

# Rzemieślnicy teatralni

## 2013

---

Raport Instytutu Teatralnego  
im. Z. Raszewskiego

---

## Wstęp

Spektakl teatralny to wynik współpracy wielu osób. Tych, których postacie czy nazwiska widać od razu – aktorów, reżysera, dramaturga, scenografa, ale i tych, którzy zarządzają pieniędzmi na nie: dyrektorów finansowych lub generalnych, organizujących artystom możliwość pracy.

Często zapominamy, że teatr nie mógłby również obejść się bez szerokiego grona pracowników, których działanie jest mniej transparentne. Chodzi o osoby, które chcemy nazwać „rzemieślnikami teatralnymi”. Ich praca jest nie mniej kreatywna niż reżyserów czy dramaturgów, jednocześnie będąc wymagającą precyzji zegarmistrza, punktualności oraz doświadczenia w swoim fachu. Często te ciche postacie, niezauważanie przemykające korytarzami teatru, są nie tylko skarbnicami wiedzy, anegdot, ale również mistrzami w swojej dziedzinie. To właśnie w pracowniach teatralnych kryją się tajemnice produkcji kostiumów, dekoracji, rekwizytów i wielu innych elementów niezbędnych w realizacji przedstawienia. Pracownie krawieckie, stolarskie, kostiumowe, szewskie i garderoby - to miejsca pracy, które warto odkryć na nowo.

Pragniemy zwrócić uwagę na rzemieślników teatralnych oraz rzemiosło, jakie uprawiają. Chcemy dowiedzieć się, w jaki sposób pracują, jak wygląda ich pracownia, z czym wiążą nadzieje, co spisują na straty. Czy sądzą, że ich zawód czeka świetlana przyszłość, a może wręcz przeciwnie? Jakie problemy napotykają rzemieślnicy teatralni oraz ich pracownie?

## Problem badawczy

Zarysowana powyżej różnorodność zagadnień, związanych z tematem rzemieślnictwa teatralnego pozwala na przedstawienie wielu problemów badawczych. Istnieje kilka pytań, na które znalezienie odpowiedzi wydaje się szczególnie istotne. Są to kwestie dotyczące:

- a. ilości pracowni w każdym z teatrów, adekwatności ich wyposażenia w stosunku do tego, co powinno się w nich wykonywać; planów modernizacji pracowni, powodów ewentualnych likwidacji pracowni;
- b. pracowników pracowni – rzemieślników teatralnych: ich drogi zawodowej, sposobu, w jaki związali się z teatrem, ich stosunku do swojej pracy, umiejętności, jakie należy posiadać, by ją wykonywać, etc.

W toku przeprowadzania wywiadów pojawiły się również inne zagadnienia, które warto byłoby poruszyć, przeanalizować oraz usystematyzować. Jest to typologia zawodów rzemieślniczych, sposób przekazywania wiedzy młodym adeptom rzemieślnictwa oraz najczęstsze problemy, z jakimi napotykają się rzemieślnicy w swoich pracowniach.

Warto również zdefiniować pojęcie „rzemiosła” by określić, kto w poniższym raporcie został nazwany „rzemieślnikiem teatralnym”. Rzemiosło w rozumieniu Ustawy z dnia 22 marca 1989 roku o rzemiośle, znowelizowanej ustawą z dnia 26 lipca 2001 roku definiowane jest jako „jest zawodowe wykonywanie działalności gospodarczej przez osobę fizyczną, z udziałem kwalifikowanej pracy własnej, w imieniu własnym tej osoby i na jej rachunek<sup>1</sup>”. W Związku Rzemiosła Polskiego, organizacji zrzeszającej rzemieślników, dbającej o ich prawa, kształcenie oraz regulacje dotyczące kształcenia, istnieje również Ogólnopolska Komisja Rzemiosł Artystycznych.

Rzemieślnictwo teatralne potrzebuje jednak innego rodzaju rozróżnienia – przede wszystkim powinno ono dotyczyć następującej kwestii: czy rzemieślnikami teatralnymi są również oświetleniowcy, akustycy, montażyści sceny? Odpowiedź na to pytanie jest trudna: spektakl teatralny nie może odbyć się – co oczywiste – jeśli aktora nie widać i nie słyszać. A jednak oświetlenie oraz akustyka nie są

---

<sup>1</sup> <http://www.zrp.pl/LinkClick.aspx?fileticket=wu2LxlfF600%3d&tabid=98&language=en-US> [data dostępu on-line: 8 kwietnia 2013 roku]

„wytwórcze” w tym sensie, co rekwizyty czy kostiumy. W raporcie badaczka uwzględnia istnienie pracowni elektro-akustycznych oraz elektro-oświetleniowych, natomiast w wywiadach jakościowych kładzie nacisk na rozmowy z rzemieślnikami takimi, jak szewcy, tapicerzy, krawcy, modelatorzy.

## Metodologia

Badanie, stanowiące podstawę niniejszego raportu, zostało przeprowadzone w dniach 12.02-29.03.2013 oraz w dniu 16 kwietnia 2013 roku. Objęło ono 16 teatrów w Warszawie, dotowanych przez Miasto Stołeczne Warszawa. W badaniu wzięło udział dwunastu kierowników technicznych oraz dwudziestu trzech rzemieślników. Mimo wysłania ankiety przedstawicielom działu technicznego lub administracyjnego dwóm teatrom (Teatr Komedia, Scena na Woli Teatru Dramatycznego, wcześniej – Teatr na Woli), które nie posiadają pracowni, żaden z nich nie odesłał odpowiedzi na pytania na adres mailowy badaczki, która co najmniej dwukrotnie kontaktowała się ponownie z każdym z nich. Zastępca dyrektora do spraw technicznych Teatru Sceny Prezentacji przysłał odpowiedź, iż ankieta nie dotyczy jego teatru, a wszystkie prace wykonywane są na zewnątrz.

Metodologia składa się z dwóch części. Pierwsza to ankieta – osiem pytań otwartych, traktowanych w raporcie zagadnieniowo. Zagadnienia te są następujące:

1. Jakie pracownie znajdują się w teatrze?
2. Od kiedy istnieje każda z pracowni?
3. Czy pracownie są należycie wyposażone? Czy niczego w nich nie brakuje?
4. Jakie potrzeby ma pracownia – metrażowe, zaopatrzeniowe, zatrudnieniowe?
5. Jakie są plany wobec niej na przyszłość?
6. Czy pracownie mają praktykantów? Czy kogoś kształcą?
7. Jeśli w teatrze nie ma pracowni – z jakiego powodu? Czy dana pracownia przestała istnieć? Kiedy? Dlaczego?
8. Ile osób pracuje w każdej z pracowni? Jaki staż mają pracownicy?

Ankiety wypełniali kierownicy techniczni danych teatrów, jej wyniki opierają się na danych, wpisanych przez nich do kwestionariuszy.

W drugiej części badaczka korzystała z kompilacji dwóch metod: wywiadu swobodnego oraz jakościowego, korzystając z przygotowanych wcześniej dyspozycji do wywiadów, które składały się z pytań ujętych w bloki, odpowiadające opisanym w podpunkcie *b* części „Problem badawczy” obszarom.

W przygotowaniu i przeprowadzaniu badań badaczka kierowała się metodologią, sugerowaną przez Herberta i Irene Rubin oraz Earla Babbiego:

- Technika wywiadu jakościowego, ujmowanego jako rozmowę ukierunkowaną przez badaczkę, w trakcie której kładzie ona nacisk na niektóre tematy, poruszane przez rozmówcę. W wypadku rzemieślników teatralnych była to – jak wcześniej zaznaczono – ich droga ku profesji, którą wykonują, opis pracy oraz przekazywanie wiedzy młodszym, niedoświadczonym osobom<sup>2</sup>
- *flexible, iterative, continuous* – elastycznością, etapowością oraz ewolucyjnością, stosowanymi przy wywiadach. Elastyczność pozwala na modyfikowanie pytań w trakcie rozmowy, by uzyskać jak najwięcej potrzebnych informacji; etapowość pozwoliła na początkowe zadawanie pytań otwartych, by następnie uzupełniać wywiad bardziej szczegółowymi; poprzez ewolucyjność badaczka systematycznie dodawała nowe pytania<sup>3</sup>.

## Kodowanie

Badaczka przyjęła następujący sposób kodowania wywiadów:

K- Kobieta

M – Mężczyzna

T - teatr

I przypisała kodowanym następującą strukturę: Płeć/Teatr, np. K/Teatr Wielki.

---

<sup>2</sup> Por. E. Babbie, *Prowadzenie jakościowych badań terenowych w: tenże, Podstawy badań społecznych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.

<sup>3</sup> Por. H., I. Rubin, *Jak zmierzać do celu nie wiążąc sobie rąk. Projektowanie wywiadów jakościowych w: Ewaluacja w edukacji*, red. L. Korporowicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 1997.

## **Część pierwsza – ankieta**

### **I. Jakie pracownie znajdują się w teatrze?**

W załączniku numer 1 znajduje się tabela z zaznaczonymi w niej pracowniach, które istnieją w teatrach. Ogółem kierownicy techniczni podali nazwy dwudziestu czterech pracowni:

- Pracownia krawiecka damska
- Pracownia krawiecka męska
- Pracownia malarska
- Pracownia modelatorska
- Pracownia perukarska
- Pracownia charakteryzatorska
- Pracownia ślusarska
- Pracownia stolarska
- Pracownia tapicerska
- Pracownia farbiarska
- Pracownia szewska
- Pracownia akustyczna (lub: elektro-akustyczna)
- Pracownia oświetleniowa (lub: elektro-oświetleniowa)
- Pracownia wideo
- Pracownia kwiaciarska
- Pracownia modniarska
- Pracownia montażu sceny
- Pracownia fryzjerska
- Pracownia scenograficzna
- Pracownia elektryczna
- Rekwizytornia
- Garderoba
- Magazyn
- Pralnia

Pracownie postrzegane są nie tylko jako miejsca, w których produkuje się wytwory, potrzebne do realizacji spektaklu. Są to również pomieszczenia, składujące lub konserwujące przedmioty, stworzone przez rzemieślników – magazyny (czy to na kostiumy, czy rekwizyty), garderoba składująca ubrania oraz pralnia, która je odświeża.

Tak szerokie pojmowanie pracowni wiąże się z niejednoznacznościami, które zaobserwować można w tabeli pracowni, istniejących w teatrach. To, że Teatr Narodowy nie posiada według tabeli pracowni oświetleniowej czy elektrycznej nie oznacza, iż nikt nie zajmuje się tym aspektem w danym miejscu. Nieuwzględnienie pewnych miejsc, obowiązkowo istniejących w teatrze wynika najczęściej z przyczyn formalnych, na przykład przypisania pracy oświetleniowców czy elektryków innemu pionowi administracyjnemu<sup>4</sup> lub traktowania ich jako autonomicznej części, niezwiązanej bezpośrednio z pracą pracowni teatralnych. Istnienie – lub raczej: nazewnictwo niektórych miejsc, jak choćby magazyniarni czy pracowni scenograficznej – wynika ponadto ze specyfiki obowiązków w niektórych spośród pracowni: jedyna istniejąca pracownia scenograficzna należy do Teatru Polskiego i to ona odpowiada za koordynację współpracy scenografa z resztą rzemieślników.

Duża rozpiętość w nazewnictwie, którą widać w tabeli to również konsekwencja otwartego charakteru ankiety. Tego rodzaju metodologia pozwalała na większą elastyczność w analizowaniu niekiedy znacznie różniących się od siebie struktur pracowni w teatrach<sup>5</sup>.

Warto również zauważyć, że część z pracowni jest w większości teatrów łączona – tak jest na przykład w przypadku pracowni krawieckich, które nie zawsze są rozdzielone, czy pracowni modelarsko-malarskiej lub charakteryzatorsko-perukarskiej. Ponadto jedna pracownia może pełnić kilka funkcji – na przykład pracownia perukarska może zajmować się również fryzjerstwem, pracownia oświetleniowa czy akustyczna – szeroko pojętą elektrycznością.

---

<sup>4</sup> Por. Biuletyn Informacji Publicznej Teatru Narodowego: [http://www.narodowy.lami.pl/datadir/doc/bip\\_1360051613.pdf](http://www.narodowy.lami.pl/datadir/doc/bip_1360051613.pdf) [data dostępu on-line: 10 maja 2013 roku]

<sup>5</sup> Por. z częścią METODOLOGIA.



Największą ilość spośród wyżej wymienionych pracowni posiadają:

- Teatr Dramatyczny – 17 spośród 24,
- Teatr Wielki-Opera Narodowa – 12 spośród 24,
- Teatr Powszechny – 9 spośród 24,
- Teatr Polski – 8 spośród 24.

Najmniejszą ilość spośród wyżej wymienionych pracowni posiadają natomiast:

- Teatr Rampa – jedna pracownia
- Teatr Współczesny – dwie pracownie,
- TR Warszawa – dwie pracownie.

Średnia ilość pracowni, przypadających na teatr, to siedem pracowni. W największej ilości teatrów znajdują się pracownie:

- Modelatorska – w dziewięciu teatrach,
- Stolarska – w siedmiu teatrach,
- Krawieckie i ślusarska – w sześciu teatrach.

Najrzadziej można spotkać pracownie:

- Scenograficzną – jednokrotnie,
- Elektryczną – jednokrotnie,
- Kwaciarską i modniarską – również jednokrotnie (obie w TW-ON).

## **II. Od kiedy istnieją pracownie?**

1. Teatr Wielki-Opera Narodowa: wszystkie pracownie funkcjonują w gmachu Teatru od czasu oddania go do użytku po odbudowie w roku 1965.
2. Teatr Narodowy: pracownie istnieją od odbudowania teatru po pożarze. Rozpoczęły działalność w 1998 roku.
3. Nowy Teatr: pracownie funkcjonują od 2009 roku.

4. TR Warszawa: pracownie w obecnym kształcie funkcjonują od przeniesienia teatru do budynku przy Marszałkowskiej 8, czyli od roku 1994<sup>6</sup>.
5. Teatr Dramatyczny: wszystkie pracownie istnieją od roku 1957, kiedy nadano mu nazwę<sup>7</sup>.
6. Teatr Współczesny: brak danych.
7. Teatr Polski: wszystkie pracownie istnieją od uruchomienia teatru po II wojnie światowej (w roku 1946<sup>8</sup>).
8. Teatr Ateneum: pracownie istnieją od początku działalności teatru po wojnie, czyli 1951 roku<sup>9</sup>.
9. Teatr Studio: istniejące pracownie są w teatrze od chwili jego powstania, czyli w 1955 roku, kiedy to miała miejsce przeprowadzka do północnego narożnika Pałacu Kultury i Nauki<sup>10</sup>.
10. Teatr Powszechny: wszystkie wymienione pracownie istnieją od 1974 roku. Wcześniej, od początku istnienia teatru, istniały pracownie: stolarska, modelatorska, malarska oraz krawieckie.
11. Teatr Kwadrat: wszystkie pracownie istnieją od powstania teatru, czyli roku 1975<sup>11</sup>.
12. Teatr Baj: pracownia plastyczna istnieje od roku 1953, akustyczna natomiast – od roku 1975.
13. Teatr Rampa: pracownia działa od 1976 roku (do 1999 funkcjonowała jako fryzjersko-charakteryzatorska).

Jak wynika z powyższych danych, większość pracowni istnieje w teatrach od początku ich istnienia, najczęściej – już kilkadziesiąt lat. Górną granicą wieku

---

<sup>6</sup> Por. [http://www.culture.pl/teatry-i-grupy-teatralne/-/eo\\_event\\_asset\\_publisher/sh2A/content/tr-warszawa](http://www.culture.pl/teatry-i-grupy-teatralne/-/eo_event_asset_publisher/sh2A/content/tr-warszawa) [data dostępu on-line: 10 kwietnia 2013 roku]

<sup>7</sup>

[http://www.teatrdramatyczny.pl/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1738&Itemid=615](http://www.teatrdramatyczny.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=1738&Itemid=615) [data dostępu on-line: 10 kwietnia 2013 roku]

<sup>8</sup> Por. [http://www.teatr-polski.art.pl/pl/teatr/historia\\_teatru/](http://www.teatr-polski.art.pl/pl/teatr/historia_teatru/) [data dostępu on-line: 10 kwietnia 2013 roku]

<sup>9</sup> Por. [http://www.teatrateneum.pl/?page\\_id=35](http://www.teatrateneum.pl/?page_id=35) [data dostępu on-line: 10 kwietnia 2013 roku]

<sup>10</sup> Por. <http://teatrstudio.pl/o-studio/historia/> [data dostępu on-line: 10 kwietnia 2013 roku]

<sup>11</sup> Por. <http://teatrkwadrat.pl/o-teatrze/> [data dostępu on-line: 10 kwietnia 2013 roku]

pracowni jest okolica 1945-46 roku, czyli zakończenia II wojny światowej oraz ewentualnej odbudowy/budowy gmachów teatru czy też budynku, w którym umieszczono nowo otwierane sceny. Dolną granicą jest rok 2009 – wtedy powstały pracownie w najmłodszym z badanych przez badaczkę teatrów, Nowym Teatrze.

### **III. Jakie narzędzia znajdują się w pracowniach? Czy pracownie są należycie wyposażone? Czy niczego w nich nie brakuje?**

Pracownie teatralne przystosowane są do wykonywanych zadań, które potrafią być bardzo różnorodne. W przypadku **Teatru Wielkiego-Opery Narodowej** w teatrze znajduje się pracownia do malowania dekoracji, gdzie jedno z pomieszczeń – górna malarnia – zajmuje powierzchnię około 1000 metrów<sup>2</sup>. Do akcesoriów w malarniach należą również pistolety do malowania, pędzle, kompresory, ale również wiertarki czy drobne narzędzia. Podobne narzędzia można znaleźć w modelatoriach, w których znajdują się najczęściej również kuchenki do podgrzewania niektórych materiałów czy roztworów; o ile teatr nie posiada magazynu, w modelatoriach i malarniach mogą mieścić się także pomniejsze rekwizyty.

W pracowniach stolarskich i ślusarskich są to instalacje wyciągowe oraz narzędzia, potrzebne do obróbki drewna lub metalu, a zatem: młotki, narzędzia spawalnicze do stali i aluminium, piły do metalu i drewna, frezarki, szlifierki.

Maszyny do szycia oraz stoły do krojenia tkanin, manekiny – to zazwyczaj znaleźć można w pracowniach krawieckich. Maszyny do szycia wraz z pistoletami do zszywania można znaleźć również w tapicerniach. Tam znajdują się także wszelkie materiały, które potrzebne są do tworzenia danych części dekoracji – płótna, gąbki, niekiedy styropiany.

W pracowniach szewskich znajdują się głównie formy i kopyta do wykończenia obuwia, w farbiarni natomiast: kotły i wirówki. W pracowniach charakteryzatorskich, perukarskich oraz fryzjerskich znajdziemy lodówki, a w niej

zwykłe kosmetyki oraz kosmetyki specjalnie przeznaczone do charakteryzacji. Kosmetyki te różnią się od zwyczajnych większą precyzją w kryciu skóry, by makijaż był bardziej widoczny dla publiczności, obserwującej scenę z odległości co najmniej kilku metrów. W pracowniach perukarskich mieszczą się również wszelkie przybory do tworzenia oraz konserwacji peruk: części włosów (prawdziwych lub sztucznych), główki dla peruk, kleje, nożyczki i inne małe narzędzia.

Ważną rolę w teatrach odgrywają w teatrach pracownie oświetleniowe, dźwiękowe i coraz częściej – wideo. Większość teatrów posiadających pracownie oświetleniowe oraz dźwiękowe zaopatrzona jest w wysoko wyspecjalizowane narzędzia, służące do sterowania światłem oraz dźwiękiem: pulpity, miksery, ruchome główce, ale również rozdzielnie sterujące kablami.

Pracownie teatralne w opinii kierowników technicznych teatrów są dobrze wyposażone – jedynie w niektórych przypadkach, jak np. w **TR Warszawa** czy **Nowego Teatru** lub **Teatru Studio**, przydałoby się więcej nowoczesnych maszyn oświetleniowych.

#### **IV. Jakie potrzeby mają pracownie?**

Potrzeby pracowni koncentrują się przede wszystkim wokół zwiększenia powierzchni miejsca do pracy (wynika tak z ankiet czterech teatrów) oraz remontów obecnych pracowni (o tym wspominają również czteryankiety). Zdaniem kierowników technicznych brakuje im również pracowników (taką opinię wyraziły dwie osoby).

Reszta potrzeb jest różnorodna. Obejmuje ona zabezpieczenia materiałowe, konserwację maszyn i narzędzi, uzupełnianie pomniejszego sprzętu (**TW-ON**, **Nowy Teatr**, **Teatr Ateneum**, **Teatr Studio**).

## V. Jakie są plany wobec pracowni na przyszłość?

W przypadku **Teatru Wielkiego-Opery Narodowej** są to:

1. Poprawa warunków pracy poprzez remonty,
2. Doskonalenie zawodowe – kierowanie na kursy rozszerzające uprawnienia w zawodzie ślusarz-spawacz,
3. Inwestycje w nowe technologie, maszyny i urządzenia w celu eliminacji zlecenia usług na zewnątrz,
4. Digitalizacja kostiumów scenicznych z magazynu kostiumów – zamieszczenie zdjęć i informacji. dotyczących możliwości wypożyczania kostiumów wycofanych z bieżącego repertuaru na tworzonym nowym portalu internetowym teatru.

Plany **Teatru Dramatycznego oraz Teatru Studio** wyglądają podobnie do powyższych, koncentrując się na szkoleniach, kursach (w przypadku **Dramatycznego**) oraz zakupie kolejnych sprzętów, unowocześniających zaplecze techniczne teatru lub remontów pomieszczeń (**Teatr Studio** planuje remont garderób). **Teatr Baj** planuje również poszerzyć powierzchnię pracowni plastycznej o około 40 m<sup>2</sup>. Przeważająca większość teatrów próbuje jednak „utrzymać pracownie przy życiu”, „utrzymać status quo”. W przypadku niektórych, jak **TR Warszawa** oraz **Nowego Teatru**, przyszłość pracowni zależy od umiejscowienia ich siedziby lub terminu osadzenia pełnego zespołu teatru w budynku.

## VI. Czy pracownie mają praktykantów? Czy kogoś kształcą?

Praktykanci pojawiali się lub pojawiają w: **Teatrze Wielkim-Operze Narodowej, Teatrze Dramatycznym, Polskim, Ateneum, Studio, Powszechnym** oraz **Baj**.

W przypadku **Teatru Wielkiego** rokrocznie przyjmowani są uczniowie (od kilku do kilkunastu) – studenci kierowani przez szkoły plastyczne, Zakłady

Doskonalenia Zawodowe oraz następujące szkoły lub uczelnie wyższe: Akademia Sztuk Pięknych z Warszawy i Łodzi, Szkoły Wyższej Rzemiosł Artystycznych, Studium Technik Scenograficznych, licea plastyczne, Międzynarodową Szkołę Kostiumografii i Projektowania Ubioru, Studium Techniki Teatralnej. Praktyki odbywają się w pracowniach: krawieckich (damskiej oraz męskiej), malarskiej, modelatorskiej, obuwniczej (szewskiej).

Praktykanci w **Teatrze Dramatycznym** zdarzają się rzadko, chociaż przydałyby się na przykład osoby do pracy w magazynie kostiumów. **Teatry: Polski, Ateneum i Studio** nie mieli praktykantów w ostatnim czasie; **Teatr Powszechny** próbował nawiązać kontakt ze szkołą krawiecką przy ul. Kazimierzowskiej. Praktykanci przychodzili do teatru, ale nie zostawali na stanowiskach. W pracowniach perukarskich pojawiały się osoby z prywatnych szkół, jednak w ciągu ostatnich pięciu lat liczba praktykantów wynosi dwie osoby. W **Teatrze Baj** istnieje opcja wolontariatu – korzystają z niego studenci ASP oraz rzeźbiarze.

## **VII. Jeśli w teatrze nie ma pracowni – z jakiego powodu? Czy dana pracownia przestała istnieć? Kiedy? Dlaczego?**

Pierwotną ilość pracowni zachowały teatry: **Wielki-Opera Narodowa, Dramatyczny, Powszechny, Ateneum i Baj**. Reszta instytucji dokonała likwidacji pracowni lub nie miała szansy ich jeszcze stworzyć (przypadek **Nowego Teatru**, sceny działającej od roku 2008). Powodem likwidacji pracowni były głównie względy ekonomiczne – tak określali je kierownicy **Teatru Studio** (z początkiem 2013 roku zlikwidowano: tapicernię, stolarnię i pracownię krawiecką; od 2010 roku w teatrze nie działa ponadto ślusarnia), **TR Warszawa** (do roku 2008 funkcjonowała pracownia krawiecka). W **Teatrze Polskim** powodem likwidacji farbiarni była śmierć farbiarza - teatr nie mógł znaleźć pracownika, a w tej chwili nie posiada również warunków lokalowych do posiadania takiej pracowni. Większość kierowników – nawet w teatrach, gdzie pracownie zachowały swój pierwotny kształt – podkreśla jednak, że ilość

pracowników jest ograniczana, a coraz częściej (jak w przypadku **Teatru Kwadrat**) zlecenia realizowane są głównie na zewnątrz.

### **VIII. Ile osób pracuje w każdej z pracowni? Jaki staż mają pracownicy?**

**Teatr Wielki-Opera Narodowa:** łącznie w pracowniach pracuje około stu dwudziestu-stu trzydziestu osób.

**Teatr Narodowy:** staż pracy większości pracowników waha się między dziesięcioma a dwudziestoma laty pracy w zawodzie. Ilość pracowników nie została podana, powodem czego jest ustawa o ochronie danych osobowych.

**Nowy Teatr:** od sezonu 2008/2009 w teatrze pracuje pięć osób – garderobiana, rekwizytor, oświetleniowiec, akustyk/specjalista wideo, specjalista ds. budowy dekoracji.

**TR Warszawa:** ślusarnia – dwóch ślusarzy, od roku 2006 oraz dwóch stolarzy od 1994 roku (przeniesienia teatru na ulicę Marszałkowską).

#### **Teatr Dramatyczny:**

- pracownia oświetleniowa: czterech oświetleniowców plus szef zespołu (łącznie pięć osób);
- pracownia akustyczna: dwóch akustyków, szef zespołu i szef pracowni multimedialnej (w sumie cztery osoby);
- rekwizytornia: dwóch rekwizytorów oraz szef zespołu (trzy osoby);
- montażyści dekoracji: dziesięciu montażystów, główny brygadier sceny, brygadier zespołu montażystów i zastępca (trzydzieści osób);
- garderoba: garderobiana i szefowa zespołu (dwie osoby);
- pracownia charakteryzatorska: charakteryzatorka i szefowa zespołu (dwie osoby);
- pracownia tapicerska: tapicer i szef pracowni (dwie osoby);
- pracownia krawiecka: szefowa pracowni krawieckiej damskiej i zastępca kierownika pracowni damskiej (dwie osoby);

- pracownia malarska: szef pracowni i malarz (dwie osoby);
- pracownia szewska: szef pracowni szewskiej (jedna osoba);
- pracownia ślusarska: szef ślusarni i stolarni, ślusarz (dwie osoby);
- pracownia stolarska: jeden stolarz;
- pralnia: jedna osoba;
- magazyn teatralny: jedna osoba.

Łącznie czterdzieści jeden osób. Staż dużej części wynosi ponad dwadzieścia lat pracy w teatrze.

### **Teatr Współczesny:**

- pracownia malarsko-modelatorska: trzy osoby;
- pracownia ślusarska: jedna osoba;
- pracownia krawiecka: jedna osoba.

### **Teatr Polski:**

- pracownia krawiecka męska: pięć osób (w tym dwóch emerytów);
- pracownia krawiecka damska: cztery pracownice (w tym dwie emerytki);
- pracownia szewska: trzy osoby (dwóch szewców plus cholewkarz);
- pracownia malarska: trzy osoby;
- pracownia modelatorska: trzech pracowników (w tym jeden emeryt);
- pracownia stolarska: czterech pracowników;
- pracownia tapicerska: czterech pracowników;
- pracownia ślusarska: trzech pracowników;
- pracownia perukarska: trzech pracowników na pełen etat i jeden na ½ etatu.

Łącznie trzydzieści dwie osoby.

**Teatr Ateneum:** dziesięć osób, większość z długim (ponad 10-letnim) stażem w teatrze.

**Teatr Studio:** sześciu montażyistów sceny, modelatorka, charakteryzatorka, trzy garderobiane, trzech akustyków, czterech oświetleniowców, dwie osoby w rekwizytorni (jedna osoba łączy funkcję montażyisty sceny i rekwizytora).

Łącznie dziewiętnaście osób.



**Teatr Powszechny:** w pracowniach pracuje dziewięć osób – w większości z ponad piętnastoletnim stażem.

**Teatr Kwadrat:** w dziale technicznym pracuje około 35 osób z wieloletnim stażem. W zespole następują małe rotacje.

**Teatr Baj:** w teatrze pracuje około 8-10 osób, w większości z długim, ponad 10-letnim stażem.

**Teatr Rampa:** dwie osoby od 2006 i 2008 roku.

## Część druga – wywiady z rzemieślnikami

### I. Wstęp

Na początku warto podkreślić, iż trudności przysparzało ustalanie terminów rozmów z rzemieślnikami. Wynika to z trybu pracy w teatrze, o którym mówią zarówno kierownictwo, jak i sami rzemieślnicy: wyznaczenie względnie regularnych godzin pracy w pracowniach jest trudno wykonalne.

Dzieje się tak, ponieważ:

- daty premier, przygotowywanych w teatrze, ściśle zależą od obecności reżysera, aktorów oraz reszty części artystycznej, wobec czego zdarzają się wypadki produkcji kilku przedstawień w ekstremalnie krótkim czasie;
- każda z premier wymaga innego stopnia zaangażowania pracowni. Skrajne przykłady to opery, na potrzeby których pracowni krawieckie muszą uszyć dla występujących śpiewaków sto lub dwieście kostiumów indywidualnie dobranych dla każdej z osób.

Rzemieślnicy z **Teatru Studio**, **Teatru Dramatycznego** czy **Teatru Wielkiego-Opery Narodowej** zwracali uwagę na ogromną rolę dyirekcji oraz działu produkcji w teatrach, które to odpowiedzialne są za proporcjonalne rozłożenie pracy pracownikom na przestrzeni sezonu.

Rozmowy z pracownikami pracowni pokazują jednak, iż mimo precyzyjnych ustaleń repertuarowych ostatnich kilka-kilkanaście dni przed premierą spektaklu zawsze jest nerwowe i bardzo często skutkują one nie ośmio-, lecz dwunasto- czy piętnastogodzinnym dniem pracy. Większość rzemieślników podkreśla jednak, że **nienormowany** (czy raczej – nienormowalny) **czas pracy** to jeden z głównych wyróżników pracy z teatrze, który traktują jako integralną jej część.

M/Teatr Dramatyczny: Teatr to jest takie specyficzne miejsce pracy, że jak nie ma roboty, to nie ma. A jak przed premierą, to i po godzinach trzeba siedzieć. Świętej Pamięci dyrektor [Zbigniew Zapasiewicz] zawsze mówił: „Teatr to nie jest fabryka gwoździ, że trzeba przyjść na konkretną godzinę i wyjść o konkretnej godzinie”.

Kiedy już udało się spotkać z rzemieślnikami, część z pracowników teatrów była bardzo ostrożna i niechętnie zgadzała się na nagrywanie wywiadów, wobec czego w przypadku kilkorga rozmówców bazą do odtworzenia rozmów są notatki badaczki.

## II. Droga rzemieślników do pracowni

Drogi dotarcia rzemieślników do pracowni, w jakich aktualnie wykonują swoją pracę, można podzielić na następujące:

- Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych im. Wojciecha Gersona
- Technika elektrotechniczne, krawieckie
- Prywatna nauka zawodu/Szkoły policealne
- Inne

K/Teatr Polski: Ja byłam pierwszym rocznikiem, który po przeniesieniu się [Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych<sup>12</sup>] z Łazienek na Smoczą, niestety. Wtedy były dwa kierunki: nie tylko wystawiennictwo, ale i modelatorstwo teatralne. Ja wybrałam modelatorstwo. Zawsze do tych szkół było mnóstwo chętnych – albo znanych ludzi, albo nieznanymi ludźmi, którzy mieli presję, chęci. Jak ja zdawałam, było dwanaście osób na jedno miejsce. Egzamin były już od połowy kwietnia i w maju – kiedy miały mieć miejsce egzaminy do normalnych ogólniaków – ja już byłam po egzaminach. Tam było osiem czy dziesięć egzaminów i ostatni – końcowy – to była rozmowa. Była rzeźba, była wiedza o sztuce. Rysunek. Tam się składało teczkę, jak na ASP. Jak człowieka naprawdę to interesowało, to w szkole podstawowej, gdzie się miało lekcje plastyki czy coś, najlepiej było mieć takiego promotora, osobę zaprzyjaźnioną, która pomogła tę teczkę stworzyć (...). Bardzo było trudno się dostać, a jak się człowiek dostał, to myślał, że złapał pana Boga za nogi!

W PLSP uczniowie uczęszczali na przykład na zajęcia technologii, które co roku prowadził inny specjalista – malarz, technolog drewna, rzeźbiarz – „wprowadzając” licealistów w specyfikę danego materiału. Przechodzili również przez cykl praktyk w muzeach, teatrach i innych instytucjach – często zostawali w danym teatrze właśnie poprzez pomyślną współpracę w trakcie kilku miesięcy nauki.

Wszyscy rozmówcy z pracowni krawieckich kończyły technika krawieckie lub uczyli się prywatnie, podobnie jak szewcy:

---

<sup>12</sup> Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych - dziś Zespół Państwowych Szkół Plastycznych im. Wojciecha Gersona to szkoła powstała tuż po II wojnie światowej. W latach 1948-1968 działało jako pięcioletnie, eksperymentalne liceum z patronatem UNESCO; w latach 1957-1977 mieściło się w budynku dawnej podchorążówki w Łazienkach Królewskich. Więcej informacji: [http://zpsp.smocza.edu.pl/o\\_szkole-historia](http://zpsp.smocza.edu.pl/o_szkole-historia) [data dostępu on-line: 13 kwietnia 2013 roku]

M/Teatr Wielki: Zacząłem swoją karierę z krawiectwem teatralnym w szkole. W szkole był profesor, który uczył krawiectwa w czwartej klasie szkoły średniej. Był to kierownik COPiA<sup>13</sup> i uczył nas, jednocześnie obserwując ludzi: jak zdolny jest jakiś chłopak czy dziewczyna. On wymarzył sobie zorganizowanie sobie takiej młodzieżowej grupy, która by się uczyła zawodu krawiectwa teatralnego. Wybrał z naszej grupy osiem osób i w COPiA był taki jeden duży stół, a my wokół niego. Uczyliśmy się zawodu krawiectwa od starszych. To był początek, a potem kariera, różne teatry. Tylko teatry.

K/Teatr Wielki: Ja uczyłam się prywatnie i tu przyszłam, nikt mnie protegował ani nic. I potem się dopiero okazało, gdy tu przyszłam, że pracowała tu ciocia mojego męża.

M/Teatr Dramatyczny: Uczyłem się prywatnie (...). Kiedyś było dużo prywatnych zakładów, teraz nie ma. Ci prywatni uczyli młodych, tak jak ja się uczyłem – u Szurka.

Szkołą krawiecką, z którą najczęściej stykali się krawcy – czy to poprzez własną naukę, czy poprzez praktykantów – jest Zespół Szkół Odzieżowych i Kosmetycznych przy ulicy Kazimierzowskiej 60.

Im młodszy rzemieślnicy, tym częściej trafiali do teatru po szkołach niepublicznych, policealnych lub po Studium Techniki Teatralnej – niepublicznej szkole artystycznej, kształcącej w kierunku następujących specjalizacji: perukarstwa, charakteryzacji, kostiumów, oświetlenia, dźwięku i modelatorstwa<sup>14</sup>. Samo Studium Techniki Teatralnej „stara się być spadkobiercą i kontynuatorem legendarnej szkoły - **Państwowego Liceum Techniki Teatralnej**<sup>15</sup>”, szeroko wspominanej wśród rzemieślników:

K/Teatr Polski: PLTT bardzo mnóstwo znanych osób skończyło, między innymi Kieślowski, Janda. Tak trudnych egzaminów to chyba osoby zdające do szkół nigdy nie miały. Nawet na ASP. Była [to] pierwsza po II wojnie światowej [szkoła artystyczna – przyp. O. B.], ponieważ dopiero wtedy to wszystko zaczęło się krystalizować. To liceum w dużej mierze zastępowało późniejsze twory. Można było tam zdobyć zawód z szerokiego wachlarza: nie było jakiegoś konkretnego ukierunkowania, tylko wszyscy przechodzili przez wszystko. Modelatorstwo, scenografia, perukarstwo. Mogę to porównać z dzisiejszymi czasami – są jakieś szkoły wizażu, które tworzą ludzi, którzy potrafią tylko i wyłącznie zrobić wizaż. No to ja przepraszam, ale średnio zdolny człowiek potrafi zrobić wizaż – taki, który ma średnie zdolności plastyczne, coś tam umie zrobić, coś pomalować. To jest kwestia

---

<sup>13</sup> COPiA – Centrum Obsługi Przedsiębiorstw i Instytucji Artystycznych.

<sup>14</sup> Por. <http://studiumtechnikiteatralnej.republika.pl/> [data dostępu online: 14 kwietnia 2013 roku]

<sup>15</sup> Tamże.

techniki. Natomiast zrobić perukę – to jest sztuka. I w tej szkole uczono takich rzeczy. Po tej szkole jest mnóstwo, mnóstwo znanych ludzi.

K/Teatr Wielki: Była kiedyś taka szkoła, kiedy uczono plastyków, malarzy i dużo dziewczyn, z którymi ja jeszcze pracowałam, gdy tu przysłam, tę Szkołę Praktyk Teatralnych kończyło o kierunku takim czy innym.

M/Teatr Wielki: Wcześniej było PLTT: szkoła teatralna, ucząca rzemieślników teatralnych – krawców, modelatorów, stolarzy, malarzy kostiumów, malarzy w ogóle. Stamtąd wychodzili ludzie, którzy mieli pojęcie, co się dzieje w teatrze. To już nie istnieje, chcieli to reaktywować, ale to nie wypaliło.

K/Teatr Współczesny: Kiedyś była w Warszawie Szkoła Technik Teatralnych. Ona była bardzo dobra. Kieślowski ją chyba kiedyś kończył.

Liceum znajdowało się przy ulicy Miodowej 22 (w dzisiejszym budynku Akademii Teatralnej). Pierwszym dyrektorem szkoły był scenograf Witold Małkowski, który kierował nią w latach 1945-1951<sup>16</sup>. PLTT istniało do 1969 roku, kształcąc w następujących pracowniach zawodu:

- Elektromechanika i oświetlenie sceny
- Meblarstwo teatralne
- Perukarstwo i charakteryzacja
- Krawiectwo męskie i damskie
- Malarstwo teatralne
- Modelatorstwo i rzeźba
- Modniarstwo
- Szewstwo teatralne<sup>17</sup>

M/Teatr Narodowy: Pierwszy rok to był egzamin. Jeden cały rok był egzamin. Co dwa i pół, co trzy miesiące zmieniała pani specjalizację. Ocena nauczycieli zawodu kształtowała się w ten sposób, że wystawiali przydatności.. Oceniali kandydata po jego przydatności do specjalizacji. Jeśli miał celujące oceny, piątki, mógł sobie wybrać. Jeśli miał czwórki, dostawał przydział. Było zasugerowane, że mogła nastąpić jakaś zmiana. W ciągu pierwszego roku z naboru liczącego czterdzieści pięć-pięćdziesiąt osób zostawało ich trzydzieści. Reszta odpadała. Jak ja dostałem gałę z polskiego czy matematyki, to się nie liczyło, bo miałem same piątki z reszty przedmiotów praktycznych. Ale gdyby było

---

<sup>16</sup> Por. [http://bogdank.pl/?page\\_id=2](http://bogdank.pl/?page_id=2) [data dostępu online: 14 kwietnia 2013 roku]

<sup>17</sup> Por. Tamże.

odwrotnie – wracałbym do domu. Później robiło się specjalizację w danym kierunku. Ja miałem dwa kierunki. Klasa maturalna i koniec. Ciężka szkoła była, bo rano było liceum normalne, a popołudniu warsztaty. Rano się wychodziło, wieczorem wracało do domu.

Wśród wymienianych szkół pojawiała się również Wyższa Szkoła Rzemiosł Artystycznych w Warszawie oraz Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie:

K/Teatr Ateneum: Ja w ogóle jestem po wyższych studiach plastycznych, po malarstwie. Ale wiadomo, takiego zawodu nie ma. Trzeba przejść na własny rachunek, a ponieważ to było niemożliwe w stanie wojennym, to znaczy uznałam to za zbyt trudne, więc po prostu poszłam [do teatru]...

Z kolei większość kierowników technicznych, czyli osób sprawujących kontrolę nad pracownikami to oświetleniowcy lub akustycy; stosunkowo rzadko – menadżerowie.

M/Teatr Studio: Z wykształcenia jestem elektronikiem, nie elektrykiem. Gdy w rodzinnym Kaliszu robiono remont dawnego Wojewódzkiego Domu Kultury, szukano elektronika i znaleźli go w mojej osobie. Tam pracowałem rok.

M/Nowy Teatr: Tu jest wymagane raczej wykształcenie inżynierskie, techniczne. Jest wiele rzeczy wymagających ogólnej wiedzy tego typu. Rzeczywiście brak tego typu szkolnictwa w Polsce, więc w większości przypadków polega to na doświadczeniu, stosowaniu wiedzy, którą się zdobywa w praktykowaniu zawodu. Nie ma się tego gdzie uczyć prócz pracy w teatrze na konkretnym środowisku (...). Kierownik techniczny powinien być taką osobą, która w razie problemów jest w stanie je rozwiązać.

M/Teatr Ateneum: Ja tu przyszedłem w ogóle jako kadrowiec do teatru, ale po dwóch latach mi się udało uciec z funkcji kadrowego i wtedy właśnie mój poprzednik ściągnął mnie do siebie, na swojego zastępcę i tak już zostało w zasadzie.

### III. Praca rzemieślnika teatralnego

Podczas rozmowy o pracy, wykonywanej przez rzemieślników, badaczka skupiła się na trzech kwestiach:

- Początkach pracy i adekwatności wykształcenia do pracy, wykonywanej w teatrze
- Procesie tworzenia dekoracji/elementów scenografii/kostiumów w pracowniach
- Umiejętnościach, niezbędnych do wykonywania pracy rzemieślnika teatralnego.

K/Teatr Wielki: Po szkole plastycznej przydały mi się tylko umiejętności. Wszystkiego nauczyłam się w teatrze, wszystko tu jest do przyuczenia (...). Tego się człowiek nie nauczy inaczej, niż metodą prób i błędów.

K/Teatr Ateneum: (...) było dwóch stolarzy, nie wiem czy był jakiś ślusarz, musiał tam być jakiś taki od ciężkiego sprzętu, był jeden malarz i jeden modelator – jak ten malarz odszedł, to się akurat zwolniło miejsce. I powiedzieli od razu na wstępie: „ona tu długo nie będzie, bo to za ciężka praca”. Ale co zauważyłam? Że po prostu tu nie chodziło o ciężar pracy, bo młody człowiek ma siłę, tylko o to, że kompletnie uczelnie, takie plastyczne i pewnie też i scenografia, nie przygotowują technicznie.

K/Teatr Wielki: (...) praca w teatrze – jeśli chodzi o rzemiosło krawieckie – wygląda w ten sposób, że musi to być pełnowartościowy krawiec. Nie szwaczka, która nauczyła się w szkole jakoś tam... Nie oszukujmy się, ze szkoły wychodzimy i nie mamy tej wiedzy. Brakuje natomiast szkół takich, które by kształciły nas pod kątem teatrów.

K/Teatr Polski: Żeby wiedziała – gdy już tu przyszłam do pracy – kto o czym rozmawia, to trzy lata byłam w pracowni malarskiej, malowałam szczotami, różnymi rzeczami horyzonty, gobeliny-nie gobeliny. Podwaliny techniki, rozrabianie farb, mycie kotłów, latanie po różne rzeczy. Potem byłam w pracowni modelatorskiej: techniki oklejania, czyli to, czego tak naprawdę się nauczyłam w szkole – wszystko mogłam sprawdzić, wszystkiego mogłam dotknąć, wszystko wziąć w swoje ręce. I to jest fantastyczna sprawa. Nie ma takiej szkoły, nie ma takich studiów, co daje teatr i pracownie (...). Do tej pory to mam, to jest tak, że największym zaskoczeniem jest to, że te same ręce mogą zrobić wszystko. To mnie nadal zaskakuje, bo pracuję tu trzydzieści lat. Na swojej drodze miałam rozmaite wyzwania – niektórym sprostałam, niektórym nie. Jak się dostaje w



tyłek, to człowiek uczy się najwięcej. Natomiast taka wiedza gruntowna – tak żeby włożyć łapy w kłajster, w klej, żeby zobaczyć, żeby zrobić formę.

K/Teatr Wielki: Po prostu posadziła nas pani przy stole, powiedziała, że do „Carmen” potrzebne są czerwone róże i krok po kroku pokazywała, jak to się robi.

Rozmówcy z pracowni rzemieślniczych podkreślali, że **wykształcenie plastyczne** (lub kierunkowe: krawieckie, szewskie) **stanowi tylko podstawę** do podjęcia pracy w teatrze – absolwent takiej szkoły rozróżnia materiały, faktury, sposoby ich łączenia, posiada dużą wiedzę teoretyczną. Po przyjeździe do teatru jednak pracownik zostawał wrzucony „na głęboką wodę”: najczęściej w produkcję elementów, potrzebnych do premiery. Tam krok po kroku uczył się od osób z większym doświadczeniem, jak wykonać dany rekwizyt lub kostium. W przypadku szeroko pojętych pracowni plastycznych (modelatornia, malarnia, tapicernia, rekwizytornia) rzemieślnicy często przebywali jakiś czas w każdej spośród nich, by **nabrać doświadczenia** na wielu polach.

By pracować w teatrze, każdy z rzemieślników musi być **samodzielny**. Wynika to ze sposobu przygotowywania kostiumów lub dekoracji. Ogniwem początkowym zawsze jest **scenograf**, który przychodzi do poszczególnych pracowni, dzieli się z rzemieślnikami swoją wizją:

K/Teatr Studio: Są tacy scenografowie, którzy przychodzą z konkretnym pomysłem i mają przepięknie narysowane projekty. A są takie osoby, które wystarczy, że coś zasygnalizują, i trzeba samemu uruchomić wyobraźnię. I albo się zgodzi, albo się nie zgodzi. Ale nawet z takimi projektami zdarza się, że są zaakceptowane przez wszystkich – zwłaszcza przez reżysera – a potem zmienia się koncepcja.

M/Teatr Ateneum: (...) charakter i sposób działania w zasadzie pracowni zostaje niezmienny, ten sam. Po prostu musimy budować dekoracje, naprawiać je i tak funkcjonować. Natomiast zmienia się ewentualnie styl sztuk i zmienia się zespół scenografów. A wtedy się zmienia też sposób tworzenia, powstaje inny rodzaj wizji artystycznych.

K/Teatr Wielki: Przychodzi nowy scenograf, który sam w sobie jest wyzwaniem: trzeba trafić do tego człowieka, umieć z nim porozmawiać, dowiedzieć się, czego oczekuje. Na jakiej płaszczyźnie działa, co lubi. To bardzo ważne, wejść w tego człowieka, zrozumieć, o co mu chodzi, i przełożyć na tworzenie.

K/Teatr Wielki: Przychodzi scenograf z projektem. Chcą utrzymać w klimacie, dają bardzo precyzyjne rysunki. Zaczniemy od tego: opera ma inne wymogi tkaninowe, a balet – inne.

Niekiedy pierwszą osobą, która styka się ze scenografem, jest kierownik techniczny (jak w **Teatrze Ateneum**) lub pracownia scenograficzna (**Teatr Polski**). Scenograf – jak wynika zresztą z powyższych wypowiedzi – przynosi projekt kostiumu, nakrycia głowy czy też rekwizytu. Coraz częściej zdarzają się również sytuacje, w których zamiast rysunków podstawą tworzenia elementów sceny są zdjęcia. Jednak i zdjęcia, i nieprecyzyjne projekty powodować mogą konflikty na linii scenograf-rzemieślnik, wynikające po prostu z **wzajemnego niezrozumienia**. Wśród rozmówców powtarzała się ponadto opinia, że coraz rzadziej spotyka się scenografów, którzy są precyzyjni w swoich projektach:

K/Teatr Ateneum: Raz, że wykorzystują gotowe rzeczy. A dwa, że bardzo dużo ściągają. Tak, jak przy pisaniu tych prac różnych, maturalnych, nie-maturalnych, licencjackich, że po prostu oni też korzystają z gotowców. Tak mi się wydaje. Takich prawdziwie oryginalnych twórców to już nie ma, niestety. A z tą technologią, to po prostu my nie mamy kogo zapytać nawet czasami jak jest jakaś specyficzna technika. Bo scenograf się nie zna, przyniesie jakieś wydruki – „a zróbcie, jak tam wam pasuje...”. No ale wtedy może się zmienić koncepcja przy okazji. Bo technologia wpływa na ostateczny kształt [przedstawienia] (...) Jak sprzątaliśmy archiwum, znaleźliśmy taki stary projekt rokokowych ozdóbek, to było na papierze milimetrym wyrysowane, jak mają te formy iść. A u nas my byśmy dostali w tym wypadku jakieś zdjęcia, z tej, tej, tej strony, z tej, i „zróbcie z tego...” co tam wymiary ścian... Znaczący, gdyby było powiedziane „zróbcie z tego coś podobnego tylko”, to pół biedy jest. Ale często jest tak, że scenograf nie dopowie, a potem jak już zobaczy to na scenie, to wtedy mu się to nie podoba i trzeba niestety wtedy często poprawiać, zmieniać i to jest trochę męczące. No bo mówię, jeśli on narysuje właśnie na papierze milimetrym i ja to zrobię niezgodnie z tym, to wtedy on ma prawo mi żądać zmian, prawda? Bo ja zrobiłam błąd. Ale w momencie kiedy scenograf przyniesie zdjęcie i nie dopowie sytuacji, jaką naprawdę chce, a wychodzi coś innego, bo on do końca nie był w stanie tego dopowiedzieć i żąda od nas zmian, to dla mnie wtedy jest to po prostu nieuczciwe w stosunku do tego pracownika, który to wykonywał. Nieodpowiedzialne.

M/Teatr Dramatyczny: Kołodziej z Gdańska – ten jak przyniósł rysunek, to on był czytelny! Wszystko było opisane. A teraz? Parę kresek... (...) Kiedyś miałem te wszystkie projekty, ale zobaczyła je jakaś dziewczyna na praktykach u modelatora i o nie poprosiła, to je dałem, bo po co mi to? I ona się z tego uczyła.

K/Teatr Kwadrat: Są różni [scenografowie] – i tacy, którzy mówią: „wie pani, co mam na myśli”, ale są i konkretni, że jest rysunek, wszystko dokładnie tak, jak sobie życzy. I tak jest łatwiej, bo człowiek śpi w nocy, a nie zastanawia się, czy zrobić to tak, czy tak. To nie jest proste, ale ciekawe. Człowiek jest zadowolony, że jakoś wybrnął.

M/Teatr Wielki: Tu, żeby dostać się do pracy, trzeba być chętnym, samodzielnym krawcem. To jest zakład. Nikt nie ma czasu na naukę, choć i tak na początku trzeba wszystko tłumaczyć. I po jednej, drugiej, trzeciej premierze nabywa się trochę doświadczenia i nazewnictwa teatralnego. Na przykład: co to jest kolet. Praktycznie uczy się tego zawodu całe życie, a na emeryturze jest jeszcze niedosyt. Cały pic polega na tym, że w całej pracy nigdy nie pojawi się ten sam kostium. Nawet, jeśli będzie to garnitur – ten garnitur jest jeden. Przyjdzie za miesiąc następna pani scenograf z kolejnym garniturem, innym materiałem. Krój jest mniej więcej taki sam, ale fason inny. Nie ma czegoś takiego, że ma pani formę, przykłada, zamyka oczy, wycina, daje na szyć i wychodzi. To nie jest konfekcja.

Najważniejszym pojęciem w pracy rzemieślnika teatralnego jest **doświadczenie** - rozumiane jako suma wiedzy o materiałach, wyobraźni, która pozwala na wniknięcie w wizję scenografa oraz reżysera, a także umiejętności dyplomatycznych i logistycznych.

K/Teatr Polski: To, że osiągamy sukces, polega na dobrej współpracy. Ścisłej, konkretnej – i ja mogę coś na ten temat powiedzieć, bo jestem osobą, która spaja to wszystko. Ode mnie wychodzą, do mnie przychodzą wszystkie rysunki, wszystkie scenograficzne uwagi, konsultacje, jazdy po materiały, drobiazgi. Każdy materiał trzeba dotknąć, dowieźć, pokazać. To trudna praca.

**Doświadczenie** właśnie sprawia, że rzemieślnik jest w stanie – bazując na projekcie oraz sugestiach scenografa – samodzielnie stworzyć przeznaczony mu obiekt w sposób, który wpisuje się w koncepcję spektaklu. **Relacja między pracownikami rzemieślniczymi a scenografem** stanowi o tyle ważny element tworzenia przedstawienia, że **z dwóch stron obarczona jest dużą odpowiedzialnością**: rzemieślnicy są niejako „rękami” scenografa, natomiast z kolei to scenograf ponosi odpowiedzialność za efekt pracy kilku czy kilkunastu osób, podpisując każdy z elementów, który widzimy na scenie, swoim nazwiskiem.

Najbardziej typowy proces tworzenia dekoracji wygląda następująco:

1. Ślusarz tworzy konstrukcję dekoracji
2. Stolarze wypełniają konstrukcję drewnem
3. Dekoracja trafia do malarzy, którzy ją malują oraz modelatorów, nadających jej fakturę
4. Oddzielną kwestię stanowią kostiumy oraz pojedyncze rekwizyty.

Obecnie jednak proces ten zmienia się w znacznym stopniu. Dwoma głównymi powodami (ściśle się ze sobą wiążącymi) są:

- Tworzenie dużej ilości dekoracji/kupowanie kostiumów na zewnątrz
- Postępujące zamykanie/ograniczanie etatów pracowni teatralnych

Od kilku lat w teatrze można zaobserwować **nowe technologie**, takie jak możliwość druku wielkoformatowego horyzontu zamiast malowania. Zaszła ponadto **zmiana w samym stylu spektakli** – produkuje się coraz mniej przedstawień wymagających kostiumów czy rekwizytów z epoki, a coraz więcej zajmujących się rzeczywistością, jaką znamy. **Scenografowie w znacznym stopniu wykorzystują przedmioty codziennego użytku**: ubrania kupuje się w second-handach, a meble w znanym skandynawskim sklepie. Zmniejsza to koszty produkcji spektaklu, jednak według rzemieślników odbija się również na jego jakości.

M/Teatr Narodowy: Tak jak po wojnie symbolika była traktowana w scenografii bardzo szeroko i umownie [umowność?] wprowadzana do teatru, tak teraz jest odwrotna historia. Teraz wprowadza się realizm. Tak, jak za okresów stanisławowskich mięso dzieliło się na scenie, tak teraz w „Orestei” smaży się wołowinę na kuchence.

M/Teatr Ateneum: Jeśli ktoś teraz wymyśli krajobraz, to raczej się robi w tej chwili albo wydrukiem na jakimś banerze, albo na jakimś innym materiale, ale w tej chwili nowoczesność już wchodzi, ze scenograf przygotowuje z grafikami pliki i to idzie do drukarni i to wszystko. Potem się już tylko wieszka

M/Teatr Dramatyczny: (...) teraz się nie gra sztuk takich.. Nie robi się kostiumów stylowych. Mniej się butów robi. Idzie scenograf do lumpeksu, albo gdzieś indziej kupuje but, i o... Chińszczyzna, to się rozłazi.. Na scenie musi być but ze skóry, bo [inny] śmierdzi, a aktor się poci. Wie pani, teraz jest więcej reperacji, niż nowych się robi.

Postępowanie dyrekcji teatrów sugeruje ponadto, że **pracownie teatralne nie są potrzebne w takim wymiarze, w jakim były potrzebne przed laty**. Wynika to najprawdopodobniej z kosztu utrzymania pojedynczego pracownika na etacie, który to koszt obejmuje wszelkie ubezpieczenia, gwarantując jednocześnie miesięczny urlop. Wydaje się zatem, iż doraźne tworzenie dekoracji czy kostiumów, polegające na korzystaniu z *outdoor service*, jest lepszym wyjściem. Okazuje się jednak, iż **wszelka dekoracja, tworzona na zewnątrz teatru** – mimo ustalonych konkretnych wymiarów, specyfiki danego obiektu – **zawsze wymaga przeróbek na miejscu, pod kątem przestrzeni konkretnej sceny teatralnej**. Nierzadko również okazuje się, iż firma realizująca zamówienie nie do końca zrozumiała wymogi zamawiającego.

Kolejną kwestię stanowi **konserwacja** dekoracji, rekwizytów i kostiumów, która również wymaga obecności rzemieślników w teatrach – jeżeli pracownie zostają likwidowane (szczególnie z racji czynników ekonomicznych), po realizacji zewnętrznej dekoracji pełnego sezonu teatralnego może okazać się, iż cena znacznie przewyższyła utrzymanie kilkorga pracowników oraz pracowni.

K/Teatr Studio: Mieliśmy spektakl w której prawie cała dekoracja była robiona na zewnątrz. Przyjechała i ja jeszcze prawie tydzień robiliśmy poprawki. Okazało się, że nie może być tak, że ściana jest odcięta do podłogi, że to ma wyglądać wiarygodnie, że tam trzeba dołożyć jakąś siatkę... Okazało się, że dużo jest do ponownego zrobienia. Mogą zlikwidować [pracownie], ale osłabia to efekt finalny. Bardzo często jest tak, że ludzie pracujący w firmach zewnętrznych pracowali w teatrach. Ale to przyjeżdża i ze światłami, z przestrzenią wygląda inaczej. Ciężko zrobić coś na zewnątrz i postawić – jak gotowe klocki.

M/Teatr Ateneum: Uważam, że utrzymanie pracowni jest o tyle wygodne, że w czasie eksploatacji te dekoracje jednak ulegają zużyciu, zniszczeniu i trzeba te dekoracje też naprawiać. Jak nie mamy pracowni, to co? Ściągać co chwilę kogoś do naprawy? Powiedzmy, wielu rzeczy już się w tej chwili nie opłaca robić samemu, ponieważ są tanie fabrykaty jakies takie i w związku z czy często się te rzeczy kupuje i tylko się jakby spaja z całością scenografii. Kiedyś się częściej robiło. Np. na malarni kiedyś się bardzo często używało żywicy i jakies tam wypraski, jakies tam wzory robiło się po prostu z żywicy albo tego typu materiałów.

Likwidacja pracowni z powodów ekonomicznych powoduje ogromny niepokój u rzemieślników, którzy nie są pewni przyszłości swojej pracy. Nie są oni pewni

przyszłości nie tylko poprzez wyżej wspomnianą ekonomię – sami często czują się grupą będącą na końcu łańcucha teatralnego, kimś ani nie będącym *stricte* artystą, ani nie przynależącym do części administracyjnej. **Rzemieślnicy są najbardziej anonimową spośród wszystkich pracowników teatru, a jednocześnie również ich pracę widać na scenie.** To oni **dostosowują się do godzin obecności reżysera i scenografa w teatrze** – szczególnie podczas prób z dekoracją oraz prób generalnych, na których obecność rzemieślników jest obligatoryjna. Często również to rzemieślnicy muszą w ekspresowym tempie zrealizować nową koncepcję przestrzeni lub dekoracji reżysera, zmienioną przez niego na kilka dni przed premierą.

K/Teatr Polski: My tu właściwie siedzimy jak na bombie, nie wiemy, co będzie z nami dalej. Pracownie są ograniczane, etaty ujmowane. Brak zrozumienia dla tego – że danie na miasto, to takich asystentek jak my dwie... To nie kwestia zadufania, ale my nie jesteśmy kierownikami produkcji. Jesteśmy osobami, które tworzą razem z zespołem sztukę, która co miesiąc jest stawiana, budowana. Wiem, że istnieją środki audiowizualne, ale teatr zawsze będzie potrzebował pracowni. Nie może zginąć podstawowa forma teatru, z dekoracją, mistrzem oświetlenia, kostiumologiem, scenografem. Bez tego wszystkiego teatru nie ma i teatr zginie, jeśli nie odbuduje się tego po kawałku.

Niepokój rzemieślników wynika również ze świadomości, że **ich wiedza** – wynikająca, co już zostało wspomniane, głównie z doświadczenia – **nie jest praktycznie w żaden sposób skodyfikowana**, a przekazywanie swojej wiedzy z pokolenia na pokolenie obecnie prawie nie istnieje.

## IV. Praktykanci

Rzemieślnicy, zapytani o praktykantów, w większości zgodnie stwierdzają, że **w ostatnich latach rzadko kiedy do pracowni przychodzą osoby zainteresowane tego typu pracą**. Chlubnym wyjątkiem są pracownie **Teatru Wielkiego-Opery Narodowej**, dokąd corocznie trafia kilkanaście osób.

K/Teatr Wielki: Na przestrzeni roku przychodzi około pięciu-sześciu dziewczyn. Z tych pięciu-sześciu dziewczyn jak jedna zostanie krawcową, będzie dobrze (...). [Praktyki] trwają minimum trzy miesiące. Składa się CV, sprawdzam czytając je, ile ma praktyki i doświadczenia. Jeśli jest OK., dostaje pracę na trzy miesiące. Na początku dostaje jej jak najwięcej, żeby się wykazać. Muszę zobaczyć, co ona potrafi. Ja jej tłumaczę, nadzorują je krojczynie, które dostają swoje grupy. One mierzą razem razem z krojczynią i krojczyni prowadzi je od początku do końca. Dostaje projekt i za to odpowiada. Oczywiście, krawcowa też to sprawdza, żeby było tak, a nie inaczej. Ale ta dziewczyna musi dać z siebie wszystko. Natomiast krojczyni musi wszystko rozrysować. Nie ma tak, że puszczamy na głęboką wodę. Krojczyni cały czas ją obserwuje i jeśli coś jest nie tak, tłumaczy, co jest nie tak i dlaczego jest nie tak.

**Zanik napływu praktykantów** do pracowni rzemieślnicy obserwują **na przestrzeni ostatnich dziesięciu lat**.

M/Teatr Ateneum: Nie wiem dlaczego teraz nie zgłaszają się w ogóle do nas. Nie wiem. Bo wiem, że była kiedyś taka szkoła teatralna rzemieślnicza... (...). Myślę, że [nie pojawiają się przez] jakieś siedem-osiem lat.

M/Teatr Narodowy: Do mnie przychodzili ludzie ze szkoły plastycznej z Podwala, ze szkoły rzemieślniczej na Podwalu [chodzi o Studium Techniki Scenograficznych w ramach Zakładów Doskonalenia Zawodowego]. I tam jeden z naszych absolwentów coś wysyłał.

K/Teatr Narodowy: Ale oni byli króciutko, na samym początku [istnienia Teatru Narodowego po pożarze – czyli około 1997 roku], i szybko uciekli.

Powody zaniku zainteresowania zawodami rzemieślniczymi, według samych rzemieślników, to:

- Mały prestiż pracy
- Niska płaca

Wspomniana już **anonimowość**, precyzyjna praca wymagająca rozległych umiejętności oraz gotowości do ciągłego uczenia się nie zachęca **młodego pokolenia, które widzi się raczej jako składnik części artystycznej** – jako scenografów, projektantów mody, reżyserów – niż ludzi realizujących spektakl na zapleczu teatru, w pracowniach, do których rzadko docierają pochwały za dobrą pracę.

M/Teatr Wielki: Gdy przychodzą, najczęściej – i to człowieka boli – kończą szkołę krawiecką i im wpajają w głowę, że po tej szkole będzie scenografem, będzie projektantem mody, będzie miał pokazy. A to trochę jest nieprawdą. Ta szkoła – przynajmniej za moich czasów – nastawiona była na szycie kostiumów. Projektuje raczej człowiek po Akademii Sztuk Pięknych, który ma umiejętności rysownicze, malarskie, ma do tego rękę. Tam uczą scenografii. Czasem może są jakieś perełki, które projektują kostiumy. Jak młodzież tu przychodziła, to podstawowe zadawane pytanie było: czy wy chcecie szyc w przyszłości? No więc 90% nie. Bo rodzice kazali im tę szkołę skończyć, on chce projektować, ona chce być scenografką.

K/Teatr Polski: W pracowni scenograficznej – na dziesięciu studentów, którzy przychodzili, ośmiu chciało być scenografami. Czyli po prostu: coś, co daje prestiż, renomę, pieniądze. Ale to też trzeba mieć mnóstwo kontaktów, no i talent, trzeba być zdolnym. Ale może dwie, albo jedna osoba by się zgodziły, by zostać w pracowni. Nikt nie chce robić tej trudnej pracy, która byłaby najmniej widoczna i najmniej chwalona.

Sytuacji nie poprawia fakt, iż **w przypadku rzemieślników nie istnieje pojęcie ścieżki zawodowej**. Mimo niepowtarzalności swojej pracy, ciągłego stykania się z coraz to nowymi wyzwaniem, **brak możliwości awansu** jest poważną przeszkodą dla podjęcia pracy przez osoby młode, chcące się rozwijać na różnych płaszczyznach.

**Małego prestiżu** nijak **nie rekompensuje płaca**, otrzymywana przez etatowych pracowników pracowni teatralnych.

M/Teatr Dramatyczny: Jeśli by bazować na naszej pensji, nie dałoby się przeżyć. Przy 1500 złotych do ręki – to jest porażka (...). Mniej-więcej, ze wszystkim to jest między 1500 a 1800 złotych.

K/Teatr Narodowy: Nie oszukujmy się, z tego, co robimy, pieniędzy nie ma. Jak przyszedł kiedyś jakiś młody człowiek, to wszystko mu się strasznie podobało – i praca, i pracownie. I zapytał, ile zarabiamy, więc mu odpowiedzieliśmy, a on zapytał: – Na tydzień? Odpowiedzieliśmy mu, że na miesiąc, a on: – A nie... To nie.



M/Teatr Dramatyczny: Jeśli on dostaje ode mnie informację, że po 35 latach pracy dostają 1700 złotych, to mówi: „nie chcę powtarzać tego, co ty robisz”, i idzie dalej.

M/Teatr Narodowy: Proszę pani, kiedyś przyszedł tu z pretensją scenograf, że zbyt wolno pracujemy: „Tyle pieniędzy zarabiacie, a ja nie widzę żadnej roboty!”. Któryś z nas powiedział wtedy, ile zarabiamy. Nie chciał wierzyć, że w ogóle siedzimy w teatrze za takie pieniądze. Ten facet powiedział, że we Włoszech na naszym miejscu – w 1997 roku – zarabia się 2500 dolarów na rękę.

Kiedy **praktykanci** przychodzą już do pracowni, okazuje się, że **nie są przygotowani do podjęcia nauki na poziomie, na jakim zaczynali naukę obecni rzemieślnicy**. Najprawdopodobniej jest to skutek postępującej degradacji szkolnictwa zawodowego.

K/Teatr Wielki: Przychodzą tu chłopcy i dziewczyny ze szkoły odzieżowej i nie wiedzą, co to znaczy stebnówka. To przerażające, że nie wiedzą podstawowych rzeczy. Myślę, że jest to wynikiem zapotrzebowania: w sklepach jest mnóstwo rzeczy made in China, zapotrzebowanie na krawiectwo bardzo zmalało (...). Musiałam w szkole szyć 3 razy w tygodniu po 8 godzin, zdawać egzaminy z szycia. A teraz czegoś takiego nie ma. Oni mają w szkołach teorię – wiadomo, ktoś jest zainteresowany, będzie tego słuchał, bo jest zainteresowany. A jeśli ktoś idzie do szkoły tylko po to, by przez tę szkołę przemknąć, idzie w innym kierunku – po co mu to? Aby się precyzyjnie. Coraz mniej jest osób zainteresowanych. Jesteśmy dinozaurami.

K/Teatr Ateneum: Tutaj przychodzili ludzie raczej przed szkołami, po jakiejś średniej plastycznej, którzy chcieli iść dalej w tym kierunku. Oni byli pełni entuzjazmu, ale im trzeba było pokazać proste rzeczy jak się robi. Staraliśmy się wyszukiwać im rzeczy, które oni mogą zrobić, żeby umieli. Czyli coś tam prostego pomalować. To było trudne, bo tak naprawdę, to takich prostych rzeczy jest mało.

M/Teatr Dramatyczny: Tylko czego ja go nauczę, jak teraz się mało robi butów? Reperacji mogę go nauczyć, podstawowych rzeczy: branie miary... Ja musiałem nauczyć się łamać szkła, robić ryszpę – ryszpa to jest z dratwy wpleść świński włos. Teraz nie szyje się takich rzeczy ręcznie. Kiedyś nie używało się kleju, tylko się szpikowało i się szyło. A teraz – wszystko klej!

Zanik osób zainteresowanych rzemieślnictwem teatralnym to tylko **część większej tendencji** – na przestrzeni całej Warszawy można zauważyć zamykanie kolejnych małych, często rodzinnych zakładów rzemieślniczych: szewców, zegarmistrzów, kuśnierzy i innych. Nowe, syntetyczne materiały z

krótszym terminem przydatności, za to niższą ceną, fabryczny sposób tworzenia ubrań nie na miarę, lecz jako część masowo sprzedawanych konfekcji nie sprzyja przekazywaniu umiejętności rzemieślniczych młodszemu pokoleniom<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Por. również: [http://niematerialne.nid.pl/Dziedzictwo\\_niematerialne/zagro-enia-dla-dziedzictwa/](http://niematerialne.nid.pl/Dziedzictwo_niematerialne/zagro-enia-dla-dziedzictwa/) szczególnie punkty 4 i 5 [data dostępu online: 17 kwietnia 2013 roku]

## V. Wnioski i rekomendacje

Praca rzemieślnicza wiąże się w obecnym czasie z **niepewnością** oraz **niską płacą**. Wszyscy **rzemieślnicy** jednak **podkreślali**, że kochają to, co robią, za **niepowtarzalność i nietypowość** swoich obowiązków, możliwość **ciągłego dowiadzywania się nowych rzeczy** oraz **ogromną satysfakcję**, jaką daje im praca w pracowniach. Przyznają również, że gdyby nie satysfakcja i fakt, że po prostu mają ochotę przychodzić do pracy, najprawdopodobniej musieliby ją zmienić – głównie ze względów ekonomicznych.

Na przeszkodzie wymiany pokoleniowej stoją między innymi powyżej wspomniane **względy ekonomiczne**. Obecna płaca etatowego rzemieślnika teatralnego z trudem pozwalałaby na utrzymanie się jednej osoby. Kolejną kwestię stanowi **rozdźwięk między teorią a praktyką, uprawianymi w szkołach zawodowych i technikach**. Tendencję tę zauważyło zresztą Ministerstwo Edukacji Narodowej, w którego raporcie na temat kształcenia zawodowego możemy przeczytać:

Za poważną wadę kształcenia zawodowego uważano rozdźwięk między tym, czego uczy szkoła a tym, co pracownik powinien umieć. Szkolnictwo zawodowe w opinii wielu uczestników badania nie zmieniło się na korzyść – od lat realizowane są te same programy nauczania (oni się uczą na silniku Żuka), szkoła nie zauważa postępu technicznego, a przez to cofa się i staje się nieefektywna. Nauczycielom zarzucano niechęć do dbania o własny rozwój, bycia na bieżąco z nowymi technologiami, trendami, etc. Uważano, że praktyczne nauczanie zawodu jest przerzucane na pracodawców, ale w większości przypadków oznacza to porzucenie ucznia, pozostawienie go samemu sobie. Ta systemowa wada wywołuje negatywne skutki nie tylko na końcu procesu kształcenia, ale już na samym jego początku, wzmagając negatywną selekcję do zawodów<sup>19</sup>.

Luki w procesie kształcenia, polegające między innymi na niedostatecznej ilości szkół technicznych czy zawodowych (do których to kwalifikują się zajęcia rzemieślnicze) to ogólnoswiatowy trend, który w skali makro skutkuje z jednej strony – narzekaniem pracodawców na brak wykwalifikowanych pracowników, z

---

<sup>19</sup> Por.

[https://www.men.gov.pl/images/stories/pdf/raporty/raport%20koncowy\\_tematyczny\\_final.pdf](https://www.men.gov.pl/images/stories/pdf/raporty/raport%20koncowy_tematyczny_final.pdf) s. 190 [data dostępu online: 17 kwietnia 2013 roku]

drugiej – rosnącym bezrobociem (nadprodukcja osób z tytułami naukowymi przy zanikaniu rzemieślnictwa)<sup>20</sup>.

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. Nawet w przypadku *outdoor service* jednak ktoś musi być w stanie utworzyć zamówione przez teatr dekoracje, a następnie – zaadaptować je do warunków konkretnej sceny, wobec **czego rezygnacja z rzemieślników w teatrach jest działaniem krótkowzrocznym**. 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.

W dalszym procesie badawczym szczególnie wartościowe byłoby zajęcie się następującymi kwestiami:

- Problemem szkolnictwa rzemieślniczego, z naciskiem na działania w kierunku utworzenia szkoły średniej dla rzemieślników teatralnych – nie tylko krawców, malarzy i modelatorów, ale również oświetleniowców scenicznych oraz akustyków teatralnych – w której wykładowcami byłiby doświadczeni rzemieślnicy teatralni

---

<sup>20</sup> Por. *Generation Jobless*, The Economist nr 8833, s. 9: Across the OECD, people who left school at the earliest opportunity are twice as likely to be unemployed as university graduates. But it is unwise to conclude that governments should simply continue with the established policy of boosting the number of people who graduate from university. In both Britain and the United States many people with expensive liberal-arts degrees are finding it impossible to get decent jobs. In north Africa university graduates are twice as likely to be unemployed as non-graduates.

What matters is not just number of years of education people get, but its content. This means expanding the study of science and technology and closing the gap between the world of education and the world of work—for example by upgrading vocational and technical education and by forging closer relations between companies and schools. Germany's long-established system of vocational schooling and apprenticeships does just that. Other countries are following suit: South Korea has introduced "meister" schools, Singapore has boosted technical colleges, and Britain is expanding apprenticeships and trying to improve technical education.

- Zebraniem zanikających już zawodów rzemieślniczych, takich jak krojczy<sup>21</sup> czy kamasznik (cholewkarz)<sup>22</sup> i pilnym utworzeniem cyklu szkoleń oraz praktyk w istniejących już szkołach krawieckich
- Zebraniem oraz wydaniem (wznowieniem) istniejących pozycji teoretycznych, które mogłyby pomóc adeptom rzemieślnictwa w systematyzacji swojej wiedzy. Taką pozycją jest na przykład „Charakteryzacja i perukarstwo” F. Cieślaka, P. Lewandowskiej i H. Przyjemskiej. Część rzemieślników posiada ponadto własne notatki z zakresu pracy w teatrze, które warto byłoby zebrać oraz dokonać ich redakcji, by zaowocowało to utworzeniem pozycji „Rzemieślnictwo w teatrze”
- Zbadaniem rynku zewnętrznych usług rzemieślniczych, z których w coraz większej mierze korzystają teatry.

---

<sup>21</sup> K/Teatr Polski: Krojczy to jest jeszcze inna, wyższa szkoła jazdy. Krojczy to jest ktoś, kto umie na płaskiej tkaninie – nie za pomocą wykroju, wykroje musi zrobić sam – wymyśleć coś, co będzie przetworzone. Można sobie kupić kroje w „Burdzie”, rozłożyć to i sobie wszystko pięknie wykroić. Ale to jest zwykła sukienka, spodnie, nic nadzwyczajnego dla naszych krawców. Krótko mówiąc – nuda. Najbardziej skomplikowane zadanie ma krojczy, który musi wymyśleć sobie, jak narysować tę formę, żeby po wykrojeniu i zszyciu dała ona zaplanowany efekt. To jest niesamowita umiejętność. Posiadają ją osoby poszczególne, a już w takim układzie mistrz-uczeń – kończą się uczniowie i mistrzowie.

<sup>22</sup> M/Teatr Dramatyczny: Bo ja nie mogę szyć cholewek, to jest inny zawód. Trzeba innych maszyn. Ja mogę taką cholewkę co najwyżej naprawić. Cholewkarz to inny zawód, kiedyś się nazywał kamasznik.

## Spis treści

Wstęp .....	2
Problem badawczy .....	3
Metodologia .....	5
Kodowanie .....	6
Część pierwsza – ankieta .....	7
I. Jakie pracownie znajdują się w teatrze? .....	7
II. Od kiedy istnieją pracownie? .....	9
III. Jakie narzędzia znajdują się w pracowniach? Czy pracownie są należycie wyposażone? Czy niczego w nich nie brakuje? .....	11
IV. Jakie potrzeby mają pracownie? .....	12
V. Jakie są plany wobec pracowni na przyszłość? .....	13
VI. Czy pracownie mają praktykantów? Czy kogoś kształcą? .....	13
VII. Jeśli w teatrze nie ma pracowni – z jakiego powodu? Czy dana pracownia przestała istnieć? Kiedy? Dlaczego? .....	14
VIII. Ile osób pracuje w każdej z pracowni? Jaki staż mają pracownicy? .....	15
Część druga – wywiady z rzemieślnikami .....	18
I. Wstęp .....	18
II. Droga rzemieślników do pracowni .....	20
III. Praca rzemieślnika teatralnego .....	24
IV. Praktykanci .....	31
V. Wnioski i rekomendacje .....	35