

Jerzy Bojar - z obu stron kurtyny

Jakie trzeba mieć przygotowanie zawodowe, aby pełnić funkcje techniczne i organizacyjne tak dużego teatru?

Oczywiście konieczne jest wykształcenie techniczne. We wszystkich prawie teatrach na świecie funkcje szefów technicznych teatrów pełnią inżynierowie: mechanicy i - częściej - elektrycy zajmujący się nie tylko oświetleniem, ale i energetyką, napędami elektrycznymi. Te dwa zagadnienia są w teatrze najbardziej rozwinięte, najpoważniej traktowane. Ale poza przygotowaniem o charakterze inżynierskim konieczne jest oddanie się teatrowi, gdyż praca tutaj trwa przeciętnie 16 i więcej godzin na dobę przez siedem dni w tygodniu i przez 12 miesięcy w roku. I nie ma sposobu, aby to zmienić, gdyż aby przedstawienie mogło się odbyć, trzeba godzin, dni i miesięcy przygotowań. My nie mamy możliwości nadrobić czegokolwiek w następnym dniu, tygodniu, czy miesiącu. Kurtyna musi iść w górę o godzinie 19.





Co Panu – osobie od 40 lat zajmującej się teatrem od strony technicznej i organizacyjnej – najbardziej przez te lata pracy utkwіło w pamięci?

Pracuję w teatrze od 1965 r., zatem od czasu, kiedy oddawaliśmy operę w stanie surowym i zaczynaliśmy montować wszystkie instalacje i urządzenia. Te lata były najbardziej interesujące i intensywne w przeżycia – pod każdym względem nowe. Był to dla nas ogromny szok jeśli chodzi o technologie. Polska w tamtym czasie wiele budowała, po wojnie powstało kilka tysięcy obiektów kultury, jednak nigdy nie organizowano tak wielkiej i skomplikowanej budowy jak Teatr Wielki. W momencie, kiedy go projektowano, budowano i oddawano do użytku był największym teatrem na świecie, z największą sceną i najbogatszym oraz najnowocześniejszym wyposażeniem. Brak doświadczeń w tej dziedzinie był ogromnym

utrudnieniem, ale i wyzwaniem. Znacznie łatwiej było już podczas budowy Teatru Wielkiego w Łodzi, oddanego w rok po warszawskim (w początkach 1966 r.), w którego budowie także uczestniczyłem. Łatwiej, bo nie była to już ta skala problemów: warszawski TW jest ponad trzykrotnie większy niż łódzki, ma blisko dwa razy większą scenę o znacznie bardziej bogatszym i wyspecjalizowanym wyposażeniu technicznym.

Z ciekawostek tego okresu warto przytoczyć taką, iż do samej premiery wszystkie prace prowadziliśmy w warunkach niepełnego funkcjonowania urządzeń i instalacji. I bardzo często musieliśmy improwizować, np. próby do baletu „Pan Twardowski” odbywały się w ten sposób, że grono realizatorów siedziało na widowni na ...cegłach. Pierwsza próba świetlna odbywała



się przy 20 aparatach oświetleniowych. Niemniej premiera „Straszego dworu” otwierająca działalność tej sceny 19. listopada 1966 r. odbyła się bez zakłóceń, w atmosferze odświętności i wielkiego poruszenia. A w następnych dniach kolejno wystawiliśmy „Pana Twardowskiego”, „Halkę” i „Króla Rogera” – w sumie cztery polskie dzieła. To było chyba największe wydarzenie w mojej pracy teatralnej.

Mówi Pan o wydarzeniach podniosłych, ale to, co najdłużej żyje w pamięci ludzi teatru – po obu stronach kurtyny – to anegdota. Na ogół przy każdej premierze dzieje się coś, co zapada szczególnie w pamięci realizatorów, chwije spokojem dyrektora...

Istotnie, choć niespodzianek bywa zwykle dużo, na szczęście większość z nich jest przez publiczność niedostrzegana. Czasami widzom wydaje się, że właśnie oglądają „wpadkę”, tymczasem jest to efekt zamierzony przez reżysera. Np. w czasie jednej z inscenizacji publiczność była oburzona, że nie posprzątało sceny i sprzątaczką zamiata scenę przed spektaklem. Taki jednak był zamiar realizatorów przedstawienia. Nie brakowało też wydarzeń bardziej dramatycznych. W czasie premierowego przedstawienia „Straszego dworu” Bernard Ładysz tak się „zagrał”, że w scenie myśliwskiej – a grał Skołubę – tak mocno uderzył kolbą strzelby o ziemię, że broń rozleciała się. Śpiewak nie należał do tych, którzy tracą kontenans,



„ograł” to zdarzenie, a w tym czasie strzelbę szybko mu wymieniono.

Innym razem, w trakcie baletu „Orfeusz”, Stanisław Szymbański – wspaniały tancerz - próbował odblokować kurtynę, która w czasie odsłaniania zacięła się i pas oderwanego materiału sterczał przycięty fragmentem zapadni. Szarpał się z tą kurtyną dłuży czas, a jedynym tego skutkiem były tumany kurzu wydobywające się z materii, co spotkało się z wielką uciechą widzów. Takich wydarzeń było sporo.

Nasi artyści niekiedy sami tworzyli sytuacje anegdotyczne. Np. w czasie jubileuszu Marii Fołtyn, Roman Węgrzyn podszedł do jubilatki śpiewającej partią Hrabiny i w swój tekst wkomponował słowa: przedziwne to zdarzenie, cóż robi pani reżyser na tej scenie. Często zresztą aktorzy zmieniają teksty, niekiedy z powodu zapomnienia. Mieliśmy w teatrze wspaniałego suflera, pana Waisisa, który nie tylko podpowiadał tekst, ale potrafił także zaśpiewać za śpiewaka fragment arii.

Są dzieła teatralne, które mają opinię pechowych. Z tego powodu rzadko wystawia się np. „Dama pikową” Czajkowskiego. Czy w Teatrze Wielkim ta złowieszczą opinia o niektórych operach sprawdziła się?

„Dama pikowa” rzeczywiście była wystawiana u nas z przygodami. I choć nie chciałbym demonizować tych wydarzeń, to jednak istnieje przesąd, że realizacja tej opery zawsze wiąże się ze zdarzeniami nieszczęśliwymi, często tragicznymi. I u nas też tak było – jeden z głównych realizatorów po jej wystawieniu ciężko zachorował.

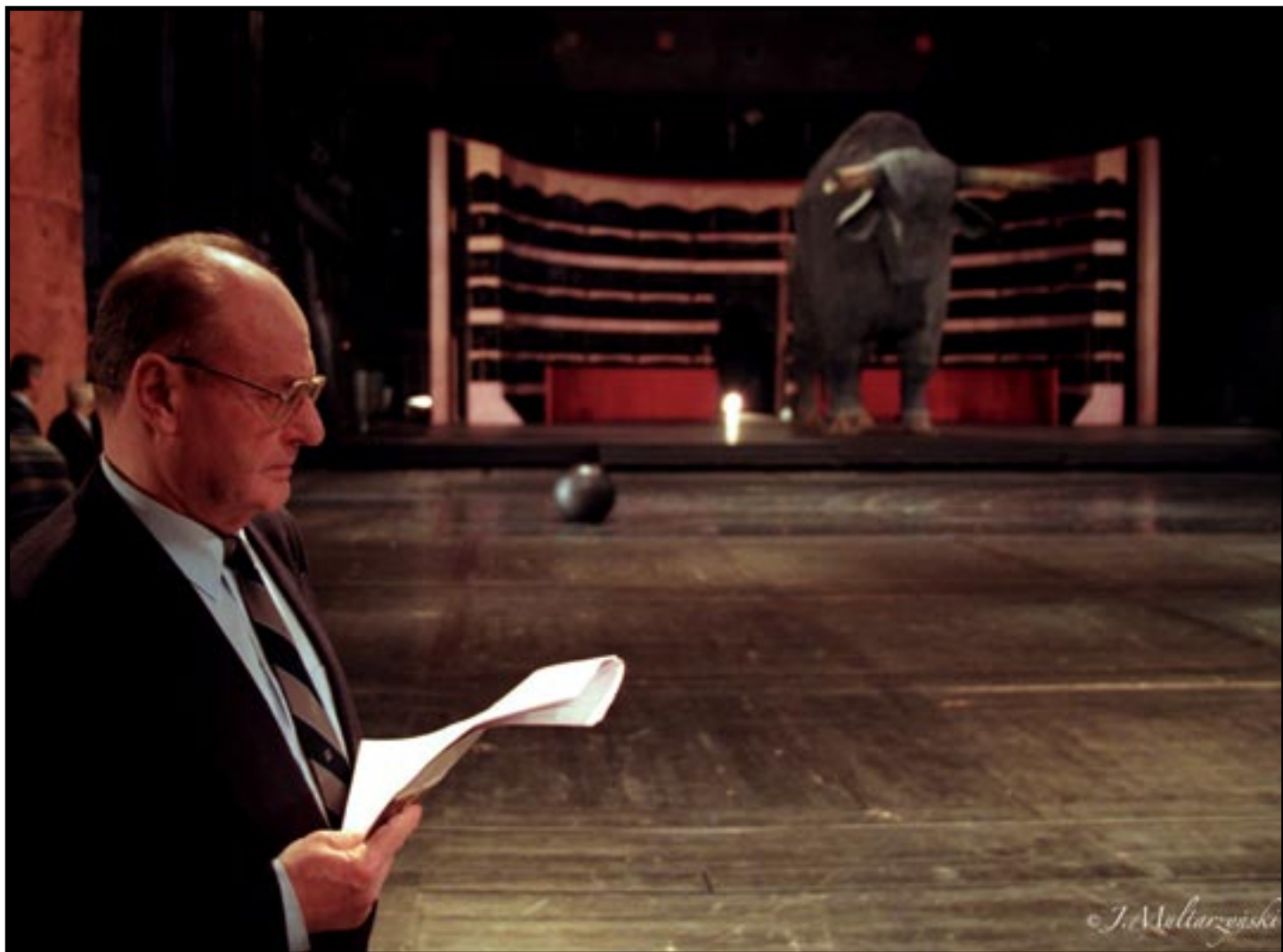
Z czym Pan ma do czynienia na co dzień i co Panu sprawiało kiedyś, a co sprawia dzisiaj najwięcej problemów?

Dziś jest o wiele łatwiej o materiały i usługi zewnętrzne. Kiedyś nawet zakup podstawowych materiałów typu gwoździe wiązał się z poszukiwaniem ich w całym kraju. Ciągłe natomiast są kłopoty przy współpracy ze scenografami. Niestety, nie zawsze dotrzymują terminów składania projektów, co sprawia, że pracownie teatralne nie nadążają z wykonaniem scenografii i kostiumów. A że premiera ma ściśle określoną datę – wykonawcy scenografii pracują w godzinach nadliczbowych, co podnosi koszty realizacji. W innych krajach wygląda to znacznie lepiej, tam scenografowie są skutecznie dyscyplinowani. U nas trudno taką dyscyplinę wyegzekwować.

Największym jednak problemem są pieniądze na utrzymanie teatru. Koszty rosną niewspółmiernie do wysokości dotacji, która jest podstawą finansowania każdego większego teatru na świecie, szczególnie operowego. Taki teatr nie jest w stanie utrzymać się z wpływów z biletów, stąd i my musimy „dorabiać” wynajmowaniem widowni, lokali, wypożyczeniem inscenizacji. Dochody z tej działalności wynoszą ok. 40% wysokości dotacji z budżetu ministerstwa.

Co będzie największym problemem Teatru Wielkiego w najbliższych latach?

Z pewnością remont urządzeń i instalacji, które przekroczyły swój okres użytkowania nawet dwukrotnie, a które działają od 35 lat tylko dzięki bardzo starannej konserwacji.



Oczywiście, modernizacja, którą należałoby prowadzić etapami, będzie bardzo kosztowna, rzędu kilkudziesięciu milionów złotych, ale nie można jej odwlekać. Zwłaszcza, że obliuguje nas do tego stanowisko wszystkich inspekcji technicznych. W tej sprawie co roku występujemy do Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego (wcześniej - Kultury i Sztuki) – niestety, bezskutecznie. A jeśli w najbliższym czasie nie zrobimy remontu – funkcjonowanie teatru może być zagrożone. Byłoby to największe zło, gdyż z praktyki wiadomo, że teatr łatwo się zamyka – trudniej otwiera.



© Anna Leszkowska
alema@op.pl