejsce na kształt zasuw w pudle zasuwają się z boku inny kawałek podłogi i chwilowy otwór zakrywa.

Scena krakowska wyposażona jest w pięć zapadni: dwie o wymiarach 1.50x1.20 m mieszczą się w pierwszym planie, jedna o wymiarach 3x1 m w planie drugim, jedna (0.5x0.6 m) w trzecim i wreszcie największa (4.5x1.25 m) w piątym, ostatnim planie. Sprzęty i rekwizyty można przez zapadnie usuwać ze sceny momentalnie; przy znikaniu ludzi nie może zapadnia funkcjonować z błyskawiczną szybkością, wskutek czego wywołuje zawsze efekt trywialny, unikany dziś zarówno przez inscenizatorów, jak i autorów³⁶. Coraz też rzadziej postugu-

36/ Warto podkreślić, że na niedogodności związane z wielkością i usytuowaniem zapadni zwracał uwagę dekadę wcześniej sam Wyspiański na posiedzeniu Rady Miejskiej (10.07.1905 r.): „Nie ma ruchomej podłogi. Zapadnia jest mała i są fatalnie urządzone. Nieraz wprost trzeba tekst sztuki nakręcać do sytuacji technicznej, jaka jest pod ręką. Stąd pewne miejsca na scenie są »tragiczne« [wesołość], bo efekt zawsze może się pojawiać tylko z jednych i tych samych zapadni. Nieruchomość podłogi nie pozwala na pewne efekty”. Cyt. za. K. Nowacki, *O inscenizacji „Bolestawa Śmiałego” w roku 1903*, „Pamiętnik Teatralny” 1957, z. 3-4, s. 547.

je się scena tym efektem, a za to coraz częściej potrzebuje obniżenia wielkiej części podłogi w głąb do podziemia, ku brzegom ukrytego jeziora albo przy skoku w przepaść. Mnóstwo sztuk wymagałoby tego efektu, którego scena krakowska wyrzec się musi lub w minimalnej jedynie mierze może go zastosować w ostatnim swym planie, a i to ze szkodą złudzenia dla widzów 2-go piętra i galerii, skąd otwór zapadni jest widzialny i przy szerokości zaledwie 1.25 m w żaden żywy sposób zamaskować się nie da.

Ale mniejsza już o rezygnację z takiego nieczęsto potrzebnego, a rzadko w której sztuce nieodzownego efektu; nierównie gorzej przedstawia się rzecz, gdy chodzi o zwykły pokój z wyjściem na ogród, ulicę itp. Z wyjątkiem altan każdy pokój, sala itd. komunikująca wprost z terenem ziemnym odgraniczona jest od tegoż progiem.

Na naszej scenie użyć go nie można. Jeszcze gorzej rzecz się przedstawia, gdy wyjście z jakiegoś klasycznego portyku ma w głębi zamiast schodów w dół schody w górę wiodące. Ale nie trzeba nawet klasycznych portyków. Proszę sobie przypomnieć ogrodową scenę w Niepołomicach w trylogii Rydla, kiedy wnoszą kufry z rzekomym posagiem Bony³⁷. Potrzeba sporej dozy powściągliwości, aby na taką konstrukcję architektoniczną nie parsknąć śmiechem. Co prawda, kto u nas, w szerokiej publice, poza fachowcami rozumie logikę konstrukcji architektonicznej? – prawie że nikt, a jeżeli się ktoś znajdzie, to ten architektoniczny nonsens przyjmie bez szemrania jako teatralny konwenans. Ale czyż sztuka nie powinna usilnie dążyć do wykluczenia konwenansu, sztuka, a więc i dobry teatr? Niewątpliwie tak. A jednak scena krakowska w dziedzinie tu omawianej konwenansu tego usunąć nie może, gdyż o przerobieniu podscenienia tak, aby połowę lub jedną trzecią całej podłogi można było obniżyć mowy nie ma, zarówno ze względu na koszt, jak i obecną konstrukcję podscenienia. To, co mamy, zostać musi, chyba... że postawimy nowy teatr.

Jeżeli chodzi o nagłe jawienie się lub znikanie na scenie żywego człowieka, który słownie i czynnie bierze udział w akcji, wtedy, jak zaznaczyłem, postępuje się scena zapadniami. Ukazywanie się niebiorących w akcji udziału osób, zwłaszcza zjawisk nadnaturalnych (cień Banka, duch Hamleta ojca w scenie syna z matką itp.) można przy odpowiedniej inscenizacji skutecznie środkami optycznymi z pomocą zwierciadeł. Zwierciadłem takim jest każda lustrzana szyba postawiona nieco skosem do widza na tle absolutnie czarnym. Jeśli pod sceną, częścią na poziomie podłogi scenicznej, ustawimy aktora odgrywającego ducha na tle również czarnym, chłonnym światło, ale w kostiumie silnie to światło odbijającym i silnie oświetlonym, wówczas obraz jego odbity w szybie dochodzi do naszego oka nierealnym, ale nadzwyczaj wyrazistym odbiciem i przez nagłe jawienie się i znikanie lub na odwrót, powolne zarysowywanie się, a następnie roztopianie (rzecz osiągalna światłem) wywołuje wrażenie nadnaturalnego zjawu.

37/ Mowa o trylogii *Zygmunt August* Lucjana Rydla zagranej po raz pierwszy w 1912 r.



Scena zbiorowa nad morzem ze sztuki *Hamlet* Williama Shakespeare'a z widocznymi „planami”, fot. Wacław Szymborski, Kraków, 1914, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-Fs1682-VI

Otóż gdyby nawet nasz teatr zdobył się na takie zwierciadło szybowe (które może być, choćby dla kąta nachylenia, na stałe zmontowane, a więc i kosztowne), to nie mógłby go zastosować do rzucania obrazu spod sceny, bo nie ma takiego otworu, [a] do rzucania z boku [dałby się użyć] z wielkim tylko trudem, spowodowanym ciasnotą.

Skoro mowa o brakach podscenia należy tu jedno jeszcze podnieść: niedostateczne urządzenie wodnego odpływu. Kanalik w murze jest, użyć się ostatecznie da, ale ujęcie pod podłogę wody, która na scenie „gra” jest nader kłopotliwe i za każdym razem musi być *ad hoc* montowane. Starsi bywalcy teatralni pamiętają zapewne za pierwszej dyrekcji Pawlikowskiego sensację, jaką było wystawienie melodramatu Decourcelle'a *Urwisze*, w którym na scenie szumiąca prawdziwa kaskada prawdziwej wody przelewającej się przez jar młynówki³⁸. Na tej „wodzie” polegała połowa powodzenia sztuki. Ale mogą się zdarzyć inne, w których woda nie będzie głównym walorem czy atrakcją, a mimo to przypadnie jej ważna rola. Świat przedstawiany w teatrze, chociaż jest konwenansem (pokoje o trzech ścianach) lub artystyczną iluzją, nie może a przynajmniej nie powinien zrzekać się, rezygnować z jednego z podstawowych elementów natury. Jakże inaczej grałby na scenie stary, omszały młyn, po którego wprawionym w ruch kole sphywałaby rozperłona kaskada! Jakże inaczej przedstawiałaby się piazza pierwszego lepszego włoskiego miasta lub park magnackiej rezydencji, gdyby można w nich dać żywy, szemrzący wodotrysk! Tego rodzaju efekty,

38/ W wystawionej w 1898 r. sztuce „jeden z bohaterów topił się w śluzie wypełnionej autentyczną płynącą wodą. W odpowiedzi na brawa po spektaklu kłaniał się także Jan Spitziar”. J. Michalik, *Dzieje teatru...*, dz. cyt., t. 2, s. 192.



Malowane tło wraz z malowanymi dwoma szeregami żołnierzy w *Kościusce pod Racławicami* Władysława Ludwika Anczyca (z boków widać załamania płótna), autor fot. nieznanymi, Kraków, 1911, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-Fs-1618-VI

zgoła niewyszukane, a tak wdzięczne, są na naszej scenie połączone z takimi kosztami, że każda dyrekcja raczej machnie ręką na ten efekt, niż koszt i trud podejmie. Nie wiem, jak inne sceny radzą sobie w kwestii wodnej, ale to wiem, że radzą i że są sztuki, gdzie obfite fontanny nie należą do sensacji, lecz grają na równi z innymi efektami. Na naszej scenie jest to wprost wykluczone.

Przestwór nad sceną, w którym wiszą gotowe do spuszczenia prospekty i przecięcia nazywa się nadsceniem. Na wysokości łóż 2-go piętra widowni obiegają je ganki, dwa z boków, jeden w głębi.

Na lewym od widowni mieści się posterunek straży pożarnej i „sznurmajstra” tj. manipulantą dźwigni z przeciwwagami do wznoszenia i spuszczenia dekoracji, „łat świetlnych” itp., na prawym stoją utensylia do wywoływania odległych i przytłumionych efektów dźwiękowych, – oba są zarazem podestem schodów prowadzących wyżej jeszcze do automatycznie działających rezerwoarów wodnych nadscenia, trzeci ganek w głębi jest gankiem łącznikowym. Do obsługi sceny i komunikacji trzy te ganki w zupełności wystarczają. Oprócz nich atoli ma krakowskie nadscenie w 1. i 2. swym planie trzy w poprzek biegnące ganki 0.5



Malowane przecięcia i przystawki w *Tragedii Eumenesa* Tadeusza Rittnera, autor fot. nieznanymi, Kraków, 1920, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-Fs-2706-VI-45

m szerokie. Są one w ogóle niepotrzebne i do niczego nigdy nie służą. A gdyby nawet miały czy chciały, to nie mogą, gdyż przez środek ich podłóg przecięgnięte są liny druciane, na których wiszą łąty świetlne tj. blaszane rynny wypełnione lampkami, wskutek czego wolne na tych gankach przejście mierzy po 25 cm z każdej strony i chodzić może po nich kot, ale nie człowiek. Te trzy ganki nadscenia są jedynie zawadą i proszą się o usunięcie. Proszą się tym bardziej, że zastępują miejsce innym potrzebnym urządzeniom scenicznym: wzlotnikom, czyli tzw. „flugom”. Jeśli sztuka wymaga, aby jakiś rekwizyt (np. w *Tomciu Paluchu*³⁹) albo, co częstsze i ważniejsze, człowiek wzniósł się ze sceny w powietrze, wówczas przypina się go do cienkich, lecz mocnych (o najmniej dwukrotnej wytrzymałości) drutów, te zaś łączy z dźwignią, a właściwie dwiema, umożliwiającymi dwa ruchy: w górę i na boki. Urządzenie to składa się z małego, silnie zbudowanego wózka, toczącego się po żelaznej szynie w poprzek nadscenia i ciągniętego przez jednego maszynistę; drugi manipuluje drugą linią przewleczoną przez krążek i regulującą opad lub wzlot. Scena krakowska ma jeden tylko wzlotnik w trzecim swym planie. Jest to stanowczo za mało. Od sceny bądź

39/ Sztukę A. Vanloo, E. Letteriera i A. Mortiera grano w Krakowie w 1896 r.

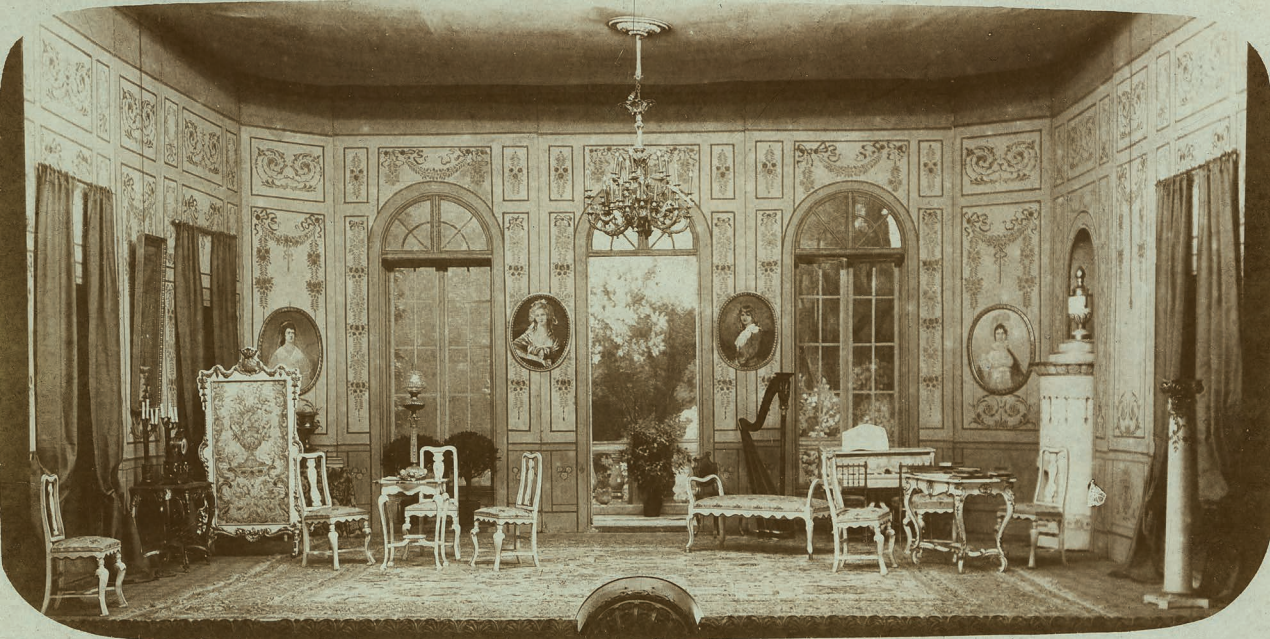
co bądź prowincjonalnej nie można żądać, aby była zdolną wystawić takie np. misterium *Heilige Elisabeth* grywane w Burgu wiedeńskim, gdzie w chwili zgonu świętej spływa z powietrza ni mniej ni więcej jak 36 (!) kobiet-aniołów, że nie wiadomo, na którą wpierv patrzeć, i to spływa nie tylko w kierunku do osi sceny poprzecznym, ale i podłużnym tj. z głębi ku przodowi i na odwrót. Takich urządzeń normalny, nawet o wysokim poziomie artystycznym repertuar nie wymaga i nasza scena ich nie potrzebuje. Ale przynajmniej jeden jeszcze wlotnik w planie czwartym przydałby się bardzo, jest nieledwo koniecznym. Miejsce na niego, choć nie bez trudu, znalazłoby się, a koszt założenia (około 1000 koron) nie jest takim, aby go gmina nie mogła ponieść.

Do podstawowych elementów sceny prócz omówionych wyżej należy światło. Teatr nasz rozporządza dostateczną tegoż ilością, zadowalniającą jest również ilość kolorów: biały, żółty, czerwony i niebieski. Subtelniejsze niuansy wreszcie dadzą się uzyskać przez świetlne łąty zwykłego światła białego, osłonięte filtrem barwnym o równej gęstości, a więc jedwabnym fularem lub jednolitą szybą kolorową; miękkość wieczornej zorzy na przykład, często stosowana na naszej scenie z użyciem jedwabnego filtra, jest doskonałą i piękną. Również gaszenie i rozjarzanie światła białego jest bez zarzutu, nie ma skoków w natężeniu i nie grzeszy staccatem. Ale nie można tegoż samego powiedzieć o oświetleniu złożonym z kilku kolorów. Prąd, który je zasila, przechodzi przez wspólną opornicę dla wszystkich kolorów, których jest tyle, ile planów i świetlnych łąt. Dźwignie zamykające i otwierające prąd wyłączają kolory po kolei. Przy idealnie zręcznej manipulacji tymi dźwigniami można uzyskać równoczesność gaśnięcia, ale w regule, gdy zamknęło się już prąd dla na przykład żółtego koloru, wówczas opornica chwilowo inną ilość prądu przepuszczając wzmacnia kolory pozostałe i wówczas zauważyć się daje w świetle skok⁴⁰. Trwa to ułomek sekundy, ale trwa i wystarcza zupełnie do zepsucia iluzji. W sztuce realistycznej jest to mniej bolesne, ale w feerii przenoszącej widza w świat baśni⁴¹, gdzie zadaniem sceny jest pograć go niepostrzeżenie w dziedzinę nierealnej fantazji, każdy taki skok światła jest szturchaniem budzącym go z marzenia, którego on pragnie, któremu się w moc oddać chce. Zmiany sceny à vue tak pożądane, a nieraz konieczne w bajce, zmiany polegające na tym, że na scenie rozpięte są dwa prospekty: jeden w głębi z pełnego płótna, zrazu dokładnie zaciemniony, drugi w pierwszym lub drugim planie malowany na siatce *pastoso*⁴² i zrazu silnie z boków oświetlony, aby na gruzełkach farby światło się zapierało i na ciemnym tle grało, po czym na odwrót gasi się światło pierwszych, a rozjarza dalszych planów, tak że siatkowy prospekt znika, a w głębi występuje prospekt pełny –

40/ Na podobny mankament skarżył się wcześniej J. Spitziar, informując władze miejskie, że teatralny regulator świetlny jest mocno niedoskonały: obejmuje trzy kolory lamp, a tylko jedną opornicę. Zob. J. Michalik, dz. cyt., s. 41–42.

41/ Sam Szukiewicz właśnie gatunek baśni dramatycznej upodobał sobie szczególnie, czego dowodem *Kwiat pleśni*, a także *Śnieg*, *Noc św. Mikołaja*, *Popieluch* i szereg dramatów „ludowych”.

42/ *Pastoso* (wł.) – technika nakładania grubych warstw farby nadająca obrazowi widoczną fakturę.



Próg wiodący z tarasu do pokoju w *Orlątku* Edmunda Rostanda, Kraków, 1920, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-Fs1581-VI

zmiany takie udają się tylko wtedy, jeżeli ciemnienie i *crescendo*⁴³ światła wchodzących w grę planów jest matematycznie równomierne.

Wprost idealną pod tym względem instalację widziałem w Moskwie w Chudożestwiennym teatrze Stanisławskiego na *Niebieskim ptaku* Maeterlincka⁴⁴. Mam wyjątkowo wrażliwy wzrok i znam dokładnie techniczne arkana teatru, ale czegoś równie doskonałego jak instalacja świetlna u Stanisławskiego nie wyobrażałem sobie. Wprawiła mnie ona w zachwyt i zdumienie. Również widownia w Chudożestwiennym teatrze ma przepysznie pomyślaną instalację światła; nie gaśnie ono od razu, gdy kurtyna idzie w górę, ani nie rozpala się całą swą mocą, gdy kurtyna opada. Przejście z pełnego blasku w ciemność jest łagodne, bo stopniowe; rzecz dla nerwowców niesłychanie pożądana i miła. W sferach miejskich i teatralnych wentylowaną [?] już była wymiana obecnej instalacji świetlnej na inną. Kosztorys – jak słycać – dobiega poważnej już kwoty 20 000 koron. Wydanie ich przez gminę w celu uzyskania stosunkowo drobnego udoskonalenia w oświetleniu sceny byłoby – sądzę – zbyt, skoro prędzej lub później przyjdzie wyłożyć znacznie poważniejsze na pilniejsze i bardziej zasadnicze adaptacje.

O jednej jeszcze należy tu koniecznie wspomnieć: przerobieniu sceny obecnej na rotacyjną. Nie wierzyłem w powstanie takiego projektu w ogóle, gdybym go nie słyszał z ust jeśli nie miarodajnych, to bliskich wielkiego ołtarza, nie przypuściłbym ani na chwilę, że komukolwiek może się on roić, gdyby nie to, że to... Kraków, na wzór Ameryki (niestety raczej Rosji) miasto i kraina najnieprawdopodobniejszych możliwości. Urządzenie sceny rotacyjnej polega na tym, że podłozie scenicznej nadaje się formę koła, koto to osadza na potężnej osi po-

43/ Crescendo (wł.) – stopniowo, wzrastająco.

44/ Premiera w Teatrze Artystycznym w Moskwie w 1908 r. na dziesięciolecie istnienia sceny.

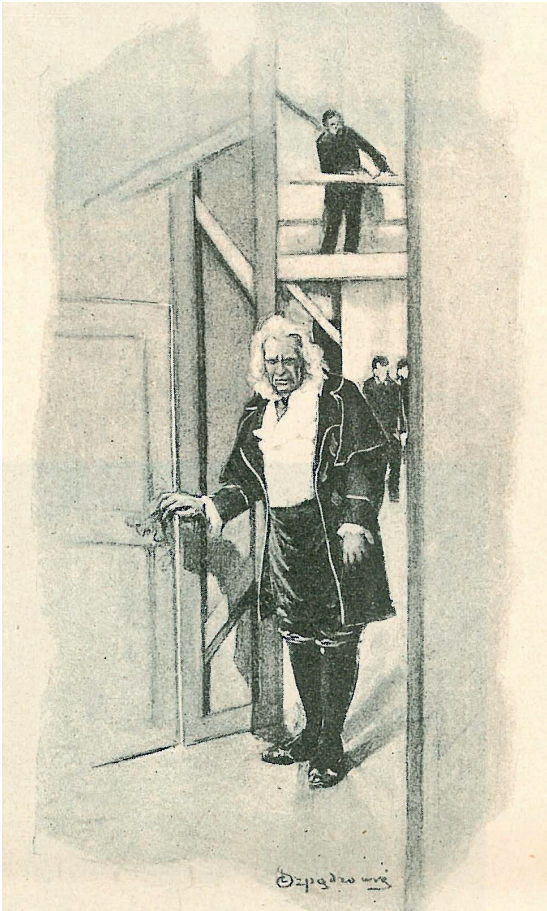


106

Metoda ukazywania ducha w teatrze wynaleziona przez Johna Peppera (tzw. Pepper ghost), rys. Marcin Olszyński, drzeworyt Jana Styfiego, Warszawa, 1866, „Kłósy” 1866, nr 61, z zasobu Polskiej Biblioteki Cyfrowej, sygn. mf.

ruszanej elektrycznością oraz dzieli jego powierzchnię – idealnie – na trzy wycinki. Kiedy jeden z nich zwrócony jest do publiczności i właśnie „gra”, w dwóch innych ustawia się tymczasem dekoracje do następnych odstępów. Tak urządzone scena pozwala na półminutowe antrakty. Umożliwiałoby to swobodniejsze i częstsze granie wielkiego repertuaru wielkiej poezji z Szekspirem i Słowackim na czele, zapobiegłoby, że nawet tak lichy do sceny przykrojony *Troilus i Kressyda*, jakim widzieliśmy go niedawno, nie upadłby może tak fatalnie, jak upadł, i nie pociągnął za sobą tych kosztów, jakie bezzwrotnie pochłonął⁴⁵. Któżby wobec tego nie był rad, żeby Kraków miał scenę rotacyjną? Mieć ją w przyszłości może i powinien, ale o przerobieniu na rotacyjną sceny obecnej może tylko roić ktoś nie mający o scenie najmniejszego pojęcia. Pomijam kwestię, że dzięki żelaznej konstrukcji podscenia i montażu podłogi przyszłoby podłogę rotacyjną położyć o 75 cm wyżej nad obecną, za czym poszłoby podniesienie świetlnych ramp,

45/ Premiera Szekspirowskiego *Troilusa i Kressydy* odbyła się za dykcji Lucjana Rydla w marcu 1916 r. „*Troilus* okazał się pechowy. W dniu premiery Rydel poważnie zachorował. Inscenizacja tej krwawej tragedii o wojnie i śmierci, tak aktualnej w 1916 r., była porażką, mimo znakomitej obsady (Solska jako *Kressyda*, Weychert jako *Troilus*) i starannej reżyserii Stanisława Stanisławskiego”, D. Poskuta-Włodek, *Trzy dekady...*, dz. cyt., s. 70.



Wejście aktora na scenę, w głębi, za drzwiami dekoracji – maszynista stojący na ganku, rys. Leon Szpądzowski, Warszawa, 1896, „Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 7, z zasobu Biblioteki Cyfrowej Uniwersytetu Łódzkiego, brak sygn.

budki suflera itd. oraz przerobienie wielu innych utensyliów, pomijam również, że musiano by z gruntu zmienić urządzenia podscenia i nadscenia, urządzenia kosztowne i – gdy przerabiane – licho warte; chodzi o to, że jeżeli dzisiejsza nasza scena jest za płytką, to wbudowana w nią rotacyjna, dzięki tzw. martwemu kątowni w pobliżu osi, byłaby dwa, a nawet trzy razy płytszą. I nie tylko to. Scena rotacyjna wymaga nierównie więcej od zwykłej sceny wolnego miejsca dla manipulacji personalu technicznego w wycinkach, które się dopiero ustawia. Jeśli nasza scena jest na jedną zmianę w wielu razach za ciasną, to cóż mówić o dwóch zmianach, które trzeba w niegrających wycinkach koła równocześnie ustawiać.

[...] Ciasnota krakowskiej sceny ogranicza w pewnej mierze repertuar i jest niewysychającym nigdy źródłem codziennej udręki dla ludzi w teatrze pracujących. Poziom repertuaru nieco wyższy lub nieco niższy jest to rzecz, której krakowska publiczność, sądząc z jej zachowania się w teatrze i w stosunku do teatru, zgoła nie odczuwa; udręka pracowników sceny jest ich udręką i poza nimi ni-

kogo rzetelnie nie obchodzi. Ale teatr nie składa się tylko z widowni i sceny, lecz także z niezbędnych dlań ubikacji gospodarczych. Wady tej części teatru odbijają się w dwóch kierunkach; z jednej strony są dalszym źródłem udręki personalu, z drugiej odbijają się najfatalniej na ekonomicznej stronie antrepryzy, na inwentarzu sceny, rekwizytorni, kostiumerni, meblarni, a wreszcie na dekoracjach. Szczupłość i mała ilość ubikacji gospodarczych w teatrze krakowskim jest po prostu okropną. Dość powiedzieć, że dla drużyny składającej się w czasach normalnych z pięćdziesięciu osób i występującej w niejednej sztuce w komplecie jest wszystkiego razem 20 garderób, 11 dla pań, 9 dla panów bądź to na parterze, bądź też na piętrze. Dwie największe i najwygodniejsze objęły z jednej strony trzej reżyserzy, z drugiej trzy najczęściej i najodpowiedzialniejsze role grywające panie. Reszta gniecie się jak może i musi po dwie, trzy osoby w ciupkach o kilkumetrowej powierzchni. Dzięki dobrym stosunkom koleżeńskim za kulisami krakowskiego teatru ciasnota ta nigdy nie wywołuje jakichś scysji lub tarć, ale o tym, aby aktor mógł w tych warunkach odpocząć w antraktach lub skupić psychiczne swe władze, a przynajmniej nie wyjść z nastroju tworzonej, tj. właśnie przeżywanej kreacji w tych warunkach mowy po prostu nie ma. W Ameryce wynaleziono już instrumenty do zmierzenia zużywania się nerwowej i mięśniowej energii robotnika fabrycznego i według tego wskaźnika zreformowano sposób pracy. Ba! Ale tam wchodzi w grę czas i pieniądz fabrykanta, tam oszczędność na sile robotnika jest oszczędnością niesytego zysków kapitału. Tu zaś, w garderobach teatru, chodzi przecież tylko o komedianta! Czy on pięć czy dziesięć lat pierwej się zedrze, niżby się zdarł w dobrych dla siebie warunkach, to wszakże nikogo nie obchodzi.

*Tłum się nie troszczy o los zapaśnika
Ale do domu powraca i... syka.⁴⁶*

To jednak co człowiek nerwami i zdrowiem nadłożyć może, tego nie nadłożą materiałem teatralne – na efekt, a nie trwałość obliczone – meble, rekwizyty, kostiumy i dekoracje. Prócz tych ostatnich, wymagających wielkich wysokich hal, meblarnia, rekwizytornia i kostiumernia muszą być na podorędziu, a więc w naszym teatrze [muszą] mieścić się w takich samych klitkach jak garderoby; kostiumernia na drugim piętrze od strony Plant, meblarnia i rekwizytornia w parterze obok zascenia. Kostiumernia jest tak ciasną i łachami wszelkiego rodzaju tak zapełnioną, że tylko lokalna pamięć zarządzającego nią potrafi w niej wyszukać kawałki, które w danej sztuce grają i które po ułożeniu repertuaru można w porę wydostać. O systematycznym – oprócz futer, które jako droższych lepiej się pilnuje – trzepaniu kostiumów mowy nie ma – czego nie zeżre mól, to dokończą myszy. Sprawilo się do jakiejś sztuki to lub tamto, aliści za pół roku, rok najwyżej, trudno już tego użyć, bo się zleżało, stlało lub zmołało. O szafach, prawidłach, a choćby tylko ramiączkach dla wszystkich kostiumów

46/ Cytat z wiersza Adama Asnyka *Dla Modrzejewskiej*.

mowy nie ma. Najdroższe i najważniejsze mają jeszcze takie siakie pomieszczenie, ogromna większość mniej wartościowych na kupie leży, jak Bóg da. Gorzej jeszcze przedstawia się meblarnia i rekwizytornia. Jeżeliś czytelniku widział gra-ciarnie wypełnione po brzegi, gdzie wszystko, co ze sprytu wielkomięjska biedota może jeszcze dla siebie znaleźć i nabyć, gdzie „towar” zszargany i zużyty wrzeszczy w niebogłosy swym brudem i nieładem, to tym samym masz obraz meblarni i rekwizytorni teatralnej w Krakowie. Że na tym źle wychodzą sprzęty, zbyteczna dodawać. Ale jeśli mniejsza już o sprzęt, który zużywać się musi i da się innym zastąpić, to wcale nie mniejsza o koszt wyłożony a przedwcześnie marniejący, nie mniejsza o każdą jasną toaletę pań, nie zawsze tylko do scenicznego użytku sprawioną⁴⁷, w której wystarczy raz jeden sięść na scenicznym meblu, aby ją zniszczyć, nie mniejsza wreszcie o higienę zagrożoną przez ciągłą styczność ze sprzętami zapyłonymi i przepononymi od spoconych nieznanających *manicure’u* rąk pracowników zasczenia.

Jeżeli rzeczy małe wymiarami, dające się w rękę ująć i przenieść, cierpią na takim stanie ubikacji gospodarczych, cóż dopiero mówić o niebowej⁴⁸ wysokości dekoracjach. Że w nerwowej pospiesznej robocie ustawiania ich podczas spektaklu personal techniczny nie obchodzi się z nimi przez rękawiczki, to jest zrozumiałe, a tym samym wybacalne; że nie ma dla nich praktycznie urządzonego składu, że pomieszczone blisko teatru w dwu drewnianych (!) szopach i jednej murowanicy przy ulicy Radziwiłłowskiej psują się i marnieją przerażająco prędko, to jest w danych warunkach smutną dla miejskiego teatru koniecznością, ale tym niemniej niewybaczalną. Nie można powiedzieć, żeby administracja nie dokładała starań, by temu niszczeniu się dekoracji zapobiegać wedle możliwości; również i gmina – choćby dlatego że zobowiązała kontraktem przedsiębiorcę do oddawania jej co roku inwentarza za 20 000 koron, w czym główną pozycję stanowią dekoracje, nie zabiegała, nie wywierała presji o jak najlepsze ich utrzymanie. A jednak wszystkie te usiłowania idą w niwecz rozbijając się, jak o rafę, o rzecz zasadniczą: brak urządzeń na scenie tzw. „ulic”, to jest żelaznych grzebieni o zębach tak rzadkich, że można między nie bez łamania się blindramu i kruchego od farb płótna wsunąć rozebraną tylko co dekorację, a przede wszystkim brak dobrze w „ulice” i dźwignie zaopatrzonego magazynu, gdzieby każda dekoracja, jak ściany i przecięcia w nadsceniu, nie przypierając do siebie, nie wygniatając się wzajemnie, nie drąc się na gwoździach i listwach mogły swobodnie obok siebie wisieć. Tylko tak urządzony skład usunąłby najniebezpieczniejszy dla dekoracji moment wydobywania jej spomiędzy setek opartych o siebie płócien i blindramów. Jeśli się zważy, że każde przecięcie odpowiadające kulisie, z płótnem, stolarszczyzną i płacą malarza kosztuje (w czasach normalnych) około 100 koron, a każdy pełny prospekt najmniej 300 koron i że takimi przecięciami, przystawkami, fermami etc. zawalone są trzy znacznych

47/ Szukiewicz odnosi się do powszechnego wówczas zwyczaju: aktorki na własny koszt zaopatrywały się w ubiory do sztuk współczesnych i często tych samych ubiorów używały prywatnie.

48/ Niebowa – właściwie: podniebna, sięgająca nieba.

rozmiarów magazyny, a zrozumiemy wtedy, jaki poważny to przedstawia kapitał i jakie straty w ciągu lat ponosi antrepyza, a także gmina. W tych warunkach staje się niemal iluzoryczną wartość owego inwentarza, który przedsiębiorca ma gminie corocznie oddać. [...]

Ogromna większość dekoracji teatru krakowskiego maluje się nie w Krakowie, jeno w wiedeńskich warsztatach Kautsky'ego, Rothary'ego lub Burghardta. Dzieje się tak – o nieśmiertelna Abdero! – dlatego, ponieważ teatr nasz nie posiada już nie dobrze, ale jako tako urządzonej malarni. Zrazu zapomniano o niej zupełnie, a następnie zrobiono ją nad halą maszyn, na poddaszu. Przez to ubyło kilka składników, a bynajmniej nie przybyła malarnia, w której można by namalować bez zwijania go (co się na jakości produktu fatalnie odbija) wielkiego prospektu, a przecięcia i fermy – wskutek ciasnoty drzwi, którymi z poddasza musi się je wynosić – szpanowane [?] być muszą na blindramy składane (i opatrzone w zawiasy) nie przechodzące miarą 1.80 metra. O malowaniu dwóch dekoracji na raz mowy zupełnie być nie może. Więc jeśli przyjdzie wystawiać taką *Noc listopadową*, to trzeba malarnię „zaszpuntować” najmniej na 3–4 miesiące przed premierą (a gdzie podczas tego malować dekoracje do bieżącego repertuaru?), a jeśli rzecz nagli, jak to było z *Legionem*⁴⁹, malować wszystko w Wiedniu. Teatr przez to nie stanie i nie straci, a nawet częstokroć zyskuje, bo taki Burghardt i Rothary umieją malować efektowne i pomysłowe dekoracje, ale do licha! Czyż my zawsze musimy ogałać kraj z ropy, zboża, drzewa, skór, świń, a w zamian za to dostawać figli-migli i cacka z dziurką? Czy nie możemy części cacek zrzec się, a część sami wyprodukować? Możemy, tylko nie chcemy, tylko nie pomyślimy nad tym, żeby tego uniknąć, żeby ile to tylko w naszej mocy wydając grosz, zmusić go do krążenia w kraju! I nie wymawiajmy się, że – o ile chodzi np. o dekoracje – nie mamy odpowiednich sił. Kłamstwo! Śp. Spitziar był bardzo tęgim fachowcem; p. Drabik w Polskim Teatrze w Warszawie jest nim i rozwija znakomitą działalność⁵⁰; teatr krakowski przy Spitziarze wychował sobie bardzo zdolnego następcę w osobie p. Wierciaka⁵¹, ale gdzie on ma, jak on może te swoje zdolności rozwinąć, gdy nie da mu się warsztatu pracy lub da taki, że praca w niej jest mordownią a walory artystyczne produktu zabłyśzczą raz w całej pełni, a drugim razem zawiodą, gdyż dekorator nie może owej pracy skontrolować, ani kiedy leży na podłodze (bo nie ma okólnych galerii⁵²), ani ocenić efektów transparentu⁵³ (bo nie może płótna pod światło zawiesić), ani

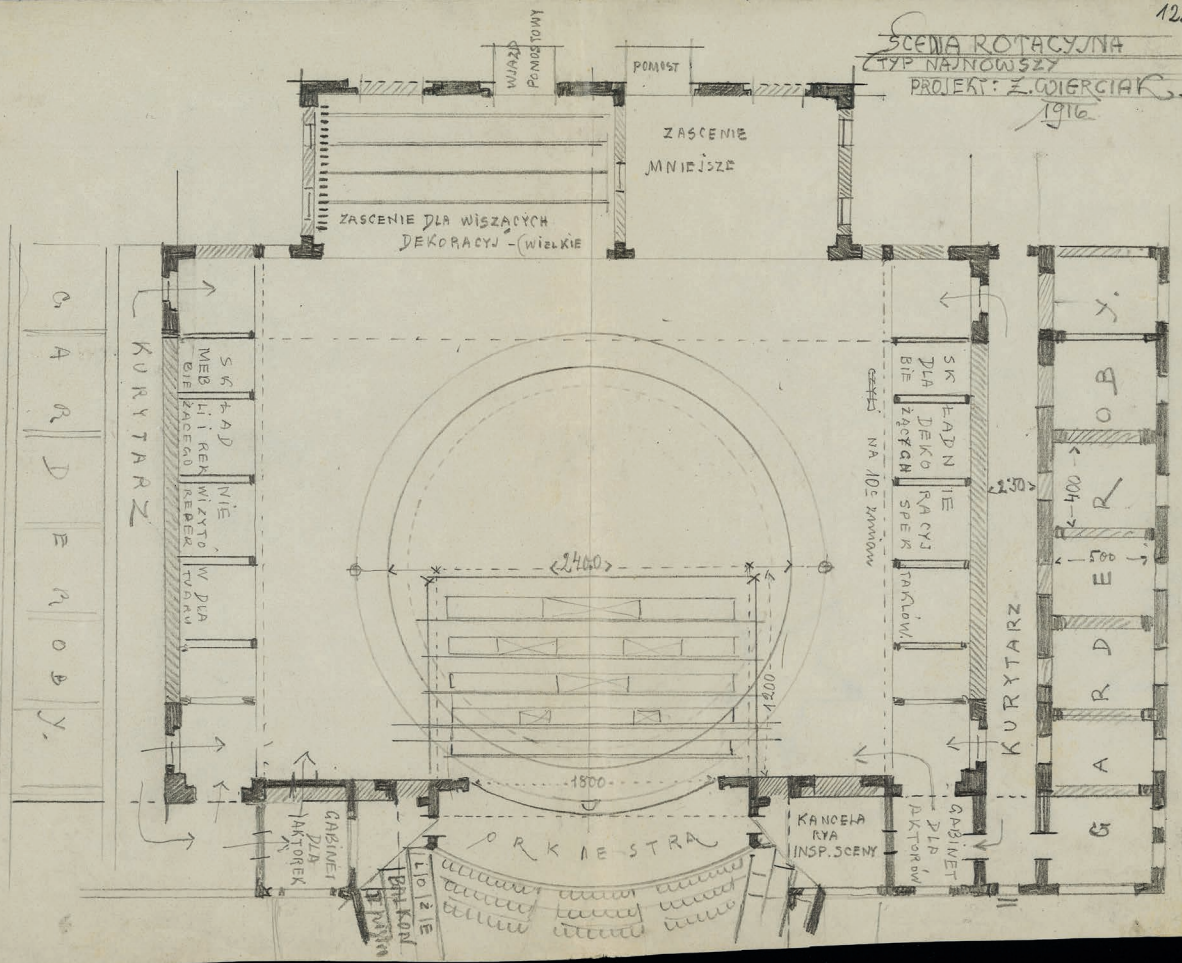
49/ Do prapremiery sztuki Wyspiańskiego w 1911 r. istotnie zamówiono szereg płócien w wiedeńskich pracowniach – projektował je jednak Jan Spitziar.

50/ Wincenty Drabik (1881–1933) – uczeń Wyspiańskiego w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, praktykował w pracowniach teatralnych w Krakowie, Wiedniu, Lwowie i Warszawie, nim w 1913 r. został etatowym dekoratorem teatru Szyfmana w Warszawie.

51/ Zygmunt Wierciak (1881–1950) – studiował malarstwo w Krakowie, później pracował jako scenograf w Teatrze Ludowym oraz, od 1915 r., w Teatrze im. Juliusza Słowackiego.

52/ To znaczy: nie ma możliwości podwieszenia na ścianach płócien i malowania ich ze specjalnych ruszto-
wań.

53/ Transparent – tu: przezroczysty materiał, np. tiul lub gaza.



Szkice „racjonalnej sceny rotacyjnej” dołączone do rękopisu Szukiewicza, rys. Zygmunt Wierciak, Kraków, 1916, ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. 8804 II

w ogóle rozpatrzyć się w całości swego dzieła, bo podłoga malarni (dekoracje szpanuje się na płask na podłodze) jest mniejszą niż płótno prospektów! A tak marnujemy tym lekkomyślniej, że świadomie – nie tylko gotówkę wychodzącą z kraju, ale i talenty, nie tylko talenty, ale i to wszystko, co składa się na pojęcie i istotę swojszczyzny i swojskiej kultury, bo obcy malarz, obcy dekorator nie rozumie i nie da ani naszego pejzażu, ani naszej wsi, ani „pokoju babuni” naszych dworków itd. itd., a przeciwnie, narzuci nam – bez intencji, mimowolnie obcy kształt będący wykwitem obcego świata [...]”⁵⁴.

Teatr obecny da się znacznie poprawić w swych ubikacjach gospodarczych, w swej scenie nie jest już więcej do uratowania. Więc po wprowadzeniu tych zmian, które uczyniłyby warunki pracy w nim znośniejsze, powinno się go obrócić na pomieszczenie teatru ludowego o niższym w zasadzie repertuarze i mniej

54/ To samo już w 1905 r. mówił Wyspiański krytykując wiedeńskie płótna: „Nie będzie to dekoracja zła, ale nie będzie polska. jako ogród - widzimy zawsze Schönbrunn - nam zależeć powinno na polskim charakterze teatru”. *O polski charakter teatru. Przemówienie Wyspiańskiego na Radzie Miejskiej*, [w:] 1907-1932. Wyspiańskiemu Teatr Krakowski, Kraków 1932, s. 26.

wymagającej publiczności, a teatrowi Fredry⁵⁵ dać nowy przybytek zbudowany przez fachowca. W tym nowym teatrze można by i powinno by się dać scenę rotacyjną, a jeszcze lepiej tzw. zasuwalną, będącą dziś ostatnim wyrazem urządzenia sceny. Że i w tym dziale mamy doskonałych fachowców dowiodła Warszawa. Obecny techniczny inspektor sceny, art. mal. P. Z. Wierciak, ma gotowe plany racjonalnej sceny rotacyjnej i zasuwalnej i niech tylko wojna się skończy, a z pewnością przystąpi do ogłoszenia ich drukiem. Wtedy będzie można i powinno się rozpatrzyć rzecz wszechstronnie.

55/ Przejęzyczenie Szukiewicza. Pierwotnie Teatr Miejski w Krakowie miał nosić imię właśnie Aleksandra Fredry.

Anna Litak

Scena Starego Teatru (1943+)

Budynek

Secesyjny budynek Starego Teatru znakomicie wpisuje się w tkankę architektoniczną miasta, stanowiąc jeden z najważniejszych zabytków z czasów La Belle Epoque¹. Gmach wcześniej przebudowywano dwukrotnie. W latach 1798/1799 powstał przy placu Szczepańskim najstarszy neoklasycywny budynek teatralny, w latach 1841/1842 powiększono jego kubaturę i zmieniono wystrój na neorenesansowy. Poprawiając funkcjonalność przestrzeni, nigdy nie ruszono murów magistralnych, co wpłynęło na ciągnące się przez wieki problemy techniczne i komunikacyjne. Dotyczą one między innymi usytuowania garderób aktorskich, trudności z montażem i przechowywaniem dekoracji, braku kieszeni bocznych i obejścia wokół sceny. Zamknięcie budynku w 1893 roku z powodów złych warunków technicznych i późniejsza secesyjna przebudowa zmieniły jego przeznaczenie. Wprawdzie pozostała nazwa Stary Teatr, jednak zamiast teatralnej sceny i widowni wybudowano salę koncertową (zwaną Dużą Salą), salę readową, konserwatorium muzyczne i szkołę dramatu.

Do secesyjnego budynku teatr powrócił za sprawą Adama Świąchły, który – kolaborując z Niemcami – uzyskał pozwolenie na prowadzenie w Starym Teatrze polskich przedstawień. W 1944 roku otworzył tu, po adaptacji gmachu przez architektów Bronisława Opalińskiego i Marcina Bukowskiego, Teatr Powszechny. Secesyjne wnętrza pozostawiono w zasadzie bez zmian oprócz Wielkiej Sali, przeznaczając ją na widownię i scenę: „W miejsce estrady urządzono scenę. Przeprowadzono tę część budynku aż po strych, urządzając nadscenie ze sznurownią. Wykonane zostało obramienie sceny. Prowadząc prace remontowe, zniszczono secesyjne dekoracje Wielkiej Sali. Widownia otrzymała zwykłe, niewygodne krzesła biurowe, nie zrobiono nachylenia podłogi, przez co widoczność z tylnych rzędów była słaba”². Pozostawiono dla widzów balkon po lewej stronie widowni i od ulicy Jagiellońskiej. Sam Opaliński w programie do premiery *Ślubów panińskich* informował: „Obecna przebudowa obejmuje jedynie ścianę oddzielającą widownię od sceny, zmontowanie sceny obrotowej oraz stworzenie

1/ Jest to zasługa prowadzonych przez dwadzieścia lat prac konserwatorskich firmy Archecon nadzorowanej przez prof. Andrzeja Kadłuczka. Przywrócono pierwotny wygląd fasad z lat 1903–1906 zaprojektowanych przez Tadeusza Stryjeńskiego i Franciszka Mączyńskiego, nad foyer odnowiono drewniany strop, odtworzono secesyjny fryz z motywem kaczeńców, wymieniono dębowy parkiet, zrekonstruowano boazerię oraz pylony z lampami witrażowymi. Rewaloryzacja objęła także Salę im. Heleny Modrzejewskiej, pierwotnie zwaną Małą Salą. Przywrócono jej wystrój architektoniczny, fryzy, boazerię i lampy z epoki. Prace zakończono w 2007 r.

2/ K. Nowacki, *Architektura krakowskich teatrów*, Kraków 1982, s. 408.

pomieszczenia dla orkiestry. Poza tym urządzono osiem garderób mogących pomieścić 40 artystów oraz foyer, bufet i toaletę. Cały budynek został ponadto odnowiony i odremontowany, jak również przeprowadzono nową instalację elektryczną przystosowaną do potrzeb teatru. Samą scenę wyposażono według ostatnich wymagań techniki teatralnej³.

Scena wraz z widownią, umieszczona na wysokości pierwszego piętra, wypełniła dwie kondygnacje budynku. Na scenę o wymiarach 13 m szerokości i 10 m głębokości było jedno wejście z korytarza sąsiadującego z damskimi i męskimi garderobami. Na widownię, liczącą 487 krzeseł, prowadziły cztery wejścia z górnego foyer. Między sceną a widownią znajdowało się pomieszczenie dla orkiestry z jednym wejściem na wysokości garderób. Ten plan przestrzeni pozostał w zasadzie niezmienny do dzisiaj, pogłębiano tylko scenę, rozbudowując proscenium kosztem miejsc na widowni.

Teatr Świąteczny przetrwał tylko trzy miesiące. Po opuszczeniu Krakowa przez Niemców w styczniu 1945 roku budynek Starego Teatru był tylko częściowo zdewastowany. Brakowało szyb w oknach, krzeseł na widowni, zdemolowano garderoby. Po niewielkich remontach Jerzy Ronard Bujański, pierwszy powojenny dyrektor, otworzył teatr dla publiczności już 1 kwietnia 1945 roku. W tym samym czasie dokonano dalszych modernizacji. W miejscu dla orkiestry ustawiono schody łączące scenę z widownią, natomiast muzykom miała wystarczyć mała łoża po prawej stronie. Wojciech Natanson i Jerzy Zawieyski, kierownicy literaccy Starego Teatru, budowali program w opozycji do klasycznego repertuaru Teatru im. Juliusza Słowackiego, preferując współczesny dramat i poezję⁴. Dlatego ważniejszym dla dyrekcji było poszukiwanie przestrzeni dla inscenizacji przez rozbudowywanie proscenium, wstawienie odpowiedniego oświetlenia i nowego horyzontu. Widowni, liczącej teraz 360 miejsc, nadano nachylenie podłogi oraz zamieniono krzesła na fotele.

Przestrzeń sceny i widowni jest mocno eksploatowana. W sezonie wystawia się bowiem od pięciu do dziewięciu tytułów, zagrano tu więc setki sztuk dla tysięcy widzów. Dlatego co piętnaście, dwadzieścia lat wymienia się sceniczną podłogę i fotele na widowni⁵. Deski muszą być dobrze wyselekcjonowane, bez sęków, najlepiej z drzew iglastych, na przykład z jodły kaukaskiej. Wyposażenie sceny oraz widowni, a także materiały i obiekty używane w inscenizacjach, muszą posiadać atest na niepalność. Ostatnią modernizację przeprowadzono 2004 roku. Wymieniono fotele, układając je amfiteatralnie, podniesiono nachylenie podłogi. W 2014 roku zmniejszono kabiny elektryków i akustyków zamontowane na balkonie widowni od końca lat 70. XX wieku, by odstąpić secesyjny fryz⁶. Przeprowadzone prace nie tylko poprawiły estetykę wnętrza, ale znacznie poprawiły optykę i akustykę sali.

3/ Tamże.

4/ *Sto lat Starego Teatru w Krakowie*, Kraków 1965.

5/ Obecnie widownia liczy 350 miejsc.

6/ *Fryz Muzyka kościelna*, wykonany w 1906 r., zaprojektował Józef Gardecki.

Teatralne pracownie i magazyny dekoracji

Stary Teatr zawsze miał za mało przestrzeni do produkcji i eksploatacji przedstawień. Od 1946 roku magazyn dekoracji i pracownie techniczne (malarnia, ślusarnia, stolarnia) mieściły się przy ul. Rajskiej 12. Halę użytkowano wspólnie z teatrem Słowackiego przez pół wieku. W latach 50. XX wieku dekoracje dowożono wozem zaprzężonym w dwa konie, które teatr miał na swoim utrzymaniu. Stajnia dla zwierząt pociągowych znajdowała się na podwórzu. Dla pracowni krawieckich początkowo wynajęto lokal w sąsiedniej kamienicy, lecz w latach 60. XX wieku przeniesiono je na drugie piętro – obok aktorskich garderób. Magazyny kostiumowe damskie sąsiadowały z salą Modrzejewskiej. Magazyn z garderobą męską urządzono w pokoju na trzecim piętrze, gdzie przez wiele lat mieszkowali artyści, m.in.: Jerzy Jarocki, Konrad Swinarski, Wiktor Sadecki czy Jan Nowicki.

Po całkowitej likwidacji mieszkań w latach 80. XX wieku trzecie piętro zajęły biura i magazyny kostiumów męskich, magazyny butów oraz rekwizytów. W 1985 roku teatr zakupił sąsiednią, narożną kamienicę przy ulicach Jagiellońskiej i Szewskiej. Przeniesiono tutaj biura dyrekcji, które wcześniej znajdowały się w budynku Sceny Kameralnej, urządzono sale prób oraz pracownie krawieckie. Znalazło się tam także miejsce dla artystycznego Archiwum i magazynów kostiumowych damskich⁷. Teatralne dekoracje i rekwizyty przechowywane były w różnych miejscach: na podwórzu Starego Teatru, w sali Modrzejewskiej, w magazynach wybudowanych w 1985 roku przy Scenie Kameralnej. W 2005 roku teatr wynajął hale na ulicy Romanowicza, gdyż budynek na ul. Rajskiej miał być poddany renowacji⁸. Ponadto na przełomie XX i XXI wieku w Starym Teatrze zadaszono podwórze, przeznaczając je na magazyn dekoracji do sztuk z bieżącego repertuaru, a w 2002 roku zamontowano windę nożycową do ich transportu na poziom sceny.

W repertuarze utrzymuje się nieraz do 30 tytułów, co przekłada się na olbrzymią ilość różnej wielkości przedmiotów: drewnianych zastawek, stalowych konstrukcji, siatek, lusterek, okien, drzwi, szkła, manekinów, zniszczonych samochodów, naturalnej wielkości makiet zwierząt, kopii wielu obiektów, na przykład 5.000 ludzkich czaszek. Dopiero po 214 latach, od kiedy budynek Starego Teatru stanął przy placu Szczepańskim, problem ze składowaniem dekoracji wreszcie rozwiązano. We wrześniu 2013 roku zakupiono od firmy Budimex halę produkcyjno-magazynową o powierzchni 2.200 m² na ulicy Ujastek 7 (są to tereny dawnej Huty Sendzimira). Pomieszczenie w jednej trzeciej zajmują pracownie plastyczna, stolarska i ślusarnia, natomiast dwie trzecie hali przeznaczono na skład dekoracji do przedstawień pozostających w repertuarze oraz magazyn mebli.

7/ Przez wiele lat scenę na ul. Bohaterów Stalingradu, obecnie Starowiślnę, nazywano Teatrem Kameralnym.

8/ W 2012 r. otworzono tu Małopolski Ogród Sztuki, kolejną scenę Teatru im. J. Słowackiego.

Duża Scena – wyposażenie

Obecnie Duża Scena posiada następujące wymiary: szerokość proscenium 13,13 m, głębokość proscenium do okna portalowego – 3,88 m, głębokość sceny – 13,48 m, wysokość – 10,36 m. Samo okno portalowe jest wysokie na 4,90 m oraz szerokie na 7,84 m. Scenę wyposażono w sznurownię i sztankiety służące do podnoszenia dekoracji, rekwizytów, reflektorów, ekranów, a czasem aktorów. *We Śnie nocy letniej* (reż. Rudolf Zioto) Jan Peszek (Oberon) i Krzysztof Globisz (Puk), kreatorzy świata zmysłowego, powieszeni do góry nogami na sztankietach (wyciągach) zjeżdżali z góry na scenę, prowadząc grę pozorów i mieszając w głowach bohaterom⁹.

Początkowo wszystkie sztankiety były podciągane i opuszczane siłą mięśni maszynistów. Od piętnastu lat wyciągi ręczne zastępuje się elektrycznymi ze sterowaną prędkością ruchu. Obecnie 10 sztankietów napędza silnik, zaś 12 obsługiwanych jest ręcznie. Wyciągi ręczne posiadają siłę udźwigu do 150 kg, a wyciągi elektryczne – do 120 kg. Wyciągi ręczne uzbrojone są w tak zwane kamienie, żeliwne ciężarki ważące od 10 do 20 kg, które stanowią przeciwwagę. Umożliwia to maszynistom podnoszenie bez wysiłku dużych ciężarów.

Montaż dekoracji na scenie wymaga umiejętności i precyzji. Muszą być przestrzegane wszelkie normy bezpieczeństwa, gdyż przesuwane bryły wiele ważą, a przecież wiszą one nad głowami aktorów, czasem też nad widzami. Sprawdzane są konopne liny wyciągów oraz konstrukcje stalowe składające się na blokownię. Kamienie, używane jako przeciwwagi w wyciągach ręcznych, zabezpieczają przed zsunięciem się ze stalowej sztycy wypustki i bolce.

Do 2005 roku wszystkie urządzenia podnoszące elementy scenografii były umieszczone bezpośrednio na stropie. Prowadzone w czasie renowacji gmachu badania na wytrzymałość stropu wykazały, że może dojść do katastrofy budowlanej. Podczas przerwy urlopowej rozebrano część dachu, by wprowadzić na strych długie stalowe profile, wspierając je na ścianach nośnych. W ten sposób ciężar ze stropu przerzucono na mury zewnętrzne.

Na tylnej ścianie sceny znajduje się galeria techniczna o szerokości 1m. Nie-raz była wykorzystywana w przedstawieniach jako wiszący podest, na przykład w *Biesach* Andrzeja Wajdy w 1971 roku, czy w *Fauście* cz. I Jerzego Jarockiego w 1997 roku¹⁰. Na jej barierkach wieszane są też reflektory do świecenia kontrą. Obecnie galerię wypełniają rury wentylacyjne wymalowane na czarno, stanowiące część systemu klimatyzacji zbudowanego w 2003 roku. Pionowe galerie po bokach sceny zbudowane są ze stalowych drabinek. Korzysta z nich nie tylko obsługa techniczna, używają je także reżyserzy w swoich spektaklach. Na przykład, wspina się po nich Ofelia w *Hamlecie* Krzysztofa Garbaczewskiego¹¹.

9/ Premiera *Snu nocy letniej* odbyła się 1992 r., dekorację projektował Andrzej Witkowski.

10/ Scenografię do *Biesów* projektował Andrzej Wajda, do *Fausta* cz. I – Jerzy Juk-Kowarski.

11/ Premiera *Hamleta* odbyła się w 2015 r., scenografię projektowała Aleksandra Wasilkowska.

Dla Krzysztofa Fedorów, kierownika Działu Techniczno-Produkcyjnego Narodowego Starego Teatru, Duża Scena pozornie jest nieciekawa, „ale to serce teatru, bez niej nie byłoby wielkich inscenizacji Konrada Swinarskiego, Andrzeja Wajdy, Krystyny Zachwatowicz czy Jerzego Grzegorzewskiego. Ma swój klimat, to przestrzeń z duszą”¹². Reżyserzy znakomicie ogrywali architekturę i maszynierię sceny. Można tu przypomnieć *Wyzwolenie* Swinarskiego, kieszeń za sceną w *Hamlecie IV* Wajdy czy sznurownię w spektaklu *Dziady – dwanaście improwizacji* Grzegorzewskiego¹³.

Scenie brak jednak typowej dla teatrów infrastruktury. Dwie zapadnie na proscenium i jedna z tyłu sceny to jedynie dziury wycięte w podłodze. Największa zapadnia prosceniowa ma około 90 cm wysokości, 1 m szerokości i 5 m długości. Aktorzy, by z niej wyjść, muszą poruszać się na czworakach. Problemem jest też brak obejścia wokół sceny. Jeśli aktor w trakcie przedstawienia ma wejścia z prawej i lewej strony, a jego przemieszczenia mają być niewidoczne dla widza, to scenograf musi zaprojektować odpowiednią dekorację, by to umożliwić. Od strony placu Szczepańskiego scena dosłownie opiera się o ścianę nośną budynku. Ograniczone drogi komunikacji wynikają ze złego zaprojektowania przestrzeni użytkowej w XIX wieku i prowizorycznej adaptacji sali balowej na salę teatralną w wieku XX. Scena nie posiada kieszeni bocznych, co bardzo utrudnia prowadzenie przedstawień. Tymczasem normy budowlane zalecają, by przestrzenie widowni i sceny (z całym jej zapleczem) były porównywalne co do wielkości. W przypadku Starego Teatru jest to mocno zaburzone. Dyrekcja przez lata wynajmowała pierwsze piętro w sąsiedniej kamienicy, by uzyskać kieszeń pogłębiającą scenę. Służyła ona wielu inscenizacjom jako otwarcie na wydarzenia, których mogliśmy się tylko domyślać. Tak było w *Nocy listopadowej* Wajdy, gdzie na drugim planie otwierały się wrota do Hadesu, czy w *Życie jest snem* Jarockiego – tam złote pałacowe drzwi wprowadzały w tajniki dworskiego rytuału¹⁴. Jednocześnie w kieszeni przechowywano dekoracje z bieżącego repertuaru. W roku 2007 dotacja MKiDN umożliwiła zakup całego piętra o powierzchni 257 m² i uratowała teatr przed koniecznością ograniczenia produkcji przedstawień, gdyż właściciel kamienicy wystawił ją na sprzedaż.

Scenę starano się też powiększyć przez rozbudowę proscenium, dostawiając na nim kolejne moduły przy wymianie scenicznej podłogi, ale też przez zburzenie portalowych ścian. Sześciometrowe, mające kształt łuku formy poprawiały akustykę wnętrza, zbierając dźwięki z proscenium. Jarocki, adaptując przestrzeń teatru do *Snu o Bezgrzesznej* w 1979 roku, szukał z Jerzym Jukiem-Kowarskim,

12/ Fragment z wywiadu z Krzysztofem Fedorów przeprowadzonego przez autorkę niniejszego tekstu w październiku 2019 r. [dalej: Fedorów 2019].

13/ W *Wyzwoleniu*, zgodnie z sugestią Wyspiańskiego, ogołocona scena Starego Teatru budowała przestrzeń dramatu. W *Hamlecie IV* kieszeń sceny tworzyła wspólne miejsce dla widzów i Hamleta, skąd podglądano i komentowano świat władzy. W *Dziadach* w reżyserii Jerzego Grzegorzewskiego aktor grający Anioła, trącając liny wyciągów, komponował muzykę *Wszczęświata*.

14/ Premiera *Nocy listopadowej* odbyła się w 1974 r., autorem scenografii był Andrzej Wajda. Premiera *Życie jest snem* odbyła się w 1983 r., scenografię projektował Jerzy Juk-Kowarski.



Budynek Starego Teatru przed drugą przebudową – z widocznymi w przyziemiu sklepami, fot. Stanisław Mucha, Kraków, 1930, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-Fs20486/IX/2

scenografem, nowych miejsc do grania. Przez likwidację ścian poszerzono wtedy proscenium o 3 metry. A zamieniając w przedstawieniu widownię ze sceną, zbudowano od strony placu Szczepańskiego galerię służącą za stelaż dla reflektorów. Stanowi ona do dzisiaj stałe wyposażenie wnętrza.

Teatr nie od razu zrezygnował z prosceniowych ścian. Wprawdzie je zniszczono, ale później wykonano ich atrapy z drewna i sklejk, po czym przez pewien czas montowano do innych przedstawień. Reżyser i scenograf dostają scenę taką, jaka jest, ale to od nich zależy, jak wykorzystają jej techniczne możliwości. Krzysztof Fedorów, który pracę w Starym zaczynał jako maszynista, stawianie dekoracji do *Snu o Bezgrzesznej* wspomina jako jedno z najtrudniejszych zadań: „Spektakl był grany w przestrzeniach całego teatru, na widowni budowało się scenę, a na scenie stawiało fotele. To trwało do pięciu godzin. Przekładki w trakcie przedstawienia wymagały także wiele pracy. Skomplikowany był montaż i sterowanie sześciometrowym Zeppelinem w kształcie cygara, który każdego wieczoru płynął tak nisko nad głowami widzów, że można go było nawet dotknąć”¹⁵.

15/ Fedorów 2019.

W ostatnich latach scenografowie często zderzają w inscenizacjach realność natury z wirtualnymi obrazami budowanymi z użyciem nowych mediów. Prawdziwe błoto, woda, piasek, huraganowy wiatr uwodzą i mają siłę oddziaływania. Dla techniki teatralnej to zawsze jest problem. Gdy scenę wypełnia woda, nie może być żadnych przecieków, bo pod spodem znajdują się silniki oraz instalacja elektryczna – aktorzy mogliby zostać porażeni prądem. Zabezpieczające powierzchnię grube folie plandekowe, nieraz kładzione podwójnie, muszą być za każdym razem sprawdzane przy montażach. W *Zbombardowanych* Mai Kleczewskiej, czy w *Podopiecznych* Pawła Miśkiewicza wystawionych na Scenie Kameralnej, aktorzy brodzą w wodzie po kostki¹⁶. Prawdziwa woda zapisana w didaskaliach do *Królestwa* Remigiusza Brzyka – jako symbol niszczący związki między ludźmi pracującymi w tej samej instytucji – sączy się także po podłodze Dużej Sceny¹⁷.

Mocno widowiskowy charakter, również fizycznie odczuwalny dla oczu, miała burza rozegrana na scenie w spektaklu *Stara kobieta wysiaduje* Marcina Libery¹⁸. Tekst Różewicza o cywilizacyjnym śmietniku, napisany w 1968 roku, nic nie stracił ze swojej aktualności. Apokaliptyczną wizję niszczenia świata – zasypywanego śmieciami i zalewanego powodziami – stworzył scenograf Mirek Kaczmarek, używając granulatu styropianowy oraz 12 wentylatorów powietrza dużej mocy. Granulat został zaimpregnowany Fobosem, środkiem zawierającym sól, której styropian nie wchłania. Kulki wprawiane w ruch przez dmuchawy ocierały się o siebie, a impregnat się kruszył, zasalając reflektory, głośniki i komputery. Aktorzy występowali w goglach, maszyniści w okularach, technicy czyścili aparaturę po każdym pokazie. Dłuższa eksploatacja przedstawienia groziła zniszczeniem urządzeń elektronicznych.

Produkcja każdego przedstawienia to nowe wyzwanie dla technicznego oprządkowania teatru. Wprowadzie multimedia używane w inscenizacjach są mniejszym zagrożeniem pożarowym, ale kierownik produkcji musi analizować wszystkie propozycje inscenizatorów pod względem bezpieczeństwa widzów. W *Nic*, spektaklu reżyserowanym przez Garbaczewskiego, do tworzenia wirtualnych przestrzeni używane są lasery¹⁹. „Realizatorzy proponowali, aby laser umieścić na wysokości widzów i świecić ludziom po rękach. To mogło być niebezpieczne dla oczu w razie odwrócenia głowy. Myśmy się na to nie zgodzili, laser zamontowano na tylnej galerii na wysokości 5 metrów” – opowiadał Krzysztof Fedorów²⁰.

Scena wyposażona jest w kulisy zwane kulisami miękkimi, czyli aksamitnymi. Są to czarne zasłony zawieszane na rurach i mogące otulić scenę z trzech stron

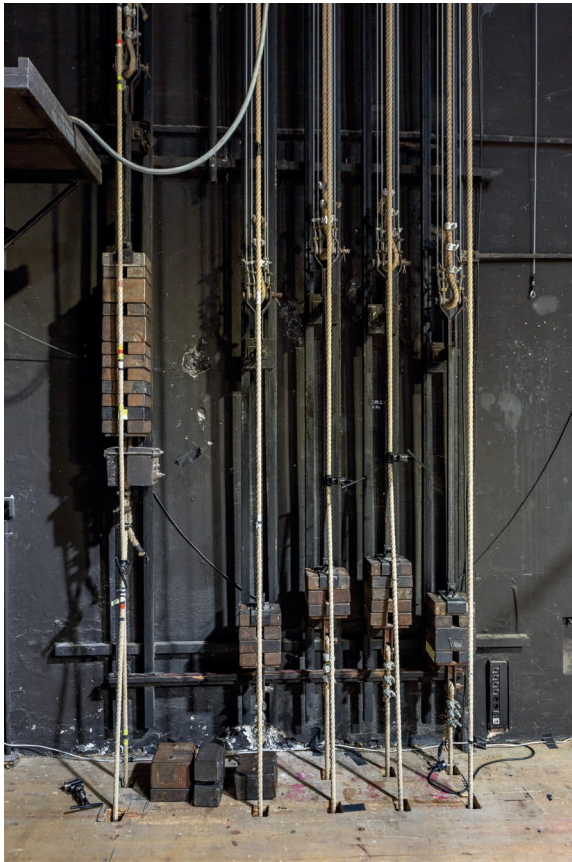
16/ Premiera *Zbombardowanych* odbyła się w 2007 r., dekoracje projektowała Katarzyna Borkowska, a *Podopiecznych* – w 2016 r., autorką scenografii była Barbara Hanicka.

17/ Premiera *Królestwa* odbyła się w 2019 r., autorzy scenografii to Iga Słupska i Szymon Szewczyk.

18/ Premiera spektaklu *Stara kobieta wysiaduje* odbyła się w 2014 r.

19/ Premiera *Nic* odbyła się w 2019 r., autorzy scenografii to Robert Mleczo i Jan Strumiłło.

20/ Fedorów 2019; scenografię projektował Jerzy Juk-Kowarski.



Fragment sznurowni z widocznymi przeciwwagami w Narodowym Starym Teatrze, fot. Marcin Gulis, Kraków, kwiecień 2022, własność Muzeum Krakowa, nr inw. BKR_0557

(oprócz części prosceniowej). Są wyciągane do góry przez maszynistów, tak jak żagle stawiane na okrętach.

Teatr posiada kurtynę główną, materiałową, w kolorze granatowym, która mieści się w szczelnie portalowej. Obecnie bardzo rzadko jest używana przez reżyserów. Scena nie ma kurtyny ogniowej. We współczesnym teatrze kurtyny pełnią rolę dramaturgiczną, a nie porządkową, oddzielającą scenę od widowni. Krzysztof Fedorów: „Gdy Jarocki poprosił o zawieszenie kurtyny na proscenium, inscenizując *Ślub* w 1991 roku, musieliśmy przy mocowaniu kotew przewiercić na wylot ściany nośne. Zakładało się śrubę rzymską, na śrubie była linka stalowa i trzeba było ją naciągnąć. Na linie wieszano aksamitną kurtynę na karabinkach. Instalowało się czarny techniczny sznurek, maszynista siedział na balkonie nad widownią i ciągnąc sznurek, odsuwał kurtynę. Kurtyn było zresztą więcej²¹.”

Kurtyna w *Ślubie* Gombrowicza funkcjonuje jak osoba dramatu. Henryk na początku dramatu wypowiada słowa: „Zastona wzniosła się... Niejasny kościół”.

21/ Fedorów 2019.

Jego słowa wprawiają w ruch prawdziwe sceniczne kurtyny, czym stwarzają fikcyjność światów budowanych przez głównego bohatera.

Duża Scena ma bardzo dobrą akustykę – stojąc przy tylnej ścianie i mówiąc szeptem, jest się słyszalnym na końcu widowni. Kolejne remonty poprawiały jakość dźwięku przez przesunięcie kabin akustyków i elektryków, co rozbiło tafle ścian. Im więcej załamań, wykładzin na podłogach, tapicerowanych foteli, kotar, tym lepsza klarowność dźwięku. Jego dodatkowe odbicia można też likwidować przez odpowiednie powieszenie głośników.

Nagłośnienie Dużej Sceny

W teatrze istnieją różne systemy nagłośnienia budujące strukturę przedstawienia. Pierwszy służy równomiernemu pokryciu widowni dźwiękiem, by widz – niezależnie od tego, gdzie siedzi – słyszał to samo i tak samo. Umożliwia to zestaw pięciu głośników zawieszonych pod odpowiednim kątem na widowni. Drugi zestaw to dwa głośniki subbasowe umieszczone pod proscenium. Przenoszą one najniższe częstotliwości. Oglądając przedstawienia, możemy słyszeć moc grzmotów, odczuwać drgania czy trzęsienia. Następne pola wypełniają głośniki odsłuchowe dla aktorów, którzy muszą się wzajemnie słyszeć, niezależnie od miejsca zajmowanego na scenie. Dwa głośniki zawieszono z tyłu sceny i dwa na wieżach za pomieszczeniem inspicjenta oraz na proscenium umożliwiają także sterowanie dźwiękiem, jaki ma usłyszeć widz. Każdy z głośników może być nośnikiem innego dźwięku.

Ostatni system, zwany efektywnym, to mobilny zestaw głośników rozmieszczanych w różnych miejscach na widowni, na scenie czy zapinany do dekoracji. Liczba głośników i ich rozmieszczenie zależy od potrzeb zgłaszanych przez inscenizatorów. Umożliwia to idealne łączenie obrazu z dźwiękiem. Jeśli na scenie znajdują się drzwi i ktoś do nich dzwoni, to widz słyszy dzwonek z miejsca za drzwiami.

Głośniki zbierają dźwięki z mikrofonów. Płyną przez nie wszystkie dźwięki, jakie wypełniają przestrzeń przedstawienia: muzyka grana na żywo czy zapisana na elektronicznych nośnikach, tak zwane efekty dźwiękowe (na przykład lecący helikopter, wystrzał, deszcz), słowa wypowiedane przez aktorów używających bezprzewodowych mikrofonów zwanych mikroportami, czy głos z projekcji wideo włączanych w inscenizacje. Głośniki mogą być razem sprzężone, co umożliwia miksowanie dźwięku i równoczesne odtwarzanie wielu akustycznych partytur.

Akustyk Wojciech Kiwer, oprowadzając widzów po Narodowym Starym Teatrze w czasie Nocy Muzeów w 2014 roku, powiedział: „Teatr jest dobrze wyposażony w sprzęt nagłaśniający. Studio nagraniowe pozwala na rejestrację wszelkich składów instrumentalnych. Każda ze scen dysponuje mikserem cyfrowym jako jednostką centralną instalacji dźwiękowej. Miksery cyfrowe poza swoją podstawową funkcją, czyli dystrybucją i miksem sygnałów dźwiękowych, umożliwiają

zapisanie w pamięci wewnętrznej całych spektakli oraz poszczególnych scen. Pozwala to na każdorazowe błyskawiczne przywołanie ustawień w niezmienniej postaci. Wszystkie miksery są ze sobą kompatybilne, co ułatwia przenoszenie ustawień spektakli na dysku i wczytanie go na innej scenie lub na innym mikserze. Niezbędna staje się również synchronizacja dźwięku, światła oraz projekcji multimedialnych. Służą do tego specjalne programy pozwalające na zapis i odczyt całych skomplikowanych sekwencji zdarzeń z wykorzystaniem różnych mediów”.

Przez wiele lat, zanim nastąpiła rewolucja technologiczna oparta na cyfryzacji, muzykę pisaną przez kompozytorów do przedstawień nagrywano w teatralnym studio. Powstało ono na trzecim piętrze budynku w połowie lat 90. XX wieku z inicjatywy kierownika muzycznego Starego Teatru, Mieczysława Mejszy. Przy większych formach muzycznych nagrania prowadzono na Dużej Scenie, gdzie mogła pomieścić się cała orkiestra. Wykonawców kompozycji, muzyków i aktorów, akustycy nagrywali na taśmę magnetyczną, korzystając z magnetofonów szpulowych. Nagranej edycji nie dało się cofnąć. Jeśli były konieczne poprawki, nagrywano od nowa. Przygotowanie pętli dźwiękowych polegało na wielokrotnym cięciu i sklejanu taśmy.

Pracując manualnie, akustyk miał ograniczone możliwości odtwarzania w tym samym czasie muzyki i efektów, bo znajdowały się one na oddzielnych nośnikach. Zmiana technologii w zapisywaniu dźwięku, wprowadzenie na przełomie XX i XXI wieku komputerów wyposażonych w programy do pracy z wirtualnymi kompozytorami, znacznie uprościło nagrywanie, a jednocześnie stworzyło możliwości budowania fonosfery przedstawienia bez nagrań studyjnych. Wcześniej akustycy przez całe dekady prowadzili przedstawienia według opisanego przez siebie egzemplarza sztuki, z kabiny wiszącej na tylnej ścianie widowni.

Wojciech Kiwer: „Kiedyś podział był prosty. Manualnie i analogowo aktor był przywiązany do sceny, a scena do widowni. Cyfryzacja spowodowała transmisję danych w dowolnych przestrzeniach. Nowinki techniczne z gier komputerowych oraz dźwięk przestrzenny wkroczyły do teatru. Widz może śledzić wędrowkę aktora po zakamarkach budynku, nie będąc z nim w bezpośrednim kontakcie. Nie siedzimy już w kabinie, tylko na widowni. Łatwiej nam kontrolować poziom dźwięku. Dzięki przenośnym komputerom możemy na próbach edytować dźwięk, czyli dokonywać selekcji, konfiguracji, zapisywać w pamięci miksera preset do wydarzeń, które nastąpią. Na przykład sytuacja z przedstawienia, gdy 20 aktorów stoi w kulisach. Wchodzą na wyciemnionej scenie, zapala się światło, wszyscy są podpięci do mikrofonów, mówią czy śpiewają swoje teksty. Jest to możliwe, bo ich działanie było wcześniej zaprogramowane. Ewolucja sprzętu polega głównie na jego miniaturyzacji oraz możliwości bezprzewodowego przesyłania danych. Aktor ma mikrofon przyklejony do twarzy. Możemy przez nakładanie efektów na jego głos cyfrowo wykreować dowolną



Widok na widownię od strony sceny w Narodowym Starym Teatrze, fot. Marcin Gulis, Kraków, kwiecień 2022, własność Muzeum Krakowa, nr inw. BKR_0582

przestrzeń, w której on się znajduje – jak w programach kryminalnych”²². Nowe przedstawienia są dla akustyków dużym wyzwaniem – przykładem *Królestwo* Remigiusza Brzyka. Widz, siedząc na widowni, ogląda aktorów grających także poza sceną: w dolnym i górnym foyer, w sali Modrzejewskiej, na zapleczu sceny, w palarni, na klatce schodowej, w korytarzach i garderobie na drugim piętrze. „Musielśmy stworzyć cały system anten, by wszędzie był zasięg. Scena jest metalową klatką, co stanowi najgorsze rozwiązanie dla dźwięku, bo powoduje zakłócenia. Na korytarzach sprawdziły się anteny kierunkowe, w przestrzeniach otwartych – anteny dookólne. Odbyliśmy szereg konsultacji, testowaliśmy drogi przemieszczania się aktorów, szukając potencjalnych zagrożeń dla przesyłania dźwięku. Do końca nie wiedzieliśmy też, jak zadziała system, gdy pojawią się widzowie z telefonami komórkowymi”²³.

Oświetlenie i multimedia Dużej Sceny

Światło w teatrze należy do podstawowych środków inscenizacyjnych, jego rangę zrównuje się nieraz z rangą aktora. Ważna jest jego barwa, natężenie,

22/ Fragmenty z wywiadu z Wojciechem Kiwerem przeprowadzonego przez autorkę niniejszego tekstu we wrześniu 2019 r.

23/ Tamże.

rytm, gdyż to buduje atmosferę i sensy przedstawienia. Sposób świecenia określany przez reżysera sztuki, scenografa czy reżysera światła i wideo zależy od typu użytych reflektorów, rodzaju żarówki. Światło może być zimne, ciepłe, rozmyte, ostre, mieć dowolne barwy i formy, pulsować czy płynąć stałym strumieniem, przechodzić w ciemność powoli, naturalnie czy gasnąć skokowo. A używając lasera, tworzy się światłem wirtualne scenografie na realnej scenie²⁴.

Prawie przez cały XX wiek w teatrze używano reflektorów żarowych, w których źródłem światła była żarówka. Światło na scenie zapewniały reflektory zawieszane na sztankietach w trzech rzędach: z tyłu sceny, za portalem i na proscenium. Często zaczynano budowę ich układu od horyzontu, podświetlając białe płótno. Natomiast pożądaný kolor tła osiągnęto w zależności od użytych blend (przesłon) zakładanych na reflektory. Bardzo popularny był tak zwany horyzont włoski. Używało go wielu reżyserów, m.in. Konrad Swinarski, Jerzy Jarocki, Tadeusz Bradecki czy Rudolf Ziolo. Następnie oświetlano dekoracje reflektorami zawieszonymi nad portalem i z boków sceny, a tymi z proscenium – sylwetki i twarze aktorów. Andrzej Wajda w *Biesach* w 1971 roku spróbował inaczej oświetlać scenę. Z tyłu na sztankiecie powiesił reflektory i zbudował kontry świecąc po podłodze, gdzie leżało sztuczne błoto. Osiągnął efekt rozległej przestrzeni, którą przemierzają ludzie i demony.

Wyciąg do wieszania reflektorów, sterowany ręcznie, o udźwigu 320 kg, znajduje się dalej na scenie Starego Teatru, chociaż obecnie jest rzadko używany. „Ostatnio świeciliśmy horyzont w *Orestei* Jana Klaty. To były teledyskowe rozbłyski w różnych kolorach w scenie, gdy Błażej Peszek gra Robbigiego Williama” – mówi Robert Panasiuk, oświetleniowiec Dużej Sceny²⁵. Reflektory zawieszono są też na stelażach podpiętych do balkonów wokół widowni.

Oświetleniowcy dobierają odpowiednio takie reflektory, projektory czy ekrany, które spełnią oczekiwania inscenizacyjne realizatorów. Paweł Papiernik, oświetleniowiec Dużej Sceny: „Reflektory mają różne funkcje. Najprostszym jest PAR, nadaje się do świecenia kontrowego i budowania przestrzeni z tyłu sceny. Jeśli trochę poddymimy, osiągną wspaniałą głębię. Reflektor PC daje miękkie światło, wielkość płamy da się regulować, stosując odpowiednie klapy do przycinania. Podobnym reflektorem jest FRESNEL, ma soczewkę bardziej rozpraszającą. Oczywiście możemy także regulować pole świecenia i jego natężenie. Natomiast reflektorem o mocnym, skupionym świetle jest PROFIL, który pozwala wycinać dowolne formy, na przykład kwadrat czy kółko, oraz prowadzić aktora

24/ Teatr posiada jeden projektor laserowy, który był używany w spektaklu *Trzech stygmatach* Palmera El-dritch'a w reżyserii Jana Klaty w 2006 r., w *Pierwiastek z minus jeden* w reżyserii Agnieszki Mandat w 2018 r. i w *Nic* w reżyserii Krzysztofa Garbaczewskiego w 2019 r.

25/ Fragment z wywiadu z Robertem Panasiukiem przeprowadzonego przez autorkę niniejszego tekstu w październiku 2019 r. [dalej: Panasiuk 2019]. Scenografię i światło w *Orestei* projektowała Justyna Łagowska.



Scena ze spektaklu *Akropolis* w reżyserii Łukasza Twarkowskiego z widoczną oświetloną sceną oraz wyświetlaną na dużym ekranie, nagrywaną na żywo twarzą aktora, fot. Magdalena Hueckel, Kraków, 2013, własność prywatna

na scenie²⁶.

Na początku XXI wieku oprócz reflektorów ustawianych manualnie, pojawiły się w teatrze reflektory prowadzone automatycznie z pulpitu, ze stołu oświetleniowca. Są one znacznie wygodniejsze w obsłudze, gdyż wiele czynności można zaprogramować. Robert Panasiuk: „Ruchomych reflektorów typu WASH czy POINTE mamy niewiele, bo są zbyt drogie. Pierwszym można stosunkowo szeroko zaświecić, ale też zrobić na scenie niewielką plamę. Drugi jest odpowiednikiem reflektora typu PROFIL²⁷”.

W ostatnich latach w reflektorach wymienia się tradycyjne żarówki na ledy. Żarówki ledowe są nie tylko energooszczędne, ale mogą świecić każdą barwą światła, bez manualnego nakładania filtrów. Problemem technicznym reflektorów ledowych, rzutującym na dramaturgię sztuki, jest jednak brak płynności przy zapalaniu czy wygaszeniu. Pojawiające się skokowo światło zaburza bowiem intymność sceny, zmienia też tonację koloru na twarzy aktora w porównaniu z tą samą barwą z reflektora żarowego.

26/ Fragment wywiadu z Pawłem Papiernikiem przeprowadzonym przez autorkę niniejszego tekstu w październiku 2019 r. [dalej: Papiernik 2019].

27/ Panasiuk 2019.

Obecnie oświetleniowcy, prowadząc przedstawienie, korzystają z programów komputerowych wbudowanych w stoły oświetleniowe. Przed 1995 rokiem reflektory obsługiwało się ręcznie. „Pulpit sterowniczy składał się 720 suwaków i miał cztery pola kolorystyczne, a w każdym ok. 200 suwaków. Na polu zielonym prowadziło się zmianę świateł na scenie, a na czerwonym przygotowywało następną” – wyjaśnia Papiernik²⁸. W pamięci komputera zapisywane są wszystkie sekwencje zmian świateł. Nowe stoły są już skonfigurowane, mają wgraną bazę reflektorów i urządzeń, które się wybiera i adresuje dla danego spektaklu. Panasiuk: „W manualnych systemach 22 suwakami obsługiwało się jeden reflektor. Należało pamiętać, który numer odpowiada za ruch w prawo czy w lewo. Dzisiaj zaznaczamy urządzenie i wybieramy funkcję: kolor, zoomowanie, intensywność”²⁹.

Oświetleniowcy w swoim egzemplarzu sztuki zapisują, jakie reflektory świecą w danej scenie i na jaki procent. Przy małej ilości sprzętu ustawianego manualnie, można było dokładnie opisać pozycje każdego reflektora. Kiedy doszły reflektory ustawiane automatycznie, opis przestał być funkcjonalny. Panasiuk: „W *Akropolis* Łukasza Twarkowskiego początkowo fotografowaliśmy kolejne sceny, by pamiętać, jak one były świecone i mieć jakieś odniesienie. To było przedstawienie bardzo multimedialnie rozbudowane z użyciem światła reflektorów tradycyjnych i automatycznych, świateł żarowych i ledowych, projekcji wideo i nagrania live z kamer umieszczonych na twarzach aktorów. Na trzeciej generalnej dostaliśmy aplikację, napisaną przez twórców przedstawienia, na prowadzenie świateł i projekcji. Jednak błędnie rozpisano w nim czasy, więc światło zgąsło w niezaplanowanym momencie. Ten błąd reżyser wykorzystał później w przedstawieniu jako zaplanowany efekt”³⁰.

Trudnym przedstawieniem dla oświetleniowców były *Trzy stygmaty Palmera Eldritch*a Jana Klaty z 2006 roku. Justyna Łagowska, scenografka, zbudowała, zgodnie z sugestią autora tekstu, Philipa K. Dicka, świat science fiction, by pokazać lęki współczesnego człowieka. Panasiuk: „Pierwszy raz zetknęliśmy się z tak dużą liczbą różnych świateł, a przy tym też z projekcjami i z obrazem z kamery nagrywanym na żywo. Było również 96 świetlówek pod podestem, które miały mrugać w ściśle określonym czasie. A przecież to są żarówki wyładowcze i one różnie się odpalają”³¹.

Za dyrekcji Mikołaja Grabowskiego teatr zakupił reflektory HMI, które świecą białym, ostrym światłem. Używali ich m.in.: Michał Borczuch w *Lulu*, Grabowski

28/ Papiernik 2019.

29/ Panasiukiem 2019.

30/ Tamże. Premiera *Akropolis* odbyła się w 2013 r., scenografia – Piotr Choromański, wideo – Karol Rakowski i Jakub Lech, reżyser światła – Bartosz Nalazek.

31/ Panasiuk 2019.



Scena ze spektaklu *Trzy stygmaty Palmera Eldritch'a* w reżyserii Jana Klaty z widocznym w tle ekranem oraz podświetloną scenografią, fot. Stefan Okołowicz, Kraków, 2006, własność prywatna

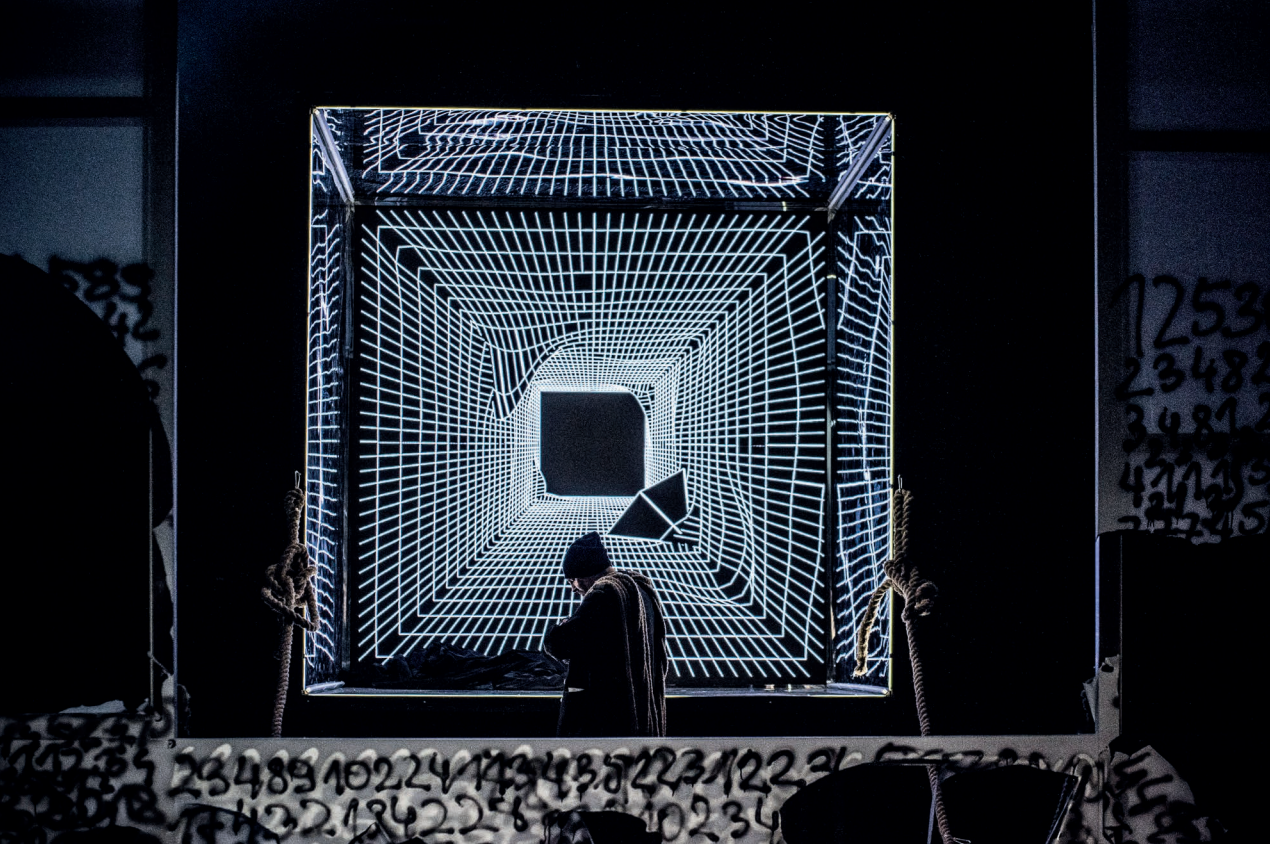
w *Trans-Atlantyku*, Wojtek Klemm w *Amfitrionie*³². To zimne sceniczne światło pozbawiało przestrzeń tajemnic, wprowadzało do akcji bezwzględność i bezdusność. Obecnie artyści rzadziej z niego korzystają. Niemniej HMI światnie się sprawdza jako reflektor prowadzący aktora na scenie ze względu na komfort pracy.

W ostatnim dwudziestoleciu projekcje filmowe stały się częścią prawie każdego przedstawienia: rozbudowują przestrzeń akcji, wzbogacają wizualnie doznania psychiczne postaci, bywają partnerem dla aktora. Obrazy można wyświetlać z projektora, jak na przykład w spektaklu *Koprofagi czyli znieawidzeni czyli niezbędni* lub w *Do Damaszku* Jana Klaty, gdzie były one częścią dekoracji³³. Wykorzystuje się także ekrany ledowe, w których obraz zapisany jest na dysku zewnętrznym, jak w *Nic* Garbaczewskiego czy w *Królestwie Brzyka*³⁴. Taka projekcja umożliwia scenografom dowolne wieszanie ekranu, nieograniczone

32/ Premiera sztuk odbyły się w latach: *Lulu* – 2007, *Trans-Atlantyk* – 2008, *Amfitrion* – 2010. Światła reżyserowali: Damian Pawell, Grzegorz Marczak i Andreas Fuchs.

33/ Premiera *Koprofagów...* odbyła się w 2011 r., scenografia i reżyseria światła – Justyna Łągowska, projekcje – Michał Januszaniec. Premiera *Do Damaszku* odbyła się w 2013 r., scenografię, projekcje i światła zaprojektował Mirek Kaczmarek.

34/ *Nic* – reżyseria światła: Robert Meczko, wideo: Yan Kalnberzin. *Królestwo* – reżyseria światła, wideo: Jacqueline Sobiszewski.



Scena ze spektaklu *Nic* w reżyserii Krzysztofa Garbaczewskiego z widocznym ekranem ledowym, fot. Magdalena Hueckel, Kraków, 2019, własność prywatna

pozycją projektora. Formą inscenizacyjną stosowaną od wielu lat są projekcje live w czasie przedstawienia, z aktorami na scenie lub w innych przestrzeniach. Widzowie obserwują akcję na ekranach albo filmowanych aktorów na scenie w czasie rzeczywistym. W ten sposób budowane było *Factory 2* Krystiana Lupy w 2008 roku, *Poczet królów polskich* (2013) i *Hamlet* (2015) Garbaczewskiego oraz wspomniane już *Królestwo Brzyka*³⁵.

Ekipa oświetleniowców zajmuje się też wytwarzaniem efektów specjalnych w przedstawieniach. Najczęściej stosowaną formą są różnego rodzaju dymy. Przepis na ich produkcję jest ściśle chroniony przez producenta. Dymy ciężkie, wytwarzane przez duże agregaty chłodnicze, potrafią unosić się na niewielką wysokość i zniknąć. Nie zagęszczają przestrzeni.

Post Scriptum – inne sceny

Stary Teatr od początku powojennej działalności szukał dodatkowych przestrzeni do grania przedstawień. Już pierwszy dyrektor Ronard Bujański uruchomił Małą Scenę w dawnej sali reductowej (obecnie Sala im. Heleny Mod-

35/ *Poczet królów polskich* – scenografia, wideo, światło: Robert Mleczko. *Hamlet* – wideo, reżyseria światła: Robert Mleczko, Marek Kozakiewicz.

rzejewskiej). Zlikwidowano ją zaraz po tym, kiedy w 1954 roku otrzymano od miasta, w spadku po Teatrze Rapsodycznym, znakomicie wyposażoną Scenę Kameralną. Posiadała ona dużą obrotową scenę oraz amfiteatralną widownię na 319 miejsc, o dobrej akustyce. W latach 1979–1985 dobudowano magazyn do przechowywania dekoracji, sale prób, pokoje gościnne. Obecnie scena posiada nowoczesną aparaturę akustyczną i oświetleniową, wyciągi elektryczne i ręczne, zewnętrzny ciąg komunikacyjny, co umożliwia wejście od prawej i lewej strony, a widownia może pomieścić 274 widzów. Przez wiele lat było to ulubione miejsce pracy Krystiana Lupy, a także jego uczniów – Krzysztofa Warlikowskiego czy Krzysztofa Garbaczewskiego – wykorzystujących w inscenizacjach możliwości sceny obrotowej.

W 1977 roku na parterze budynku głównego od strony placu Szczepańskiego uruchomiono studyjną Scenę Forum, która działała do roku 1981. Nie miała jednak żadnego technicznego zaplecza. Scenę zlikwidowano, a miejsce przeznaczono na Muzeum Starego Teatru. Pomysł na scenę studyjną powrócił w 1999 roku, tym razem zaadaptowano pomieszczenia magazynowe od ul. Jagiellońskiej. W 2005 roku tę niewielką scenę dwukrotnie powiększono, wycinając u podstaw ścian nośnych budynku otwór o wymiarach 6 na 3,5 m. Nowa Scena nie posiada sznurowni, a jej widownia liczy 100 miejsc.

Więcej informacji o przedstawieniach wymienionych w tekście można znaleźć w Cyfrowym Muzeum Starego Teatru (www.cyfrowemuzeum.stary.pl).

Diana Poskuta-Włodek

Rzemieślnicy Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie

Nie ma wątpliwości, że rzemieślnicy związani z krakowskim Teatrem im. Juliusza Słowackiego od początku jego istnienia¹ stanowili elitę najlepszych fachowców w swoich zawodach. Co więcej – pracujący przy placu Św. Ducha krawcy i krawcowe, stolarze, meblarze, teatermajstrzy, dekoratorzy-malarze, meblarze, perukarze i perukarki, charakteryzatory i charakteryzatorki, kostiumerzy i szatni, fryzjerzy i fryzjerki, modelatorzy i modelatorki, oświetleniowcy, maszyniści i przedstawiciele innych profesji współtworzyli fenomen, jakim była tzw. krakowska szkoła rzemiosła teatralnego. Nie chodzi tu bynajmniej o jakąś instytucję edukacyjną ani placówkę wychowawczą. Krakowska szkoła rzemiosła teatralnego, która, jako odrębne zjawisko, zdefiniowana została dopiero niedawno², to wielopokoleniowa grupa i zarazem formacja zawodowa obejmująca różne profesje i zajęcia. Zrodziła się pod koniec XIX wieku wraz z otwarciem Teatru Miejskiego, a jej głównym wyznacznikiem było zacieranie różnic dzielących rzemieślnicze wykonawstwo od sztuki.

Przełom XIX i XX wieku był w Krakowie, głównie za sprawą Stanisława Wyspiańskiego, istotnym momentem przejścia od użytkowego, marginalnego traktowania doboru dekoracji, kostiumów i innych elementów wystawy do rozwoju współcześnie rozumianej oprawy plastycznej przedstawienia. Z chwilą wybudowania w Krakowie nowego gmachu teatralnego fabrycznie produkowane, gotowe dekoracje coraz częściej, choć raczej na zasadzie ewolucji niż gwałtownych procesów, zastępowała kreatywna plastyka sceniczna. Scenografię i kostiumy projektowali do wybranych przedstawień czołowi malarze tamtej epoki: Wojciech Kossak, Włodzimierz Tetmajer, Jan Stanisławski, Józef Mehoffer i inni. A przede wszystkim Wyspiański, twórca koncepcji inscenizacyjnej, w tym również plastycznej, własnych dramatów granych w teatrze krakowskim w latach 1898–1907 (w tym m.in. *Warszawianki*, *Wesela*, *Wyzwolenia*, *Bolesława Śmiatego*, *Protesilasa i Laodamii*), a także autor inscenizacji mickiewiczowskich *Dziadów* w roku 1901. W tym przełomowym okresie na scenie Teatru Miejskiego po-

1/ Teatr im. Juliusza Słowackiego został otwarty pod nazwą Teatr Miejski w Krakowie 21 października 1893 r. Imię poety nadano mu w 1909 r.

2/ Po raz pierwszy określenie to zostało użyte w artykule: D. Poskuta-Włodek, *Krakowska szkoła rzemiosła teatralnego* [w:] *Rzemiosło teatru. Etos – profesje – materia*, pod red. Agaty Dąbek i Wandy Świątkowskiej, Kraków 2015, s. 17–33. Wykorzystuję tutaj fragmenty tego artykułu, a także fragmenty tekstu: D. Poskuta-Włodek, *Drużyna Frycza – krakowscy mistrzowie rzemiosła teatralnego* [w:] *Światła na wszystkie strony. Prace ofiarowane Profesor Lidii Kuchtównie*, pod red. Joanny Stacewicz-Podlipskiej i Ewy Partygi, Warszawa 2019, s. 193–204.

wstawały pierwsze polskie inscenizacje modernistyczne i pierwsze inscenizacje arcydzieł polskiego dramatu romantycznego. Wszystkie pomysły twórców tych inscenizacji, w tym nowatorskie wizje artystyczne Wyspiańskiego, diametralnie zmieniające oblicze polskiego teatru, urzeczywistniane były rękami teatralnych rzemieślników.

W ramach formacji, jaką była krakowska szkoła rzemiosła teatralnego, obowiązywały niepisane, zwyczajowe reguły. Obejmowały różnego rodzaju tajniki przekazywane z mistrza na ucznia, najwyższe standardy umiejętności praktycznych, zastąpienie relacji usługowej współpracą partnerską z artystami, a co najważniejsze – kształtowały szczególnie etos pracy w teatrze. Mistrzów rzemiosła nie brakowało i w innych ośrodkach teatralnych, ale to Kraków, z ich wydatnym, choć ukrytym za kulisami udziałem, na przełomie XIX i XX wieku najsilniej kształtował przemiany estetyczne i ideowe polskiego teatru. Wysoka ranga rzemiosła stanowiła o początkach krakowskiego Teatru Miejskiego już na etapie jego budowy. Wszak wspierali ją radni miejscy, wśród których nie brakowało licznych przedstawicieli cechów. Udział miejscowych fachowców w procesie wznoszenia gmachu był zakrojony na skalę tak ogromną, że wydatnie przyczynił się do koniunktury ekonomicznej miasta. Był też powodem do dumy. Prasa wymieniała wykonawców poszczególnych elementów gmachu teatru i jego wyposażenia, a podczas inauguracji jego architekt Jan Zawiejski złożył hołd krakowskim rzemieślnikom na ręce jednego z nich – majstra stolarskiego Romana Muranyiego³. W programie towarzyszącym inauguracji, obok nazwisk dyrekcji, zespołu aktorskiego i administracyjnego, wydrukowano również nazwiska pracowników technicznych i rzemieślników. Wymieniono rekwizytora Adolfa Piona, głównego maszynistę Jana Spitziera, dekoratora Władysława Dietricha, fryzjera Jana Walczyńskiego i kostiumera Ludwika Rozwadowicza.

Krakowscy rzemieślnicy stawiani byli obok tych pracujących w europejskich wytwórniach dostarczających wyposażenie teatru. We wspomnianym programie inauguracyjnym wymieniono fabryki: dekoracji Hermanna Burgharta z Wiednia, mebli scenicznych nadwornego dostawcy Sándora Járaya z Budapesztu, wytwórnie broni i zbroi scenicznych firmy „Skala” z Wiednia i Verch & Flotow z Berlina i Charlottenburga, fabryki rekwizytów W. Hentschla, A.J. Singera, L. Wachtela z Wiednia. A obok nich – krakowskie wytwórnie: mebli Ignacego Royała, broni scenicznej wyprodukowanej w firmie blacharskiej Władysława Kosydarskiego, wyrobów powroźniczych Józefa Wałkowińskiego a także wyrobów ślusarskich Adama Staszczyka – który był zarazem poetą i autorem popularnych dramatów granych później na tej scenie: *Bartosz Głowiński*, *Filareci*, *Kościuszko w Petersburgu*, *Noc w Belwederze*. Wyposażeniem tym, oczywiście stale uzupełnianym, teatr posługiwał się jeszcze po II wojnie światowej. Długo też korzystano z gotowych dekoracji. W pochodzącym z 1917 roku *Podręcznym spisie dekoracji, dywanów, praktykabl, zasłon, mebli, przyborów itp. sprzętów i narzędzi scenicznych Teatru Miejskiego – im. J. Słowackiego w Krakowie* Emila

3/ Zob.: J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893–1915*, cz. 1, vol. 1, Kraków 1985, s. 104–105.

1908



*Zorganizowany personel robotniczy
sceniczny teatru miejskiego w Krakowie*

„Zorganizowany personel robotniczy/sceniczny teatru miejskiego w Krakowie”, autor fot. nieznanymi, Kraków, 1908, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-Fs4171/VI

Majdrowicza wyszczególniono m.in.: „Prospekta, płótna tylne, przecięcia”: „Sufit łukowy komnaty na Wawelu”; „Przecięcie – grupa drzew oliwnych na siatce”, „Drzewo duże – sosna libańska na siatce”; „Prospekt – portyk Salomona kolumnowy na siatce”.

Do historii polskiego teatru przeszedł pokaz techniki teatralnej przy otwartej kurtynie, zaprezentowany podczas inauguracyjnego przedstawienia: „Po przerwie kurtyna odsłoniła puste deski sceniczne, niedawno tynkowane mury i dopiero na oczach zdumionej widowni maszyniści montowali dekoracje, dokonywano korekty świateł, wchodzili aktorzy. [...] Zebrani podglądali proces powstawania widowiska, iluzja rzeczywistości, o którą tak bardzo zabiegał ówczesny teatr, została na chwilę zburzona”⁴. Scena ta wkrótce miała powrócić

4/ Tamże, s. 103.

echem w *Wyzwoleniu* Stanisława Wyspiańskiego – wszak akcja tego dramatu rozpoczyna się na pozbawionej dekoracji scenie teatru krakowskiego, wśród odstoniętych kulisy, a świadkami przybycia Konrada są robotnicy teatralni:

*Kto ci ludzie pod ścianą?
Cóż tu czynić im dano?
Czy to rzesza biedaków bezdomna?
Głowy wsparli strudzone,
cóż ich twarze zmarszczone?
Przecież pracę ich dzienną płacono. [...]
Ci, co siedzą pod ścianą,
gdzie kulisy składano,
nasłuchują; on rozpowiada.
Słów słuchają zdziwieni,
czyli duchem pojęli,
skąd to idą te myśli Konrada?*

Konrad nie tylko ich dostrzega, ale rozpoczyna z nimi rozmowę i wzywa ich do przyszłego czynu dla Polski. Ten czyn zrównuje z ich pracą w teatrze, bo trud dla sztuki jest dla niego – i dla samego Wyspiańskiego – tym samym co czyn dla ojczyzny:

KONRAD
*Synu zemsty, – dzieła dokonam z wami i na czyn twój patrzeć będę.
Tu będę się bawić, a wy będziecie patrzeć, aż przyjdzie godzina zemsty.*

ROBOTNIK
Czekamy takiej godziny.

KONRAD
Oto usiądźcie tam w kątach i uboczach, aż zawezwę was, abyście wystąpili z czynem.

ROBOTNIK
Co rozkażesz –?

KONRAD
Będziecie czynić, co czynicie co wieczór w tym oto gmachu.

Krakowskim rzemiosłem teatralnym przez prawie ćwierć wieku zarządzał niepodzielnie Jan Spitziar – główny dekorator, nazywany teatermajstrem. Spitziar, urodzony we Lwowie, był uczniem Jana Matejki w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie. Uczył się też w Wiedniu i Monachium, praktykował w Poznaniu oraz

w pracowni Stanisława Jasieńskiego w Warszawskich Teatrach Rządowych. Do Krakowa trafił dzięki Józefowi Kotarbińskiemu, a Tadeusz Pawlikowski, pierwszy dyrektor Teatru Miejskiego, zatrudnił go jako głównego teatermajstra. Był Szpitziar powszechnie ceniony, szanowany, otoczony legendą. Śpiewano o nim w Zielonym Baloniku, opowiadano o nim anegdoty. Pięknie wspominał go Karol Frycz, współtwórca współczesnej polskiej scenografii teatralnej: „brak już tych, co znali tego zakochanego w teatrze, zafascynowanego teatrem niestrudzonego pracownika, co sam chętnie pracował na dwie szychty, i dzienną, i nocną [...]”. Systematyczny i zrównoważony w pracy, zwięzły w lapidarnych powiedzeniach, wygłaszanych najczystszym lwowskim akcentem i z lwowską składnią⁵. Skutecznie wykorzystywał wiedzę i fachowe umiejętności Szpitziera Ludwik Solski lubujący się w produkowanych z operowym rozmachem inscenizacjach dramatów historycznych. Szpitziar i jego pomocnicy mogli się wówczas w pełni wykazać – nurt historyzmu, wywiedziony jeszcze od Meiningerów, był bowiem czysto rzemieślniczy. Do przedstawień takich jak *Fryderyk Wielki* i *Car Samozwaniec* Adolfa Nowaczyńskiego sprowadzano, często z zagranicy, rekwizyty, detale, materiały, malowano realistyczne prospekty. Już wcześniej Szpitziar tworzył dekoracje według projektów malarskich. Przykładem może być pole bitwy w *Kościuszcze pod Racławicami* Władysława Ludwika Anczyca w 1894 roku wzorowane na jednym ze szkiców Kossaka do *Panoramy Racławickiej*, przy której ten malarz, obok innych współtwórców dzieła, pracował.

Na takim realistycznym gruncie wyrastał nowy teatr Wyspiańskiego. Szpitziar, ze swoim rzemieślniczym doświadczeniem, stał się zaufanym współpracownikiem i realizatorem projektów tego wizjonera sceny. Pracował przy wszystkich wystawianych w Krakowie za życia artysty prapremierach jego dramatów. Także po śmierci Wyspiańskiego wykonał dekoracje do czterech kolejnych prapremier, w tym do *Nocy listopadowej* w 1908 roku, w której najpełniej zrealizował wskazówki autora. Wyspiański szanował umiejętności Szpitziera; skłonny do krytyki zawsze tam, gdzie spotykał się z niedbałością czy brakiem profesjonalizmu, krakowskiemu teatermajstrowi ufał. Co więcej – rzemiosło i technika krakowskiej sceny stanowiły w jego wizji artystycznej punkty stałe, które zawsze uwzględniał w swoim, jakże przecież praktycznym, myśleniu o scenie. Był zafascynowany procesem tworzenia spektaklu, o czym świadczą przekazy o częstej jego obecności za kulisami i obserwowaniu z tej perspektywy przebiegu przedstawień.

Jednym z najwybitniejszych partnerów zawodowych Szpitziera, prawdziwym artystą w swoim zawodzie, był kostiumer Ludwik Rozwadowicz⁶. Pracę zaczął jeszcze w starym teatrze przy ul. Jagiellońskiej, w Teatrze Miejskim początkowo był dostawcą gotowych strojów scenicznych, ale niemal od razu został głównym szatnym, dobierającym ze znajomością epok i stylów elementy kostiumów,

5/ K. Frycz, *O teatrze i sztuce*. Wybrał i wstępem opatrzył Alfred Woycicki, Warszawa 1967, s. 146.

6/ Zainteresowanych odsyłam do szkicu D. Jarząbek-Wasył: *Zapiski szatnego z placu Św. Ducha* [w:] *Światła na wszystkie strony...*, dz. cyt., s. 67–84.

detale i dodatki. Ubiierał na scenę aktorów (aktorki w tamtych czasach same dobierały sobie kostiumy), począwszy od spektaklu inauguracyjnego. W wielkiej księdze szatnego, zachowanej do dziś w zbiorach Archiwum Artystycznego i Biblioteki Teatru im. J. Słowackiego, skrupulatnie notował wszystkie elementy ubioru, z tytułami premier, numerami magazynowymi, barwą i rodzajem materiału⁷. Szczytem sztuki Spitziera i Rozwadowicza oraz pracujących pod ich okiem fachowców, a zarazem perfekcyjnym spełnieniem autorskiej wizji inscenizacyjnej, była realizacja *Bolesława Śmiałego* Wyspiańskiego w 1903 roku. Wspaniałe kostiumy do tego legendarnego spektaklu, zdobione prawdziwymi koralami i kunsztownymi haftami, własnoręcznie pomagała ozdabiać żona ówczesnego dyrektora, Lucyna Kotarbińska. Część tych niezwykłych kostiumów do dziś zachowała się w zbiorach Muzeum Krakowa.

Fachowcy teatralni gwarantowali ciągłość historyczną krakowskiej sceny. Sprawdzali się przeniesiony z warsztatów rzemieślniczych tradycyjny system odbywania przez adeptów praktyk u boku mistrzów, czego przykładem może być kariera zawodowa Zygmunta Wierciaka – malarza sztalugowego, który wiele lat poświęcił Teatrowi im. Słowackiego. Zaczął pracę jeszcze jako student Akademii Sztuk Pięknych. Za kulisami przepracował w sumie 26 lat, z czego 19 spędził u boku swego mistrza – Spitziera. Po jego śmierci w 1915 roku objął stanowisko głównego dekoratora. Wierciak wykonywał m.in. dekoracje wg projektów Frycza do inscenizacji *Pana Jowialskiego* Aleksandra Fredry w 1918 roku i *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasieńskiego w roku 1919, według wskazówek Teofila Trzcińskiego zestawiał z gotowych elementów scenografię do dramatycznego debiutu Witkacego – *Tumora Mózgowicza* w roku 1921 i wielu innych ważnych inscenizacji. Opracował własny sposób dokumentowania przedstawień. Fotografował kolejne odsłony i ustawienia scenografii, opatrując je fachowo wykonanymi szkicami sytuacyjnymi i spisami detali, rekwizytów, mebli itp. Prace te służyły do wznowień poszczególnych spektakli, dziś stanowią dokumentację teatralną – bezcenne źródło do badania historii teatru.

Jeszcze dłużej, bo od 1921 roku do śmierci w 1951 roku pracował w teatrze Słowackiego Wacław Hemzaczek, inspektor i kierownik techniczny sceny, jeden z najwybitniejszych specjalistów w dziedzinie scenotechniki w Polsce. Był synem lalkarza, Czecha Franciszka Hemzaczka i Marii z Cyrankiewiczów, kształcił się w krakowskiej szkole handlowej, uczył się też rzeźby. Od roku 1910 pracował w krakowskiej filii Banku Czeskiego. W czasie I wojny światowej walczył w armii austro-węgierskiej i pracował w zagranicznych teatrach. W roku 1920 założył teatrzyk kukiełek, który prowadził aż do lat 30. XX wieku. Równocześnie pracował w Teatrze im. Słowackiego. Był znakomitym lalkarzem, jego scenkę porównywano do słynnego Teatro dei Piccolo. Lalki, a także maski wykonane przez Hemzaczka wykorzystywali do przedstawień artyści awangardowego

7/ Archiwum Artystyczne i Biblioteka Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie, nr inw. 9103. Fragment księgi Rozwadowicza przechowywany jest również w bibliotece Muzeum Krakowa, nr inw. R. 135.



Kołnierz do kierezji, fragment kostiumu do sztuki *Bolesław Śmiały* Stanisława Wyspiańskiego, ozdobiony stylizowanym ornamentem, autorki ornamentów: Bronisława Rychter-Janowska i Lucyna Kotarbińska, Kraków, 1903, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-789/VI

teatru Cricot – najpewniej oglądał je młody Tadeusz Kantor, zafascynowany krakowskimi występami Teatro dei Piccolo i Cricotem. Podczas II wojny światowej, gdy Teatr im. J. Słowackiego został przez Niemców zawłaszczony i przekształcony w Staatstheater des Generalgouvernements, Hemzaczek i elektryk Edward Ksyk z narażeniem życia, wraz z innymi polskimi pracownikami technicznymi, uchronili zbiory teatralnej biblioteki, ukrywając je w kotłowni, a także uratowali przez zniszczeniem freski w garderobie Ludwika Solskiego.

Mistrzowie w swoich zawodach, tacy jak Spitziar, Wierciak, Rozwadowicz czy Hemzaczek, stanowili prawdziwą rzemieślniczą arystokrację. Wybitnych pracowników kulis było jednak wielu – nie sposób wymienić wszystkich. W okresie międzywojennym czołówkę mistrzów rzemieślniczych stanowili teatremajster Józef Kowalik, meblarz Jan Śladowski, krawcowa Anna Juta, krawiec Aleksander Hyży i inni.

Ważną praktyką była w Teatrze im. Słowackiego ciągłość zatrudnienia pracowników technicznych i dbałość o przekazywanie doświadczeń adeptom. Pokoleniowa sztafeta nie ominęła nawet okresu okupacji hitlerowskiej, podczas której polskich pracowników technicznych zatrudniali Niemcy⁸.

Rekordzistą długoletniej pracy w teatrze był malarz-modelator Władysław Malik, który zatrudniony został w Staatstheater w lipcu 1941 roku, a odszedł z Te-

8/ Niemcy po usunięciu zespołu aktorskiego 15 listopada 1939 r. nadal zatrudniali polskich pracowników technicznych – aż do końca listopada 1944 r.

atru im. J. Słowackiego w roku 2003. Krawcowa Aniela Cyprysiak-Wąż pracowała w latach 1915–1958, tapicer Tadeusz Marchela – w latach 1935–1982, krawcowa Maria Raczek – od 1941 do 1975, maszynista Wincenty Turczyn – od 1941 do 1963. Przy placu Św. Ducha pracowały wielopokoleniowe rody wybitnych rzemieślników. Meblarz Piotr Śliz, który przyszedł do teatru w 1907 roku, a odszedł w 1958, przyprowadził do teatru swojego syna, brygadiera sceny Mieczysława – zatrudnionego w latach 1937–1939 i od 1947 do 1964. Po kampanii wrześniowej Mieczysław Śliz był internowany na terenie Rumunii, skąd uciekł i przedostał się do Syrii, gdzie 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 tymże 1947 roku kilkoro pracowników przyjechało razem z obejmującym dyrekcję Bronisławem Dąbrowskim i częścią zespołu aktorskiego z Katowic. Wcześniej, w 1945 roku, zostali wraz z Teatrem Polskim przewiezieni ze Lwowa i dwa lata pracowali w katowickim Teatrze im. Stanisława Wyspiańskiego. Były wśród nich siostry – lwowianki: pracownica administracji, a następnie wieloletnia główna księgowa teatru Janina Korejbo i jej starsza siostra, kierowniczka damskiej pracowni krawieckiej – Bronisława, która od 1937 roku kierowała we Lwowie pracownią w Teatrach Miejskich, a w latach 1944–1945 w Państwowym Teatrze Polskim pod dyrekcją Dąbrowskiego. Na emeryturę przeszła dopiero w 1978 roku. Ważną postacią w powojennym Teatrze im. Słowackiego był również przybyły z grupą Dąbrowskiego Stanisław Tenerowicz – malarz dekorator, kierownik pracowni scenotechnicznej. Był synem lwowskiego stolarza, uczył się malarstwa dekoracyjnego w C.K. Państwowej Szkole Przemysłowej. Pracował jako dekorator w teatrze lwowskim, podczas I wojny światowej został powołany do XXV Korpusu Armii Austro-Węgier, gdzie sprawował funkcję „malarza wojennego”. Po 1918 roku był malarzem sztalugowym, następnie grafikiem m.in. w lwowskich wydawnictwach Ossolineum i Państwowym Wydawnictwie Książek Szkolnych. Karierę scenograficzną rozpoczął w latach 1936–1939 w Stanisławowie⁹, II wojnę światową spędził we Lwowie. Od roku 1940 do czerwca 1941 roku pracował w ukraińskim Państwowym Teatrze im. Iwana Franki. W 1944 roku Dąbrowski zaangażował go do Teatru Polskiego.

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. Słowackiego (z przerwą na służbę wojskową) od listopada 1910 do końca sierpnia 1968 roku. Wszystkie sceniczne fryzury, peruki, tupeciki, wąsy, brody, bokobrody, pejsy, nosy, podbródki, narośla, sztuczne policzki, brwi itp. przez prawie 60 lat były przygotowywane w jego pracowni. Mieczysław Stępniewski był synem Józefa, szewca i biletera, pracującego jeszcze przed 1893 rokiem w teatrze przy

9/ O. Ciwkacz, *Dzieje polskiego amatorskiego i zawodowego teatru w Stanisławowie (1745–1939)*, Iwano-Frankiów 2017, s. 335, 337, 341.



Jedna z współczesnych szaf magazynowych z perukami w pracowni perukarskiej w Teatrze im. Juliusza Słowackiego, fot. Bogdan Krężel, Kraków, kwiecień 2022, własność Muzeum Krakowa, nr inw. MG_8716

ulicy Jagiellońskiej (dzisiejszy Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie) i następnie w Teatrze Miejskim. Ukończył siedem klas szkoły powszechnej, po czym rozpoczął naukę zawodu – początkowo u tapicera i krawca, a od roku 1905 u mistrza fryzjersko-perukarskiego. W listopadzie 1910 roku Ludwik Solski zatrudnił go w Teatrze im. Słowackiego. W 1911 roku Stępniewski wstąpił do PPS. Działał w Związku Pracowników Teatralnych, był jednym z organizatorów strajku płacowego. W czasie I wojny światowej służył w wojsku austro-węgierskim na froncie włoskim, potem na zapleczu w Wojsku Polskim, został zdemobilizowany w roku 1920 w randze kaprała. Po powrocie do teatru pracował również jako instruktor w zawodowej szkole dokształcającej przy ul. Skrzyneckiego i w latach 1930–1936 na kursach zawodowych w Muzeum Przemysłowym. Wiosną 1936 roku odbył z grupą studenckiego teatru Poltea miesięczną podróż ze spektaklem *Mikołaj Kopernik* Ludwika Hieronima Morstina do Bukaresztu, Warny, Sofii, Belgradu i Budapesztu. W latach 30. XX wieku sprowadził do Teatru im. Słowackiego i wyuczył zawodu dwójkę swoich dzieci z pierwszego małżeństwa: fryzjerkę Krystynę i syna Włodzimierza.

Jesienią 1939 roku pozostał w zespole teatru aż do 15 listopada. Przeniesiony przez Niemców do Urzędu Ewidencji Ludności Miasta Krakowa, przywrócony został po dwóch miesiącach do pracy – wówczas już w Deutsches Theater. W tym niemieckim przedsiębiorstwie, działającym w gmachu Teatru im. J. Słowackiego, a następnie, od 1 września 1940 do 31 listopada 1944 roku,



Kazimierz Opaliński (aktor) i Mieczysław Stępniewski (perukarz i charakteryzator) w pracowni perukarskiej Teatru im. Juliusza Słowackiego, fot. Agencja Fotograficzna „Światowid”, Kraków, 1938, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-Fs778/VI

w podlegającym bezpośrednio Hansowi Frankowi pod nazwą Staatstheater des Generalgouvernements, przepracował całą okupację. W 1949 roku, już jako wdowiec, ożenił się ponownie z koleżanką z pracy, teatralną krawcową. Miał opinię arcy mistrza, absolutnego autorytetu w swoim zawodzie. W latach 50. XX wieku prowadził nawet warsztaty dla studentów w krakowskiej ASP. W teatrze, w swoim warsztacie, Stępniewski praktycznie pomieszkiwał. W 1958 roku, po 48 latach pracy, poprosił o zgodę na dalszą pracę i rzekł się emerytury. Został na nią wysłany dopiero w 1968 roku. Zmarł pięć klat później. Rodzina perukarzy i charakteryzatorów Stępniewskich była rozległa: Stanisław, jeden z braci Mieczysława, pracował w tym zawodzie wraz z żoną



Pracownia krawiecka Teatru im. Juliusza Słowackiego mieszcząca się przy ul. Raziwiłłowskiej 3, fot. Bogdan Krężel, Kraków, kwiecień 2022, własność Muzeum Krakowa, nr inw. MG_A8742

Janiną w Operze Śląskiej w Bytomiu. Drugi, Tadeusz, zatrudniony w Staatstheater a następnie w Teatrze im. J. Słowackiego, w 1954 roku został przeniesiony do Teatru Poezji. Syn Mieczysława, Włodzimierz – charakteryzator, pracował z ojcem od roku 1930 do 1938, następnie w teatrze katowickim do wybuchu II wojny światowej, i ponownie w Krakowie od roku 1945 do śmierci w roku 1968. Ożenił się ze śpiewaczką operową, arystokratką Marią Fehèrpataką – córką barona Valva-Fehèrpatakowego. Natomiast córka Mieczysława, Krystyna Kucharska ze Sępniewskich, przez długie lata pracowała jako fryzjerka w Teatrze im. J. Słowackiego.

Tradycja krakowskiej szkoły rzemiosła teatralnego trwa nadal. W Teatrze im. J. Słowackiego wciąż pamięta się o prawdziwych artystach w swoich zawodach, którzy przepracowali w nim lata, tworząc scenografie do projektów najwybitniejszych polskich scenografów. Do niedawna był zwyczaj umieszczania nazwisk kierowników pracowni technicznych w programach teatralnych. Nie żyją już niestety, choć jeszcze nie tak dawno byli częścią zespołu: stolarz Bolesław Adamski, malarz-modelator Władysław Malik, rekwizytorzy Stanisław Nocoń i Roman Łopaczak, tapicer Krzysztof Sokół. W lutym 2019 roku zmarł legendarny „butolog” – szewc Teatru im. Słowackiego i klubu sportowego Wisła Władysław Nowakowski. Do krakowskiej PWST (obecnie Akademia Akademii Sztuk Teatralnych) przeniósł się modelator i kierownik techniczny Ryszard

Hodur, odeszli także specjalista od teatralnej elektryki, kierownik techniczny Ryszard Starobrański oraz jego żona Maria, wieloletnia szefowa magazynu kostiumów. Na emeryturę przeszli m.in. tapicer Michał Rzepka, cenieni krawcy i kierownicy pracowni Maria Szczypczyk i Leszek Wyżga, znakomity oświetleniowiec Janusz Zielonka. W roku 2004 w ramach reorganizacji Teatr im. J. Słowackiego zlikwidował niektóre pracownie rzemieślnicze, zwalniając przeważającą część ich pracowników. Zamknięto pracownie stolarską, ślusarską, malarsko-modelatorską. Już po kilku latach błęd naprawiono, przywracając zlikwidowane pracownie. Obecnie kierują: pracownią krawiecką męską – Stanisława Baran, pracownią krawiecką damską – Grażyna Cichy, pracownią tapicerską – Tadeusz Sobucki. Ponadto szefowymi garderobianych są Ewa Jędrzejewska-Balicka i Marta Koziarska, kierowniczką perukarek i fryzjerek – Elżbieta Orłowska, kierownikiem technicznym sceny – Bogusław Wójcik, a kierownikiem technicznym Teatru – Łukasz Bułas.

Rzemieślnicy, tak samo jak aktorzy, stanowią nieodłączną część zespołu. Teatr im. Juliusza Słowackiego zatrudnia około 80 pracowników technicznych (dwa razy więcej niż aktorów). Obsługują spektakle, wydarzenia artystyczne i różnego rodzaju imprezy na kilku scenach i w kilku budynkach. Są to: Duża Scena w gmachu głównym, Miniatura, Małopolski Ogród Sztuki przy ul. Rajskiej 12 oraz inne lokalizacje, w których odbywają się przedstawienia (na przykład podczas festiwalu Genius Loci w 2017 roku teatr grał m.in. na statku *Nimfa na Wiśle*; w przestrzeni Ojcowskiego Parku Narodowego; w skansenie Muzeum Okręgowego w Nowym Sączu; w lipcu 2019 roku teatr wystawił spektakl *Smok Jakuba Roszkowskiego* na dziedzińcu Wawelu).

Etos pracy rzemieślników i ich rola w teatrze są cenione i dostrzegane. W czerwcu 2016 roku w zrewitalizowanym za Fundusze Norweskie dawnym budynku magazynów teatralnych przy ul. Radziwiłłowskiej 3, został otwarty obiekt nazwany początkowo Lamusem Teatralnym (inauguracji towarzyszyła wystawa pod tym samym tytułem), wkrótce przemianowany na Dom Rzemiosł Teatralnych. Mieszczą się w nim pracownie krawieckie i magazyn kostiumów Teatru im. Słowackiego. W grudniu 2017 roku została tam otwarta wystawa Małgorzaty Szydłowskiej *Myśląca ręka*, w całości poświęcona rzemiosłu teatralnemu. Przy tej okazji, w ramach imprez towarzyszących festiwalowi *Boska Komedia*, odbył się panel dyskusyjny zatytułowany *Kulisy – materialne byty teatru* z udziałem scenografa Marka Brauna oraz teatrologów: Doroty Jarząbek-Wasyl, Bartosza Jelonka, Diany Poskuty-Włodek i Katarzyny Waligóry. Zainaugurowano w ten sposób kilkuletni projekt, w ramach którego odbywały się otwarte warsztaty rzemiosła teatralnego, wykłady, prelekcje, spotkania edukacyjne i artystyczne. Zwieńczeniem projektu było wydanie książki *Myśląca ręka 2017–2020. Jak działa teatr?* pod redakcją Małgorzaty Wach (Kraków 2020).

Maszyna czy organizm?

Teatr z perspektywy rzemieślników

W teorii zarządzania przynajmniej od lat 60. XX wieku wyróżnia się dwa rodzaje systemów zarządzania: mechaniczny i organiczny¹. W największym skrócie różnica między nimi zasadza się na stopniu, w jakim organizacja zdolna jest do adaptacji, czyli dostosowywania swej wewnętrznej struktury do zmieniających się wymogów otoczenia i nowych zadań, jakie musi brać na siebie w związku ze zmianą warunków. Systemy organiczne taką adaptacyjną umiejętność posiadają w znacznie większym stopniu niż systemy mechaniczne. Drugą istotną różnicą między systemem mechanicznym a organicznym jest preferowany rodzaj więzi pomiędzy pracownikami. System mechaniczny – którego typowym przykładem jest opisywana przez Webera biurokracja² – opiera się na więziach statycznych, hierarchicznych i służbowych, podczas gdy system organiczny woli płaskie struktury oraz więzi współdziałania i współpracy niekoniecznie oparte o zależności służbowe.

Jak wskazują Burns i Stalker³, organiczne struktury są szczególnie odpowiednie dla tych typów organizacji, które muszą radzić sobie z niewiadomą i nie opierają się na zrutynizowanych zadaniach i technologiach. Teatr, jako miejsce twórczych eksperymentów, jest – lub przynajmniej powinien być – tego rodzaju organizacją, a więc organiczny model byłby tu pożądanym. Ale czy tak jest w rzeczywistości?

Czy współczesny polski teatr przypomina lepiej lub gorzej naoliwioną maszynę, nastawioną na jeden tryb i służącą do produkcji sztuk, a ludzie w nim pracujący stanowią tylko trybiki, które – gdy się popsują – wymienia się na nowe, ponieważ „the show must go on”? Czy też raczej teatr nasz funkcjonuje jak złożony organizm, wciąż próbujący adaptować się do zmieniającej się rzeczywistości i angażujący w ów proces wszystkich pracowników jako żywe istoty, z ich doświadczeniami, potrzebami i wartościami?

Odpowiedzi na te pytania warto szukać w pracowniach teatralnych, działach technicznych i działach budowy scenografii. Dlaczego właśnie tam? – ktoś może zapytać. – Co nam po tym, że uzyskamy wgląd w pracę rzemieślników? Czy inaczej potem spojrzymy na efekt w postaci spektaklu – bardziej krytycznie, bardziej świadomie, z wdzięcznością wobec osób „niewidzialnych”? To już byłaby niemała korzyść. Ale może z opowieści rzemieślników o pracy w teatrze wyłoni się znacznie głębsza wiedza – wiedza o nas samych i o rzeczywistości,

1/ T. Pszczołowski, *Mała encyklopedia prakseologii i teorii organizacji*, Wrocław 1978, s. 150.

2/ Tamże, s. 26.

3/ Zob. T. Burns, G.M. Stalker, *The Management of Innovation*, Londyn 1961.

w której wszyscy jesteśmy zanurzeni? O szerszych przemianach w sferze pracy i o tym, jak owe przemiany kształtują nasze więzi społeczne?

Z moich wielu rozmów, jakie przeprowadzałam z rzemieślnikami w ramach badań doktorskich⁴, wyniosłam mocne przekonanie, że to właśnie tam – w teatralnych pracowniach – można zaobserwować bardzo ścisły splot, czy raczej dramatyczne starcie rozmaitych interesów: ekonomicznych, artystycznych i społecznych. To tam – a nie tylko na teatralnej scenie – można wyczuć symptomy i skutki najważniejszych współczesnych konfliktów społecznych. Innymi słowy: rzemieślnicy znajdują się w samym oku cyklonu, który na swej drodze odmienia krajobraz instytucji teatralnej i szerzej, całego społeczeństwa. Mogą oni zatem wiele powiedzieć o moralnych, zdrowotnych i społecznych kosztach tych zmian, które powoli zaczynają doskwierać wielu z nas, co potwierdzają badania nad postępującą destabilizacją zatrudnienia (tzw. prekaryzacją) artystów⁵ i innych, dawniej uprzywilejowanych grup pracowniczych, np. naukowców⁶.

Organizacja organiczna, czyli zdolna do adaptacji, musi posiadać umiejętność uczenia się – także na własnych błędach. Przekonanie o kluczowej roli wiedzy w powodzeniu wszelkich przedsięwzięć towarzyszy ludzkości od wieków. Niemniej od kiedy społeczeństwa zachodnie weszły w erę informacyjną, opartą na globalnych sieciach zależności, świadomość istotności wiedzy i umiejętności jej nabywania w przedsiębiorstwach i instytucjach niepomierne wzrosła⁷. Już lata 60. i 70. XX wieku (szczególnie w czasach kryzysu gospodarczego) obfitowały w analizy i teorie opisujące uczenie się jako element procesu decyzyjnego firm, lecz przełomową pozycją w tym nurcie refleksji była książka Petera Sengego *Pięta dyscyplina. Teoria i praktyka organizacji uczących się* z 1990 roku. Senge,

4/ Od 2014 r. przeprowadziłam ponad 90 wywiadów swobodnych ze ślusarzami, tapicernikami, szewcami, cholewkarzami, stolarzami, konstruktorami i konstruktorkami lalek, modelatorami i modelatorkami, malarzami i malarkami, krawcami i krawcowymi, charakteryzatorkami, perukarkami, a także z realizatorami i realizatorkami dźwięku i światła, brygadierami sceny i garderobianymi pracującymi w kilkunastu polskich teatrach publicznych: dramatycznych, muzycznych i lalkowych. Wyniki cząstkowe prezentowałam m.in. w czasopiśmie „Polish Theatre Journal” 2017, nr 1–2, „Teatr” 2015, nr 7–8 i 2016, nr 10, „Zarządzanie w Kulturze” 2017, tom 18, nr 3, a także w kilku antologiach książkowych, m.in. *Rzemiosło teatru. Etos – Profesje – Materia*, red. Agata Dąbek, Wanda Świątkowska, Kraków 2015, *Bezkarnie. Etyka w teatrze*, red. Waldemar Rapior, Poznań 2019 czy *Puppet theatre in XXI century*, red. Karol Suszczyński, Marzenna Wiśniewska, Białystok 2019.

5/ Zob. *Fabryka Sztuki. Podział pracy oraz dystrybucja kapitałów w polu sztuk wizualnych we współczesnej Polsce*, badanie Wolnego Uniwersytetu Warszawy we współpracy z Ministerstwem Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu Obserwatorium Kultury.

6/ Zob. wnioski z projektu międzynarodowego NCN/DFG Beethoven *PREWORK: Młodzi pracownicy prekaryjni w Polsce i Niemczech: socjologiczne studium porównawcze warunków pracy i życia, świadomości społecznej i aktywności obywatelskiej*; K. Leśniewicz, *Prawda o polskich prekariuszach: Śmieciówki to dla nich normalność, wsparcia szukają u psychologa*, „Gazeta prawna” 2018, 13.04. [dostęp elektr.] <https://biznes.gazetaprawna.pl/artykuly/1117151,badania-polskich-prekariuszy.html>; zapis Kongresu „Kryzys uczelni – kryzys nauki – kryzys pracy: Diagnozy, postulaty, rozwiązania”, dostęp on-line: <https://www.youtube.com/watch?v=klxJ-30CvcJE>.

7/ K. Olejniczak, J. Rok, A. Płoszaj, *Organizacyjne uczenie się i zarządzanie wiedzą – przegląd koncepcji [w:] Organizacje uczące się. Model dla administracji publicznej*, red. Karol Olejniczak, Warszawa 2012, s. 61.

autor koncepcji „organizacji uczących się” (*learning organizations*), wskazywał w niej, że aby można było adaptować się do zmiennych warunków funkcjonowania, niezbędne jest zespołowe uczenie się oraz myślenie systemowe, czyli systematyczne analizowanie procesów i ich wzajemnych relacji w czasie⁸.

Chociaż model Sengego wyszedł z przestrzeni teorii i od kilkunastu lat stosowany jest przez wiele innowacyjnych przedsiębiorstw i instytucji administracji publicznej w krajach zachodnich, to opowieści rzemieślników pokazują, jak daleko jest teatrom do tego modelu. Przytoczmy wypowiedź konstruktora lalek: „Ja miałem tu taką sytuację, że się sprzeciwiłem, żeby żywicą epoksydową... Lwa wyrzeźbiłem ze styropianu i trzeba było go zrobić na twardo, [bo] aktorka na nim jeździła na scenie. Potężne lwisko w skali jeden do jeden. I powiedziałem: – Przepraszam bardzo, ale tego nie będę robił, bo nie mam wentylacji. To są szkodliwe żywice, bardzo szkodliwe rozpuszczalniki, włókno szklane itd. i bardzo proszę zlecić to komuś na zewnątrz, bo nie mamy tu warunków do robienia tego. Jeżeli są takie rzeczy robione, to my tu wykonujemy w oranżerii zewnętrznej, gdzie są potężne drzwi otwierane i świeże powietrze. Ale wtedy była zima i nie można było tego tak zrobić. [...] Nikt nie odczytywał tego, że ja się bronię przed czymś, że nie chcę po prostu siedzieć w smrodzie i w chemii. Tylko, że to jest atak: »Ten czegoś nie chce wykonać i tutaj mamy veto i jemu trzeba pokazać, kto tu rządzi«. I wie pani, co wykombinowali? Że przyjdzie do mnie pan BHP-wiec i powie mi tak – co zresztą zrobił: »Panie, pan ma tu ubrać skafander, maskę przeciwgazową, wyposażymy pana tak, że będzie pan to mógł zrobić w tym pomieszczeniu, a jeżeli nie chce pan tego zrobić, to ja przyniosę tu za chwileczkę pismo, że jeżeli pan nie chce tego wykonać, to niech się pan zwolni«. Chciałbym, żeby takich rzeczy po prostu nie było. Żeby to działało uczciwie po prostu w dwie strony. Jeżeli ja mówię o takim czymś, to mówię dlatego, że naprawdę nie powinno się tak robić, a nie dlatego, że ja tu jestem ważny. Dziwnie odczytywane są moje słowa. I to wynika z tego, że pan kierownik nie zna się na naszej pracy i pani dyrektor jedna, druga nie znają się na naszej pracy. To jest to. I one co więcej nie chcą się poznać na naszej pracy – bo ja to od lat obserwuję i widzę, po prostu nie chcą”.

Myślenie systemowe, które proponował Senge, wymaga czasu i wysiłku, bo, po pierwsze, potrzeba systematycznej, spokojnej obserwacji, aby dostrzec na przykład powtarzające się niekorzystne wzory interakcji między pracownikami lub by zidentyfikować istotę trudności technologicznych. Po drugie, aby rozwiązać problem, trzeba go wpiąć w lokalny kontekst i w relacji w szerszym układzie⁹. Aby to zrobić, nieraz trzeba udać się do miejsca odległego od „centrum zarządzania”, na przykład... do warsztatu stolarza. Cytowany konstruktor przywołuje pozytywny przykład poprzedniego, długoletniego dyrektora placówki: „Przychodził codziennie do nas do pracowni i pytał: »Co Pan robi?« Albo: »Jaka będzie tego funkcjonalność?« Wiedział, o czym rozmawiamy”.

8/ P.M. Senge, *Pięta dyscyplina*, tłum. Helena Korolewska-Mróz, Warszawa 1998.

9/ K. Olejniczak, J. Rok, A. Płoszaj, *Organizacyjne uczenie się...*, dz. cyt., s. 72.

Oczywiście w większych teatrach dyrekcja nie ma możliwości wdrażania takich metod osobiście. Senge wskazuje, że w takich przypadkach, kiedy kierownictwo rozległej organizacji samo nie jest w stanie ogarnąć myślą całego systemu i wszystkich zachodzących w nim procesów, powinno oddelegować część swoich uprawnień na niższych rangą pracowników, decentralizując tym samym ośrodki decyzyjne. Dzięki temu krytyczne przeglądy obowiązujących procedur działania, absolutnie niezbędne dla procesu uczenia się, mogą stać się częstsze i powszechniejsze. Tylko czy kierownictwa teatrów są gotowe wstuchać się w informacje zwrotne (tzw. feedbacks), czyli w sugestie, wnioski i krytyczne spostrzeżenia płynące od samych rzemieślników?

W jednej z badanych instytucji, w ramach przebudowy teatru zleconej prywatnej firmie wyłonionej na drodze przetargu, ograniczono wielkość pracowni do tego stopnia, że – jak twierdzą pracujący w niej stolarze – trudno jest w niej przebywać przy włączonych maszynach z powodu hałasu. Co więcej, nie zamontowano wyciągów i odpowiednich zabezpieczeń, takich jak wykładzina antypoślizgowa, choć to niezbędne w warsztacie, w którym używa się pił mechanicznych. Konstruktor i rzeźbiarz wspomina rozmowę z architektem: „Nie mają wyobrażenia. Jeszcze zapytałem w trakcie budowy, dlaczego tu nie ma wyciągu. To facet powiedział: »A to się aż tak kurzy?« To jest rozmowa jak z idiotą zupełnie. Ja mówię: »A był pan w takiej pracowni? Jak my robimy marionetki i oprawiamy drewno na szlifierce, to tutaj nie można wejść. To się nie da wytrzymać«. Ale on tego nie wie. Bo on ogląda telewizję i: »O, taka ramka – a to takie fajne jest«. A to trzeba wszystko poobrabiać, powycinać. Tego nikt nie wie, tego nikt nie widział”.

Jak to się stało, że architekt nie przewidział niezbędnego wyposażenia? Plastyczka odpowiada: „Wydaje mi się, że jest to kwestia braku znajomości specyfiki pracy w teatrze. Nasza szefowa uczestniczyła wprawdzie w konsultacjach, ale chyba tych rozmów było za mało albo odbyły się zbyt późno”. Według rzemieślników wyciągi miały zostać zamontowane później w ramach gwarancji, ponieważ brak wentylacji był niedopatrzeniem ze strony firmy remontowej, ale nie wszystkie problemy spowodowane brakiem konsultacji mogły być w ten sposób naprawione.

Inna z badanych instytucji kilka lat temu przeniosła się do nowego budynku zbudowanego według projektu, który tylko teoretycznie uwzględnił pomieszczenia na pracownię modelatorsko-krawiecką i konstruktorską. „Nowy obiekt kompletnie nie jest dostosowany do naszych potrzeb. Te pomieszczenia są ciekawe może z punktu widzenia architekta, ale nikt z projektantów nie interesował się, jakie prace będą tu wykonywane. Na całym piętrze nie było wyciągów, nawet otwieranych okien, a tu są kleje i farby, odbywa się sprayowanie, szlifowanie. Okna miała zastąpić klimatyzacja, ale to jest urządzenie dobre do biura, gdzie nie ma toksycznych oparów. Nie ma też dokładnej izolacji między pomieszczeniami, a ponieważ używamy maszyn, to sobie przeszkadzamy. A najbardziej nas zaskoczyło to, że w każdym z tych pomieszczeń było po jednym gniazdku albo wcale!”.

Na pytanie, dlaczego dyrekcja badanej instytucji jeszcze na etapie planowania nie zażądała poprawek, skoro projekty nie spełniały podstawowych norm BHP, respondentka odpowiada: „Nie byłam w stanie rozwikłać tego węzła gordyjskiego, jak to się stało, że nie istniały rozmowy między projektantami, firmą wykonawczą, dyrekcją i pracownikami. My zresztą długo nie wiedzieliśmy, czy po przeprowadzce w ogóle będą zachowane pracownie”.

Rzemieślnicy często nie potrafią wskazać, jakie są dokładnie powody architektonicznych czy technologicznych „wpadek”. Nie dlatego, że nie potrafią myśleć racjonalnie, jak postrzega się dzisiaj często pracowników działów produkcji¹⁰, ale ponieważ nie mają dostępu do wiedzy na temat kluczowych procesów decyzyjnych, których skutki odczuwają później na własnej skórze. A to właśnie dobry przepływ wiedzy przez wszystkie sektory i szczeble stanowi według Sengego podstawę zespołowego procesu uczenia się i samodoskonalenia. Niski poziom partycypacji rzemieślników i zarządzanie zmianą na zasadzie *top-down* zamiast *bottom-up* skutkuje brakiem takiego przepływu wiedzy, czego wynikiem są organizacje zcentralizowane, nieprzejrzyste, skazane na popełnianie wciąż tych samych błędów.

Jest jeszcze inny, znacznie poważniejszy skutek braku uczenia się organizacji. Z przytoczonych tu i wielu podobnych wypowiedzi wolno wnioskować, że rzemieślnicy nie mają prawa głosu w sprawach tak podstawowych, jak wyposażenie niezbędne z punktu widzenia zasad BHP, ponieważ konsultacje albo nie są w ogóle przeprowadzane, albo są powierzchowne lub zgoła pozorne. Postępując się sformułowaniem Sherry R. Arnstein, autorki drabiny partycypacji obywatelskiej, możemy powiedzieć, że mamy tu do czynienia z partycypacją „bezzębną”, w wyniku której stanowisko pracowników, nawet jeśli zostali wysłuchani, nie ma żadnych następstw¹¹.

Tym samym teatry, w których taka sytuacja ma miejsce, należą do tej połowy zakładów pracy w Polsce, w których – wedle opinii pracowników – „pracodawcy podejmują decyzje, nie pytając załogi o zdanie”¹², jak pisze Jarosław Urbański na podstawie badań z 2009 roku. Zwraca on też uwagę na to, że dwa poziomy czy obszary partycypacji – obywatelska i pracownicza – są ze sobą ściśle powiązane. „Kwestia partycypacji dotyczy [...] także władzy, która notabene wykracza poza przedsiębiorstwa i wrasta w instytucje demokratyczne. Kto ma władzę w firmie, z reguły dzierży ją także poza nią. Głęboko demokratyczne społeczeństwo nie może zatem zaistnieć bez udziału pracowników w procesie podejmowania decyzji na poziomie ich zakładów pracy, a w każdym razie dopóki praca pochłania większość ich codziennego zaangażowania, czasu i wysiłku”¹³.

10/ Zob. E. Dunn, *Prywatyzując Polskę. O bobofrutach, wielkim biznesie i restrukturyzacji pracy*, tłum. Przemysław Sadura, Warszawa 2008.

11/ S.R. Arnstein, *Drabina partycypacji* [w:] *Partycypacja. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. Joanna Erbel, Przemysław Sadura, Warszawa 2012, s. 13.

12/ J. Urbański, *Partycypacja pracownicza* [w:] *Partycypacja...*, dz. cyt., s. 358.

13/ Tamże, s. 359.

W świetle współczesnych teorii zarządzania organizacja produkcji w wielu teatrach okazuje się nie tylko anachroniczna metodologicznie, ale i zagraża wartościom demokracji. A przecież my – widzowie, obywatele, podatnicy – chyba życzylibyśmy sobie, aby teatr instytucjonalny nie tylko promował postawy obywatelskie na scenie, ale także wcielał je w życie w swym codziennym funkcjonowaniu.

II

W organizacji uczącej się kluczowe jest także stałe doskonalenie (się) pracowników i wspieranie postawy otwartości na nowe idee. Respondenci moich badań często wskazywali na brak jakichkolwiek szkoleń organizowanych przez teatry, w tym szkoleń z nowych technologii i materiałów (chlubnym wyjątkiem jest Teatr Animacji w Poznaniu, który od 2016 roku wraz z Instytutem Teatralnym organizuje cykliczne weekendowe kursy dla pracowników teatrów lalkowych¹⁴). W efekcie rzemieślnicy muszą sami inwestować w zdobywanie nowych umiejętności, które uczynią ich konkurencyjnymi na rynku pracy. Ponieważ większości z nich na to nie stać, po kilkunastu latach stają się niejako skazani na pracę w teatrze, co w negatywny sposób wpływa na atmosferę pracy i morale pracowników, którzy, bojąc się utraty pracy (i w efekcie pójścia na bezrobocie), nie prowadzą dialogu z pracodawcą w celu polepszenia warunków pracy.

Te rozpoznania zbieżne są z wynikami Raportu Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego *Rzemieślnicy teatralni 2013*, autorstwa Olgi Byrskiej, który wprawdzie dotyczył sytuacji tylko w warszawskich teatrach, ale uchwycił istotną kwestię niepewnej przyszłości zawodowej rzemieślników. Na pytanie o plany wobec pracowni nieliczni kierownicy techniczni teatrów podawali przykłady planów remontowych czy szkoleń dla pracowników, niemniej były to przypadki jednostkowe, bo, jak wnioskuje Byrska, „przeważająca większość teatrów próbuje jednak »utrzymać pracownię przy życiu«, »utrzymać status quo«¹⁵. We wnioskach autorka pisze: „Praca rzemieślnicza wiąże się w obecnym czasie z niepewnością oraz niską płacą. [...] Na przeszkodzie wymiany pokoleniowej stoją między innymi powyżej wspomniane względy ekonomiczne. Obecna płaca etatowego rzemieślnika teatralnego z trudem pozwalałaby na utrzymanie się jednej osoby. [...] Na przekazywanie wiedzy młodszym adeptom rzemieślnictwa ujemnie wpływa również stopniowe ograniczanie istnienia pracowni w teatrach (w przebadanych teatrach w całości zostało zlikwidowanych sześć pracowni; w dużej ilości przypadków etaty są ograniczane) na rzecz produkowania dekoracji na zewnątrz. [...] W perspektywie dalekosiężnej te decyzje skutkować będą niemożnością stworzenia spektaklu w pełni odpowiadającego koncepcjom reżysera oraz scenografa, ponieważ nie będą istniały osoby zdolne do wykonania tych koncepcji”¹⁶.

14/ Zob. Z. Smolarska, *Raport ewaluacyjny z pilotażowej edycji Szkoły Konstruktorów Lalkowych*, na zlecenie Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, 13.11.2016.

15/ *Rzemieślnicy teatralni 2013*. Raport Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego, s. 13.

16/ Tamże.

Jeśli, jak powiedzieliśmy, przetrwanie organizacji zależy od umiejętności uczenia się i transferu wiedzy, to niepokoi powszechna wśród teatrów zachowawcza strategia, której częścią jest brak inwestycji w podnoszenie kwalifikacji rzemieślników i w przekazywanie tradycji wykonawczych młodszemu pokoleniu. Zresztą tego rodzaju „samobójcze” strategie przetrwania stosowane są w polskich teatrach od ponad pół wieku, co skutkuje stopniowym wymieraniem teatralnych zawodów rzemieślniczych, szczególnie szewców, malarzy, perukarzy i perukarek, farbiarzy, czy modystek. Wielu cenionych przedstawicieli innych zawodów rzemieślniczych odchodzi z teatrów z powodu niskich płac, a na ich miejsce przyjmowani są ludzie bez należytego wykształcenia i doświadczenia, na czym traci jakość wykonawstwa.

Jednym z pierwszych, który na łamach prasy teatralnej wskazywał przyczyny kurczenia się szeregów rzemieślników w teatrach i przestrzegał przed skutkami zaniedbań na tym polu, był Jan Zbigniew Pastuszko, ówczesny kierownik Państwowego Teatru im. Stefana Żeromskiego w Kielcach. W liście do redakcji „Teatru” z 1954 roku pisał on, że: „dział techniczny wypełnia zadania nie tylko produkcyjne, jak to sobie wyobraża wielu administratorów życia kulturalnego, nie znających specyfiki teatralnej, lecz bierze także udział – razem z reżyserem i scenografem – w t w ó r c y m procesie przygotowywania sztuki. Skompletowanie i wykształcenie tak pojmowanego zespołu technicznego wymaga wielu żmudnych i długotrwałych zabiegów. Odejście teatralnie wykształconego rzemieślnika robi w teatrze wyłom, który często przez wiele miesięcy trudno uzupełnić. Ostatnio coraz częściej zdarzają się »ucieczki« rzemieślników teatralnych do przedsiębiorstw przemysłowych, budowlanych i innych, gdzie otrzymują – jako wysoko wykwalifikowani – o wiele wyższe wynagrodzenie niż w teatrze, mając ponadto szerokie możliwości uzyskania dodatkowego wynagrodzenia za przekroczenie normy. [...] Nowi – z trudem angażowani i z reguły niżej kwalifikowani – hamują a często dezorganizują pracę w warsztatach teatralnych”¹⁷.

W zakończeniu Pastuszko domagał się od władz „dokładnej znajomości specyfiki teatru i jego bardzo delikatnego i skomplikowanego organizmu. Nie możemy pracować w przekonaniu, że nasze najistotniejsze sprawy bytowe – a tylko jedną z nich jest zagadnienie płac pracowników technicznych – są traktowane jako wyolbrzymione, niczym nieuzasadnione wymagania, zachcianki czy narzekania, a ich rzecznicy jako niewygodni natręci”¹⁸.

To bardzo ciekawe, że Pastuszko używał właśnie metafory organizmu, chcąc podkreślić wysoki stopień złożoności organizacji teatralnej oraz jej kruchość, podatność na negatywne bodźce płynące z otoczenia. Ta organiczna metafora teatru nie jest jednak wcale nowa, bo pochodzi z początku XX wieku, a powstała pod wpływem myśli Konstantego Stanisławskiego oraz z inspiracji takimi prądami umysłowymi, jak behawioryzm i naturalizm. Stanisławski w *Pracy aktora nad rolą* przedstawiał proces twórczy jako głęboko organiczny, przy-

17/ J.Z. Pastuszko, *Troska o zespół – troską o teatr*, „Teatr” 1954, nr 9, s. 10.

18/ Tamże.

pominający uprawę rośliny¹⁹. Natomiast w latach 20. ubiegłego wieku Juliusz Osterwa, którego idee Stanisławskiego zainspirowały do stworzenia własnej Reduty, użył metafory organizmu, przedstawiając zespół teatralny jako ludzkie ciało: „Doszedłem też do przekonania, że nie mają racji ci, którzy utrzymują, że wartością sceny jest grana sztuka, nie mają racji i ci, którzy mówią, że aktorowie są najgłośniejszymi personami na scenie, i ci się myślą, co przypuszczają, że dekoracje stanowią o wszystkim. Mylą się wszyscy – bo Scena jest to ciało zbiorowe, bo scena jest jak ciało ludzkie, w którym się znajduje mózg, serce, żołądek – i wnętrze. Wszystko to stanowi żywe ciało, żywy organizm. W debatach nad wartością i istotą sceny prawie zawsze lekceważono, a raczej nigdy nie wspomniano o robotnikach. Otóż niezależnie od nikogo – doszedłem indywidualnie sam do przekonania, że nie tylko sama strona techniczna sceny, ale przede wszystkim żywi przedstawiciele tej strony technicznej – robotnicy są tak samo niezbędnym i ważnym organem Ciała Sceny, jak inne organy. I jeśli można porównać autora dram[atu] na scenie do mózgu w ciele człowieka, reżysera do serca, aktorów do duszy ciała, która kieruje tym ciałem i jest jego siłą życiodajną, dającą siłę zapładniającą – tak robotników muszą porównać do wnętrza, do żołądka i kiszek ciała scenicznego. Od normalnego funkcjonowania tych organów zależy zdrowie Sceny”²⁰.

Osterwa na mapie ciała kreślił funkcje poszczególnych teatralnych zawodów, żołądek i kiszek porównując do obsługi technicznej spektaklu. Metafora organizmu służyła Osterwie do uwznioślenia roli pracowników technicznych, uznaniu ich za równoprawnych członków „przepełnionego duchem” zespołu teatralnego. I choć zapewne stały za tym gestem zbożne intencje, to jednocześnie naturalistyczna metaforyka niesie pewne ryzyko idealizacji i romantyzacji fizycznej pracy w teatrze. Osterwa bowiem nie wyjaśnił, co rozumie przez „normalne funkcjonowanie”, czyli jakie konkretnie warunki (płacowe, higieniczne, relacyjne) powinny być spełnione, aby te „organy” mogły pełnić swą „życiodajną” rolę. Wyraz szacunku wobec pracowników technicznych jest istotny, ale jeszcze istotniejsze jest poparcie słów konkretnymi rozwiązaniami systemowymi i organizacyjnymi.

W nieco innym celu i kontekście używają metafory organizmu współcześni badacze teatru, tacy jak Larry K. Fried i Theresa J. May, współorganizatorzy pierwszej w historii konferencji na temat ekologicznych wyzwań, jakie stają przed twórcami teatru, *Theatre in an Ecological Age* (Seattle, Washington) w roku 1991. Kontynuacją zapoczątkowanych wtedy rozmów była książka-przewodnik po materiałach używanych do produkcji spektakli i ich bardziej ekologicznych zamiennikach – *Greening Up Our Houses: A Guidebook to a More Ecologically*

19/ K. Stanisławski, *Praca aktora nad rolą* [w:] tegoż, *Pisma tom IV: Artykuły, fragmenty, rozmowy*, red. E. Csató, Warszawa 1956.

20/ J. Osterwa, *Przemówienie do pracowników technicznych Teatru Letniego* [w:] *Przez teatr – poza teatr. Wybór pism*, przedm. i oprac. red. Ireneusz Guszpit i Dariusz Kosiński, Kraków 2004, s. 98–100.

Sensitive Theatre Organization (1993)²¹. Jej autorzy, Fried i May, przedstawiają kluczowe dla ekologizacji teatru koncepcje, odważnie postulując zmianę paradygmatu z myślenia mechanistycznego na systemowe. Chodzi im o organizację życia i pracy w teatrze wokół zasad i wartości ekologii, w czym zawiera się „wszystko, począwszy od tego, jak traktujemy siebie nawzajem, przez rodzaje materiałów, które używamy, po sposób, w jaki je utylizujemy czy poddajemy recyclingowi”²².

Propozycja ta – nieoddzielająca dbałości o środowisko naturalne od dbałości o relacji międzyludzkie – idzie w parze z niedawnymi słowami papieża Franciszka, który w encyklice *Laudato si*, zwanej zieloną encykliką, pisał, że „degradacja środowiska przyrodniczego i ludzkiego oraz degradacja etyczna są ze sobą ściśle powiązane. [...] Nie ma dwóch odrębnych kryzysów, jednego środowiskowego, a drugiego społecznego, ale istnieje jeden złożony kryzys społeczno-ekologiczny”²³. Ponadto, myślenie systemowe w rozumieniu Frieda i May przypomina nieco organizację uczącą się Sengego, bo polega na przeniesieniu uwagi z obiektów – na relacje, ze struktur – na procesy. W konsekwencji tej zmiany ludzie teatru – piszą Fried i May – powinni dokonać przewartościowania i zacząć przedkładać zdrowie ludzi oraz wartości niematerialne (np. zmiana postaw) nad produkty (spektakle, pokazy, warsztaty) i wskaźniki ilościowe (liczba widzów, sprzedanych biletów czy pochlebnych recenzji). W ramach tego paradygmatu teatr powinien być postrzegany nie jako maszyna produkująca spektakle i doświadczenia, a jako „organizm, który zużywa zasoby, tworzy życie, produkuje odpady i pozostaje we wzajemnej zależności z ludźmi oraz organizmami naturalnymi w szerszym działającym systemie”²⁴.

Na kolejnych stronach książki ukazano schemat metaboliczny teatralnego organizmu, uwzględniając *inflow* (przyływ) i *outflow* (odpływ) ludzi, funduszy, materiałów i surowców oraz operacje polegające na przemianie jednych w drugie. Fried i May, w przeciwieństwie do Osterwy, traktują metabolizm teatru nie symbolicznie, ale jak najbardziej dosłownie, co jest pewnie śladem współpracy pracowników technicznych przy pisaniu książki. Wspólnie z autorami dokonali oni olbrzymiej pracy, tropiąc składy setek używanych w teatralnych warsztatach szkodliwych dla ludzi i środowiska substancji: farb, klejów, sprayów, utwardzaczy, rozpuszczalników, tworzyw sztucznych oraz wskazując na bardziej ekologiczne alternatywy.

Fried i May przypominają także, że najbardziej szkodliwą formą zanieczyszczenia jest *non-point source pollution* (tzw. niepunktowe zanieczyszczenia), czyli suma wszystkich drobnych, codziennych aktów dewastacji, jakie czyni każdy z nas – użytkowników i konsumentów. W teatrze to może być „pół kubka roz-

21/ Rok później nastąpiło jej wznowienie pod niewiele zmienionym tytułem *Greening Up Our Houses. A Guide to a More Ecologically Sound Theatre*, z którego tu korzystam.

22/ L.K. Fried, T. May, *Greening Up Our Houses. A Guide to a More Ecologically Sound Theatre*, Nowy Jork 1994, s. 6.

23/ Encyklika *Laudato si* Ojca Świętego Franciszka poświęcona trosce o wspólny dom, nr 56 i 139.

24/ L.K. Fried, T. May, *Greening Up...*, dz. cyt., s. 7.

cieńczałnika do farb wylane do warsztatowego zlewu, stara puszka do połowy zużytego rozpuszczalnika, bejcy do drewna czy kleju podrzuczona na śmietnik, skąd trafia na wysypisko, woda amoniakalna wyrzucona po zmywaniu charakteryzatorni, pozostawione przez aktora pół butelki kleju do zarostu, które łąduje w koszu, czy stary toner do drukarki wywalony na śmietnik²⁵. Takich form zanieczyszczenia – w przeciwieństwie do zanieczyszczeń punktowych, do których należy wyciek ropy z tankowca czy pożar spalarni śmieci – nie obejmują regulacje prawne, ponieważ ich źródła są trudne do wychwycenia i jest ich zbyt wiele. Dostrzegając problem braku możliwości odgórnej kontroli, Fried i May zwracają uwagę, że do udanej ekologiczacji instytucji teatralnej niezbędne jest wzmocnienie (*empowering*) pracowników i przekonanie ich o ważnej roli, jaką pełnią w tym procesie. I tym razem nie jest to tylko strategiczne zagranie, aby pozyskać poparcie załogi dla decyzji osób zarządzających, ale kwestia kluczowa dla całego środowiska naturalnego i przetrwania gatunku ludzkiego. Tylko czy załoga – uprzednio zniechęcona pseudokonsultacjami, o jakich słyszeliśmy wcześniej – uwierzy, że tym razem ich zaangażowanie i odpowiedzialność nie pójdą na marne, nie zostaną wykorzystane do tego, aby budować ekologiczny wizerunek teatru, podczas gdy teatralna codzienność w sferze relacji i warunków pracy pozostaną jak dotąd?

Z wypowiedzi rzemieślników wynika, że polskie teatry dalekie są nie tylko od planowania produkcji z troską o środowisko, ale także o zdrowie własnych pracowników. Pracownik jednego z warszawskich teatrów streścił w dwóch zdaniach degradację lokalową rzemieślników: „Stolarnia, proszę panią, była piękna na Powązkach. Potem za X. [nazwisko dyrektora] wynajęli w Rembertowie, a teraz w piwnicy siedzą, gdzie nie wolno pracować”. Rozporządzenie Ministra Pracy i Polityki Socjalnej z dnia 26 września 1997 roku w sprawie ogólnych przepisów BHP mówi bowiem, że: „w pomieszczeniach stałej pracy należy zapewnić oświetlenie dzienne, chyba że jest to niemożliwe lub niewskazane ze względu na technologię produkcji”²⁶. Inny pracownik tego teatru ujawnia jednak, że dyrekcja zmieniła formalnie funkcję pracowni na magazyn, dzięki czemu sprytnie omięto zasady BHP, które mówią o konieczności zapewnienia pracownikowi dostępu do światła dziennego.

Przedmiotowe traktowanie pracownika uwidacznia się także w sposobie, w jaki teatry radzą sobie ze szkodami na zdrowiu wywołanymi stosowaniem coraz bardziej toksycznych substancji. Plastyczka z teatru lalek opowiada: „Kiedy rzeźbimy ze styroduru, to używamy kleju do styropianu i wydaje się, że on nie śmierdzi, ale po ośmiu godzinach to już jest odczuwalne. Te stare kleje, malarskie, które używamy do klejenia butafory, to one zupełnie nie są szkodliwe. Klej introligatorski super tkaniny skleja i on jest na bazie octu, i nie wiem, o co chodzi, czy się technologie zmieniły, ale jak się wchodzi do pracowni, to czuć

25/ Tamże, s. 3.

26/ Dział III: Pomieszczenia pracy, rozdział 2: Oświetlenie [w:] Rozporządzenia Ministra Pracy i Polityki Socjalnej z dnia 26.09.1997 r.

ochem. Tak jakby zmienili skład albo procent. A kiedyś całe dni się kleiło i nic nie było czuć. Zresztą to widać po paznokciach, że lakier schodzi, na skórze, rozwarstwiają się paznokcie”. Co na to kontrola BHP? – pytam. „Mamy rękawiczki, ale w rękawiczkach się nie da – bo się rękawiczka przykleja, niestety”. Krawcowe z innego teatru, które również używają toksycznych klejów, dostają natomiast krem do rąk z gliceryną, aby przyspieszyć gojenie skóry. Szewc także odczuł skutki toksycznych klejów: „Przyszła komisja, postawili mi te pomiary, zamknęli pracownię, że nie wolno pracować, bo normy acetonu i toluenu były przekroczone. Zrobili mi wyciągi i mniej kleju używałem i jak znowu przyszła kontrola, to wtedy wyszło w miarę. Kiedyś płacili szkodliwe i można było pójść na emeryturę wcześniej. Teraz nie ma szkodliwego. Albo zwalnia się pani, albo nie”.

Z tego wniosek, że normy BHP zawierają luki, bo nie zawsze biorą pod uwagę praktycznych aspektów pracy rzemieślnika (np. rękawiczka ochronna przyklejająca się do obrabianego materiału), a niektóre zalecenia raczej przeszkadzają niż pomagają w pracy. Mimo iż nieskuteczne lub nielikwidujące przyczyn, przepisy BHP traktowane są przez pracodawcę jako gwarant bezpieczeństwa pracy, przez co zwalnia się on od odpowiedzialności za szkody na zdrowiu pracownika. Rzemieślnik, niczym taśmowy robotnik fabryki, jest często traktowany jak maszyna, którą można używać do momentu, kiedy przestanie nadawać się do użytku lub odmówi „współpracy”, czyli zwolni się.

III

Po tylu gorzkich słowach należałoby jednak nieco rozjaśnić obraz sytuacji. W ostatnich latach bowiem następuje widoczna zmiana w postrzeganiu rzemiosła tradycyjnego. Jesteśmy świadkami zwiększonego zapotrzebowania na rękodzieło i dynamicznego rozwoju ruchu „do it yourself”/„zrób to sam”, czego dowodem są choćby liczne amatorskie zajęcia warsztatowe w dziedzinie krawiectwa czy stolarstwa. Ta sytuacja wpływa również na postrzeganie rzemiosła teatralnego. Jak pisałam w raporcie ewaluacyjnym z pilotażowej edycji wspomnianych warsztatów w Teatrze Animacji, teatr otrzymał ponad 90 zgłoszeń z całej Polski od osób zawodowo i niezawodowo zajmujących się tworzeniem lalek i plastyką teatralną, czy szerszej – rzemiosłem artystycznym. To pokazuje, jak duże jest zainteresowanie tego typu warsztatami oraz że istnieje szeroka grupa pasjonatów, amatorów czy pół-zawodowców, którzy są gotowi inwestować własne środki (warsztaty były płatne) w naukę tradycyjnego rzemiosła.

Także krakowscy badawcze i praktycy teatru włączyli się w ów nurt odnowy, czego dowodem była konferencja *Duchy teatru* zorganizowana w 2015 roku przez Teatr Łażnia Nowa i Uniwersytet Jagielloński oraz cenna antologia tekstów *Rzemiosło teatru. Etos-profesje-materia*, pod redakcją Agaty Dąbek i Wandy Świątkowskiej, będąca pokłosiem owej konferencji. Pomieszczono w niej szki-

ce dotyczące zawodów „na co dzień niewidocznych dla uczestników kultury”²⁷, a silnie powiązanych z materialnym wymiarem twórczości teatralnej. By wymienić tylko kilka wystąpień: Diana Poskuta-Włodek opowiadała wtedy o krakowskiej szkole rzemiosła teatralnego z przełomu XIX i XX wieku; Dorota Jarząbek-Wasył przedstawiała wyniki swych badań źródłowych na temat zawodów już nieistniejących (kopisty, woźnego, afiszera czy kurtyniarza), które to odkrycia potem stały się częścią jej obszernej i fascynującej książki *Za kulisami. Narodziny przedstawienia w teatrze XIX wieku*; zaś autorka niniejszego tekstu mówiła na temat słynnego, wyjątkowego w skali europejskiej, a nieistniejącego od 1969 roku, Państwowego Liceum Techniki Teatralnej w Warszawie.

Projektowi *Duchy teatru* towarzyszyła wystawa multimedialna autorstwa Małgorzaty i Bartosza Szydłowskich, pokazywana w krakowskim Bunkrze Sztuki, na której prezentowano wizerunki współczesnych rzemieślników. Szydłowska – scenografka, wicedyrektor teatru Łażnia Nowa – była potem kuratorką kolejnej popularyzującej rzemiosła teatralne wystawy – *Mysłąca ręka*, a także cyklu prowadzonych przez rzemieślników teatralnych warsztatów dla amatorów *Mysłąca ręka/Jak działa teatr*. Odbývają się one w Domu Rzemiosł Teatralnych, istniejącym od 2016 roku odnowionym magazynie środków inscenizacyjnych Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. Pytana przez redakcję lokalnej gazety o motyw swej działalności, Szydłowska mówiła: „Uważam, że to ostatni moment, żeby uratować kapitał, który został wypracowany w różnych teatrach przez rzemieślników teatralnych. W Polsce nie myśli się o kontynuacji ich doświadczenia. Mamy wielu fantastycznych rzemieślników, którzy za chwilę przestaną działać i nie będą mieli komu przekazać swojej wiedzy. Praca rzemieślników to duże dziedzictwo, które nie zostało spisane. Nie ma pozycji dotyczącej rzemiosła teatralnego. Nie było zainteresowania sposobem budowania dekoracji czy rekwizytami i ich znaczeniem w poszczególnych spektaklach. A przecież to one przywołują światy i budują historię opowieści. Bez nich spektakl nie mógłby zaistnieć”²⁸.

Wydaje się znaczące, że zarówno w opisie wystawy, jak i warsztatów, opublikowanym na stronie internetowej Domu Rzemiosł Teatralnych, użyto metafory organizmu: „Odwiedzający [wystawę] mogą się tutaj przekonać, jak skomplikowanym organizmem jest teatr i na czym polega proces tworzenia przedstawień”²⁹. „Garderobiane, charakteryzatorki, inspicjenci, rekwizytorzy są akuszerami spektaklu i – choć niewidoczni dla publiczności – są absolutnie niezastąpieni w złożonym organizmie teatru”³⁰. Podobnie jak niegdyś cytowany Pastuszko upominał się o warunki pracy rzemieślników, zalecając lepszą znajomość tego „bardzo delikatnego i skomplikowanego organizmu”, jakim jest teatr, tak dzisiaj

27/ *Rzemiosło teatru...*, dz. cyt., s. 7.

28/ J. Tęcza-Cwierz, *Za kulisami Teatru im. Słowackiego*, „Polska Gazeta Krakowska” 2019, nr 124, 29.05.

29/ Zwiedzanie wystawy *Mysłąca ręka*, <https://teatrwwkrakowie.pl/aktualnosci/zwiedzanie-wystawy-myslaca-reka>.

30/ Warsztaty *Mysłąca ręka* 2019, <https://teatrwwkrakowie.pl/aktualnosci/warsztaty-myslaca-reka-2019>.

organiczna metafora służy bardziej systemowemu, jak by powiedział Senge, postrzeganiu teatru, czego niezbywalnym elementem jest troska o wiedzę i umiejętności ludzi, którzy dotąd byli wykluczani z dyskursu teatralnego i których „przestrzeń życiowa” w teatrze stale się kurczy.

W artykule wykorzystałam fragmenty własnej rozprawy doktorskiej *Ekologie teatru. Analiza relacyjna instytucji teatru z perspektywy rzemieślników teatralnych* napisanej pod opieką prof. dr. hab. Tomasza Kubikowskiego.

Paweł Płoski

Zwykły dzień teatru w PRL

Teatr stał się fabryką. Teatr stał się urzędem. Teatr stał się ociężałym molochem. Tak często – z przekąsem, z wyrzutem – komentuje się funkcjonowanie powojennego teatru w Polsce. A przecież... o większości upaństwowionych instytucji można by powiedzieć coś podobnego. Taka jest kolej rzeczy. Państwowa biurokracja jest stworem żarłocznym i ekspansywnym. Los instytucji teatralnych nierozzerwalnie związany jest z powojenną rzeczywistością, z logiką tworzenia i funkcjonowania rozmaitych organizacji. Zatem instytucja teatru kształtem przypomina ustrój państwa, w którym funkcjonuje, niezależnie czy to socjalizm, czy kapitalizm.

Podstawa to ludzie, którzy na co dzień mierzyć się muszą z działaniem w tak a nie inaczej nakreślonych ramach. I o tym chcę opowiedzieć w tym tekście – w jakich warunkach przyszło pracować ludziom teatru w kilku powojennych dekadach. Chcę przypomnieć – z pomocą kluczowych haseł-tytułów – wydarzenia z lat 50., 60. i 70. XX wieku, które niekiedy poprawiały, a na ogół utrudniały codzienną pracę teatrów.

Przedsiębiorstwo

Po wojnie władza ludowa oficjalnie deklarowała poparcie dla swobody artystycznej i organizacyjnej – liczba teatrów rosła, wiele było oddolnych, miejskich lub prywatnych inicjatyw. Nic jednak nie było w stanie powstrzymać postępującej podług wzorów radzieckich centralizacji i podporządkowywania życia teatralnego jednemu schematowi. Stopniowy proces upaństwowienia teatrów, który był elementem tej polityki, rozpoczął się już w roku 1945 i w ciągu pierwszych czterech lat objął pięć scen.

W 1949 roku Ministerstwo Kultury i Sztuki wydało – na podstawie dekretu Rady Ministrów z 3 stycznia 1947 roku o tworzeniu państwowych przedsiębiorstw – trzy kolejne zarządzenia z 1 stycznia, 1 sierpnia i 1 grudnia 1949 roku, które przekształciły trzydzieści sześć teatrów dramatycznych działających na różnych zasadach (przeważnie teatry miejskie) w trzydzieści sześć przedsiębiorstw państwowych. Teatry działały w czternastu miastach wojewódzkich (województw było szesnaście) i w sześciu miastach powiatowych. Każdy teatr mógł mieć więcej niż jedną scenę.

Według upaństwowiających zarządzeń teatry-przedsiębiorstwa były powołane do „planowego krzewienia kultury teatralnej”, minister nadawał teatrowi statut i miał zwierzchni nadzór nad jego działalnością¹. W odróżnieniu od przedsiębiorstw budżetowych pozostawały one na tzw. rozrachunku gospodarczym

1/ Tekst źródłowy 28: Zarządzenie Ministra KiS z dnia 21 listopada 1949 o utworzeniu przedsiębiorstw państwowych [w:] *Ministerstwo Kultury i Sztuki w dokumentach 1918–1998*, red. Andrzej Siciński, Warszawa 1998, s. 94.

i z reguły (tak było w przypadku teatrów) otrzymywały dotację budżetową. W takiej formie prócz teatrów zorganizowano także m.in. filharmonie, estrady, kina. Przedsiębiorstwo na własnym rozrachunku to – według ówczesnej definicji – „jednostka gospodarcza, która pod względem rzeczowym jest przedsiębiorstwem, a która wchodzi do budżetu globalnie ujętymi dochodami i wydatkami, chociaż bez szczegółowego rozbitcia”².

Władze zapewniały artystom teatru stałe pobory i niektóre świadczenia, jakie przysługiwały urzędnikom państwowym, przede wszystkim zaś pozbawiły zespoły „troski o zawsze dotąd fundamentalną sprawę kasy”³.

Nowością w polskiej polityce kulturalnej była decyzja upaństwowienia teatrów lalkowych, których sieć kształtowała się jeszcze przed rokiem 1948 – wtedy subwencionowane przez MKiS sceny powstały w kilkunastu miastach. Punktem zwrotnym w ich sytuacji były gościnne występy Państwowego Centralnego Teatru Lalek z Moskwy pod koniec 1948 roku. Wizyta teatru Siergieja Obrazcowa stała się ogromnym wydarzeniem dla całego środowiska teatralnego, które przekonało się, że teatr lalek... może być sztuką. Zachwyt przyniósł też efekt czysto praktyczny – władze postanowiły upaństwowić teatry lalek. W ramach jednego, utworzonego jesienią 1949 roku przedsiębiorstwa Państwowe Teatry Lalek w Łodzi, upaństwowiono siedem teatrów: krakowską Groteskę, łódzkie Arlekin i Pinokio, warszawskie Guliwer i Niebieskie Migdały, Baj Pomorski w Toruniu, Baniałukę w Bielsku-Białej, a później gdańską Miniaturę. W ciągu następnych czterech lat liczba teatrów lalek, państwowych lub subwencionowanych, wzrosła

Kolejną istotną decyzję podjęto rok później. Teatry państwowe objął dekret z dnia 26 października 1950 roku o przedsiębiorstwach państwowych. W przypadku zakładania nowych teatrów to dekret regulował zasady powstawania i działania przedsiębiorstw. Teatry podlegały zatem przepisom, które skonstruowano dla przemysłu, co będzie środowiskową bolączką przez następne trzy i pół dekady, do momentu przekształcenia ich w instytucje artystyczne.

Na podstawie dekretu teatry miały osobowość prawną, dysponowały środkami trwałymi (budynki z wyposażeniem) i obrotowymi. Środki obrotowe pochodziły z dotacji i wpływów własnych. Teatry opracowywały roczny plan finansowy przychodów i wydatków oraz usługowy – zawierający liczbę przedstawień, premier, widzów. Teatry były przedsiębiorstwami planowo deficytowymi; przewidywane straty pokrywała dotacja i zysk z biletów. „Rzecz w tym, że dotacje pokrywały zatwierdzone koszty, niezależnie od wpływów za bilety”⁴ – tłumaczył Stanisław Marczak-Oborski podstawowy efekt upaństwowienia teatrów.

Regulacji podlegał także sposób pracy w teatrach. Ustalono normy czasowe przygotowania spektakli oraz wykonania poszczególnych prac technicznych i administracyjnych (np. osławiona norma guzików przyszywanych przez te-

2/ E. Żuber, *Problemy finansowania działalności kulturalnej*, Koszalin-Warszawa 1983, s. 83.

3/ S. Marczak-Oborski, *Teatr polski w latach 1918-1965. Teatry dramatyczne*, Warszawa 1985, s. 234.

4/ Tamże.

atralnego krawca). Obowiązek przychodzenia do teatru i podpisywania listy obecności dotyczył nawet aktorów nieuczestniczących w próbach. Zespoły teatralne, niczym fabryki, brały udział we współzawodnictwie pracy, organizowały czyny społeczne i podejmowały zobowiązania produkcyjne⁵.

Centralizacja

Na początku sezonu 1949/1950 minister Włodzimierz Sokorski oświadczył, że pracownicy teatrów będą odtąd „zwykłymi urzędnikami państwowymi” i że państwo przejmuje „kierownictwo artystyczne”⁶. Wszystkie teatry podlegały bezpośrednio Generalnej Dyrekcji (przemianowanej w 1952 roku na centralny Zarząd).

Centralny Zarząd zatwierdzał plany, egzekwował obszerne sprawozdania okresowe, decydował o składzie zespołów teatralnych. Kontrolował przebieg pracy artystycznej, program prób i daty premier. Mógł ingerować w bieżące sprawy dotyczące służbowych wyjazdów, mieszkań, samochodów, nawet drobnych wydatków (ceny bukietu kwiatów na jubileusz aktorki czy wysokość honorarium za artykuł do programu). Decyzje w sprawach poważniejszych, repertuarowych lub kadrowych, zapadały wyżej – w kierownictwie resortu i Komitecie Centralnym PZPR. „Rozbudowana nadmiernie sprawozdawczość statystyczno-finansowa, olbrzymie przerosty w aparacie urzędniczym, skupienie w Warszawie całej gospodarki materiałami i dyspozycji nimi, powodowało mnóstwo uciążliwych obowiązków, zwłaszcza dla teatrów prowincjonalnych”⁷.

Wołaniem na puszczy zdawał się głos Kazimierza Rudzkiego, który na posiedzeniu Zarządu Głównego SPATiF w kwietniu 1952 roku zwracał się do władz: „Pozwólcie nam, kierownikom przedsiębiorstw, nie tylko odpowiadać za terminy sprawozdań i właściwe zawieszenie gaśnicy, ale również chociaż trochę... prowadzić teatr i gospodarować w tym teatrze”⁸. Nie można zapominać, że każdy dyrektor, oprócz zmagania ze sztywnym budżetem i planem usługowym, w sprawach artystycznych miał do czynienia z teatralną Podstawową Organizacją Partyjną PZPR (POP) oraz obligatoryjną Radą Artystyczną. Nie zostało to bez wpływu na pracę artystyczną. „Zbyt często urzędujemy zamiast tworzyć”⁹ – mówił prezes SPATiF, Marian Wyrzykowski, w 1955 roku.

Wyrazem centralizacji było też tworzenie instytucjonalnych molochów. Wspomniane zostały Państwowe Teatry Lalek. W 1949 roku w Krakowie, Poznaniu

5/ M. Jarmułowicz, *Sezony błędów i wypaczeń. Socrealizm w dramacie i teatrze polskim*, Gdańsk 2003, s. 62.

6/ Cyt. za: E. Wysocka, *Teatry dramatyczne powojennego pięćdziesięciolecia* [w:] *Encyklopedia Kultury Polskiej XX wieku. Teatr. Widowisko*, red. Marta Fik, Warszawa 2000, s. 64.

7/ I. Bołtuć, A. Hausbrandt, *Życie teatralne w Polsce Ludowej* [w:] *Teatr w Polsce Ludowej*, Warszawa 1982, s. 17.

8/ Cyt. za: M. Jarmułowicz, *Sezony...*, dz. cyt., s. 79.

9/ Cyt. za: I. Bołtuć-Staszewska, *Kronika teatralna dwudziestolecia polski ludowej – Rok 1955, „Teatr” 1964*, nr 16.



Bronisław Dąbrowski, dyrektor Teatru im. Juliusza Słowackiego w okresie opisywanych zmian (1947–1950), fot. Józef Lewicki, Kraków, lata 60. XX w., ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-8854-N/2

i Szczecinie powstały dwu- a nawet trzysceniowe Państwowe Teatry Dramatyczne. Trzeba jednak wspomnieć, że w Krakowie był to pomysł miejski, wdrożony już w roku 1946 – jako efekt personalnych intryg, który pozwolił na roszady na stanowiskach dyrektorskich podług życzeń władz.

Decentralizacja

Głos prezesa SPATiF wpisywał się w krytykę „sezonów błędów i wypaczeń”, by użyć poręcznej formuły Małgorzaty Jarmułowicz. Rozpoczęty w okresie odwilży proces dochodzenia do decentralizacji zajął ponad cztery lata. Decentralizacja budziła sprzeczne dążenia. Ludzie teatru, przede wszystkim inscenizatorzy i dyrektorzy, chcieli maksymalnie zwiększyć autonomię funkcjonowania teatrów. Natomiast aparat różnych szczebli widział w decentralizacji przede wszystkim proces przekazywania określonego zakresu władzy przez instancje administracji centralnej (ministerstwa) administracji terenowej (wojewódzkim radom narodowym).

W 1958 roku proces się dokonał i niemal wszystkie instytucje teatralne zostały przekazane Radom Narodowym. Pod nadzorem ministerstwa pozostały warszawski Teatr Polski, Teatr Narodowy i Teatr im. Słowackiego w Krakowie oraz dwie stołeczne sceny muzyczne: Opera Państwowa i Opera Objazdowa.

Ministerstwo pozostawiło sobie wpływ na nominacje dyrektorskie, ogólny

nadzór artystyczny i sprawy repertuarowe, możliwe reorganizacje i likwidacje zespołów oraz wynagrodzenia I grupy i specjalne. Wydziały kultury rad narodowych otrzymały uprawnienia nadzorcze, zatwierdzały budżet i liczbę spektakli, mogły też opiniować repertuar, zwracać się do MKiS w sprawie powołania nowych teatrów, składać wnioski o nagrody i stypendia, organizować narady i konferencje dotyczące teatru, wnioskować w sprawie powoływania i odwoływania dyrektora oraz kierownika artystycznego (po uzgodnieniu z Ministrem Kultury i Sztuki)¹⁰.

Natomiast dyrektorzy teatrów uzyskali większą swobodę w kształtowaniu zespołu i repertuaru. Przynajmniej w teorii...

Historyk Michał Rosenberg opisał i uporządkował elementy systemu kontroli nad repertuarem danego teatru. „Pierwsze ogniwo stanowiły komisje repertuarowe przy wydziałach kultury Rad Narodowych oraz wydziały propagandy miejskich bądź wojewódzkich komitetów PZPR. Z tymi właśnie instancjami dyrekcje teatrów prowadziły pierwsze konsultacje dotyczące repertuaru planowanego na dany sezon. Następnie plany repertuarowe były przesyłane [...] do Zespołu do spraw Teatru, gdzie poddawano je dalszym analizom i konsultacjom z zaproszonymi dyrektorami teatrów i odpowiedzialnymi za sprawy teatralne przedstawicielami władz terenowych. Kolejnym ogniwem był Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (GUKPPIW) oraz jego wojewódzkie struktury, które wydawały ostateczną decyzję o dopuszczeniu lub niedopuszczeniu sztuki do wystawienia. Na tym jednak rola cenzury się nie kończyła, i było to związane ze specyfiką procesu kontroli repertuaru teatralnego. Władze nigdy nie mogły być pewne, że zawarte w tekście i zatwierdzone idee nie zostaną »wypaczone« w trakcie realizacji przedstawienia przez jego twórców. Stąd wizyty cenzorów nie tylko na zarezerwowanych dla nich próbach generalnych, ale nierzadko także podczas wcześniejszych prób (w szczególności »niebezpiecznych« przypadkach obecni byli również przedstawiciele ministerstwa i różnych instancji partyjnych)¹¹.

Kierowanie teatrem przypominało więc slalom z licznymi przeszkodami.

Układ

W 1966 roku powstał Układ Zbiorowy Pracy dla pracowników teatrów. Ten ważny dokument, zawarty między resortem kultury a Zarządem Głównym Związku Zawodowego Pracowników Kultury i Sztuki, porządkował sprawy, które wówczas od ponad dekady domagały się unormowania: kwestie pracy i płacy osób zatrudnionych w „przedsiębiorstwach artystycznych”.

10/ M. Napiontkowa, *Teatr polskiego Października*, Warszawa 2012, s. 147.

11/ Stenogram konferencji dramatopisarzy, dotyczącej sytuacji polskiej dramaturgii współczesnej, Warszawa, 5–6 marca 1961, cyt. za: Michał Rosenberg, *Mówić pełnym głosem. Władze wobec dramatopisarzy i środowiska teatralnego na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych*, „Pamięć i Sprawiedliwość” nr 2/2014., s. 463.

Układ zbiorowy regulował sprawy: dyscypliny pracy, BHP, zasad przyjmowania i zwalniania pracowników, obowiązki stron (podstawowe i szczególne), urlopu, nagród, awansów, czasu pracy, płac, norm pracy, dodatku objazdowego czy przywilejów mieszkaniowych. W odrębnych rozdziałach ustalano kwestie pracy artystów w różnego rodzaju instytucjach (oddzielnie jeszcze reżyserów, dyrygentów, choreografów i scenografów) oraz pracowników technicznych, administracyjnych i obsługi. Układ ustalił, że sezon to okres od 1 września do 31 sierpnia następnego roku.

Zgodnie z zapisami Układu, przed przyjęciem pracownika dyrekcja była obowiązana zasięgnąć opinii rady zakładowej – natomiast zwolnienie pracownika musiało być uzgodnione z radą¹². Umowa o pracę na czas określony mogła być zawierana na czas nie dłuższy niż do końca sezonu – po jej upływie dopuszczalne było dalsze zatrudnienie tylko na podstawie umowy na czas nieokreślony.

Strony układu zobowiązały się zapewnić pracownikom odpowiednie warunki pracy zawodowej oraz możliwość stałego podwyższania kwalifikacji. Z układu wynikał dla teatralnego pracodawcy „obowiązek efektywnego zatrudnienia pracownika w jego zawodzie”. Jak wyjaśnił Sąd Najwyższy w orzeczeniu z 1958 roku: „w naszych stosunkach ustrojowych stosunek pracy stwarza po stronie zakładu pracy nie tylko obowiązek wypłacania wynagrodzenia, lecz co najmniej równorzędny obowiązek właściwego zatrudnienia pracownika, by ten ostatni bez uzasadnionej przyczyny nie pozostawał bez pracy”¹³. Wobec takich przepisów to pracownik miał prawo domagać się stworzenia mu odpowiednich warunków, aby mógł pracę wykonywać efektywnie i tym samym podnosić swoje kwalifikacje – czyli w przypadku aktorów regularnie tworzyć różnorodne role w ciekawym repertuarze.

Co więcej, w kolejnym orzeczeniu Sądu Najwyższego w sprawach zwalniania artysty znalazło się wyjaśnienie, że wypowiedzenie jest nieważne, „jeżeli na skutek długotrwałego niezatrudnienia bez usprawiedliwiającej przyczyny kwalifikacje zawodowe artysty uległy obniżeniu”¹⁴. Instytucja mogła nawet być zmuszona zapłacić artyście odszkodowanie za utraconą bezpowrotnie zdolność do pracy.

Były też problemy z organizacją pracy wewnątrz teatru. Jan Paweł Gawlik – już z pozycji dyrektora Starego Teatru w Krakowie – stwierdzał, że w wyniku ustaleń z 1966 roku powstał „szczególnie niebezpieczny w twórczości i w życiu teatru system wzajemnych zależności i ograniczeń. System zbyt słaby, by stworzyć nowy model zarządzania, dostatecznie jednak mocny, by sparaliżować formowane przez stulecia teatralne prawa i zależności. Obowiązującym aktem prawnym stworzona została faktycznie dwuwładza, dostatecznie silna, by skutecznie przekształcić kosztującej coraz wyraźniej organizm w azyl tych wszyst-

12/ A. Bądkowski, J. Stankiewicz, *Prawo teatralne. Teatry zawodowe i amatorskie. Wydanie II rozszerzone i uzupełnione według stanu prawnego na dzień 1.1.1970 r.*, Warszawa 1970, s. 98.

13/ Tamże, s. 104.

14/ Tamże.

kich wad, błędów i uzurpacji, które w imię prężności i siły naszej sceny powinny znaleźć się poza nią¹⁵.

Przepisy utrzymywały ogromne znaczenie rady zakładowej. Bez jej zgody nie można było nikogo zwolnić (więc dyrektorom na ogół zwalnianie pracowników nie udawało się). To rada decydowała o karach za naruszenie dyscypliny i etyki zawodowej. Skutecznie paraliżowało to przydatność tych uprawnień. Do tego fakt, że zwalniany aktor niczego od kilku sezonów nie grał, obciążał dyrektora, również nie sprzyjał ruchom kadrowym. Lepiej było nic nie zmieniać, by potem się nie procesować. Zespoły rosły ponad miarę.

Normy

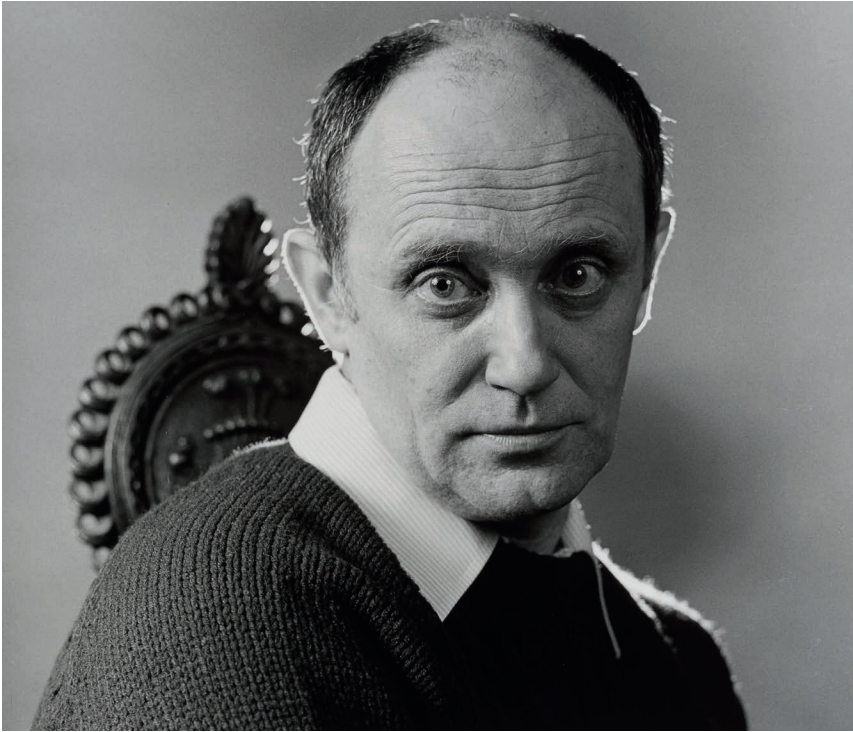
Aktorzy zatrudnieni na etatach, zgodnie z układem zbiorowym, w zamian za wynagrodzenie podstawowe i gażę zobowiązani byli do udziału w próbach oraz określonej liczby występów (normy) w spektaklach w ciągu miesiąca. Norma przedstawień granych w ramach gaży zależała od zaszeregowania. Im wyższe wynagrodzenie, tym niższa norma, bo najwyżej uposażeni aktorzy to jednocześnie ci, którzy grali większe i trudniejsze role. Aktor teatru dramatycznego zaliczony do grupy A mógł otrzymać gażę w granicach 3.600 zł z obowiązkiem występów 8–12 razy miesięcznie, a zaliczony do grupy B odpowiednio gażę od 2.600 do 3.500 z normą 13–16 występów miesięcznie. W grupie C – od 17 do 20 występów miesięcznie. Za występy ponad obowiązującą normę przedstawień aktor otrzymywał dodatkowe wynagrodzenie w wysokości stawki normowej, która była iloczynem gaży podzielonej przez normę np. $3.000 : 15 = 200$ zł. Najniższym dzielnikiem była 10, najwyższym – 20.

W teatrach lalkowych rama normy była jedna – od 20 do 25 przedstawień. Natomiast przewidywano dwa rodzaje przedstawień: ponad półtorej godziny i do jednej godziny. To drugie wypełniało pół normy (przewidywano granie dwóch spektakli w ciągu jednego dnia). Jednak jeśli jednego dnia odbywało się jedno przedstawienie, to – niezależnie od czasu trwania – było zaliczane jako pełna norma dzienna.

W rzeczywistości jednak normy niewiele normowały. Najmłodszy aktorzy za najniższe pensje grali cały miesiąc (wszystko w ramach normy). Aktorzy starsi, z wysokimi uposażeniami i niskimi normami, chętnie grali przedstawienia ponadnormowe. Zatem starsi grali za dużo i ponad siły, a młodzi biegali za dodatkowym zarobkiem do radia czy telewizji. Jakby tego było mało, gaża za spektakl między epizodystą a główną rolą różniła się stosunkowo niewiele, więc bardziej opłacałoby grać kilkuminutowe „ogony” niż ambitnie prowadzić przedstawienie w głównej roli.

Erwin Axer komentował, że istnieją dysproporcje między środkami przeznac-

15/ J.P. Gawlik, *Model teatru: wielkość i arterioskleroza*, „Dialog” 1974, nr 8.



Jan Paweł Gawlik w okresie sprawowania dyrektora w Starym Teatrze w Krakowie, fot. Zbigniew Łagodzki, Kraków, 1975, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MH-K-Fs 13178/IX

czonymi na sfinansowanie Umowy, a możliwościami i perspektywami, jakie ta umowa stwarza. Przede wszystkim dyrektor Teatru Współczesnego zwracał uwagę, że dla teatru „najważniejsze są sprawy wybitnych aktorów, którzy ciągną repertuar, a ci właściwie są uderzeni przez nową Umowę. Jest to tym bardziej przykre, że w porównaniu z teatrami we wszystkich innych krajach u nas różnica wynagrodzeń między czołówką aktorską, a »dołami« jest najmniejsza”¹⁶.

Pensje

Niemal od początku istnienia państwowych teatrów narzekano na niskie, niezwiększane dotacje¹⁷. A z tym wiązało się narzekanie na zbyt niskie wynagrodzenia. Cóż, uznano w Polsce, że teatr można prowadzić za niewielkie pieniądze. Niskie pensje powodowały, że z teatrów uciekali wyspecjalizowani pracownicy

16/ Protokół z zebrania Grupy Kierowników Teatrów SPATIF w dniu 26.09.1966 r., teczka *Protokoły z narad dyrektorów teatrów 1958-1963*, AZASP, sygn. 3/170.

17/ W uchwale ZG SPATIF czytamy uwagę: „Przez szereg lat fundusze przeznaczone na finansowanie działalności teatrów, których liczba stale u nas wzrasta, nie ulegały istotnym zmianom i nie wystarczają one na pokrywanie potrzeb rozwojowych teatrów”. *Uchwały plenum ZG SPATIF*, „Teatr” 1956, nr 15.

techniczni. Nie lepiej było wśród członków zespołów artystycznych. Tu problemem były spłaszczone płace. Różnica wysokości pensji młodego, debiutującego aktora wobec wybitnego aktora sceny stołecznej wynosiła 1:4. W Niemczech Wschodnich ta relacja wynosiła 1:10¹⁸. Przede wszystkim tym tłumaczono aktorskie „fuchy” – w radiu, w kabarecie, na estradzie (popularni aktorzy byli na ogół niezwykle zajęci).

Problemem była sytuacja finansowa pracowników technicznych, przede wszystkim wysokość ich uposażeń. W innych przedsiębiorstwach – fabrykach, hutach, kopalniach – pensje rosły, w teatrach nie. A niejednokrotnie warunki pracy ekip technicznych były niezwykle trudne. Taki stan rzeczy powodował nieustanną ucieczkę wykwalifikowanych pracowników do zakładów, gdzie mogli lepiej zarobić, nie wykorzystując w pełni swych umiejętności.

Dodatkowo problematyczny stał się tryb pracy w teatrach. Arnold Szyfman ostrzegał: „Gdy przed wojną w Teatrze Polskim przez 3 dni aktorzy nie mieli prób, to przychodzili do mnie po prostu z pazurami. I mieli rację. Mówili: dyrektorze, dlaczego się nie próbuje? To co się dzieje dzisiaj, jest wielkim nieszczęściem teatru, bo tracimy najcenniejszą rzecz, tj. czas. Materiał, pieniądze – wszystko jest do odzyskania, ale dwóch rzeczy nie można odzyskać: czasu i zdrowia”¹⁹.

Fuchy

Zgodnie z Układem Zbiorowym każdy artysta teatru był zobowiązany do każdorazowego uzyskania zezwolenia dyrekcji na wykonywanie stałych czy dorywczych prac poza macierzystą instytucją – co jednak ciekawe, zgoda nie dotyczyła zatrudnionych w radiu, telewizji czy Polskich Nagraniach. Nie chodziło bowiem o ukrócenie konkurencji, ale by dodatkowe prace nie zakłócały normalnego toku pracy w teatrach.

Przepisy zostawiały pracownikom teatru swobodę. Aktorzy – szczególnie stołeczni – korzystali obficie z możliwości dodatkowych zarobków w radiu, telewizji, filmie czy imprezach estradowych. „Teatr” stwierdzał, że wynikało to z błędów pierwszych lat po upaństwowieniu teatrów, gdy decyzje władz zapadały bez uwzględnienia specyfiki działania teatrów. „Do dziś jeszcze przeżywamy niektóre ujemne jego [pospiesznego upaństwowienia] skutki, jak np. zbyt małą rozpiętość gaź i przez to niedostateczną możliwość awansu aktora czy reżysera teatru, co skłania ich do poszukiwania zarobków ubocznych.”²⁰

Jan Kobuszewski swój ówczesny tryb pracy nazwał „niesamowita orką”: „W tym czasie zarobki aktorskie były bardzo niskie i, żeby utrzymać rodzinę, trzeba było pójść na próbę w teatrze, potem była próba w telewizji, wieczorem spektakl

18/ S.W. Dobrowolski, *Teatry w NRD*, „Teatr” 1955, nr 8.

19/ *Sejm aktorstwa polskiego*, „Teatr” 1955, nr 8.

20/ *Piętnaście lat* [artykuł wstępny], „Teatr” 1959, nr 13.

w teatrze, a na końcu właśnie Kabaret Dudek²¹. Wspólnie z Wiesławem Gołasem policzyli, że w ciągu dnia przebierali się co najmniej dwadzieścia razy. Podobnie sytuację Ireny Kwiatkowskiej opisywał jej dyrektor z Teatru Syrena (Gozdawa albo Stępień), replikując w marcu 1966 roku ministrowi Motyce, który apelował, by aktorów aktywizować do wstępowania do partii, do działalności społecznej: „Nie bujajmy się, koleżanka Kwiatkowska o 7-ej rano jest na planie w filmie, kręci *Wojnę domową*, o 18-ej w teatrze u mnie gra spektakl, który kończy się o 22-ej. Wsiada w samochód, jedzie do kabaretu, kończy pracę o 1:30. Pytam towarzysza ministra, kiedy mam zaaktywizować koleżankę Kwiatkowską. Rozumiem, że ona ma 20 minut życia, pół godziny, chce to wykorzystać, zarobić”²².

Przecież to z powodu tak intensywnego życia zawodowego aktorów Konrad Swinarski mocno stał się z aktorami Teatru Ateneum, którzy zachowywali się skandalicznie podczas pracy nad polską premierą *Marat/Sade* w 1967 roku. „Idealna byłaby sytuacja, gdybym siedział przed pustą sceną i wyobrażał sobie – pisał Swinarski – jak można było reżyserować, a aktorzy załatwialiby swoje sprawy prywatne.”²³ W tej niezdiscyplinowanej obsadzie, warto przypomnieć, byli Jan Świdorski, Jerzy Kaliszewski, Aleksandra Śląska, Roman Wilhelmi, Elżbieta Kępińska, Władysław Kowalski...

W efekcie na blisko dekadę Swinarski zrezygnuje z pracy w stolicy – i na stałe zwiąże się ze Starym Teatrem w Krakowie.

Koszty

Wydawać się mogło, że w PRL oczywiste było, że teatry nie są w stanie utrzymać się same. Jednak co jakiś czas pojawiały się wypowiedzi poddające w wątpliwość ich sposób działania. Jesienią 1959 roku minister Tadeusz Galiński „nie uwzględnił opinii dyrektorów, że teatr wymaga specjalnie opracowanych przepisów ekonomicznych i domagał się zlikwidowania strat ponadplanowych i powiększenia planu widzów”²⁴. Władze nie chciały uznać odrębnego statusu teatrów-przedsiębiorstw. Wypowiedź ministra – oczywiście czysto deklaracyjna – była próbą wymuszenia rentowności teatrów (minister zapewne zdawał sobie sprawę, że jest to niemożliwe, ale stawiając sprawę tak ostro, machał „straszakiem”).

W kontekście takich napomnień, nie można zapominać, że o budżetowych nakładach na teatry mówiono czy pisano – zgodnie ze stanem faktycznym –

21/ *Nie mam sukcesów*. Z Janem Kobuszewski rozmawia Amelia Panuszko, „Newsweek” 2011, nr 48.

22/ Cyt. Za: M. Kula, *PZPR jako reżyser życia teatralnego w latach sześćdziesiątych*, Toruń 2016, s. 98 – *Stenogram zebrania aktywu partyjnego teatrów warszawskich dnia 29 marca 1966 r.*, AAN, KC PZPR, 237/XVIII/275, k. 97–100.

23/ K. Swinarski, *Kilka słów o pracy z aktorem*, „Dialog” 1967, nr 7.

24/ Protokół posiedzenia Zarządu Grupy Kierowników Teatrów w dn. 2.11.1959 r., teczka *Protokoły z narad...*, dz. cyt..

nie jako o dotacji, ale jako dopłacie do funkcjonowania, dopłacie na pokrycie straty. Nieustannie przypomniano, że teatry to przedsiębiorstwa – tylko nieproduktywne. I wciąż od nowa trzeba było wyjaśniać sprawy podstawowe – mniej więcej tak, jak to czynił Leon Kruczkowski na zebraniu sejmowej Komisji Kultury i Sztuki, poświęconym sprawom teatru: „rentowność teatru polega na zyskach niewymiernych, bo osiąganym w świadomości ludzi, w podnoszeniu ogólnej kultury społeczeństwa”²⁵.

W połowie lat 60. XX wieku Antoni Kubicki (który w latach 70. został wicedyrektorem Departamentu Ekonomicznego MKiS) zastanawiał się nad złożonością kosztów funkcjonowania teatru. „W widowiskowych przedsiębiorstwach artystycznych systematycznie rosną koszty [...], rośnie również z roku na rok deficyt i dofinansowanie z budżetu państwa. Zjawisko to przyczynia się niewątpliwie do stawiania teatrom zarzutu braku gospodarności, a co najmniej braku dyscypliny w dysponowaniu przydzielonymi środkami. Nie zawsze takie mniemanie jest jednak uzasadnione. Wzrost deficytowości zachodzi bowiem i z przyczyn niezależnych od teatrów.”²⁶

Problem był realny i zauważalny. Stosunek wpływów i strat w teatrach z roku na rok utrzymywał się na podobnym poziomie: wpływy – ok. 30%, deficyt – ok. 70%. Jednak w liczbach bezwzględnych deficyt każdego roku będzie wzrastał. Koszty działalności w ciągu sześciu lat wzrosły z 636,3 mln zł w 1962 roku do 920,7 mln zł w roku 1968 – czyli o 43%. W tym samym czasie dochody wzrosły jedynie o 30%: z 188,5 mln zł do 245 mln zł. Zatem strata wynosiła najpierw 447,8 mln zł, by dojść do 675 mln zł. Kubicki próbował ustalić, ile w tym winy samych teatrów, więc uważnie przyjrzał się kosztom, które odpowiednio pogrupował: (1) koszty niezależne: energia, transport, remonty, amortyzacja, delegacje, czynsze, podatki, ubezpieczenia, utrzymanie budynku; (2) koszty częściowo zależne: osobowy fundusz płac, narzuty na płace; (3) koszty zależne: honoraria, bezosobowy fundusz płac, materiały i środki inscenizacji, tantiemy autorskie, wyjazdy, reklama, koszty eksploatacji²⁷.

W ciągu sześciu lat koszty niezależne – te, na które teatr nie ma żadnego wpływu – wzrosły o blisko 100%. Wzrosły czynsze, podatki, ubezpieczenia, opał – niekiedy ceny skoczyły o 300%. W związku z oddaniem nowych gmachów teatralnych i zakupem sprzętu wzrosły koszty amortyzacji. Tutaj mogłaby pomóc tylko odpowiednio do tych podwyżek zwiększona dotacja.

Jednak istotniejsze były koszty zależne od teatru, bo stanowiły blisko 80% kosztów.

25/ ibs [Irena Bołtuć], Rok 1960, „Teatr” 1964, nr 21.

26/ A. Kubicki, *Ekonomiczne problemy funkcjonowania widowiskowych przedsiębiorstw artystycznych* [w:] *Problemy organizacji i ekonomiki kultury 1. Wybrane zagadnienia*, red. Władysław Dawidowicz, Wacław Wiecki, Warszawa 1972, s. 45.

27/ Tamże, s. 47.



Tadeusz Galiński, minister kultury i sztuki podczas inauguracji roku Juliusza Słowackiego (trzeci od lewej strony w jasnym, dwurzędowym płaszczu), fot. Edward Węglowski, Kraków, 1959, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-Fs 20557/IX/1

Fundusz płac wzrósł o 148,3 mln zł. Co złożyło się na taki wzrost? 50 mln zł kosztowała regulacja płac w teatrach (przeprowadzona w 1966 roku po podpisaniu nowego układu zbiorowego), 17,3 mln zł to kwota związana z zatrudnieniem pracowników w nowo otwartym Teatrze Wielkim w Łodzi, 81 mln zł – to koszty związane z podwyżkami płac, występami ponadnormowymi i godzinami nadliczbowymi (co roku wzrost limitowany był w granicach 1 do 2%)²⁸. Zatem koszty, które teoretycznie zależały od teatru (liczba zatrudnionych, wysokość pensji, itd.), rosły w efekcie realizacji decyzji podjętych przez władze, jak regulacja płac (decyzja Rady Ministrów) czy coroczne jednoprocetowe podwyżki wynikające z innych przepisów.

W jakimś stopniu od teatru zależały wydatki na materiały i środki inscenizacji, które wzrosły (1962 – 33,1 mln zł; 1968 – 45,4 mln zł) – w tym wypadku obowiązek gospodarskiego liczenia kosztów spadał na barki scenografów. Wiele zależało od rodzaju teatru i rozmachu – w 1969 roku w Operetce Warszawskiej koszt premiery wyniósł 1 mln zł, w Teatrze Syrena – 450 tys. zł. Takie koszty ze względu na rodzaj działalności przyjmowano ze zrozumieniem (choćby ze względu na wielkość scen). Natomiast urzędników dziwiły znaczne różnice w kosztach premier, przygotowywanych przez podobnej wielkości teatry: w Te-

28/ Tamże, 48–49, 53.

atrze Polskim – 65 tys. zł, w Teatrze Narodowym – ponad 190 tys. zł²⁹. „Czy teatr może być rentowny” – pytał Kubicki i sam sobie odpowiadał, że nie może, ale „można jednak stworzyć warunki, w których teatr będzie gospodarować oszczędniej oraz legitymować się lepszymi wynikami i to za dłuższy okres czasu niż jeden rok”³⁰. Choć dodawał, że teatr nie jest rentowny również w krajach kapitalistycznych, „gdzie zysk jest celem działania”.

Limity

Teatr działający jako przedsiębiorstwo państwowe stanowił ekonomicznie i prawnie wyodrębnioną jednostkę gospodarczą, posiadającą osobowość prawną, a z tego wynikało, że teatry miały prawo do zawierania umów z kontrahentami, zaciągania zobowiązań, dochodzenia swoich praw i roszczeń zgodnie z obowiązującym ustawodawstwem. Odrębność ekonomiczna oznaczała, że każdy teatr posiadał:

- przydzielone środki trwałe i obrotowe do wyłącznej dyspozycji,
- odrębny rachunek rozliczeniowy w banku na działalność eksploatacyjną,
- prawo pokrywania wydatków eksploatacyjnych z dochodów własnych i dotacji państwowych,
- prawo do korzystania ze zwrotnych, krótkoterminowych oprocentowanych kredytów bankowych,
- prawo samodzielnego bilansowania³¹.

Jednak ramy tej samodzielności wyznaczały wskaźniki planu rocznego, ustalone przez radę narodową. Lista wskaźników do osiągnięcia była długa³²:

- usługi (liczba przedstawień),
- zatrudnienie (liczba etatów),
- osobowy fundusz płac,
- honoraria i bezosobowy fundusz płac,
- wskaźniki zysku lub planowanej dotacji na pokrycie strat,
- wskaźnik stanu zapasów na początek i zakończenie roku,
- limity na inwestycje i kapitalne remonty,
- limity na delegacje i zakupy w gospodarce nieuspołecznionej.

Dyrektorzy we wskaźnikach widzieli czynniki ograniczające inicjatywy i nie sprzyjające wzrostowi gospodarności czy rozszerzaniu usług (zwiększanie liczby przedstawień, powiększanie dochodów). Jako główne ograniczenia wskazywano limit zatrudnienia, limity osobowego i bezosobowego funduszu płac oraz limit honorariów.

29/ *Analiza ekonomiczna teatrów warszawskich*, Prezydium Rady Narodowej m.st. Warszawy, Wydział Kultury, Warszawa 1970, s. 30. AZASP 9/160.

30/ Zob. A. Kubicki, *Ekonomiczne problemy funkcjonowania...*, dz. cyt., s. 60.

31/ S. Piotrowski, *Organizacja pracy w teatrze. Zagadnienia wybrane [w:] Ekonomika i organizacja pracy w placówkach kulturalnych. (Materiały pokonferencyjne)*, red. Alicja Kurzątkowska, Janusz Madeński, Lublin 1972, s. 32–33.

32/ Por. S. Piotrowski, *Organizacja pracy w teatrze...*, dz. cyt., s. 34; A. Bądkowski, J. Stankiewicz, *Prawo teatralne...*, dz. cyt., s. 19.

Wynagrodzenie zasadnicze (gaża) oraz dodatki za ponadnormowe występy obciążały osobowy fundusz płac, który był sztywno ustalany i sztywno limitowany, którego przekroczenie było niedopuszczalne i zagrożone ostrymi sankcjami³³. Podobne obostrzenia dotyczyły honorariów, które kontrolował zarówno wydział kultury, jak i bank, w którym teatr miał konto. Co więcej, teatry nie miały prawa samodzielnie przesuwac środków między pozycjami, np. oszczędności w osobowym funduszu płac na honoraria, którymi wynagradzano m.in. reżyserów, scenografów, choreografów, kompozytorów, fotografików, artystów za gościnne występy, tłumaczy (fundusz honorariów wynosił 6,6% kosztów). Ruch taki wymagał zgody wydziału kultury i był możliwy tylko w pierwszym półroczu. Limity miały bardzo praktyczny wpływ na kształtowanie repertuaru. „Bywa i tak, że trzeba z eksploatacji wycofać sztukę frekwencyjną, na którą bilety wyprzedzić można na parę miesięcy naprzód i to po podwyższonej cenie, a zastąpić ją gorszą, również w znaczeniu ideowym, jedynie dlatego, że pochtania ona fundusz płac przeznaczony na normy, których limit wyczerpuje”³⁴. Podobnie bywało z mającymi powodzenie tytułami, w których główną rolę grał aktor gościnny. I w obu przypadkach nie miało znaczenia, że taka sztuka przynosi większe wpływy. W ten sposób na przykład w trakcie sezonu zdejmowano z afisza popularny tytuł Starego Teatru, „idący kompletami”, czyli *Biesy Wajdy*, bo wyczerpywał się limit dotacji przypadający na daną inscenizację w danym roku³⁵. Kłopotliwy dla teatru był nawet wynajem sali, co w mniejszych miastach było stałą praktyką, ponieważ fundusz bezosobowy nie przewiduje limitu wydatków z tytułu „innych wpływów” (innych niż działalność podstawowa, czyli sprzedaż biletów na przedstawienia). Do podobnych kłopotów dochodziło przy realizacji transmisji telewizyjnej – ani teatr, ani telewizja nie miały zaplanowanych limitów na tego typu honoraria.

Powyższe ograniczenia powodowały, że sukces finansowy lub odpowiednio przesunięte oszczędności nie mogły być sensownie spożytkowane na „działalność produkcyjną” teatru. Postulowano, by umożliwić przekroczenie limitów do kwoty zwiększonych wpływów. Szczególnie że stawki wynagrodzeń za usługi artystyczne były ściśle określone i to już było narzędziem dyscyplinującym. „W chwili obecnej teatr w ogóle nie jest zainteresowany zmniejszeniem funduszu płac i oszczędnym gospodarowaniem. [...] w przypadku poczynienia oszczędności w jednym roku nic na tym nie zyska – wręcz przeciwnie – przysporzy sobie jedynie kłopotu. Na rok przyszły tryby maszyny ustalającej fundusz płac niejako automatycznie wyznaczą limit w wysokości przewidywanego wykonania roku bieżącego, niekiedy opartego nawet na wykonaniu I półroczu.”³⁶ W efekcie teatry, które pod koniec roku orientowały się, że bilans będzie lepszy od zaplanowanego, decydowały się na dodatkowe wydatki, byle tylko pozbyć

33/ A. Kubicki, *Ekonomiczne problemy funkcjonowania...*, dz. cyt., s. 55.

34/ Tamże, s. 56.

35/ A. Wallis, *Kultura i więź przestrzenna*, Warszawa 1978, s. 87.

36/ Tamże, s. 53.

się niechcianych oszczędności. „Jest to tzw. »ucieczka z pieniędzmi«. Działaniu temu towarzyszy obawa, że jednostki nadrzędne, ustalając zadania na rok następny, kierować się będą korzystnym wynikiem roku poprzedniego i odpowiednio zmniejszą dotację na pokrycie strat.”³⁷ Powszechne było wśród dyrektorów teatrów i części urzędników przekonanie, że nadmiar wskaźników wpływał hamująco na rozwój i gospodarkę teatru.

Regularnie próbowano limity luzować – jednak na niewiele to się zdawało. Po krótkim czasie Ministerstwo Finansów wprowadzało nowe regulacje i „gorset przepisów” uwierał od nowa.

Degradacja

W 1968 roku – po aferze *Dziadów* – postanowiono „dokończyć” decentralizację, co miało rozwiązać problem – by użyć słów Romana Szydlowskiego – „niefortunnej” struktury organizacyjnej teatrów, szczególnie warszawskich. Chodziło o cztery sceny reprezentacyjne podlegające bezpośrednio MKiS: Teatr Narodowy, Teatr Polski, Teatr Wielki oraz krakowski Teatr im. Słowackiego.

„Wydaje się, że ta dwuwładza ma wiele wad, a bardzo mało zalet”³⁸ – stwierdzał redaktor Szydlowski. Tym bardziej, że zdaniem krytyka Ministerstwo Kultury i Sztuki nie korzystało ze swej władzy wobec obu scen warszawskich, a Wydział Kultury Stołecznej Rady Narodowej nie wykazywał „w ostatnich latach dostatecznej inicjatywy w inspirowaniu teatrów jemu podległych i dostatecznej kompetencji i energii w egzekwowaniu przysługujących mu uprawnień”³⁹.

W opinii postów Stronnictwa Demokratycznego – Stanisława Kaliszewskiego oraz prof. Stanisława Lorentza, dyrektora Muzeum Narodowego – stołeczna Rada Narodowa i tak miała nie mała kłopotów z teatrami już jej podlegającymi, by przekazywać jej pod opiekę kolejne. I wbrew resortowi postulowali pozostawienie tych teatrów w gestii centralnej⁴⁰.

Decyzja o przekazaniu tych teatrów w zarząd odpowiednim radom narodowym zapadła w październiku 1968 roku. Witold Filler dodawał: „Akt z pozoru tylko formalny, posiadać może duże znaczenie praktyczne, przyczyniając się do całkowitej integracji planowania teatralnego w Warszawie”⁴¹. Oficjalna argumentacja publicystów próbowała ukazać praktyczny sens tej decyzji. Nie było jednak tajemnicą, że ostatni etap decentralizacji był sposobem, by ukarać Kazimierza Dejmka i Teatr Narodowy. Przez moment władze chciały nawet uzasadnić jego dymisję właśnie reorganizacją teatrów warszawskich⁴².

37/ J. Matuszewicz, *Ekonomiczne problemy w eksperymencie zarządzania teatrami warszawskimi* [w:] *Problemy organizacji i ekonomiki kultury...*, dz. cyt., s. 71.

38/ R. Szydlowski, *Impas teatrów warszawskich*, „Trybuna Ludu” 1968, nr 193.

39/ Tamże.

40/ Sejm PRL, kadencja IV, Biuletyn Komisji Kultury i Sztuki, BPS/597/IV kad. z 29 maja 1968, s. 11.

41/ W. Filler, *Przed warszawskim sezonem*, „Żołnierz Wolności” 1968, nr 194.

42/ M. Raszewska, *Teatr Narodowy 1949–2004*, Warszawa 2005, s. 149.

I tak przy okazji warszawskich intryg status instytucji ministerialnej (dziś byśmy powiedzieli narodowej) tracił Teatr im. Juliusza Słowackiego.

Batalia

W latach 70. XX wieku ekipa Gierka podjęła decyzję o przyjęciu kolejnych rozwiązań, które podniosą status materialny środowiska teatralnego. Wypracowano – wprowadzone w 1974 roku – regulacje płac (czyli podwyżki) oraz nowy układ zbiorowy.

Jednak w trakcie prac nad nowymi rozwiązaniami organizacji życia teatralnego w Polsce spore zamieszanie spowodowała wybitna aktorka, która zdecydowała się spróbować sił w dziennikarstwie. W obronie kolegów aktorów stanęła Lucyna Winnicka. W opublikowanym na łamach „Polityki” artykule *Nie spisani na straty* przypomniała zapisy znenawidzonego przez dyrektorów Układu Zbiorowego z roku 1966. Przede wszystkim zaś artykuł 2 punkt 3 stwierdzający, że wspólnym zadaniem uczestników układu jest „zapewnienie pracownikom odpowiednich warunków dla ich pracy zawodowej i stałego podwyższania kwalifikacji”⁴³. Przypomniała tym samym, że nie jest tylko odpowiedzialnością aktorów, że przez lata nie grają.

W perspektywie zapisów Układu stwierdzała, że reorganizacja systemu zatrudnienia i płac rozpatrywana być może co najmniej z dwóch przeciwstawnych stanowisk. Stanowiska dyrektorów teatrów i reżyserów – a wtedy dotyczyć będzie uelastycznienia zespołów i swobodnego dysponowania aktorem i funduszem płac. Stanowiska aktorów – wtedy dotyczyć powinna zagwarantowania minimum egzystencji oraz możliwości pracy i rozwoju w wyuczonym zawodzie. Aktorka-autorka stawiała w obronie tych aktorów, którzy tworzyli grupę martwych dusz. Pobierających pensję, a nie wychodzących na scenę. Na podstawie półoficjalnych informacji pisała, że regulacja płac ma przynieść większe preferencje finansowe dla aktorów „wybitnych grających”, „średniowybitnych grających” i wszelkiego rodzaju grających, przy czym zakwalifikowanie do grupy „wybitnych”, a przede wszystkim do „grających” będzie leżało w wyłącznych kompetencjach dyrektorów teatrów. Natomiast nowe przepisy nie przynosiły żadnych rozwiązań dla aktorów „wybitnych nie grających”, żadnych rozwiązań „problemu kobiet”, problemów „odsiewu”, „dystrybucji” i eksploatacji kadr aktorских⁴⁴.

Reakcje były rozmaite. Gustaw Holoubek strofował koleżankę. Krzysztof Teodor Toeplitz czy Jerzy Urban uważali, że aktor ma grać dobrze, a jak to jest wewnątrz zorganizowane mało nas obchodzi. Na łamach „Polityki” problem postanowiono pokazać z kilku stron. W tydzień po publikacji Winnickiej ukazał się artykuł poświęcony problemom dyrektora Gawlika z prawem pracy. Wszyst-

43/ Artykuł 2 punkt 3 Układu Zbiorowego z 20.09.1966 r.

44/ L. Winnicka, *Nie spisani na straty. Wyznania aktorki*, „Polityka” 1974, nr 21.

ko przez paragraf 7 Układu Zbiorowego, który uniemożliwiał jakiegokolwiek ruchy bez zgody rady zakładowej. „Dyrektor stoczył ciężką kampanię o prawo do zwolnienia ze nieróbstwo pracownika technicznego O.K., i to w okresie o tyle zdawałoby się bezdyskusyjnym, że próbnym. Ukarzał naganą aktora S.G., który – balansując świadectwami lekarskimi – chciał grać lub nie chciał, jak mu tam pasowało, i przedłożywszy świadectwo okresowej niemożności pracy w teatrze macierzystym – zaczął występować w innym. Jednak środowisko niczego niewłaściwego w tym się nie dopatrzyło; więcej: S.G. jako »niesprawiedliwie ukarany« został wzięty w obronę przez 3 inspektorów pracy Zarządu Głównego, przez Zarząd (były) Okręgu ZZ⁴⁵.

Próby zwolnień pracowników dyrektor Gawlik okupił sześcioma rozprawami sądowymi. Tymczasem Prezydium Rady Narodowej miasta Krakowa domagało się od dyrektora zdecydowanej polityki kadrowej, raczej niemrawo wspierając jego potyczki w sądach. Przytoczono w artykule przykład aktorki, która miała możliwość przejść ze Starego Teatru do Ludowego, ale odmówiła. W Ludowym potrzebowano jej, mogłaby dużo grać – jednak wolała zostać i w dalszym ciągu za nic brać 3300 zł. „Nasza socjalistyczna rzeczywistość – etat dla każdego aktora – trochę zanadto zmieszała kulturę z synekurą – podsumowywała red. Anna Strońska – Jeśli policzylibyśmy we wszystkich teatralnych miastach Polski aktorów, którzy od lat przychodzą do swojego miejsca pracy głównie w dniach wypłat, zebrałyby się niełicha sumka do propagowanego na wszystkich możliwych frontach funduszu oszczędności⁴⁶.

Reformy

Nieustannie diagnozowano bolączki życia teatralnego w PRL. Różne widziano przyczyny. Różne znajdowano recepty, kolejne dekady przynosiły nowe rozwiązania: upaństwowienie, centralizacja, decentralizacja, eksperymenty, regulacja płac, nowe układy zbiorowe, nowe modele teatru, ustawa o instytucji artystycznej. Nieustannie też ograniczano zatrudnienie, by po krótkim czasie orientować się, że kolejny raz wzrosło. Nieustannie też diagnozowano śmiertelne kryzysy.

Kiedyś Stefan Kisielewski sformułował bon mot, że socjalizm „to ustrój, w którym bohatercko pokonuje się trudności nieznanne w żadnym innym ustroju”. Odwołując się do słów Kisielewskiego, można powiedzieć, że teatr państwowy to teatr, który w wyniku upaństwowienia nieustannie wymaga reformy.

Ale inaczej chyba nie może być. I na tym polega paradoksalny urok tej sytuacji.

45/ A. Strońska, *Co wolno dyrektorowi teatru?*, „Polityka” 1974, nr 22.

46/ Tamże.

Bibliografia – wybór

Barwiński E., *Kraków na początku XIX wieku*, Rocznik Krakowski, t. XVIII, Kraków 1918

Bądkowski A., Stankiewicz J., *Prawo teatralne. Teatry zawodowe i amatorskie. Wydanie II rozszerzone i uzupełnione według stanu prawnego na dzień 1 I 1970*, Warszawa 1970

Bąkowski K., *Teatr krakowski 1780–1815*, Kraków 1907

Byrska O., *Rzemieślnicy teatralni 2013. Raport Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego*, Warszawa 2014

Cyrankiewicz S., *Ilustrowane o 50 rycinach w trzech częściach ze życia opowieści*, Kraków 1908

Dąbek A., Świątkowska W. [red.] *Rzemiosło teatru. Etos – profesje – materia*, Kraków 2015

Estreicher K., *Teatra w Polsce*, t. I–IV, Warszawa 1953

Estreicher K., *Wspomnienia Ambrożego Grabowskiego*, t. I, Kraków 1909

Estreicher K., Flach J., *Sprawozdania Komisji Teatralnej w Krakowie 1893–1911*, Wstęp, oprac., przypisy Poskuta-Włodek D., Warszawa 1992

Fik M. [red.] *Encyklopedia Kultury Polskiej XX wieku. Teatr. Widowisko*, Warszawa 2000

Frycz K., *O teatrze i sztuce*, Wybór, wstęp Alfred Woycicki, Warszawa 1967

Furttendbacha J., *O budowie teatrów*, oprac. Raszewski Z., Gdańsk 2009

Girtler K., *Opowiadania. Pamiętniki z lat 1803–1857*, oprac. Jabłoński Z., Staszek J., t. I, Kraków 1971

Got J., *Rola przedsiębiorstwa w świecie teatru* [w:] Michalik J., Marszałek A. [red.] *Teatrologia polska u schyłku XX w.*, Kraków 2001 s. 85–100

Got J., *Szkoła krakowska* [w:] Vogler H., *Sto lat Starego Teatru w Krakowie*, Kraków 1965, s. 13–26

Got J., *Teatr krakowski pod dyktando Hilarego Meczysławskiego 1843–1845*, Wrocław 1967

Got J., *Teatr i teatrologia*, Kraków 1994

Hausbrandt A., *Podnieść kurtynę*, Warszawa 1989

- Ilczuk D., *Ekonomika kultury*, Kraków 2012
- Jabłoński Z., *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1781–1830*, Kraków 1980
- Jabłoński Z., *Teatr Hilarego Meczyszewskiego. Teoria i praktyka* [w:] Michalik J. [red.] *Z dziejów teatru krakowskiego*, Kraków 1985, s. 9–24
- Jarmułowicz M., *Sezony błędów i wypaczeń. Socrealizm w dramacie i teatrze polskim*, Gdańsk 2003
- Jarząbek-Wasył D., *Za kulisami. Narodziny przedstawienia w teatrze polskim XIX wieku*, Kraków 2016
- Jarząbek-Wasył D., Maresz B., *Archiwum teatru XIX wieku. Ludzie, dokumenty, historie*, Kraków 2019
- Kula M., *PZPR jako reżyser życia teatralnego w latach sześćdziesiątych*, Toruń 2016
- Kotarbińska L., *Wokoło teatru. Moje wspomnienia*, Warszawa 1930
- Kozłowski M., Sowa J., Szreder K. [red] *Fabryka Sztuki. Podział pracy oraz dystrybucja kapitałów w polu sztuk wizualnych we współczesnej Polsce*, Warszawa 2014
- Koźmian S., *Rzeczy teatralne*, Kraków 1904
- Koźmian S., *Teatr. Wybór pism*, oprac. Got J., Kraków 1959
- Marczak-Oborski S., *Teatr polski w latach 1918–1965. Teatry dramatyczne*, Warszawa 1985
- Meczyszewski H., *Uwagi o teatrze krakowskim. Wybór pism teatralnych*, wstęp, wybór i oprac. Kosiński D., Kraków 2008
- Michalik J., *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865–1893. Przedsiębiorstwa teatralne*, Kraków 1997
- Michalik J., *Dzieje teatru w Krakowie 1893–1915. Teatr Miejski*, t I i II, Kraków 2015
- Michalik J., *Tadeusz Pawlikowski. Legenda, człowiek teatr*, Kraków 2015
- Michalik J., *Żyoty budynków teatru krakowskiego 1865–1893*, Kraków 1994
- Michalik J., *Wokół listów* [w:] Pawlikowski T., *Listy do Konstancji Bednarzewskiej*, oprac. Michalik J., Orzechowski E., Kraków 1981
- Mitzner P., *Teatr światła i cienia. Oświetlenie teatrów warszawskich na tle historii oświetlenia od średniowiecza do czasów najnowszych*, Warszawa 1987
- Morgan G., *Obrazy organizacji*, Warszawa 1999
- Napiontkowa M., *Teatr polskiego Października*, Warszawa 2001

- Nowacki K., *Architektura krakowskich teatrów*, Kraków 1982
- Nowacki K., *Scenografia krakowska w XIX wieku* [w:] Michalik J. [red.] *Z dziejów teatru krakowskiego*, Kraków 1985, s. 27–44
- Przybylski Z. [i Stanisław Koźmian], *Z rozwoju polskiego teatru. Antonina Hoffmann*, Kraków 1901
- Poskuta-Włodek D., *Co dzień powtarza się gra...*, Kraków 1993
- Poskuta-Włodek D., *Trzy dekady z dziejów sceny*, Kraków 2001
- Rapior W. [red.] *Bezkarne. Etyka w teatrze*, Poznań 2019
- Raszewska M., *Teatr Narodowy 1949–2004*, Warszawa 2005
- Raszewski Z., *Staroświecczyzna i postęp czasu. O teatrze polskim 1765–1865*, Warszawa 1963
- Sabbatini N., *Praktyka budowania scen i machin teatralnych*, Gdańsk 2008
- Siedlecki F., *O sztuce scenicznej*, oprac. Dudzik W., Wrocław 1991
- Skalimowski A. [red.] *Teatr w Polsce Ludowej*, Warszawa 1982
- Stacewicz-Podlipska J., Partyga E. [red.] *Światła na wszystkie strony. Prace ofiarowane Profesor Lidii Kuchtównie*, Warszawa 2019
- Szukiewicz M., *Teatr Krakowski*, rękopis, 1916 [dostęp elektr.] <https://polona.pl/item/teatr-krakowski-napisal-maciej-szukiewicz,OTUyMTIyMjk/2/#info:metadata>
- Ustawa o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej z dnia 25 października 1991 r.*, Dziennik Ustaw z 2020 r. poz.194 [dostęp elektr.] <http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19911140493/U/D19910493Lj.pdf>
- Zbijewska K. [oprac., red.], *...dwadzieścia kroków wszedź i wzdłuż. Wspomnienia w 100-lecie Teatru im. Juliusza Słowackiego*, Kraków 1993

Ewelina Radecka
Joanna Zdebska-Schmidt

O wystawie *Maszyneria teatru*

Prócz artystów pierwszego, drugiego i ostatniego rzędu, rozporządza każdy teatr całym zastępem pomocniczego personalu, w skład którego wchodzi: maszyniści, dekorator, inspicjent, krawiec ze swoją czeladzią, fryzyer z pomocnikami – nie licząc personelu administracyjnego i kancelaryjnego. Teatr jest więc, jak widzimy, olbrzymią maszyną, złożoną z najróżnorodniejszych kół i kótek, które jednak dopiero przy zgodnym współdziałaniu osiągają swój cel i efekt: dostarczanie wzniosłych, szlachetnych wrażeń publiczności¹.

Maszyneria – skomplikowany system działania czegoś²

Opowieść o teatrze zwykle koncentruje się na sferze artystycznej – spektaklu, grze aktorskiej, reżyserii, wymowie wystawianej sztuki, czasem także oprawie plastycznej. Choć współczesny teatr często obnaża „magię teatru”³, a także udostępnia swoje kulisy widzom (podczas różnego rodzaju warsztatów edukacyjnych⁴ czy wspólnego zwiedzania⁵), to jednak złożony proces powstawania spektaklu i codzienne funkcjonowanie teatru są często pomijane w publicznym dyskursie i wydaje się, że wielu widzów nie do końca ma świadomość, jak dużo pracy wymaga przygotowanie przedstawienia. Tymczasem, aby reżyser mógł urzeczywistnić swoją wizję, a aktorzy zagrać wyznaczone role, niezbędne jest zaangażowanie i praca wielu osób – zarówno rzemieślników, pracowników technicznych, jak i personelu administracyjnego. Teatr to złożony i wrażliwy mechanizm, w którym znaczenie ma sposób jego organizacji i finansowania, przyjęty tryb pracy, a przede wszystkim umiejętności, charakter i wzajemne relacje panujące w zespole tworzących go ludzi – zarówno tych, którzy stają przed widzami, jak i tych, którzy pracują za kulisami, w garderobach, pracowniach technicznych czy w działach biurowych.

Tytułowa *Maszyneria teatru* to nie tylko techniczne aspekty zakulisowej pra-

1/ *Zapomniany jubilat*, „Nowości ilustrowane” 1905, nr. 21, 25.05., s. 9.

2/ Słownik Języka Polskiego PWN [dostęp elektr.] <https://sjp.pwn.pl/>.

3/ Ciekawym przykładem może być spektakl *Kwestia techniki* przygotowany w Narodowym Starym Teatrze lub wystawa *Duchy Teatru* prezentowana w krakowskim Bunkrze Sztuki w dniach 8–13.12.2015 roku przy okazji festiwalu Boska Komedia.

4/ Przykładowo cykl warsztatów *Mysłąca ręka* zrealizowany przez Teatr im. Juliusza Słowackiego czy cykl *Zagraj w Teatr* zrealizowany przez Muzeum Krakowa.

5/ Takie zwiedzanie organizowane jest zarówno przez Teatr im. Juliusza Słowackiego, jak i przy współdziałaniu Muzeum Krakowa przez Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej.

cy, ale całokształt owego skomplikowanego sytemu funkcjonowania teatru. Nazwana w taki sposób wystawa stanowi opowieść o wieloaspektowym, złożonym zakulisowym świecie, a także pracy tych, którzy wspólnie tworzą sceniczną magię – poprzez działania techniczne, administracyjne, przygotowanie kostiumów i dekoracji, czuwanie nad prawidłowym przebiegiem spektaklu. W centrum zainteresowania autorek wystawy znajdują się więc przedsiębiorstwo teatralne oraz proces przygotowywania widowiska.

Opowieść nie ma charakteru linearnego czy chronologicznego – kluczem do ukazania kulis teatru są zawody teatralne i poszczególne przestrzenie: scena i jej mechanika; pracownie teatralne oraz szeroko pojęta administracja teatru. Aby uwypuklić ciągłość tradycji teatralnych, owa maszyneria ukazana jest w wybranych momentach historycznych, przykłady zaczerpnięte są przede wszystkim z przełomu XIX i XX wieku i zestawione ze współczesnymi, a dotyczą głównie Teatru Miejskiego w Krakowie, którego przedłużeniem są dwie współczesne instytucje: Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej oraz Teatr im. Juliusza Słowackiego. Zestawienie różnych rozwiązań, stosowanych w teatrach na przestrzeni dwóch wieków pozwala uzmysłwić sobie, że mimo rozwoju techniki, zmian sposobów komunikowania się, a także przemian politycznych, społecznych i kulturowych ogólny sposób funkcjonowania mechanizmu teatralnego pozostaje niezmienny.

Kasa

Nieprzypadkowo opowieść o maszynerii teatralnej rozpoczyna się już z chwilą, gdy zwiedzający kupują bilety wstępu na wystawę. Kasa – czy to muzealna czy teatralna, jest dla każdej instytucji kultury miejscem swoistej weryfikacji, gdzie liczbą sprzedanych biletów mierzony jest sukces wydarzenia – wystawy czy spektaklu teatralnego. Współcześnie, w założeniach dotyczących funkcjonowania publicznych instytucji kultury, w tym teatrów, działalność kulturalna nie powinna być oceniana na podstawie frekwencji. Jest to jednak ten czynnik, który – niezależnie od formuły organizacyjnej – ma niezmiennie znaczny wpływ na sposób funkcjonowania instytucji. W XIX wieku, gdy Teatr Krakowski działał jako prywatne przedsiębiorstwo i otrzymywał niewielką subwencję lub nie otrzymywał jej wcale, frekwencja, a tym samym wpływy z biletów, warunkowały jego byt. Dziś, gdy zarówno Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, jak i Teatr im. Juliusza Słowackiego są finansowane odpowiednio przez ministerstwo i przez samorząd⁶, ich byt nie jest już uzależniony od liczby widzów, nadal jednak jest to ważna zmienna, która jest brana pod uwagę przy corocznym podsumowywaniu pracy instytucji. W tym wymiarze kasa staje się znakomitym pretekstem do wprowadzenia zwiedzających w świat zakulisowy – jeszcze nie fizycznie, ale już poprzez zmianę optyki. Jest to też

6/ Zgodnie z zapisami statutowymi obu instytucji: organizatorem Starego Teatru w Krakowie jest Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego, a Teatru im. Juliusza Słowackiego Województwo Małopolskie.

okazja do refleksji na temat tego, co stanowi miarę sukcesu teatru czy pojedynczego spektaklu. Po wyjściu z kasy na chwilę zatrzymujemy się w foyer. Jest to przestrzeń oczekiwania, w której widzowie przygotowują się do wkroczenia w świat przedstawienia, ale też odpoczywają i wymieniają uwagi w antraktach.

Widownia i scena

Za kulisy można dotrzeć dwoma drogami: od strony widowni, przez drzwi oznaczone „Tylko dla personelu” lub z bocznych wejść do teatru prowadzących na zaplecze i scenę. Między sceną a widownią przebiega więc umowna granica dzieląca dwa odmienne porządki: fikcji prezentowanej widzom i pracy osób zaangażowanych w realizację przedstawienia. Swoistym symbolem osadzenia każdego spektaklu w przyziemnej, codziennej rzeczywistości jest... strażak, który zarówno w XIX wieku, jak i dziś musi być obecny na każdym przedstawieniu. Niezależnie od tego, czy dysponuje wiadrami z piaskiem i wodą, czy gaśnicami i nowoczesnym systemem przeciwpożarowym, reprezentuje on troskę o bezpieczeństwo zarówno widzów, jak i pracowników teatru. W XIX wieku pożary stanowiły ogromne zagrożenie dla bezpieczeństwa widowisk teatralnych – wynikało to w dużej mierze ze stosowanego wówczas oświetlenia olejowego lub gazowego⁷, a także ze stanu technicznego budynku. Dziś, dzięki rozwojowi techniki, to zagrożenie jest zminimalizowane, nadal jednak istnieje, dlatego obecność strażaka w trakcie spektaklu jest niezbędna.

Zascenie

Zascenie (wraz z podszeniem i nadszeniem) tworzy przestrzeń pozwalającą na techniczną obsługę przedstawienia. Zascenie to obszar budynku teatru w bezpośrednim sąsiedztwie sceny, w którym pracują osoby obsługujące spektakl, a które same są na ogół niewidoczne. Analogicznie podszenie i nadszenie mieszczą się odpowiednio pod i nad sceną. Wielkość tej przestrzeni i jej wyposażenie miało znaczący wpływ na codzienne obowiązki zakulisowych pracowników. Ich pracę warunkują przemiany technologiczne, ale też kształt architektoniczny teatralnego budynku. Punktem wyjścia opowieści o kulisach działania teatru jest architektura i specyfika dwóch krakowskich budynków teatralnych: Narodowego Starego Teatru im. Heleny Modrzejewskiej i Teatru im. Juliusza Słowackiego.

7/ Więcej informacji na temat architektury i techniki pierwszych krakowskich teatrów można znaleźć w tekście Eweliny Radeckiej *Najstarsze sceny teatru krakowskiego 1781–1893* zamieszczonym w niniejszym katalogu.

Architektura

W Krakowie przy zbiegu ul. Jagiellońskiej i pl. Szczepańskiego znajduje się najstarszy budynek teatralny w Polsce, w którym do dziś funkcjonuje teatr. Kluczowy wpływ na organizację pracy i możliwości kreacji magii sceny w tym budynku miał fakt, że na potrzeby teatru zaadaptowane zostały kamienice mieszkalne. Przez niemal sto lat krakowski teatr funkcjonował właśnie w takiej „wtórnej” przestrzeni, która narzucała wiele ograniczeń związanych z codzienną pracą. Adaptacja mieszkalnych kamienic na potrzeby teatralnych spektakli wymusiła ograniczenia w wymiarach samej sceny i teatralnego zaplecza. Brakowało wystarczająco dużej przestrzeni zarówno na nadscenie, które powinno mieć przynajmniej dwukrotnie większą wysokość niż okno sceny, czy na kieszenie boczne, czyli tymczasowy magazyn dekoracji. Same te niedogodności znacznie utrudniały pracę maszynistom i jednocześnie znacznie ograniczały możliwości dekoracyjne wstawianych sztuk. Stan techniczny budynku teatru, szczególnie w drugiej połowie XIX wieku, zagrażał bezpieczeństwu pracowników i widzów. Wąskie korytarze, w których przechowywano drewniane dekoracje, podwórko z dobudowanym prowizorycznym pomieszczeniem na elementy scenografii zwiększały prawdopodobieństwo wybuchu pożaru. Aby obiekt mógł pełnić swoją funkcję dobudowane do niego zostały... drewniane schody ewakuacyjne, które przez lata były przedmiotem drwin mieszkańców Krakowa. Ostatecznie stan techniczny teatru skłonił władze miasta do podjęcia decyzji o budowie nowego, zaprojektowanego od podstaw gmachu. Teatr im. Juliusza Słowackiego, usytuowany na placu Św. Ducha mieści się w budynku zaprojektowanym pod koniec XIX wieku przez Jana Zawiejskiego. Mimo iż w owym czasie był to najnowocześniejszy budynek w mieście, wybudowany specjalnie w celu realizacji widowisk teatralnych, i tu również rozkład pomieszczeń, zbyt wąskie przejścia, brak malarni i inne różnego typu mankamenty architektoniczne warunkowały pracę nad spektaklami⁸. Do dziś, mimo modernizacji obu budynków, a także rozwoju technologicznego, niektóre rozwiązania architektoniczne nadal stanowią poważne wyzwanie w pracy tych, którzy obsługują spektakle.

Mechanika

Maszyniści i pracownicy techniczni są odpowiedzialni za montaż scenografii, zmianę dekoracji w trakcie spektaklu, wywoływanie efektów specjalnych. To od ich pracy uzależniony jest nie tylko przebieg przedstawienia, ale także bezpieczeństwo aktorów i widzów. Przestrzeń ich pracy stanowią otaczające scenę, ukryte przed wzrokiem publiczności obszary, w których mieszczą się mechanizmy pozwalające na przesuwanie dekoracji. Centrum dowodzenia stanowi

8/ Więcej na ten temat w artykule Doroty Jarząbek-Wasył *Dwadzieścia kroków wszerg i wzdłuż. Raport z zaplecza teatru krakowskiego* zamieszczonym w niniejszym katalogu.



Kolejka do kasy teatralnej w dzień wystąpienia Heleny Modrzejewskiej, rys. Franciszek Kostrzewski, Warszawa, 1868, przedruk z „Tygodnika Ilustrowanego” 1868, nr. 45, domena publiczna

sznurownia służąca do opuszczania lub podnoszenia sztankietów, na których zamontowane są różne elementy scenografii mające się pojawić na scenie w trakcie trwania spektaklu, a współcześnie również reflektory i głośniki. Za pomocą lin poruszano również kurtyny, których w każdym teatrze było co najmniej kilka a obsługujący je maszynista nazywany był kurtyniarzem. Dzięki maszynistom możliwe jest również unoszenie się aktorów nad sceną, do czego wykorzystuje się tzw. flugi, czyli system haków i lin pozwalających na ruch postaci w powietrzu w różnych kierunkach. Pod teatralną sceną ukryte są zapadnie pozwalające szybko zniknąć aktorom lub w spektakularny sposób zejść do podziemi czy piekieł. Tam też znajdują się różnego rodzaju wyciągarki czy mechanizmy pozwalające obracać sceniczną podłogę. Warto sobie uświadomić, że te niewidzialne przestrzenie są znacznie większe niż sama scena, w końcu muszą się w nich zmieścić pokaźnych rozmiarów dekoracje. Paradoksalnie, mimo dużych gabarytów pudła scenicznego, poruszanie się w nim jest utrudnione – do dyspozycji pracowników pozostają jedynie ciasne korytarze, wąskie przejścia poprowadzone pomiędzy urządzeniami, a także „kładki” zawieszane na dużej wysokości.

W XIX wieku praca maszynistów nie była wspierana żadnymi urządzeniami

elektrycznymi. Podnoszenie ciężkich dekoracji było możliwe dzięki wykorzystaniu zasad dynamiki i całego systemu przeciwwag i obciążników. W krakowskich teatrach jeszcze w drugiej połowie XX wieku funkcjonowały ręczne sznurowanie. Obecnie pracę ułatwiają elektryczne wyciągarki czy innego tego typu urządzenia, ale równocześnie w spektaklach pojawiają się niestosowane wcześniej rozwiązania inscenizacyjne, które często stanowią poważne wyzwanie dla pracowników technicznych⁹. To niezmiennie jest ciężka fizyczna praca, w dodatku pełna nieprzewidzianych sytuacji, które niejednokrotnie zdarzają się podczas spektaklu.

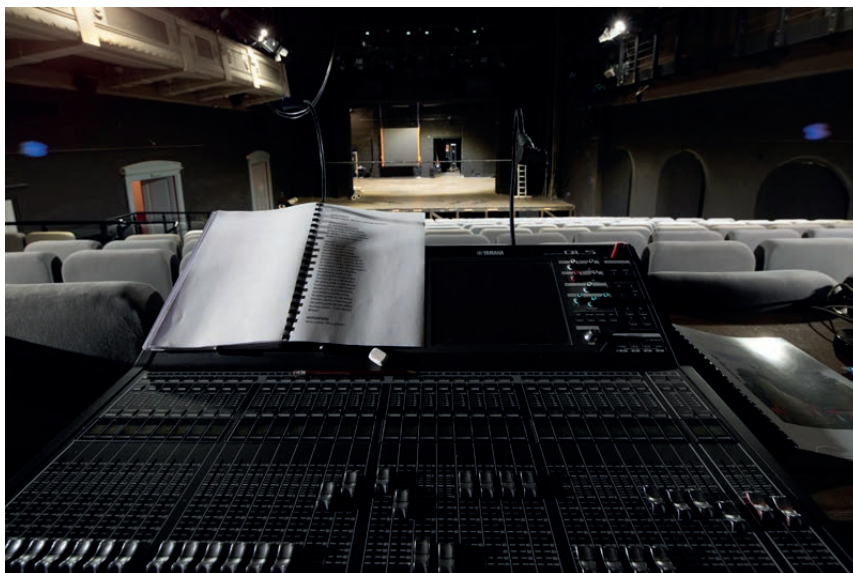
Światło

Chyba największe zmiany dotyczące zakulisowej pracy zaszły w obrębie oświetlenia. Początkowo krakowska scena oświetlana była lampami olejnymi, których liczbę sukcesywnie zwiększano. Za lampy odpowiedzialny był lampiarz (zwany także iluminatorem), którego zadaniem było nie tylko właściwe oświetlenie sceny w trakcie spektaklu, ale także czyszczenie lamp, dolewanie oleju oraz troska o ich stan techniczny. Niestety, nawet mimo nakładów pracy i środków, oświetlenie to generowało problemy techniczne i zdarzało się, że zbyt wczesne lub zbyt późne odsłonięcie, opuszczenie lub podniesienie lamp psuło efekt artystyczny. Zamontowane w połowie XIX wieku w teatrze przy pl. Szczepańskim oświetlenie gazowe dawało nieco większe możliwości inscenizacyjne i usprawniało pracę – teraz wystarczyło tylko podkręcić lub skrócić strumień gazu, aby uzyskać efekt rozjaśnienia lub zaciemnienia. Nadal jednak korzystano z oświetlenia olejnego – jako awaryjnego lub ewakuacyjnego. Reflektory elektryczne pojawiły się w krakowskim teatrze dopiero w nowym gmachu. Ten typ oświetlenia dawał znacznie większe możliwości inscenizacyjne, a także mógł być obsługiwany przez mniejszą liczbę osób i ostatecznie przyczynił się do zaniku zawodu lampiarza. Osobą odpowiedzialną za oświetlenie elektryczne był oświetlacz (zwany inaczej manipulantem)¹⁰, który ustawiał reflektory, a także obsługiwał je w trakcie spektaklu.

Współcześnie teatry dysponują oświetleniem eklektycznym, które trudno jednak porównać do tego z przełomu wieków. Możliwości, jakie spowodował rozwój techniki, uczyniły ze światła jeden z kluczowych elementów oprawy plastycznej spektaklu. Świadczy o tym choćby, nieznaną wcześniej w toku tworzenia spektaklu, funkcja reżysera światła. Realizatorzy i technicy oświetlenia, choć większością reflektorów mogą sterować zdalnie, a część z nich wcześniej zaprogramować, to jednak niezmiennie wykonują wymagające i trudne zadanie. Ich rola, dawniej postrzegana jako wyłącznie techniczna, obecnie wkracza w obszar sztuki.

⁹/Szerzej na temat wpływu techniki na współczesne rozwiązania inscenizacyjne pisze Anna Litak w tekście *Architektura i Scena Starego Teatru (1943+)* zamieszczonym w niniejszym katalogu.

¹⁰/ Oba określenia pojawiają się w *Regulaminie dla służby Teatru Miejskiego w Krakowie z 1893 roku*.



Widok ze stanowiska akustyka na Dużą Scenę Narodowego Starego Teatru, fot. Marcin Gulis, Kraków 2022, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. BKR_0600

Dźwięk

Równie duże zmiany co w zakresie oświetlenia zaszły w obrębie realizacji dźwięku. W XIX-wiecznym teatrze oprawa muzyczna spektaklu oraz wszystkie efekty dźwiękowe wykonywane były na żywo. Muzycy zajmowali tak zwany kanał orkiestrowy mieszczący się przed sceną, tuż przy rampie, znacznie poniżej jej poziomu. Kapelmistrzowie i dyrygenci odpowiedzialni byli nie tylko za muzyczną oprawę spektaklu, ale także uatrakcyjnienie antraktów. Muzyka stanowiąca część spektaklu, była komponowana specjalnie na zamówienie, a czasem – jeśli udział muzyki nie był pierwszoplanowy – dobierana w trakcie prób, cytowana, zaczerpnięta z istniejących utworów. Podobnie jak gra aktorska i ruch dekoracji, tak i udział muzyki w spektaklu wymagał prób. Atrakcyjność przedstawienia podnosiły także specjalne efekty dźwiękowe: grzmot, wiatr czy deszcz. Efekty te były generowane przez specjalnie zaprojektowane urządzenia ukryte w zasceniu lub w nadsceniu.

Po wynalezieniu metod zapisu i odtwarzania dźwięku w teatrze stopniowo zaczęły się pojawiać urządzenia techniczne. Z czasem normą stały się elektryczne, a potem elektroniczne wzmacniacze dźwięku, i wreszcie urządzenia umożliwiające również uzyskiwanie różnego rodzaju efektów dźwiękowych. W XXI wieku na scenę wkraczają także nowe media, które są wykorzystywane jako pełnoprawne środki wyrazu artystycznego. Równocześnie komplikuje się praca akustyków, coraz większa paleta możliwości, utrudnia proces obsługi dźwiękowej spektaklu. Pojedyncze urządzenia, niewielkie panele sterujące, zastępują złożone konsole.



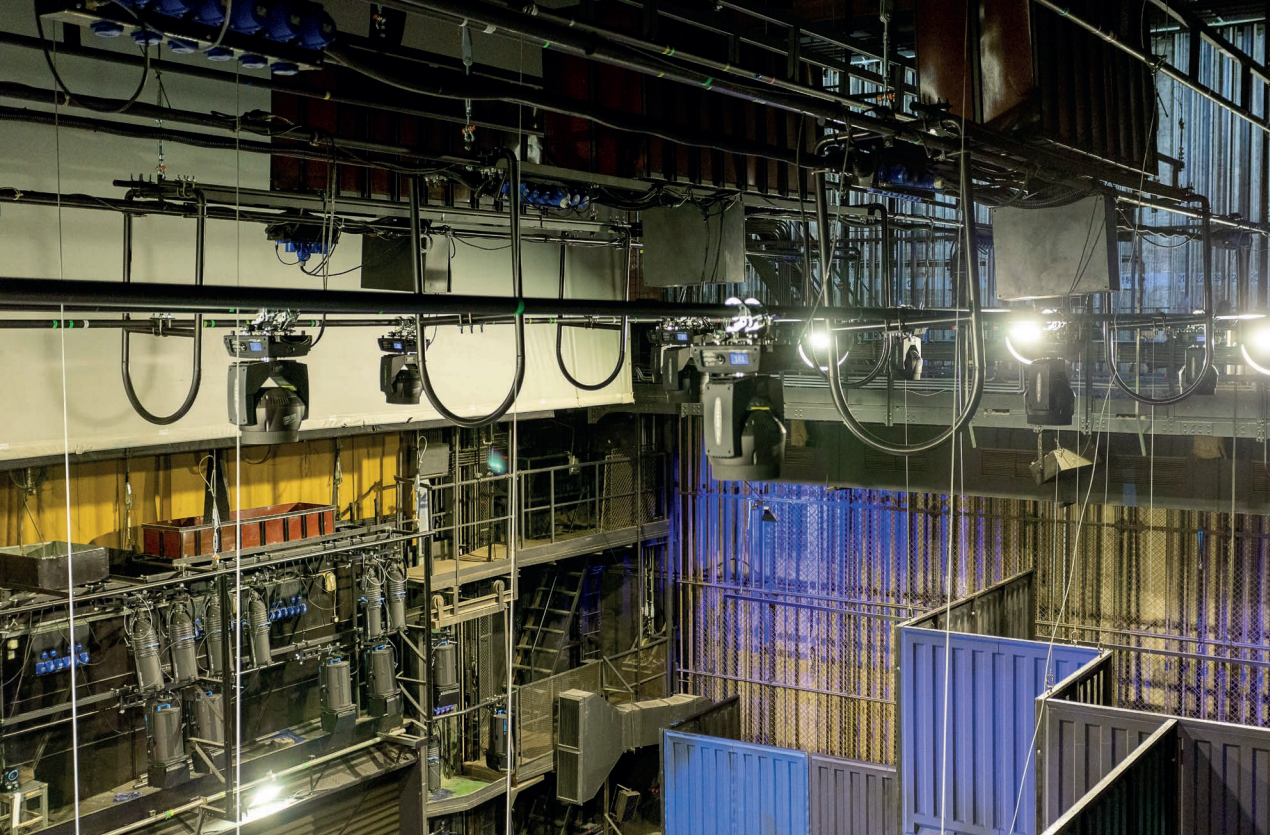
Snurownia w Teatrze im. J. Słowackiego, fot. Marcin Gulis, Kraków 2022, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MG_A8645

Sufler i inspicjent

Aby ten zakulisowy świat mógł sprawnie działać, niezbędny jest ktoś, kto nad nim zapanuje, zapamięta kolejność wejść aktorów, będzie wiedział, kiedy należy podnieść kurtynę czy dokonać zmiany dekoracji, skontroluje, czy wszyscy są na miejscach i czy na pewno nie brakuje żadnego rekwizytu. W XIX wieku troską o prawidłowy przebieg spektaklu obarczeni byli sufler i inspicjent¹¹. Funkcje te pełnili różni członkowie zespołu lub starsi aktorzy, którzy z jakiegoś względu nie mogli już pracować w zawodzie.

Sufler pracował w specjalnie wydzielonym z przestrzeni teatralnej pomieszczeniu tzw. budce suflera zwanej też muszlą. Mieściła się ona w centralnym punkcie sceny, zastępując suflera a równocześnie dając mu wgląd w to co dzieje się na scenie. Jego podstawowym zadaniem było wsparcie aktorów, którzy zapomnieli roli, a tym samym także czuwanie nad prawidłowym przebiegiem przedstawienia. Do jego obowiązków należało również informowanie wykonawców i przy okazji widzów o początku przedstawienia, rozpoczęciu lub zakończeniu przerwy. Służył do tego dzwoneczek, którego dźwięk do dziś wyznacza rytm spektaklu.

11/ Zob. rozdziały: *Sufler! Sufler!* oraz *Poszukiwany: inspicjent* w książce B. Maresz i D. Jarząbek-Wasyl *Archiwum teatru XIX wieku. Ludzie, dokumenty, historie*, Kraków 2019, s. 19–122. Tam także znajduje się wykaz nazwisk ważniejszych polskich suflerów i inspicjentów do roku 1918.



Sztankiety z zawieszonymi reflektorami nad sceną Teatru im. Juliusza Słowackiego, w tle widoczna sznurownia oraz fragment dekoracji, fot. Marcin Gulis, Kraków, 2022, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MG_8636

Sufler był ważną postacią XIX-wiecznego teatru z uwagi na ówczesne tempo pracy. W okresie, gdy niewielka populacja Krakowa (a jeszcze mniejsza populacja bywalców teatralnych) z trudem zapełniała dziewięćset miejsc na widowni i szybko nużyła się sztuką, normą była przynajmniej jedna premiera tygodniowo, co wymuszało na aktorach opanowywanie kilku ról równocześnie. W tej sytuacji zupełnie naturalne były potknięcia, z których mógł wyratować aktora i cały spektakl tylko dobry sufler. Mimo to, krytycy teatralni, a czasem i widownia lub sami artyści, jako ideał postulowali teatr, w którym sufler nie będzie potrzebny. Marzenie to ziściło się w pierwszej połowie XX wieku, gdy ostatecznie zniknęła budka suflera, a jego zadania w całości spoczyły na inspicjencie.

Przywołując zawód suflera, nie sposób pominąć bezpośrednio związanego z jego pracą zadania, które już dziś nie jest obecne w teatrze, a w XIX wieku miało duże znaczenie. Było nim kopiowanie (przepisywanie) egzemplarzy sztuk. Kopiści – najczęściej rekrutujący się (podobnie jak sufler i inspicjent) z grona aktorów – stanowili istotne ogniwo w procesie pracy nad spektaklem. Mieli za zadanie nie tylko przygotować egzemplarze dla reżysera i suflera, ale także teksty ról dla aktorów. W tym zadaniu liczył się czas, czytelne, ładne pismo i wreszcie... wielkość liter, bowiem kopiści pobierali zapłatę od objętości przepisanego tekstu.

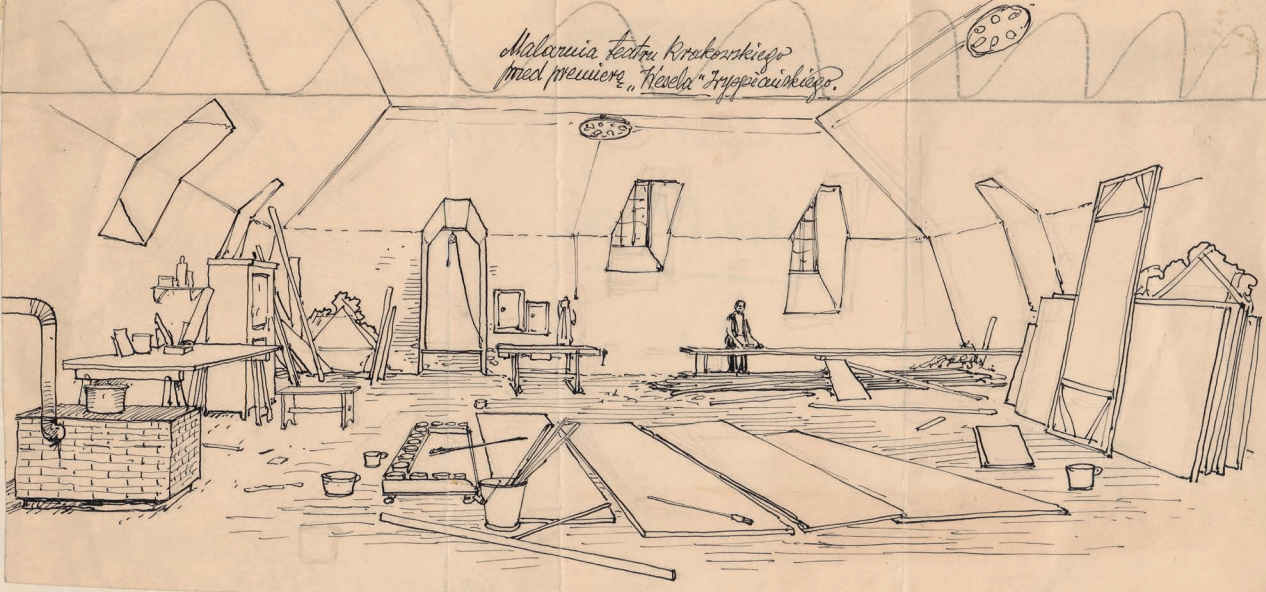


Scena zbiorowa z sztuki *Zygmunt August – Złote Więzy* Lucjana Rydla z 1912 r. z Teatru im. Juliusza Słowackiego. Na pierwszym planie widoczna budka suflera. W tle horyzont i bok kulisy z wymalowanymi drzewami, fot. Tadeusz Jabłoński, Kraków, 1912, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-Fs 2533/VI

Zawód inspicjenta, wyrósł z potrzeby koordynacji przebiegu prób i samego spektaklu. Potrzebny był ktoś, kto będzie notował ustalenia poczynione przez reżysera, kto zaopiekuje się rekwizytami, kto dopilnuje, aby w odpowiednim momencie rozpoczęła się sceniczna burza czy zachód słońca, aby aktorzy i statyści we właściwym momencie weszli na scenę, a spektakl rozpoczął się i zakończył zgodnie z planem. Ten zakres odpowiedzialności, który początkowo rozdzielony był pomiędzy kilka osób, z czasem zaczął być powierzany jednemu wybranemu aktorowi czy aktorce. W krakowskim teatrze funkcja ta została wyszczególniona w przepisach teatralnych już w pierwszej połowie XIX wieku. Z czasem, wraz z umacnianiem się znaczenia i roli reżysera, inspicjent stopniowo przejmował coraz więcej jego techniczno-organizacyjnych zadań. Obecnie jest niezbędnym stróżem każdego spektaklu.

Służba sceniczna

Członkami „służby scenicznej”, jak mawiano w XIX wieku – czyli pracownikami, którzy nie będąc bezpośrednio na scenie, także współtworzyli spektakl – byli (i są): pracownicy malarni, rekwizytorni, kostiumerni i wreszcie fryzjerzy czy charakteryzatorzy. Ich praca nad spektaklem odbywa się w zaciszu pracowni, do których widzowie zwykle nie mają wstępu. Od ich pomysłowości, doświadczenia i zaradności zależy, czy uda się zrealizować wizję reżysera i scenografa. To prawdziwi cudotwórcy, którzy potrafią wyobrażenia przekuć w rzeczywistość.



Malarnia Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie, autor nieznany, Kraków, 1937, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-2189/VI

Malarnia

Dzisiaj jesteśmy przyzwyczajeni do tego, że scena w teatrze może pozostać pusta, a świat przedstawiony spektaklu może być jedynie zamarkowany światłem czy pojedynczym drobnym przedmiotem. W XIX wieku oprawa plastyczna miała charakter malowanych na płótnie perspektywicznych obrazów, które – odpowiednio dostosowane do rozmiarów kulis, a dopełnione przez tylne tło (prospekt) – odwzorowywały określoną przestrzeń: zarówno realną, jak fantastyczną. Obraz malowany stwarzał iluzję trójwymiarowej przestrzeni: głębi, brył, kolorów. O poziomie teatru świadczyła ilość i różnorodność elementów dekoracji, a ustalony system wystawy scenicznej zakładał wykorzystywanie gotowych płócien, doraźnie tylko uzupełnianych przez wykonywane na miejscu elementy. Fakt sporządzenia całkiem nowych i unikatowych dekoracji – specjalnie do jednej premiery – był na tyle ważny i oczekiwany przez publiczność, że odnotowywano go na afiszach. Zwykle i w tym wypadku zamawiano dekoracje w specjalnych, wykwalifikowanych w tym zakresie pracowniach¹².

Scena krakowska, zarówno w starym, jak i w nowym budynku, przez długi czas borykała się z problemem braku odpowiedniej malarni, w której można by było przygotować elementy dekoracji lub przerabiać już istniejące. Malarnie były umiejscowione na poddaszu – ciasne i duszne. Dodatkowo wąskie przejścia uniemożliwiały transport gotowych elementów dekoracji. Trzeba było je rozkładać, by ponownie złożyć je już na scenie.

Współczesne pracownie rzemieślnicze odpowiedzialne za przygotowanie scenografii dysponują osobną, specjalnie przygotowaną w tym celu przestrzenią. Powstaje w nich wszystko – począwszy od skomplikowanej konstrukcji dekora-

12/ Na ten temat pisze J. Michalik w rozdziale *Scenografia* zamieszczonym w książce *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893–1915. Teatr miejski*, T. 2, Kraków 1985, s.165–247.

cji po jej poszczególne elementy. Rzemieślnicy, realizując naszkicowane przez scenografa, nie zawsze dobrze wyskalowane, czasem zupełnie szalone projekty, muszą pamiętać nie tylko o efekcie wizualnym, ale także o bezpieczeństwie wykonawców. Ich zadaniem jest tak wykonać dany przedmiot lub element konstrukcji, by – jeśli zachodzi taka potrzeba – aktor mógł swobodnie na niego wejść. Dobór odpowiednich materiałów, określenie dokładnych proporcji, poszukiwanie najlepszych rozwiązań konstrukcyjnych, a także nieprzekroczenie przewidzianego budżetu, to ogromne wyzwanie.

Pracownie krawieckie, garderoba

W teatrze za garderobę odpowiadał szatny, czyli kostiumer, który miał za zadanie dostarczyć do danego spektaklu komplet gotowych strojów. Co ważne, dotyczyło to jedynie kostiumów męskich: historycznych, fantastycznych lub mundurowych. Kostiumy do sztuk współczesnych aktorzy i aktorki musieli przygotować sobie sami. Szatny, aby sprostać swojemu zadaniu, współpracował nie tylko z teatralną pracownią krawiecką, lecz także przerabiał już istniejące kostiumy, a nieraz wypożyczał garderobę od prywatnych osób, co zresztą zdarzało się i aktorom. Przygotowanie odpowiedniego zestawu ubrań do danego spektaklu wymagało pomysłowości oraz niejednokrotnie także wiedzy historycznej. Doświadczony kostiumer wiedział, jak zestaw mundurów jednej armii przerobić na zestaw innej, w dodatku z odmiennego okresu historycznego, wiedział jakie tkaniny z powodzeniem mogą udawać ich droższe i bardziej szlachetne odpowiedniki.

Współcześnie scenograf, lub specjalnie zatrudniona do projektowania kostiumów osoba (kostiumograf), korzysta z już istniejących zasobów teatru – czyli kostiumów przygotowanych przy okazji innych spektakli, bądź prosi o ich przygotowanie na podstawie sporządzonych rysunków. Pracownie krawieckie, podobnie jak inne pracownie rzemieślnicze (stolarskie, tapicerskie), często stają w obliczu konieczności urzeczywistnienia wizji przy równoczesnej konieczności zapewnienia aktorowi maksymalnej swobody ruchu, a także sprostania innym potrzebom roli, np. możliwości błyskawicznego przebrania się. Po spektaklu kostiumy przechowywane są w magazynie, gdzie czekają na wznowienie danego spektaklu lub szansę na wystąpienie w innej sztuce. Troszczą się o nie garderobiane – które są odpowiedzialne za ich konserwację oraz właściwe przechowywanie, a także za przygotowanie właściwego zestawu kostiumów do danego spektaklu.

Charakteryzacja

Charakteryzacją do początku XX wieku zajmowali się sami aktorzy, którzy mieli własne szminki, pudry i narzędzia do ich nakładania, a także latami wypracowywali umiejętność przekształcania swojej fizjonomii. Często bowiem koniecz-



Magazyn kostiumów męskich Narodowego Starego Teatru w Krakowie, fot. Marcin Gulis, Kraków, 2022, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MG_A7670

ne było nie tylko odpowiednie pokreślenie rysów twarzy, ale także wykonanie znaczących zmian fizjonomii z wykorzystaniem mas plastycznych. Ta samodzielność XIX-wiecznego aktora w wykonywaniu charakteryzacji nie wynikała z oszczędności lub braku fachowców. „Przyświecało temu raczej przekonanie o twórczych dyspozycjach aktora, który »studiując« postać w wyobraźni, zdobywał też wiedzę o tym, jak powinna wyglądać”¹³. Pomocy w tym zadaniu udzielali aktorom fryzjerzy i perukarze.

Z czasem, w teatrach zaczęli pojawiać się specjaliści od charakteryzacji, aktor został niejako zwolniony z obowiązku samodzielnego kształtowania swojej zewnętrznej postaci – skupiając się przede wszystkim na właściwym wydobyciu jej charakteru. Obecnie w skład zespołu odpowiedzialnego za charakteryzację wchodzi zarówno perukarze i fryzjerzy, jak i wizażyści, specjaliści od uzyskiwania fizjonomicznych „efektów specjalnych”.

13/ D. Jarząbek-Wasył, *Za kulisami. Narodziny przedstawienia w teatrze polskim XIX wieku*, Kraków 2016, s. 420.

Administracja teatru¹⁴

Administracja teatru, rozumiana jako zespół osób odpowiedzialnych za organizację pracy, prowadzenie dokumentacji, rozliczenia finansowe, przygotowanie repertuaru, rozwiązywanie bieżących problemów, nadzór nad stanem technicznym budynku, budowanie relacji z otoczeniem, zapewnienie właściwego przepływu informacji i wiele tym podobnych spraw, to także ważny element maszynerii teatralnej, niezbędny, by spektakl mógł powstać. Aby ukazać proces zmian w tej sferze działalności teatru, pojęcia administracji i zarządzania traktowane są jako tożsame, gdyż ich zakresy znaczeniowe zachodzą na siebie, szczególnie jeśli weźmiemy pod uwagę perspektywę czasu. W XIX wieku pojęcie zarządzania nie było rozpowszechnione, a wszelkie zadania związane z organizacją pracy, wyznaczaniem celów i ogólnym „prowadzeniem” instytucji określano raczej mianem administracji. Zarządzanie obejmuje coś więcej niż administrowanie. W dużym uogólnieniu to nadawanie kierunku rozwoju instytucji, budowanie jej charakteru. Kiedyś takie działania podejmowane były intuicyjnie i nie miały swojej osobnej nazwy, dziś są realizowane bardziej świadome i często wykorzystują wypracowane w praktyce narzędzia.

Choć działania administracyjne obejmują bardzo długą listę zadań i wyzwań, a także wymagają zaangażowania wielu osób, dla zachowania przejrzystości wskazanych zostało sześć ich kluczowych obszarów.

Komunikacja

Trudno przecenić znaczenie komunikacji, szczególnie w kontekście zarządzania teatrem. Konieczność skoordynowania pracy wszystkich działów, a także wszystkich grup pracowników i współpracowników zaangażowanych w realizację przedstawienia i ogólną działalność samego teatru, wymaga sprawnego przepływu informacji. Zarówno w XIX wieku, jak i dziś, jest to kluczowy czynnik warunkujący dobrą organizację pracy, pozwalający uniknąć nieporozumień, ułatwiający realizację codziennych zadań. Dyrektor zwykle pełni funkcję swiego centrum informacyjnego – to do niego trafiają wszystkie istotne wiadomości, czy to od pracowników, współpracowników, urzędników, czy od osób luźno powiązanych z teatrem. To on decyduje, które z tych informacji faktycznie są ważne dla działalności instytucji, jak można je wykorzystać oraz komu powinny zostać udostępnione. To zadanie dyrektora pozostaje niezmiennie, niezależnie od okresu historycznego czy modelu organizacyjnego teatru. Rozwój technologiczny i przemiany społeczne wpłynęły natomiast na sposób, w jaki informacje są przekazywane.

W XIX wieku powszechne były pisane ręcznie listy, krótsze notki bądź formalne

14/ Więcej informacji na temat sposobu organizacji teatru w XIX i na początku XX w. można znaleźć w artykule Joanny Zdebskiej-Schmidt *Maszyneria organizacyjna* zamieszczonym w niniejszym katalogu.



Rozmowa dyrektora teatru Iwo Galla z maszynistą, fot. Stanisław Brzozowski i Jan Malarski, Łódź, ok. 1950, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-Fn 3939/VI

pisma oraz ustne informacje przekazywane adresatowi przez gońca, telegramy, a pod koniec wieku także telefony (pierwszy pojawił się w budynku Teatru Miejskiego w 1893 roku). Istotną funkcję w teatrze pełnił woźny, nazywany też kursorem, którego jednym z zadań było przekazywanie informacji wewnątrz instytucji. Ponadto bardzo ważnym punktem w teatrze była tablica ogłoszeń, na której umieszczano informacje organizacyjne, godziny prób czy obsadę danego spektaklu.

Dzisiaj mamy do dyspozycji cały szereg narzędzi pozwalających przekazać informacje. Tradycyjne listy zastępują e-maile; bileciki i ustne powiadomienia zamieniły się w smsy, rozmowy telefoniczne, czaty, wideo rozmowy. Teoretycznie zapewnienie sprawnego przepływu informacji powinno być dużo łatwiejsze. Pozostaje jednak pytanie, na ile te możliwości, jakie daje rozwój techniki, faktycznie wpływają na poprawę komunikacji. Przy ciągle zwiększającej się lic-



Tableau z rolami Ludwika Solskiego, który słynął ze znakomitej umiejętności charakteryzacji, autor tableau nieznan, Kraków, ok. 1900, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-Fs 2476/VI

bie zadań, kilkudziesięciu pracownikach i kolejnych kilkudziesięciu osobach współpracujących z teatrem, mimo możliwości technicznych trudno zachować sprawny przepływ informacji. Bardzo często poważnym problemem jest nadmiar wiadomości, wśród których trudno jest wychwycić te naprawdę istotne. Poza tym przepisy prawne wymagają, by np. harmonogram pracy ustalany był z odpowiednim wyprzedzeniem w formie pisemnej. Oficjalne pisma nadal muszą funkcjonować w formie papierowej, a tablica ogłoszeń jest niezmiennie ważnym punktem przekazywania informacji w teatrze.

Zagadnienia finansowe

To, co było, jest i najprawdopodobniej będzie stałą bolączką teatru, niezależnie od jego formy organizacyjnej, miejsca jego działalności, okresu historycznego, uwarunkowań społecznych czy sposobu finansowania, to nieproporcjonalność zasobów budżetowych w stosunku do potrzeb i planów. Problem ten był aktualny zarówno w czasach, gdy teatr krakowski funkcjonował jako półprywatne przedsiębiorstwo, jak i dziś, gdy jego działalność finansowana jest z publicz-

44

DYREKCYA TEATRU MIEJSKIEGO
w KRAKOWIE

1893

Wykaz
Artystów i Artystek oraz ich miesięcznej gaży

	Kotarbiński Józef	— 150 //
	Wójcicki Hipolit	— 100 "
	Danielowski Cyryl	— 100 "
	Kotarbiński Eustachy	— 60 "
	Waleriak Karłowicz	— 60 " od 1/2 roku poprzednio 30 //
	Wian Adolf	— 40 " od 1/2 roku
	Wolczyński Jan	— 40 " od 1/2 roku
ta artystyka	Bożena Włosa Antonina	— 30 " od 1/2 roku poprzednio 25 //
	Domowski Franciszek	— 45 "
przewodnik	Andrzejewski	— 25 "
muzyka	Gołobog	— 30 " miesiąc na płaci
	Bednarska Konstancja	100 "
	Sytkowski Szymon	— 140 "
	Andrzej Apollon	— 200 "
	Polkowicz Dymitr	— 70 "
	Gedwor Edward	— 30 "
	Grabowski Edward	— 30 "
	Grotka Józef	— 30 "

Fragment wykazu artystów i artystek Teatru im. Juliusza Słowackiego oraz ich miesięcznej gaży, autor dokumentu Hipolit Wójcicki, Kraków, 1893/1894, z zasobu Narodowego Archiwum Cyfrowego, sygn. 29/541/2/141

nych pieniędzy. Paradoksalnie, rozwój technologii, który ułatwia pracę, a więc, wydawałoby się, powinien także obniżyć koszty działalności instytucji – prowadzi właśnie do ich zwiększenia. Nowe rozwiązania techniczne to także nowe możliwości inscenizacyjne, które wymagają odpowiedniego sprzętu oraz osób, które będą go obsługiwać.

Aż do roku 1915 (umiastowienie teatru w Krakowie) i później przez pewien czas w latach 30. XX wieku teatr funkcjonował na rachunek dyrektora. To on inwestował w przedsiębiorstwo, równocześnie mając ograniczony wpływ na możliwość generowania przez teatr przychodu. W większości przypadków¹⁵ nie mógł samodzielnie ustalać wysokości cen biletów, choć to właśnie wpływy z biletów były podstawą gospodarki finansowej teatru. W budynku „Starej Budy”, jak określano teatr przy pl. Szczepańskim, przychody generowały jeszcze bale i reduty organizowane w teatrze. W nowym gmachu Teatru Miejskiego praktyka ta nie mogła być kontynuowana, co zresztą wskazywano jako poważne uszczuplenie przychodów teatru¹⁶. Wsparciem finansowym były także subwencje czy zasiłki: Rządowa i z Wydziału Krajowego, wypłacane w XIX wieku tylko okresowo – nie była to bowiem stała pomoc w pewnej i nieuszczupionej kwo-

15/ Jedynym dyrektorem, który miał na tyle dużą autonomię i swobodę, że mógł samodzielnie kształtować także ceny biletów, był Stanisław Koźmian.

16/ Zob.: K. Estreicher, J. Flach; *Sprawozdania Komisji Teatralnej w Krakowie 1893–1911*, oprac. Diana Poskuta-Włodek, Warszawa 1992, s. 56.

cie, lecz raczej wynik sytuacji politycznej, możliwości finansowych poszczególnych organów władzy, a także zabiegów i talentów dyplomatycznych dyrektora. Z kolei koszty działalności teatru stanowiły m.in.: opłaty związane z czynszem i eksploatacją budynku oraz urządzeń, koszty związane bezpośrednio z przygotowaniem i eksploatacją spektakli, a przede wszystkim koszty osobowe – gaże aktorów, wynagrodzenie administracji i personelu pomocniczego, a od 1893 roku także feu – czyli honorarium za występ wypłacane niezależnie od podstawowego wynagrodzenia. Pod koniec XIX wieku, koszty osobowe wynosiły około 60% wszystkich wydatków ponoszonych przez teatr¹⁷.

Obecnie głównym źródłem finansowania wszystkich publicznych instytucji kultury – w tym teatrów – są dotacje podmiotowe i przedmiotowe, przekazywane przez organizatora. Ponadto przychód generują oczywiście wpływy z biletów oraz środki przyznawane w trybie konkursowym na konkretne projekty, czy to przez instytucje publiczne, czy prywatne. Wśród wydatków nadal znaczą część budżetu stanowią koszty osobowe – w 2019 roku w Teatrze im. Juliusza Słowackiego stanowiły one 41%, a to ujęcie nie obejmuje umów z osobami, które prowadzą działalność gospodarczą, więc można założyć, że faktyczny koszt „osobowy” jest znaczenie wyższy.

Organizacja pracy

Ogólne zasady organizacji pracy w teatrze na przestrzeni ostatnich 200 lat nie uległy znaczącym zmianom. Podstawowe reguły pracy instytucji są spisane i ujęte w regulaminach. Nie zmienia to faktu, że w praktyce codzienne funkcjonowanie teatru wymaga żywiołowego działania wykraczającego poza sformalizowane schematy i regulacje. Wynika to z charakteru pracy w teatrze, samego toku działalności artystycznej, nietypowych, trudnych do przewidzenia i skodyfikowania sytuacji. W XIX wieku ogólne zasady regulujące wewnętrzną pracę ustalane były w łonie teatru przez jego dyrektorów, zatwierdzane przez organy władzy publicznej i zgodne z obowiązującym prawem cywilnym. Dziś również regulaminy pracy powstają wewnątrz instytucji, a ostatecznie musi je zatwierdzić organizator¹⁸, a ponadto ich kształt regulują liczne przepisy prawne – między innymi dotyczące bezpieczeństwa i higieny pracy, bezpieczeństwa przeciwpożarowego, kodeksu pracy i wielu innych.

W XIX-wiecznej praktyce w założeniu funkcjonował podział na administrację, zespół artystyczny i służbę teatru, która z kolei dzieliła się na osoby pełniące obowiązki w miejscach przeznaczonych dla widzów i na personel techniczny (określany też mianem roboczego). Normą było swoista łączność między sztuką

17/ Tamże, s. 56–69.

18/ Organizator to zgodnie z *Ustawą o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej* podmiot, który organizuje, prowadzi, finansuje i kontroluje podległe sobie instytucje kultury. Najczęściej rolę organizatora pełnią jednostki samorządu terytorialnego, rządziej ministrowie.

aktorską a niektórymi profesjami związanymi z obsługą spektaklu czy administracją. Aktorzy mniej eksploatowani na scenie lub tacy, których kariera załamała się lub nigdy nie rozwinęła, zostawali w instytucji, ale spełniali inne funkcje: kasjerów, sekretarzy, suflerów, inspicjentów, czasem też kopistów. Bardzo ważną dla organizacji pracy zadania wykonywał sekretarz teatru¹⁹. „Znamienne, że sprawdzony sekretarz był osobą najtrwalej obecną w teatrze, bez względu na zmiany personalne w zespole i dyrekcji. W warunkach Lwowa czy Krakowa sekretarz był prawdziwym omnibusem: zajmował się sprawami kancelarii oraz czuwał nad porządkiem i płynnym przebiegiem pracy artystycznej. Koordynował skomplikowany proces jednoczesnego funkcjonowania działów teatru oraz drogę tekstu dramatycznego – od etapu kopiowania do etapu próby generalnej”²⁰. W dzisiejszej nomenklaturze teatralnej stanowisko to odpowiada zadaniom dzielonym między: koordynatora pracy artystycznej, kierownika literackiego, sekretariat, dział kadr i dział promocji.

Dzisiaj struktura teatru jest znacznie bardziej skomplikowana, poszczególne zadania rozdzielone są pomiędzy mniejsze komórki organizacyjne, choć nadal można zauważyć podział na zespół artystyczny, administrację, pracowników technicznych i obsługi widowni. Część zadań czy wręcz zawodów zanikła bądź została zminimalizowana, w zamian pojawiły się nowe lub zostały rozbudowane już istniejące. Pracę dyrektora zwykle wspierają jego zastępcy, a bardzo istotną funkcję pełni główna księgowa, która czuwa nad prawidłowym rozliczeniem finansów instytucji w kontekście coraz bardziej szczegółowych i zawiłych przepisów prawnych. Aby całość mogła dobrze funkcjonować, kluczowe jest wzajemne porozumienie i faktyczna wspólna praca, która wykracza poza paragrafy.

Budowanie zespołu

Naukowym opracowaniom poświęconym zarządzaniu wymyka się często zagadnienie wręcz kluczowe dla pracy w teatrze, to jest relacje między współpracującymi osobami, synergia pracy zespołowej, poczucie przynależności do grupy, wzajemna odpowiedzialność, kultura organizacyjna. To „nie sformalizowana dyscyplina, lecz atmosfera relacji międzyludzkich miała zasadnicze znaczenia dla postępu prac w teatrze”²¹. I dzisiaj jest podobnie, choć oczywiście zmiany społeczne, obyczajowe, historyczne i polityczne mają wpływ na myślenie o kwestii zespołowości i, ogólnie, relacji międzyludzkich.

Dyrektor w XIX-wiecznym teatrze miał złądną możliwość kompletowania zespołu teatru. Wynikało to głównie z faktu ograniczonej liczby aktorów i wykwalifikowanych pracowników technicznych lub administracyjnych. Jak już wspomniano, doświadczeni pracownicy zaplecza byli podstawą zachowania

19/ Pod koniec XIX i na początku XX w. pełnili ją m.in. Jakub Glikson, Mieczysław Sachorowski, Hipolit Wójcicki, a po nim Józef Nowicki.

20/ D. Jarząbek-Wasył, *Za kulisami...*, dz. cyt., s. 31.

21/ D. Jarząbek-Wasył, *Za kulisami...*, dz. cyt., s. 217.

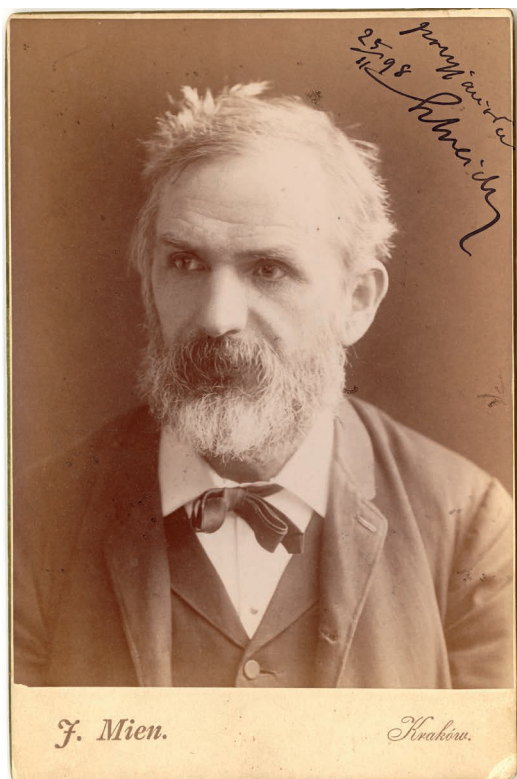


Ludwik Solski podpisujący umowy z artystami, fot. Jan Binek, Warszawa, 1931, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-Fs956/VI

ładu organizacyjnego w teatrze i niejednokrotnie pełnili swoje funkcje niezależnie od zmieniających się dyrekcyj, tworząc fundamenty zespołu teatralnego. Wizytówką teatru, podobnie jak i dziś, był jednak przede wszystkim jego zespół artystyczny. Dyrektor, często sam wywodzący się z świata aktorskiego²², zwykle koncentrował się właśnie na tym, aby zebrać, a następnie utrzymać możliwie jak najlepszych artystów. Czasem trzeba było ich wychować, czy też wykształcić z grona zdolnych, ale nieopierzonych adeptów i debiutantów. Dużym problemem było zjawisko „ucieczki” aktorów do innych teatrów, które dawały większe możliwości zarobku i rozwoju. Dyrektorzy stosowali różne rozwiązania, aby zapewnić stabilizację zespołu – z jednej strony starali się zapewnić artystom możliwie jak najlepsze warunki pracy, z drugiej, straszili ich karami, próbowali wyciągać konsekwencje za niedotrzymanie umów lub starali się ukrócić ten proceder poprzez formalne porozumienia międzyinstytucjonalne. Wyrazem szacunku i doceniania pracy najlepszych bądź długoletnich pracowników były benefisy i jubileusze. Organizowano je jednak głównie dla członków zespołu aktorskiego. Pracownicy zaplecza rzadko byli w ten sposób doceniani, nawet mimo swoich niewątpliwych zasług.

Współcześnie, choćby z uwagi na rozwój nauk o zarządzaniu, znaczenie i wartość pracy zespołowej, a także dążenie do poszanowania i doceniania pracy

22/ W XIX w. dyrektorami nie-aktorami byli jedynie: Hilary Meczyszewski, Stanisław Skorupka, Stanisław Koźmian i Tadeusz Pawlikowski.



Karol Estreicher, wieloletni członek Komisji Teatralnej, fot. Juliusz Mien, Kraków, 1898, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-Fs907/IX

każdego, niezależnie od zakresu jego obowiązków, są powszechnie podkreślane. Przynajmniej teoretycznie. W praktyce w większości teatrów nadal istnieje silny podział pomiędzy rozpoznawalnym i traktowanym jako kluczowy dla teatru zespołem artystycznym, a działem technicznym i administracyjnym. Dziś, podobnie jak przed stu laty, w wydobywaniu wspólnej energii z ludzi, duże znaczenie mają osobowości członków zespołu i samego dyrektora.

Relacje z władzami

Historia teatru krakowskiego nierozdzielnie związana jest z sytuacją polityczną i modelem stosunków administracyjnych między teatrem a władzami. Pierwsi antreprenerzy prowadzili teatry na podstawie otrzymanej koncesji. Choć nikt nie miał prawa kontrolować ich działalności, musieli oni funkcjonować według określonych reguł, wpłacając regularnie do kasy miasta wyznaczone opłaty. Czasem, gdy sytuacja była wyjątkowo trudna, władze wyrażały zgodę, aby część opłat została umorzona lub rozłożona na raty. Z czasem wpływ władzy państwowej lub lokalnej samorządowej na teatr uległ znacznemu poszerzeniu, ale i krystalizacji – a wiązało się to z inwestycjami poczynionymi przez Senat,

a więc wykupieniem z rąk prywatnych i remontem budynku teatru. Od 1842 roku z przerwami funkcjonowały w Krakowie różne organy nadzoru nad teatrem. Były to kolejno: w latach 1842–1845 – Dyrekcja Teatralna, w latach 1845–1846 oraz w roku 1848 – Komitet Teatralny, następnie w latach 1885–1893 – Komitet Artystyczny, a od 1893 do 1914 roku – Komisja Teatralna²³.

Organy te miały różne umocowanie, znaczenie i możliwości realnego wpływu na funkcjonowanie teatru. Czasem stanowiły realne wsparcie, lecz niejednokrotnie utrudniały codzienną pracę. Poza sytuacją polityczną duże znaczenie w praktycznym funkcjonowaniu tych organów miały relacje interpersonalne. W tym zakresie istotną rolę do spełnienia miał dyrektor. To jego osobiste stosunki i znajomości, pozycja w środowisku, czasem też poglądy polityczne wpływały na praktyczny wymiar relacji z władzami. Niektórzy dyrektorzy byli w stanie wywalczyć sobie sporą autonomię, inni padali ofiarą nieprawidłowo skonstruowanych przepisów i nieporozumień.

Współcześnie teatry publiczne podlegają bezpośrednio organizatorowi: ministrom lub jednostkom samorządu terytorialnego. Liczne regulacje prawne dążą do tego, by do minimum ograniczyć oddziaływanie relacji personalnych na faktyczną ocenę i wzajemną współpracę pomiędzy organizatorem a instytucją kultury. Nie jest to jednak w pełni możliwe. Niezależnie od licznych kontroli, raportów i ogólnego nadzoru nad funkcjonowaniem instytucji, konieczne jest wzajemne zaufanie i otwartość. Gdy tego brakuje, codzienna praca staje się bardzo uciążliwa.

Budowanie wizerunku

W związku z rozwojem kina, a następnie radia i telewizji, globalnych zmian w zakresie mobilności, turystyki, kultury popularnej, nowych technologii i stylów życia oraz wykryształizowaniem się przemysłu czasu wolnego, rola i znaczenie teatru uległy znaczącym zmianom. Do początków XX wieku w Krakowie istniał jeden stały teatr, dziś teatrów publicznych jest osiem, a w wielu z nich funkcjonuje kilka filialnych scen. Zmienił się więc zupełnie sposób myślenia o związku instytucji z otoczeniem.

Do drugiej połowy XX wieku teatr w naturalny sposób pełnił rolę jednego z głównych miejsc rozrywki, recenzje z przedstawień zapełniały łamy prasy codziennej, a teatralne zdarzenia, życie gwiazd, przyjazdy i odjazdy artystów zasilają dział Kronika towarzyska. Czasem krytycy kąśliwie zauważali, że z racji niskiego poziomu prezentowanych przedstawień, a także fatalnego stanu technicznego budynku, przybytek ów i tak świeci pustkami, jednak nie zmienia to faktu, że losy teatru interesowały mieszkańców Krakowa. Niektórzy dyrektorzy, poprzez artykuły prasowe, wydawanie własnego periodyku („Afish teatral-

23/ D. Poskuta-Włodek, *Wstęp* [w:] K. Estreicher, J. Flach, *Sprawozdania Komisji Teatralnej...*, dz. cyt., Warszawa 1992, s. 5.

ny” Koźmiana) starali się to zainteresowanie podsycić, czy wręcz nim sterować. Niezależnie jednak od tych dodatkowych działań, w ciągu XIX wieku pomiędzy teatrem a widzami wykrystalizował się specyficzny styl przepływu informacji, którego wyrazem były afisze teatralne i funkcja kolportującego je afiszera. Pierwotnie zadaniem afiszera było obchodzenie domów potencjalnych nabywców programów widowisk, a po wprowadzeniu stałych skrzynek na afisze zajmował się ich zapełnianiem. Niezależnie od tych działań afisze były także rozlepiane w różnych punktach miasta, a kolor ich czcionki od razu sygnalizował, czy zapowiadana sztuka jest premierą (czerwony druk), czy też „regularnym” spektaklem (kolor czarny).

Współcześnie informowanie potencjalnych widzów o repertuarze i premierach to wielowątkowy proces obejmującego różne środki przekazu. Nie wystarczy już umieszczony w przestrzeni miasta afisz, który zresztą przybrał postać plakatu – swoistego dzieła sztuki. Niezbędne są pomysłowe kampanie promocyjne, informacje rozsyłane drogą mailową i umieszczane na portalach społecznościowych, drukowane repertuary, które znaleźć można nie tylko w punktach informacji, innych instytucjach kultury, ale także w kawiarniach, galeriach, zakładach fryzjerskich i kosmetycznych. Dział promocji to już nie jedna osoba odpowiedzialna za rozniesienie informacji, ale zespół, który szuka skutecznego sposobu na przebicie się ze swoim przekazem do potencjalnych widzów – a wszystko po to, by przyszli do teatru.

Kasa i foyer – ponownie

Nasza opowieść o kulisach teatru właściwie się nie kończy i zatacza koło, powracając znów do teatralnej kasy i foyer. Kolejne spektakle to nowe pomysły inscenizacyjne, wysiłek maszynistów, praca służby scenicznej i administracji, to emocje wszystkich tych, którzy przekraczają próg teatru, zatrzymując się może na chwilę w teatralnym foyer.

Foyer to miejsce, przeznaczone tylko dla widzów, gdzie można pogрузić się w myślach w oczekiwaniu na spektakl, wymienić się spostrzeżeniami w trakcie antraktu, a na koniec ochłonać po osiągnięciu upragnionego katharsis. Mamy nadzieję, że gdy Państwo staną kolejny raz w teatralnym foyer, to spojrzą na teatr z nieco innej perspektywy – zachwycą się nie tylko artyzmem samego dzieła, ale docenią także pracę tych, którzy w niewidzialny sposób współtworzą każde przedstawienie. My, wraz z ukłoniem, chcielibyśmy zadedykować tę publikację i samą wystawę, której towarzyszy ten katalog, wszystkim Pracownikom teatralnego zaplecza.

Spis eksponatów

1. KASA

1. Kolejka do kasy teatralnej po bilety na występ Heleny Modrzejewskiej, Franciszek Kostrzewski, „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 45, druk, z zasobu Biblioteki Cyfrowej Uniwersytetu Łódzkiego (reprodukcja)
2. Kolejka do kasy Starego Teatru w Krakowie po bilety na występ Jana Klepury, Agencja Fotograficzna „Światowid”, 1935, fotografia, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-Fs581/VI (reprodukcja)
3. Kolejka do kasy Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie na występ Stefana Jaracza, Agencja Fotograficzna „Światowid”, 1929, fotografia, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-Fs16876/IX (reprodukcja)
4. Kolejka do kasy Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie podczas obchodów 250-lecia teatru publicznego, Andrzej Banaś, 2015, fotografia, z zasobu serwisu informacyjnego Kraków Nasze Miasto (reprodukcja)
5. Laska pamiątkowa ofiarowana Emilowi Gillowi, Marcin Jarra, 1910, wyrób rzemieślniczy, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-2556/VI
6. Felicja Berwaldowa – kasjerka Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie, autor nieznan, brak daty, fotografia, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-Fs2470/VI (reprodukcja)
7. List dyrektora Teatru Tadeusza Pawlikowskiego w sprawie umiejscowienia kasy teatralnej wraz z odpowiedzią Magistratu, 1894, rękopis, z zasobu Archiwum Narodowego w Krakowie, sygn. 29/541/2 k. 207 (reprodukcja)
8. Kasa zamówień, Leon Szpąderski, „Albumik Teatralny” 1902, druk, ze zbiorów Muzeum Teatralnego Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie, nr inw. MT/XII/136 (reprodukcja)
9. Kasa fiskalna używana w Teatrze Ludowym jako rekwizyt teatralny, Anker, Niemcy, pocz. XX w., wyrób fabryczny, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-P/1428/VI/1-3
10. Bilet do Teatru Miejskiego w Krakowie, 1893–1906, druk, ze zbiorów specjalnych Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, zbiór Mieczysława Rulikowskiego, nr inw. 1067
11. Bilet do Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie, 2022, druk, wł. prywatna

2. FOYER

1. Foyer Teatru Miejskiego w Krakowie, Tadeusz Jabłoński, ok. 1900, fotografia, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-Fs4415/VI (reprodukcja)

3. SCENA

1. Wnętrze Teatru Miejskiego w Krakowie, Stanisław Fabijański, ok. 1893, rysunek ołówkiem, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-2352/VIII/24
2. Lornetka teatralna – pamiątka po aktorce Ludwiku Solskim, ok. 1900, metaloplastyka, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-1786/VI
3. Anrakt w Teatrze Rozmaitości w Warszawie, Stanisław Lentz, „Tygodnik Ilustrowany” 1887, nr 216, druk, z zasobu Biblioteki Cyfrowej Uniwersytetu Łódzkiego (reprodukcja)
4. Makieta zmian dekoracji na scenie pudełkowej, 2018, wyrób rzemieślniczy, ze zbiorów Muzeum Teatralnego Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie, brak nr inw.
5. Instrukcja dla służby pogotowia pożarowego w Teatrze Krakowskim, 1890, rękopis, z zasobu Archiwum Narodowego w Krakowie, sygn. 29/541/2 k. 15-26 (reprodukcja)

6. Widok Starego Teatru w Krakowie z dobudowanymi schodami ewakuacyjnymi, autor nieznan, 1883, fotografia, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-Fs2214/VI (reprodukcja)
7. Wnętrze Teatru Skarbkowski, Tadeusz Rybkowski, 1900, akwabela, ze zbiorów Muzeum Historycznego Miasta Lwowa, nr inw. JIM K379 (reprodukcja)
8. Wnętrze Teatru Lwowskiego z widoczną budką suflera i stojącym parterem, Franciszek Ksawery Gerstenberg, 1805, akwabela, ze zbiorów Muzeum Historycznego Miasta Lwowa, nr inw. F.120457/IV (reprodukcja)
9. Przedstawienie Jubileuszowe w Teatrze Wielkim w Warszawie w pięćdziesiąt rocznicę zawodu dramatycznego Alojzego Żółkowskiego, Ksawery Piliński, drzeworyt, 1882, ze zbiorów Muzeum Historycznego Miasta Lwowa, nr inw. JIM 15554 (reprodukcja)
10. Teatr papierowy *Dziadek do orzechów*, Joanna Braun, Zbigniew Mich, Justyna Tucha, 1981, rękodzieło, ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Warszawie, nr inw. PME 59661/1-76
11. Widownia Narodowego Starego Teatru im. H. Modrzejewskiej w Krakowie, Marcin Gulis, 2022, fotografia, z zasobów Muzeum Krakowa, sygn. BKR_0582 (reprodukcja)
12. Sztankiety nad sceną Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie, Bogdan Krężel, 2022, fotografia, z zasobów Muzeum Krakowa, sygn. MG_A8654 (reprodukcja)
13. Nadszcienie Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie, Bogdan Krężel, 2022, fotografia z zasobów Muzeum Krakowa, sygn. MG_A8656 (reprodukcja)

4. ARCHITEKTURA

1. Pamiątkowe tableau Starego Teatru, Leon Sępowski, Zenon Mastalski, 1902, collage, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-2160/VI
2. Projekty przebudowy Starego Teatru, Karol Kremer, Tomasz Majewski, 1841, szkic tuszem, z zasobu Archiwum Narodowego w Krakowie, sygn. ABM TAU BUP 71P5027 (kopie)
3. Stary Teatr przy placu Szczepańskim, Imp. Lemerrier et Bernard, 1854, litografia kredką, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-806/VIII
4. Fotografia rysunku Stanisława Fabijańskiego z 1893 r. przedstawiającego Stary Teatr w Krakowie, Daniel Zawadzki, 1953, fotografia, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-Fs22594/IX (reprodukcja)
5. Stary Teatr w Krakowie, Ignacy Krieger, 1865–1870, klisza szklana, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-5398/K (reprodukcja)
6. Wiązanie dachowe i wielkość sceny w stosunku do jej obramowania, Hilei Brand, drzeworyt przedrukowany w książce Walerego Rzewuskiego *Czy potrzebny nowy teatr w Krakowie*, druk Wł. L. Anczyca i Spółka, Kraków 1879, druk, z zasobu Instytutu Literackiego PAN, (reprodukcja)
7. Wnętrze Teatru Miejskiego w Krakowie z kurtyną żelazną, Awit Szubert, 1893, fotografia, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-Fs236/VI (reprodukcja)
8. Teatr Miejski w Krakowie, Wydawnictwo Księgarni D. E. Friedleina, 1906, karta pocztowa, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-Fs3048-VI
9. Makieta Teatru Miejskiego w Krakowie, Łukasz Jagoda Studio, 2018, model architektoniczny z zasobów Muzeum Krakowa, nr inw. 506/8/ST

5. MECHANIKA SCENY

1. Tajemnice zakulisowe, czyli teatr widziany z tyłu, „Kolce” 1879, nr 5, z zasobu Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, druk sygn. 07936 (reprodukcja)
2. Makieta sceny do sztuki *Zemsta* Aleksandra Fredry, Bolesław Kamykowski, prem. Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie, 21.03.1952, reż. Henryk Szletyński, rękodzieło, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-4547/VI

3. Instrukcja dla obsługi urządzenia grzewczego i wentylacyjnego, ok. 1893, rękopis, z zasobu Archiwum Narodowego, sygn. 29/541/2 k. 65–71, (reprodukcja)
4. Montaż dekoracji na sztankietach, Edward Hartwig, ok. 1960, fotografia, ze zbiorów Muzeum Teatralnego Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie, nr inw. MT/VII/4138/56, reprodukcja
5. Zacisk do blokowania lin sznurowni używany wspólnie, z zasobu Narodowego Starego Teatru im. H. Modrzejewskiej w Krakowie, brak nr inw.
6. Personel robotniczo-sceniczny Teatru Miejskiego w Krakowie, autor nieznan, 1908, fotografia, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-Fs4171/VI (reprodukcja)
7. Elektrotechnicy Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie, Wacław Szymborski, 1929, fotografia, z zasobu Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. 21_IF23305 (reprodukcja)
8. Adam Malarz – maszynista sznurowy Teatrów Krakowskich podczas pracy za kulisami, Edward Węglowski, 1950, fotografia, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-Fn3198/VI (reprodukcja)
9. Pracownicy techniczni podczas prac remontowych w Teatrze Rozmaitości w Krakowie, Józef Lewicki, 1957-1970, fotografia, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-8908/N/6-7 (reprodukcja)
10. Ludwik Berwald – maszynista Starego Teatru i później Teatru Miejskiego w Krakowie w towarzystwie nierozpoznanego mężczyzny, Engelbert Richter, ok. 1983, fotografia, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-Fs2405/VI (reprodukcja)
11. Stanisław Cyrankiewicz, *Ilustrowane o 50 rycinach w trzech częściach ze życia opowieści*, „Czas”, Kraków 1908, ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie, sygn. I 1785, druk
12. Teofil Trzcziński, dyrektor Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie z pracownikami technicznymi ustawiającymi rekwizyty i światła, autor nieznan, ok. 1930, fotografia, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-Fs617/VI (reprodukcja)
13. Rozmieszczenie sprzętu elektrycznego z dwoma nowymi podwójnymi silnikami w Teatrze Miejskim w Krakowie, Langen & Wolf Gaomotoren-Fabrik, 1886, papier, rysunek ołówkiem, z zasobu Narodowego Archiwum w Krakowie, sygn. 29/541/1 k. 99, k. 121 (reprodukcja)
14. Piotr Śliz, pracownik techniczny Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie przy pracy, Jan Borek, 1948, fotografia, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-Fn3199/VI (reprodukcja)
15. Karol Frycz, dyrektor Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie udzielający instrukcji pracownikom technicznym, Agencja Fotograficzna „Światowid”, 1937, fotografia, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-Fs810/VI (reprodukcja)
16. Wielki ruszt z urządzeniami wyciągowymi na nadsцениu Opery Paryskiej, Georges Moynet, „Trucs et décors”, Paris 1893, druk, domena publiczna (reprodukcja)
17. Zapadnia angielska w kształcie gwiazdy, Georges Moynet, „Trucs et décors”, Paris 1893, druk, domena publiczna (reprodukcja)
18. Wnętrze sceny Teatru Wielkiego w Warszawie, „Album Teatralne”, t. 1, Warszawa 1897, druk, z zasobu Biblioteki Śląskiej w Katowicach, sygn. 219150III (reprodukcja)
19. Sznurownia w Teatrze im. Juliusza Słowackiego, Marcin Gulis, 2022, fotografia, z zasobów Muzeum Krakowa, sygn. MG_A8645 (reprodukcja)
20. Sznurownia w Narodowym Starym Teatrze im. H. Modrzejewskiej w Krakowie, Marcin Gulis, 2022, fotografia, z zasobów Muzeum Krakowa, sygn. BKR_0491, BKR_0557 (reprodukcja)
21. Mechanizm zapadni pod sceną Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie, Bogdan Krężel, 2022, fotografia, z zasobów Muzeum Krakowa, sygn. MG_A8672 (reprodukcja)

6. SWIATŁO

1. Scena za sztuki *Drzewo świadomości* Józefa Jaremy, autor nieznan, prem. Teatr Cricot, 31.10.1933, reż. Władysław Dobrowolski, fotografia, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-Fs4006/VI (reprodukcja)
2. Scena ze sztuki *Wolne miasto* Konstantego Krumłowskiego, Czesław Datka, prem. Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie, 3.05.1927, fotografia, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-Fs597/VI (reprodukcja)
3. Reflektory elektryczno-węglowe używane w Teatrze Miejskim w Krakowie, Hugo Bährs Fabrik elektrischer Apparate für Bühnenbeleuchtung, ok. 1893, metaloplastyka, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-2335/VI, MHK-2336/VI, MHK-2339/VI
4. Słońce elektryczne – reflektor teatralny używany w Teatrze Miejskim w Krakowie, Hugo Bährs Fabrik elektrischer Apparate für Bühnenbeleuchtung, ok. 1893, metaloplastyka, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-2337/VI
5. Element rampy scenicznej z Teatru Miejskiego w Krakowie, Hugo Bährs Fabrik elektrischer Apparate für Bühnenbeleuchtung, ok. 1893, metaloplastyka, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-2338/VI
6. Przesłona do reflektora teatralnego używana w Teatrze Miejskim w Krakowie, Hugo Bährs Fabrik elektrischer Apparate für Bühnenbeleuchtung, ok. 1893, metaloplastyka, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-2340/VI
7. Ognisko sceniczne – reflektor teatralny używany w Teatrze Miejskim w Krakowie, Hugo Bährs Fabrik elektrischer Apparate für Bühnenbeleuchtung, ok. 1893, metaloplastyka, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-2341/VI
8. Słońce teatralne – reflektor teatralny używany w Teatrze Miejskim w Krakowie, Hugo Bährs Fabrik elektrischer Apparate für Bühnenbeleuchtung, ok. 1893, metaloplastyka, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-P-307/VI
9. Statyw pod reflektor używany w Teatrze Miejskim w Krakowie, Hugo Bährs Fabrik elektrischer Apparate für Bühnenbeleuchtung, ok. 1893, stolarstwo, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-2342/VI
10. Projekt scenograficzno-oświetleniowy do sztuki *Ubu król* Alfreda Jarry'ego, Katarzyna Żygulska, prem. Teatru STU, 15.10.1981, reż. Krzysztof Jasiński, rysunek, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-5026/VI
11. Maszyna do obsługi światła, lata 50. XX w., wyrób fabryczny, ze zbiorów Muzeum Teatralnego Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie, nr inw. PTP.T153/686
12. Oświetleniowiec, Edward Hartwig, poł. XX w., fotografia, ze zbiorów Muzeum Teatralnego Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie, nr inw. MT/VII/4137/53 (reprodukcja)
13. Reflektor punktowy, ICA AG; lata 20 XX w., metaloplastyka, ze zbiorów Narodowego Muzeum Techniki w Warszawie, nr inw. MT-XVI-905ab
14. Afisz przedstawienia *Hanusia* Gerharta Hauptmanna, prem. Teatr Miejski w Krakowie, 27.02.1895, druk, ze zbiorów Biblioteki Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie, nr inw. Opr-26/160 (reprodukcja)
15. Reżyser Józef Karbowski i aktorzy za kulisami sceny, Agencja Fotograficzna „Światowid”, 1938, fotografia, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-Fs618/VI (reprodukcja)
16. Reflektory teatralne nad sceną Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie, Marcin Gulis, 2022, fotografia, z zasobów Muzeum Krakowa, sygn. IMG_8636 (reprodukcja)
17. Reflektory teatralne na widowni Dużej Sceny Narodowego Starego Teatru im. H. Modrzejewskiej w Krakowie, Marcin Gulis, 2022, fotografia, z zasobów Muzeum Krakowa, sygn. BKR_0540 (reprodukcja)

7. DŹWIĘK

1. Maszyna do wiatru, pracownia Teatru Ludowego w Krakowie, koniec XX w., stolarstwo, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-P/1426/VI
2. Maszyna do grzmotów, pracownia Teatru Ludowego w Krakowie, koniec XX w., stolarstwo, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-P/1427/VI
3. Głośniki używane w garderobach Teatru Ludowego w Krakowie, Tonsil, 1973, wyrób fabryczny, ze zbiorów Muzeum Krakowa, brak nr inw.
4. Efekt grzmotu, J. Moynet. „L'envers du théâtre; machines et décorations”, Paris 1888, rysunek, domena publiczna (reprodukcja)
5. Deszczownia, 2019, wyrób rzemieślniczy, wł. prywatna
6. Gramofon tubowy, wytwórnia Deutschland Gramophon, koniec XIX w., wyrób fabryczny, ze zbiorów Narodowego Muzeum Techniki w Warszawie, nr inw. MT-XX-954abc
7. Mikser Mackie 8 BUS używany w Narodowym Starym Teatrze im. H. Modrzejewskiej w Krakowie, Mackie Designs Inc., 1993, wyrób fabryczny, z zasobu Narodowego Starego Teatru w Krakowie, brak nr inw.
8. Jinglewica Instant Replay 2 model DR-600 używany w Narodowym Starym Teatrze im. H. Modrzejewskiej w Krakowie, 360 System, Newbury Park, lata 90 XX w., wyrób fabryczny, z zasobu Narodowego Starego Teatru w Krakowie, brak nr inw.
9. Egzemplarz teatralny akustyka do spektaklu *Poczet Królów Polskich*, prem. *Narodowy Stary Teatr w Krakowie*, 23.03.2013, reż. Krzysztof Garbaczewski, druk, wł. prywatna
10. Barański, kapelmistrz z grupą aktorów grających w operce *Major Ulanów* Wacława Trzcienieckiego, Wacław Szyborski, prem. Teatr Powszechny w Krakowie, 1920, fotografia, z zasobu Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. 16_IF22500 (reprodukcja)
11. Wacław Hemzaczek, pracownik techniczny Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie w roli żołnierza w sztuce *Szwajk* Jaroslava Haska, Wacław Szyborski, prem. Teatr Miejski im. J. Słowackiego w Krakowie, 31.01.1930, reż. Zbigniew Chmielewski, fotografia, z zasobu Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. 21_IF23377 (reprodukcja)

8. MALARNIA

1. Antoni Żabski, scenograf i Eugeniusz Bożyk, kierownik sceny i malarni Kabaretu Siedem Kotów, Henryk Hermanowicz, ok. 1946, fotografia, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-Fn4070/VI/7 (reprodukcja)
2. Rzut techniczny scenografii do sztuki *Powrót* Harolda Pintera, Władysław Kożuch, 1978, rysunek tuszem, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-3599/VI
3. Wnętrze pracowni malarskiej Jana Spitziera w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie, Zygmunt Wierciak, rysunek tuszem, 1937, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-2319/VI
4. Rekwizytornia Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie, Agencja Fotograficzna „Światowid”, 1937, fotografia, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-Fs809/VI (reprodukcja)
5. Malarnia Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie, autor nieznan, ok. 1937, rysunek tuszem, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-2189/VI
6. Szkice dekoracji do sztuki *Fircyk w zalotach* F. Zabłocki, Eugeniusz Waniek, prem. Teatr Młodego Widza w Krakowie, 10.11.1954, reż. Halina Gallowa, rysunek ołówkiem, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-4044/VI, MHK-4045/VI, MHK-4046/VI
7. Sztaluga malarska używana w Teatrze Ludowym w Krakowie, poł. XX w., stolarstwo, ze zbiorów Muzeum Krakowa, brak nr inw.
8. Doróżka – rekwizyt teatralny, pracownia Teatru Ludowego w Krakowie, poł. XX w., butaforka, ze zbiorów Muzeum Krakowa, brak nr inw.
9. Notatki dotyczące kosztorysu scenografii do sztuki

- Dziady* Adama Mickiewicza, Stanisław Wyspiański, prem. Teatr Miejski w Krakowie, 31.10.1901, reż. Adolf Walewski, rękopis ołówkiem, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-2110/VI
- Scena na cmentarzu, szkic scenograficzny do sztuki *Dziady* Adama Mickiewicza, Stanisław Wyspiański, prem. Teatr Miejski w Krakowie, 31.10.1901, reż. Adolf Walewski, rysunek ołówkiem, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-2111/VI
- Scena w kaplicy, szkic scenograficzny do sztuki *Dziady* Adama Mickiewicza, Stanisław Wyspiański, prem. Teatr Miejski w Krakowie, 31.10.1901, reż. Adolf Walewski, rysunek ołówkiem, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-2122/VI
- Makieta dekoracji do sceny ósmej sztuki *Noc listopadowa* Stanisława Wyspiańskiego, Stanisław Wyspiański, prem. Teatr Miejski w Krakowie, 28.11.1908, reż. Ludwik Solski, akwarela, rysunek ołówkiem, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-2122/VI
- Makieta dekoracji do pierwszego aktu sztuki *Legenda II* Stanisława Wyspiańskiego, Stanisław Wyspiański, 1904, prem. Teatr Miejski we Lwowie, 26.01.1905, reż. Ludwik Solski, rękodzieło, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-864/VI
- Makieta dekoracji do sztuki *Achilleis* Stanisława Wyspiańskiego, Mieczysław Różański, prem. Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie, 07.12.1928, reż. Zygmunt Nowakowski i Józef Sosnowski, rękodzieło, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-885/VI
- Karol Frycz w pracowni scenograficznej, autor nieznan, 1947, akwarela, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-5095/VI
- Dzban, rekwizyt do spektaklu *Powrót syna marnotrawnego* Romana Brandstaetera, prem. Teatry Dramatyczne w Krakowie (Stary Teatr), 20.11.1947, reż. Janusz Warnecki, butaforka, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-5096/VI
- Plan podłogi sceny do sztuki *Opowieść zimowa* Williama Shakespeare'a, Iwo Gall, prem. Teatr Młodego Widza w Krakowie, 17.12.1955, reż. Iwo Gall, rysunek ołówkiem i kredką, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-2551/VI/1
- Makieta dekoracji do sceny pierwszej sztuki *Dziady* Adama Mickiewicza, Ewa Kotula, Andrzej Meissner wg. Jerzego Gota, 1957, prem. Teatr Miejski w Krakowie, 31.10.1901, reż. Adolf Walewski, rękodzieło, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-875/VI
- Makieta dekoracji do sceny drugiej sztuki *Dziady* Adama Mickiewicza, Ewa Kotula, Andrzej Meissner wg. Jerzego Gota, Kraków, 1957, prem. Teatr Miejski w Krakowie, 31.10.1901, reż. Adolf Walewski, rękodzieło, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-876/VI
- Makieta dekoracji do sceny czwartej sztuki *Dziady* Adama Mickiewicza, Ewa Kotula, Andrzej Meissner wg. Jerzego Gota, Kraków, 1957, prem. Teatr Miejski w Krakowie, 31.10.1901, reż. Adolf Walewski, rękodzieło, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-877/VI
- Projekt scenografii do sztuki *Śluby panieńskie* Aleksandra Fredry, Andrzej Włodarczyk, prem. Teatr Bagatela w Krakowie, 10.10.1978, reż. Jerzy Płoński, collage, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-4669/VI
- Lustreczko, rekwizyt teatralny używany przez Jadwigę Mrozowską, pocz. XX w., metaloplastyka, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-1972/VI
- Korona, element kostiumu używany przez Jadwigę Mrozowską, pocz. XX w., metaloplastyka, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-1973/VI
- Rekwizytornia, Leon Szpądrowski, „Albumik teatralny” 1902, druk, ze zbiorów Muzeum Teatralnego Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie, nr inw. MT/XII/136
- Józef Stanowski, rekwizytor Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie, Wacław Szyborski, 1918, fotografia, z zasobu Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. 13_IF21890 (reprodukcja)
- Jan Spitzjar, dekorator i Ludwik Biegański, śpiewak –

- pracownicy Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie, Wacław Szyborski, 1911, fotografia, z zasobu Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. 4_IF20359 (reprodukcja)
27. Wincenty Dmochowski, dekorator Teatru Krakowskiego, ok. 1960, fotografia, z zasobu Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. 90_IF3847 (reprodukcja)
 28. Zygmunt Wierciak, dekorator Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie w malarni, Wacław Szyborski, 1916, fotografia, z zasobu Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. 11_IF21427 (reprodukcja)
 29. Jan Spitziar, dekorator Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie, Zygmunt Wierciak, 1923, olej, z zasobu Archiwum Artystyczne i Biblioteka Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie, nr inw. II-18
 30. W pracowni scenograficznej, Edward Hartwig, poł. XX w., fotografia, ze zbiorów Muzeum Teatralnego Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie, nr inw. MT/VII/4137/6 (reprodukcja)
 31. Rzemieślnicy teatralni w pracowni, Edward Hartwig, poł. XX w., fotografia, ze zbiorów Muzeum Teatralnego Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie, nr inw. MT/VII/4137/7 (reprodukcja)
 32. Jan Spitziar, długoletni dekorator Teatru Miejskiego w Krakowie, Wacław Szyborski, 1911, fotografia z zasobu Biblioteki Jagiellońskiej, nr inw. BJIF20358, (reprodukcja)
 33. Plan sytuacyjny do sztuki *Legenda II* Stanisława Wyspiańskiego, Stanisław Wyspiański, 1904, prem. Teatr Miejski we Lwowie, 26.01.1905, reż. Ludwik Solski, rysunek tuszem i kredką, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-2120/VI
 34. Projekt dekoracji do sztuki *Pan Jowiński* Aleksandra Fedry, Karol Frycz, prem. Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie, 01.02.1918, reż. Aleksander Zelwerowicz, akwarela, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-2042/VI
 35. Projekt dekoracji do opery *Halka* Stanisława Moniuszki, Teofil Trzciański, 1917, akwarela, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-2260/VI
 36. Pustkowie, projekt dekoracji do sztuki *Lubow Jarowaja* Konstantego Treniewa, Andrzej Stopka, prem. Teatry Dramatyczne (Teatr im. Juliusza Słowackiego), 9.12.1949, reż. Bronisław Dąbrowski, tempera, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-3698/VI
 37. Projekt dekoracji do sztuki *Balladyna* Juliusza Słowackiego, Eugeniusz Waniek, 1927, akwarela, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-2747/VI
 38. Projekt dekoracji do sztuki *Wielkanoc* Stefana Otwinowskiego, Andrzej Stopka, prem. Teatry Dramatyczne w Krakowie (Stary Teatr), 4.12.1946, reż. Władysław Woźnik, tempera, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-3602/VI
 39. Scenograf Iwo Gall rozmawiający z maszynistą teatralnym, Stanisław Brzozowski i Jan Malarski, ok. 1950, fotografia, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-Fn3939/VI (reprodukcja)
 40. Magazyn dekoracji w podziemiach Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie, Bogdan Kręzel, 2022, fotografia, z zasobów Muzeum Krakowa, sygn. BK-22_A8779 (reprodukcja)
 - 31.01.1914, reż. Stanisław Stanisławski, fotografia, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-Fs2610/VI
 4. Kostium Tadeusza Kondrata do roli Tristana w sztuce *Pies ogradnika* Lope de Vegi, Andrzej Pronaszko, prem. Teatry Dramatyczne w Krakowie (Stary Teatr), 28.01.1950, reż. Władysław Krzeminski, krawiectwo, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-2399/VI/1-3
 5. Garderoba Iwo Galla w Teatrze Młodego Widza, Izabela Wicińska-Delekt, 1955, gwiazd, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-2563/VI
 6. Kamizelka Mariana Cebulskiego do roli Szambelana w sztuce *Pan Jowiński* Aleksandra Fredry, Karol Frycz, prem. Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie, 11.07.1959, reż. Mieczysław Górkiewicz, krawiectwo, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-2420/VI
 7. Kostium Zofii Jaroszewskiej do roli tytułowej w sztuce *Elżbieta królowa Anglii* Ferdinanda Brucknera, Krzysztof Pankiewicz, prem. Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie, 17.02.1962, reż. Irena Babel, krawiectwo, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-2027/VI/1-2
 8. Kostium Hanny Wietrzny do roli Śmierci w sztuce *Cymbelin* Williama Shakespeare'a, Ewa Starowieyska, prem. Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej w Krakowie, 16.07.1967, reż. Jerzy Jarocki, krawiectwo, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-2611/VI
 9. Peruka Ewy Ciepeli do roli Rosalindy w sztuce *Król Mięsopest* Jaroslawa Marka Rymkiewicza, Lidia Minticz i Jerzy Skarżyński, prem. Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej w Krakowie, 11.10.1970, reż. Bogdan Hussakowski, perukarstwo, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-2610/VI/1-3
 10. Peruka wykorzystywana do roli Hermana w operze *Dama Pikowa* Piotra Czajkowskiego i do roli tytułowej w operze *Casanova* Ludomira Różyckiego, Piotr Hado, ok. 1930, perukarstwo, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-1916/VI
 11. Sztuczna broda i wąsy do roli Vasco da Gamy w operze *Afrykanka* Giacomo Meyerbeera, Piotr Hado, ok. 1937, perukarstwo, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-1918/1-2
 12. Teatralna pracownia krawiecka, Edward Hartwig, poł. XX w., fotografia, ze zbiorów Muzeum Teatralnego Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie, nr inw. MT/VII/4137/51 (reprodukcja)
 13. Księga kostiumów szatnego Ludwika Rozwadowicza, Kraków, 1893, rękopis tuszem, z zasobu Archiwum Artystyczne i Biblioteka Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie, sygn. 9103
 14. Inwentarz Teatru Krakowskiego, 1865, rękopis atrymentem, z zasobu Archiwum Narodowego w Krakowie, sygn. 29/541/63 (reprodukcja)
 15. Magazyn kostiumów męskich w Narodowym Starym Teatrze im. H. Modrzejewskiej w Krakowie, Marcin Gulis, 2022, fotografia, ze zbiorów Muzeum Krakowa, sygn. MG_A7668 (reprodukcja)
 16. Magazyn kostiumów damskich w Narodowym Starym Teatrze im. H. Modrzejewskiej w Krakowie, Marcin Gulis, 2022, fotografia, ze zbiorów Muzeum Krakowa, sygn. MG_A7665 (reprodukcja)
 17. Pracownia krawiecka Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie, Bogdan Kręzel, 2022, fotografia, ze zbiorów Muzeum Krakowa, sygn. MG_A8769 (reprodukcja)

9. GARDEROBA

1. Kostium do roli Króla w sztuce *Bolesław Śmiały* Stanisława Wyspiańskiego, pracownia krawiecka Teatru Miejskiego w Krakowie wg. projektu Stanisława Wyspiańskiego, prem. Miejski w Krakowie, 07.05.1903, krawiectwo, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-785/VI
2. Projekt fragmentu kostiumu do sztuki *Castus Joseph* Szymona Szymonowica, Karol Maszkowski, prem. Teatr Miejski im. J. Słowackiego w Krakowie, 31.01.1914, reż. Stanisław Stanisławski, akwarela, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-2226/VI
3. Antoni Piekarski w kostiumie do roli Starego Franta w sztuce *Castus Joseph* Szymona Szymonowica, prem. Teatr Miejski im. J. Słowackiego w Krakowie,

10. CHARAKTERYZACJA

1. Fryzjer Mieczysław Stępniewski w pracowni perukarskiej Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie czeszący aktora Kazimierza Opalińskiego, Agencja Fotograficzna „Światowid”, 1938, fotografia, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-Fs778/VI (reprodukcja)
2. Aktor Ludwik Solski w garderobie Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie, autor nieznan, lata 30–50. XX w., fotografia, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-Fs2240/VI/41 (reprodukcja)
3. Tableau z rolami Ludwika Solskiego, autor nieznan, ok.

- 1900, fotografia, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-Fs 2476/VI (reprodukcja)
4. Rurki do włosów używane przez aktorkę Antoninę Kłosińską, Acier G., 1. połowa XX w., metaloplastyka, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-2363/VI
 5. Flakonik z perfumami *Soir de Paris* używanymi przez aktorkę Adę Kosmowską, Bourjois, ok. 1918–1939, wyrób fabryczny, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-4284/VI
 6. Lustro z garderoby aktorki Zofii Jaroszewskiej w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie, ok. 1918–1939, metaloplastyka, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-4229/VI
 7. Rożek na perfumy używany przez aktorkę Antoninę Hoffmann, druga poł. XIX w., wyrób rzemieślniczy, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-2009/VI
 8. Nożyczki do przycinania knotów używane przez aktorkę Antoninę Hoffmann, XIX w., metaloplastyka, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-2284/VI
 9. Flakonik na olejek różany używany przez aktorkę Antoninę Hoffmann, XIX w., wyrób rzemieślniczy, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-2008/VI
 10. Lusterko używane przez aktora Wincentego Rapackiego, 2. poł. XIX w., wyrób rzemieślniczy ze zbiorów Muzeum Teatralnego Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie, nr inw. MT/IV/205
 11. Szminki teatralne do charakteryzacji, Ludwigi Leichner, 2. poł. XIX w., wyrób fabryczny, ze zbiorów Muzeum Teatralnego Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie, brak numeru inw.
 12. Charakteryzacja, Edward Hartwig, poł. XX w., fotografia, ze zbiorów Muzeum Teatralnego Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie, nr inw. MT/VII/4140/101 (reprodukcja)
 13. Teatralna pracownia perukarska, Edward Hartwig, poł. XX w., fotografia, ze zbiorów Muzeum Teatralnego Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie, nr inw. MT/VII/4137/9 (reprodukcja)
 14. Katalog produktów do charakteryzacji *Czego potrzebuje aktor do maski?*, Ludwigi Leichner, 1929, druk, ze zbiorów Muzeum Teatralnego Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie, nr inw. MTakc76/2002
 15. Jedna z współczesnych szaf magazynowych z perukami w pracowni perukarskiej w Teatrze im. J. Słowackiego, Bogdan Krężel, 2022, fotografia, ze zbiorów Muzeum Krakowa, sygn. MG_22_IMG_8714 (reprodukcja)

11. INSPICJENT

1. Bolesław Leszczyński przy budce suflera, „Mucha” 1891, nr 34, druk, z zasobu Biblioteki Narodowej, nr inw. mf. 58468 (reprodukcja)
2. Anegdota o inspicjencie, „Mucha” 1903, nr 36, druk, z zasobu Biblioteki Narodowej, nr inw. mf. 58468 (reprodukcja)
3. Aktor i inspicjent Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie Józef Daniel, Paweł Bielec, lata 40. XX w., fotografia, z zasobu Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. 26_IF23692 (reprodukcja)
4. Inspicjent i aktor Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie Stefan Stanoch za kulisami, autor nieznan, 1947, fotografia, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-fn3389/VI, (reprodukcja)
5. Inspicjent, Leon Szpąrdrowski, „Albumik Teatralny” 1902, druk, ze zbiorów Muzeum Teatralnego Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie, nr inw. MT/XII/136
6. Inspicjent, Edward Hartwig, poł. XX w., fotografia, ze zbiorów Muzeum Teatralnego Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie, nr inw. MT/VII/4139/44 (reprodukcja)
7. Sufler, Edward Hartwig, poł. XX w., fotografia, ze zbiorów Muzeum Teatralnego Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie, nr inw. MT/VII/4139/93 (reprodukcja)
8. Egzemplarz inspicjencki *Cagliostro w Wiedniu* Camilla Zella i Richarda Genée, prem. Teatr Lwowski, 05.05.1891, rękopis, z zasobu Biblioteki Śląskiej w Katowicach, sygn. BTLw1575
9. Egzemplarz reżyserski Adolfa Walewskiego sztuki *Dziady* Adama Mickiewicza, prem. Teatr Miejski w Krakowie, 31.10.1901, druk, z zasobu Biblioteki Śląskiej w Katowicach, sygn. BTLw1534
10. Egzemplarz inspicjencki sztuki *Beatrice Cenci* Juliusza Słowackiego, Teatr Lwowski, 1905, druk, z zasobu Biblioteki Śląskiej w Katowicach, sygn. BTLw3852
11. Egzemplarz inspicjencki sztuki *Słepy i garbaty* Adolphe’a Philippe’a Dennery’ego, Auguste’a Bourgeois’a, prem. Teatr Lwowski, 10.15.1858, rękopis, z zasobu Biblioteki Śląskiej w Katowicach, sygn. BTLw676
12. Egzemplarz inspicjencki sztuki *Wróg ludu* Henrika Ibsena, prem. Teatr Lwowski, 26.09.1903, reż. Ludwik Solski, druk, rękopis, z zasobu Biblioteki Śląskiej w Katowicach, sygn. BTLw5810
13. Egzemplarz inspicjencki sztuki *Romeo i Julia* Wiliama Shakespeare’a, Teatr Lwowski, 1909, rękopis, z zasobu Biblioteki Śląskiej w Katowicach, sygn. BTLw3171
14. Egzemplarz inspicjencki sztuki *Wróg ludu* Henrika Ibsena, prem. Narodowy Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej w Krakowie, 3.10.2015, reż. Jan Klata, druk, wł. prywatna (reprodukcja)
15. Próba w teatrze krakowskim, Włodzimierz Sobiesław, lata 80. XIX w., rysunek, ze zbiorów Muzeum Starego Teatru w Krakowie, nr inw. MUZ-520

12. FINANSE

1. Karykatura Ludwika Solskiego jako dyrektora, Zygmunt Wierciak, 1913, rysunek piórkim, akwabela, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-763/VI
2. Arytmometr, Seidel und Naumann A.G., ok. 1920, wyrób fabryczny, ze zbiorów Narodowego Muzeum Techniki w Warszawie, nr inw. MT-III-634
3. Liczydło biurowe, początek XX w., wyrób fabryczny, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-5100/III
4. Raport kasy ze sprzedaży biletów na sztukę *Chwast* Józefa Bliznińskiego, 19.04.1984, rękopis, z zasobu Archiwum Narodowego w Krakowie, sygn. 29/541/2 k. 153 (reprodukcja)
5. Korespondencja pełnomocnika rodziny Pawlikowskich w sprawie pieniędzy, które Tadeusz Pawlikowski dołożył do budżetu teatru, 1899, rękopis, z zasobu Archiwum Narodowego w Krakowie, sygn. 29/541/3 k. 491-492 (reprodukcja)
6. Wykaz zaległych kwot Tadeusza Pawlikowskiego na rzecz Gminy, 1899, rękopis, z zasobu Archiwum Narodowego w Krakowie, sygn. 29/541/3 k. 499-501 (reprodukcja)
7. Rachunek za roboty ślusarskie, 1896/1897, rękopis, z zasobu Archiwum Narodowego w Krakowie, sygn. 29/541/2 k. 885 (reprodukcja)
8. List Dyrektora Teatru Miejskiego w Krakowie Tadeusza Pawlikowskiego do Komisji Teatralnej z prośbą o zgodę na podniesienie cen biletów, 1893, rękopis, z zasobu Archiwum Narodowego w Krakowie, sygn. 29/541/2 k. 109-110 (reprodukcja)

13. KOMUNIKACJA

1. Rozmowa dyrektora teatru i autora dramatycznego, Zygmunt Wierciak, 1913, akwabela, rysunek kredką, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-770/VI
2. Przybory na biurko: kałamarz, bibularz, popielnica i pudeleczeko używane przez Ludwika Solskiego, poł. XX w., wyrób fabryczny, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-963/VI/2/5/6
3. Pismo dyrektora Teatru Miejskiego im. J. Słowackiego w Krakowie Lucjana Rydla do aktorki Konstancji Bednarzewskiej, 1916, rękopis, ze zbiorów Muzeum Teatralnego Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie, nr inw. MT IX/788, reprodukcja
4. Aparat telegraficzny, F. Steftschek and Sohn, 2. poł. XIX w., wyrób fabryczny, ze zbiorów Narodowego Mu-

- zeum Techniki w Warszawie, nr inw. MT-XIII-231
5. Ścienny aparat telefoniczny, koniec XIX w., wyrób fabryczny, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-2462/III
 6. Pieczęć Teatru Miejskiego w Krakowie, ok. 1893, wyrób rzemieślniczy, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK2285/VI

14. ORGANIZACJA PRACY

1. Hilary Meciszewski, *Uwagi o teatrze krakowskim*, druk Stanisław Gieszkowski, Kraków, 1843, druk, ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie, sygn. II 1502 s.z.
2. Dyrektor i reżyser Teofil Trzczyński podczas próby do sztuki *Wesele pani du Barry* Adama Grzymały-Siedleckiego, Włodzimierz Bartosiewicz, prem. Teatr Polski w Poznaniu, 10.03.1948, rysunek ołówkiem, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-2106/VI
3. Pismo dyrektora Teatru Miejskiego w Krakowie Tadeusza Pawlikowskiego do Prezydenta Miasta Krakowa, 1894, rękopis, z zasobu Archiwum Narodowego w Krakowie, sygn. 29/541/2 k. 229 (reprodukcja)
4. Regulamin domowy Teatru Miejskiego w Krakowie, 1894, rękopis, z zasobu Archiwum Narodowego w Krakowie, sygn. 29/541/2 k. 295–301 (reprodukcja)
5. Urządzenie dla artystów teatru krakowskiego, 1843, druk, z zasobu Biblioteki Narodowej, sygn. 89.481 (reprodukcja)
6. Dyrektor Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie Ludwik Solski z pracownikami technicznymi, 1953, fotografia, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-Fs2240/VI/44 (reprodukcja)
7. Ogólne postanowienia dotyczące służby teatralnej, 1887, rękopis, z zasobu Archiwum Narodowego w Krakowie, sygn. 29/541/2 k. 3–6 (reprodukcja)
8. Próba w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, Tadeusz Cybulski, 1920, olej na tekturze, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-2274/VI
9. Regulamin dla służby Teatru Miejskiego, ok. 1893, druk, z zasobu Archiwum Narodowego, sygn. 29/541/2 k. 73–78 (reprodukcja)

15. BUDOWANIE ZESPOŁU

1. Karykatura Ludwika Solskiego jako dyrektora i w roli Chudogęby z „Wieczoru Trzech Króli” Williama Szekspira, Zygmunt Wierciak, 1906, rysunek ołówkiem i kredką, podmalowany akwarelą, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-768/VI
2. Karykatura Ludwika Solskiego jako dyrektora angażującego aktorkę, Zygmunt Wierciak, 1913, akwarela, rysunek piórkiem, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-764/VI
3. Wykaz skladek na fundusz emerytalny pracowników teatru, ok. 1893, rękopis, z zasobu Archiwum Narodowego w Krakowie, sygn. 29/541/2 k. 147–148 (reprodukcja)
4. Wykaz przedstawień, z których 15% dochodu przeznaczono na fundusz emerytalny, ok. 1893, rękopis, z zasobu Archiwum Narodowego w Krakowie, sygn. 29/541/2 k. 145 (reprodukcja)
5. Wykaz miesięcznych gaź aktorskich, ok. 1893, rękopis, z zasobu Archiwum Narodowego, sygn. 29/541/2 k. 141–143 (reprodukcja)
6. Wykaz funduszy zebranych na poczet emerytur dla aktorów, ok. 1894, rękopis, z zasobu Archiwum Narodowego, sygn. 29/541/2 k. 151 (reprodukcja)
7. Kontrakt aktorski Konstancji Bednarzewskiej, 1900, druk, rękopis, ze zbiorów Muzeum Teatralnego Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie, nr inw. MT IX/232/II, (reprodukcja)
8. Dyrektor Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie Ludwik Solski podpisujący umowy z aktorami, Jan Binek, 1931, fotografia, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-Fs956/VI (reprodukcja)

16. RELACJE Z WŁADZĄ

1. Protokół z rewizji Starego Teatru, 1884, druk, z zasobu Archiwum Narodowego, sygn. 29/541/64 k. 1083–1084 (reprodukcja)
2. Pismo Tadeusza Pawlikowskiego do Komisji Teatralnej, 1894, rękopis, z zasobu Archiwum Narodowego, sygn. 29/541/2 k. 129–131 (reprodukcja)
3. Instrukcja dla Komisji Teatralnej, 1883, rękopis, z zasobu Archiwum Narodowego w Krakowie, sygn. 29/541/2 k. 183–186 (reprodukcja)
4. Instrukcja dla komisarzy inspekcyjnych oraz straży cywilno-policyjnej, ok. 1893, druk, z zasobu Archiwum Narodowego w Krakowie, sygn. 29/541/2 k. 275–293 (reprodukcja)
5. Pismo kierowane nie do Rady Miejskiej z prośbą o zatrudnienie jako zarządca rzeczy teatru, 1899, rękopis, z zasobu Archiwum Narodowego w Krakowie, sygn. 29/541/3 k. 29 (reprodukcja)
6. Pismo Tadeusza Pawlikowskiego do Komisji Teatralnej w sprawie rozliczenia finansowego, 1899, rękopis, z zasobu Archiwum Narodowego, sygn. 29/541/3 k. 487 (reprodukcja)
7. Pismo do Dyrekcji Teatru – odpis protokołu komisji budowlano-ogniowej, 1887, rękopis, z zasobu Archiwum Narodowego, sygn. 29/541/63 k. 1113–1115 (reprodukcja)
8. Odezwa – odpis ostrzeżenia wydanego dla Teatru z powodu zaniedbań, 1886, rękopis, z zasobu Archiwum Narodowego, sygn. 29/541/63 k. 1161–1164 (reprodukcja)
9. List umowy – kontrakt Lucjana Rydla z Gminą Stołecznego Miasta Krakowa dotyczący dyrekcji teatru, 1915, druk, z zasobu Archiwum Narodowego, sygn. 29/511/6 k. 165–168 (reprodukcja)
10. Wykaz sztuk zgłoszonych do repertuaru, Tadeusz Pawlikowski, 1894, rękopis, z zasobu Archiwum Narodowego w Krakowie, sygn. 29/541/2/ k. 215 (reprodukcja)
11. Klucz z uroczystego otwarcia przebudowanego gmachu Starego Teatru krakowskiego, 1906, metal połączony, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-119/III

17. BUDOWANIE WIZERUNKU

1. Afisz anonsujący odczyt Stanisława Przybyszewskiego połączony z przedstawieniem Wnętrza Maurice'a Maeterlincka, Zakład Litograficzny Aureliusza Pruszyńskiego wg projektu Stanisława Wyspiańskiego, 1899, litografia barwna, ze zbiorów Muzeum Krakowa, nr inw. MHK-2108/VI
2. Wykaz występów gościnnych w Teatrze Miejskim, Józef Kotarbiński, ok. 1893, rękopis, z zasobu Archiwum Narodowego w Krakowie, sygn. 29/541/2/ k. 149 (reprodukcja)
3. „Afisz Teatralny”, 3 XII 1876, druk, z zasobu Biblioteki Narodowej, sygn. mf.29046 (reprodukcja)
4. Afisz ze sztuki *Wróg ludu* Henrika Ibsena, Teatr Krakowski, prem. 17.10.1891, reż. Roman Żelazowski, druk, ze zbiorów Biblioteki Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie, nr inw. Opr-22/151 (reprodukcja)
5. Afisz ze sztuki *Wróg ludu* Henrika Ibsena, Teatr Krakowski, z dnia 18.10.1891, reż. Roman Żelazowski, druk, ze zbiorów Biblioteki Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie, nr inw. Opr-22/152 (reprodukcja)
6. Afisz ze sztuki *Wróg ludu* Henrika Ibsena, Teatr Krakowski, z dnia 20.10.1891, reż. Roman Żelazowski, druk, ze zbiorów Biblioteki Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie, nr inw. Opr-22/153 (reprodukcja)
7. Afisz ze sztuki *Wróg ludu* Henrika Ibsena, Teatr Miejski w Krakowie, z dnia 19.10.1894, druk, ze zbiorów Biblioteki Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie, nr inw. Opr-26/44 (reprodukcja)
8. Plakat ze sztuki *Wróg ludu* Henrika Ibsena, Narodowy Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej w Krakowie, prem. 3.10.2015, reż. Jan Klata, druk, ze zbiorów Narodowego Starego Teatru w Krakowie, br. nr inw. (reprodukcja)

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



Mecenas Muzeum



partnerzy Muzeum



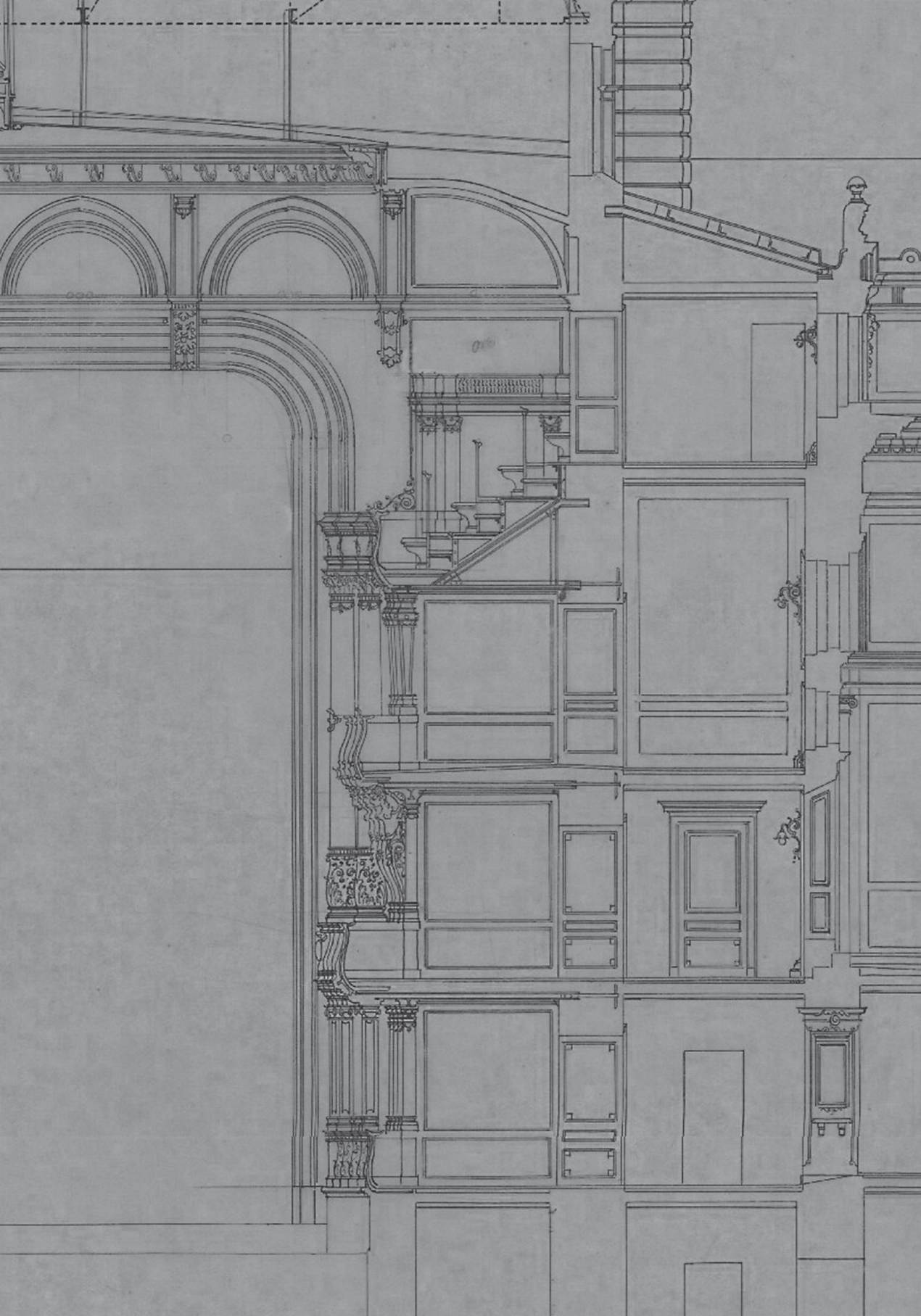
KÄRCHER

patroni i medialni

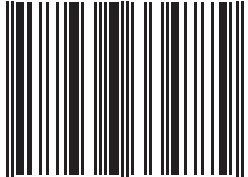


Kraków Culture
KARNET





ISBN 978-83-66334-77-9



9 788366 334779

www.muzeumkrakowa.pl
www.facebook.com/muzeumkrakowa

