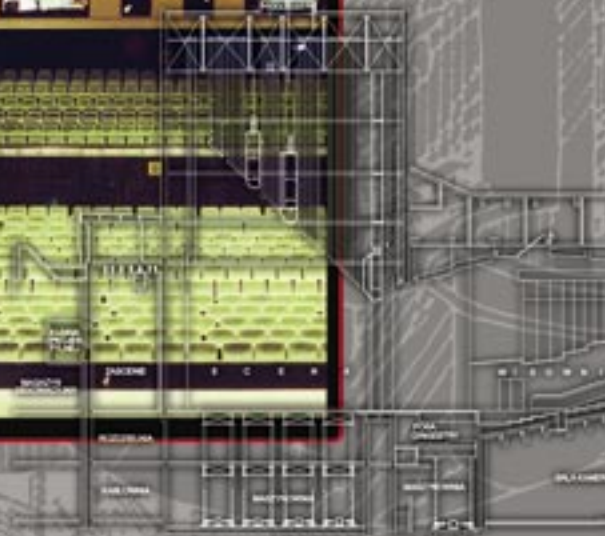




Jerzy Gumiński
PRZEMIJAJĄ **LATA**, ZOSTAJĄ **TEATRY**



Jerzy Gumiński
PRZEMIJAJĄ **LATA**, ZOSTAJĄ **TEATRY**

Redakcja

Halina Gawlik

Zdjęcia

Andrzej Borys, Marek Grotowski, Karol Kasper, Krzysztof Krzėpek, Leszek J. Pėkalski, Michał Wojtuś

Projekt graficzny, skład i przygotowanie do druku

Tomek Wajnka

BLUE NOTE

Korekta

Grażyna Kubicka

Druk i oprawa

Drukarnia WIST Antoni Wierzbowski

95-100 Zgierz, ul. Barona 8B

Książka ukazała się nakładem własnym autora

Copyright by **Jerzy Gumiński** 2006

ISBN

83-924685-0-3

978-83-924685-0-9

Łódź 2006

Na temat projektów teatrów i ich realizacji Jerzy Gumiński ma zawsze swoje zdanie i argumenty nie do odrzucenia. Wszystkie sprowadzają się do stwierdzenia, że on to zbuduje i że nikt inny nie zdoła wykonać tego lepiej, i jest to szczerza prawda. Rzetelną wiedzę na ten temat zdobył na początku swojej kariery zawodowej, budując Teatr Wielki w Łodzi. „Kto z nas miał taką szansę? Poznał, jak funkcjonuje cała maszyneria teatralna i jej system. To było cenne doświadczenie – mówi prof. arch. Józef Chmiel. – Teatr Wielki w Łodzi był wówczas jednym z najciekawszych i najnowocześniejszych obiektów w Polsce, przy którego budowie pracowali wybitni fachowcy, choćby najlepszy polski akustyk dr inż. Witold Straszewicz”.

Z wieloma osobami, z którymi pracuje od lat, łączy go serdeczna przyjaźń, ale najważniejszym czynnikiem kształtującym jego stosunek do nich są uznanie i podziw dla ich twórczego wysiłku i talentu. Ten motyw często powtarza się w tej książce, która jest opowieścią o pracy polskich inżynierów, którzy w czasach biednych projektowali i budowali wspaniałe obiekty kultury, modernizowali stare teatry, nadając im europejski standard. Konstruowali prototypowe urządzenia i proponowali nowoczesne teatralne rozwiązania technologiczne. Jest również opowieścią o fascynacji teatrem, odwadze w podejmowaniu trudnych decyzji i odpowiedzialności za wydawanie publicznego grosza.

W ciągu niezwykle pracowitego życia Jerzy Gumiński stworzył ponad czterdzieści projektów technologii i urządzeń scenicznych dla teatrów w kraju i za granicą, kierując również jako dyrektor inwestycjami i budowami obiektów kultury. Pamiętając, że technologia zmienia się w błyskawicznym tempie, że świetne koncepcje i projekty z lat siedemdziesiątych nie mogą być skuteczne w 2006 roku, starał się wyposażać teatry w urządzenia nowoczesne, nie powielając bezkrytycznie zachodnich wzorów. Sam dochodził do pewnych rozwiązań, wprowadzał kolejne innowacje, nowe pomysły, byle nie iść utartymi drogami. Nieraz to, co zastawał w teatrze, było znacznie gorsze od wszystkiego, czego można się było spodziewać. Należało więc szybko teatr remontować, modernizować lub budować od początku.

„Jest niewyobrażalnym tytanem pracy. Rzadko kto wytrzymuje taki nadmiar zawodowych obowiązków – zapewnia Józef Chmiel.

– Ciągłe się uczy. Ciągłe wyjeżdża w świat na sympozja i kongresy inżynierów technologii, akustyki i oświetlenia, by poznać nowości urządzeń teatralnych. Dzięki tym wyjazdom wiele i ja się nauczyłem, bo mobilizował mnie do nauki”.

„Zawsze można polegać na dobrych pomysłach i życzliwych radach Jerzego Gumińskiego w rozwiązywaniu technicznych problemów teatru – uważa Kazimierz Budzanowski, były dyrektor techniczny Teatru Polskiego we Wrocławiu, obecnie dyrektor Wydziału Kultury Urzędu Marszałkowskiego. – Tak było przy odbudowie teatru po pożarze i później po powodzi. Nie tylko w ciągu krótkiego czasu wykonał pracę, której starczyłoby na parę lat, ale wspólnie udało nam się zastosować najlepsze teatralne rozwiązania techniczne i nie wydać dużych pieniędzy, których zresztą nie było”.

„Jest również skarbnicą wiedzy na temat widowni. Wie, jak powinna wyglądać i jak funkcjonować, jakie powinny być przejścia dla publiczności i przejścia ewakuacyjne. Widz musi czuć się w teatrze bezpiecznie i komfortowo. Nie interesuje go, jak działa teatralna maszyneria. Zazwyczaj na scenę nie zagląda i jej stan go nie obchodzi.

A właśnie te wszystkie związki funkcjonalne teatru, niewidoczne dla widzów, są bardzo ważne i skomplikowane – stwierdza dr inż. Andrzej Prusiewicz, szef Zakładu Architektury Użyteczności Publicznej Politechniki Gdańskiej. – Zaprojektowanie dużego profesjonalnego teatru to najtrudniejszy temat pracy dyplomowej przyszłego inżyniera architekta. Musi uwzględnić cel i potrzeby, jakie projekt ma spełniać: widowni, zespołów artystycznych, całego zaplecza teatru, żeby widzowie byli zadowoleni i aktorzy nie narzekali, żeby drogi dekoracji się nie krzyżowały z traktem dla aktorów, żeby garderoby były blisko sceny, a sale prób odizolowane akustycznie. Liczba problemów do rozwiązania jest ogromna, a ryzyko dla użytkownika tym większe, im skromniejsze doświadczenie zawodowe architekta”.

Urządzenia teatralne są bardzo skomplikowane, dlatego zajmują się nimi wysokiej klasy specjaliści. Każdy teatr ma przecież inną scenę, inną widownię i inną specyfikę. Potrzebna jest zatem różna mechanizacja sceny i różne urządzenia. Zasada ich działania jest podobna, ale w różnych teatrach trzeba inaczej je zastosować. Jerzy Gumiński świetnie się na tym zna, więc lepiej go słuchać, niż mu się sprzeciwiać, bo na temat nowoczesnych technologii urządzeń scenicznych wie wszystko. „Trzeba pamiętać, że nad każdym, kto przebywa na scenie, wiszą setki kilogramów dekoracji. Całe urządzenia tzw. mechaniki górnej, między innymi sztukiety, do których dekoracje są przymocowane, podlegają maksymalnemu reżimowi bezpieczeństwa. Aktor na scenie nie może

myśleć o tym, że coś mu może zagrażać – mówi inż. Mirosław Tysik, dyrektor techniczny Teatru Narodowego w Warszawie. – Można się nauczyć „zawodu teatralnego”, na przykład wykonawstwa dekoracji, nie można jednak poznać obsługi scenicznego bez pracy w teatrze. Można nauczyć się zasad mechaniki pracy urządzeń, ale jak faktycznie funkcjonuje ta skomplikowana maszyneria poznaje się dopiero podczas wieloletniej pracy, dlatego tak trudno o dobrych specjalistów od techniki teatralnej”.

Jerzy Gumiński jest świetnym partnerem do niebanalnej pracy, głębszej dyskusji i człowiekiem najnowszej historii budowy teatrów. Zakładając wiele lat temu Przedsiębiorstwo Specjalistyczne „Teatr”, zaprosił do współpracy wybitnych fachowców, którzy byli kimś więcej niż inżynierami od projektowania i budowania teatrów. Byli ludźmi, dla których praca stała się wielką pasją i wielką przygodą życia.

Nikt tak szybko nie budował teatrów w Polsce. Teatr w Gdyni powstał w rekordowym tempie. Przy permanentnym braku finansów na kulturę Jerzy Gumiński stosował często metodę faktów dokonanych. Okazywała się równie skuteczna, jak spryt i różne wybiegi formalne. Jednak czy teatr powstanie, czy nie, decydował przede wszystkim pośpiech na budowie, dlatego zawsze był nieubłagany w pilnowaniu terminów oddawania robót. Rzadko spotykana cecha w tamtych latach. Teraz działają tak przedsiębiorstwa prywatne. Jeśli budowa się opóźniała, skreślano inwestycję z planu i już jej nie było. „Dużą zasługą Danuty Baduszkowej jest powstanie Teatru Muzycznego w Gdyni, ale jeszcze większą Jerzego Gumińskiego – twierdzi Józef Chmiel. – Była to nasza pierwsza wspólna budowa teatru, do niej dołączyły następne, jak modernizacja w karkołomnym terminie Teatru Wielkiego w Poznaniu. Tę gigantyczną robotę Jerzy Gumiński ukończył podczas wakacyjnego urlopu teatru, co stanowi rekord, z jakim nie może się równać żadna modernizacja tego typu obiektu w kraju. Jest wielu specjalistów w dziedzinie technologii i budowy teatrów w Polsce, ale Jerzy Gumiński jest najwybitniejszy. Może miał szczęście, może dobrych partnerów do pracy, może jedno i drugie, dość, że udało mu się zbudować wszystkie obiekty, których się podjął. Może zawsze dobrze się czuje w sytuacjach trudnych i napiętych, gdzie trzeba szybko podejmować decyzje? Podziwiam go za solidność i wysoki poziom profesjonalizmu w organizacji i prowadzeniu robót, nie mówiąc o odporności psychicznej i żelaznej konsekwencji w dążeniu do celu. To, co w życiu zrobiłem, jest w połowie jego zasługą. Od wielu lat mówię, że to jego ostatnia budowa i odchodzi na emeryturę. Nikt w to nie wierzy”.

Halina Gawlik

Teatr Wielki w Łodzi

Po II wojnie światowej największą inwestycją teatralną w Polsce, zaprojektowaną i zrealizowaną od podstaw, był i dotychczas pozostał gmach Teatru Wielkiego w Łodzi. Rozmiarami ustępuje jedynie odbudowanemu po zniszczeniach wojennych wspaniałemu Teatrowi Wielkiemu w Warszawie.



Budowa łódzkiego Teatru Wielkiego to długa i ciekawa historia. Rozpoczęła się w 1948 r. od nieudanego konkursu architektonicznego. W następnym roku, już bez konkursu, powierzono opracowanie projektu gmachu teatru dramatycznego zespołowi profesora architekta Witolda Korskiego. Gdy projekt był już prawie gotowy i zaczęła się wreszcie budowa, w 1954 r. władze miasta podjęły decyzję o zmianie przeznaczenia budynku z teatru dramatycznego na operowy. Spowodowało to potrzebę wykonania skomplikowanych i trudnych, bo już w budowanym obiekcie, zmian projektowych i budowlanych, między innymi konieczne było zaprojektowanie oddzielnego budynku warsztatów produkcji dekoracji i rekwizytów oraz magazynu dekoracji. Powstał więc budynek techniczny, połączony z gmachem głównym biegnącą nad ulicą przewiązką, przez którą transportowane są dekoracje z magazynów i warsztatów na scenę.

Teatr budowano bardzo długo, około 13 lat, ale, jak się później okazało, nie był to rekord, potem bywało jeszcze gorzej. Na szczęście podjęto mądrą decyzję, że obiekt przekazywany będzie do eksploatacji sukcesywnie. W pierwszym etapie opera łódzka otrzymała zaplecze sceny z salami prób, garderoby artystów, biura, pracownię kostiumów i magazyny. W drugim etapie, w 1964 r., przekazano do eksploatacji budynek techniczny.

Sukcesywne oddawanie gmachu nie tylko znacznie poprawiło warunki pracy artystów opery, występujących gościnnie na scenach dwóch łódzkich teatrów dramatycznych, ale przede wszystkim pozwoliło przygotować premiery na nową scenę, zwiększyć zespoły artystyczne oraz zorganizować zespoły techniczne.



Teatr Wielki w Łodzi 1966 r.

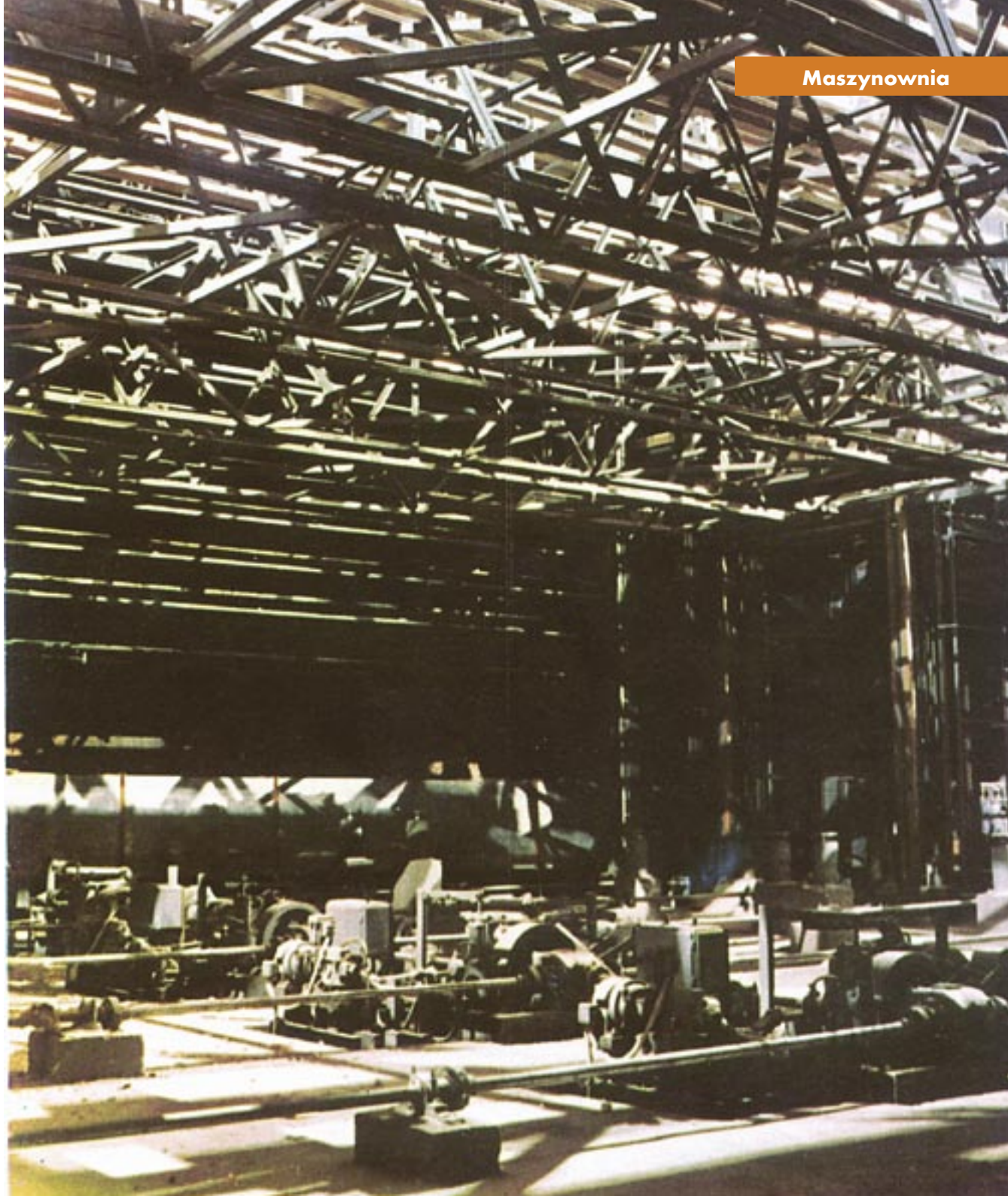
A wcale nie było to takie proste, bo w Łodzi brakowało fachowców przygotowanych do pracy w teatrze i trzeba było angażować ludzi spoza teatru, którzy często nie bardzo zdawali sobie sprawę „w co wchodzi”. Tworzyło to nieraz komiczne sytuacje. Gdy bowiem ukazało się w prasie ogłoszenie, że angażujemy maszynistów – tak wtedy nazywali się montażyści dekoracji – zgłosiło się trzech maszynistów kolejowych, pytając: „gdzie wy macie tę bocznice?”.

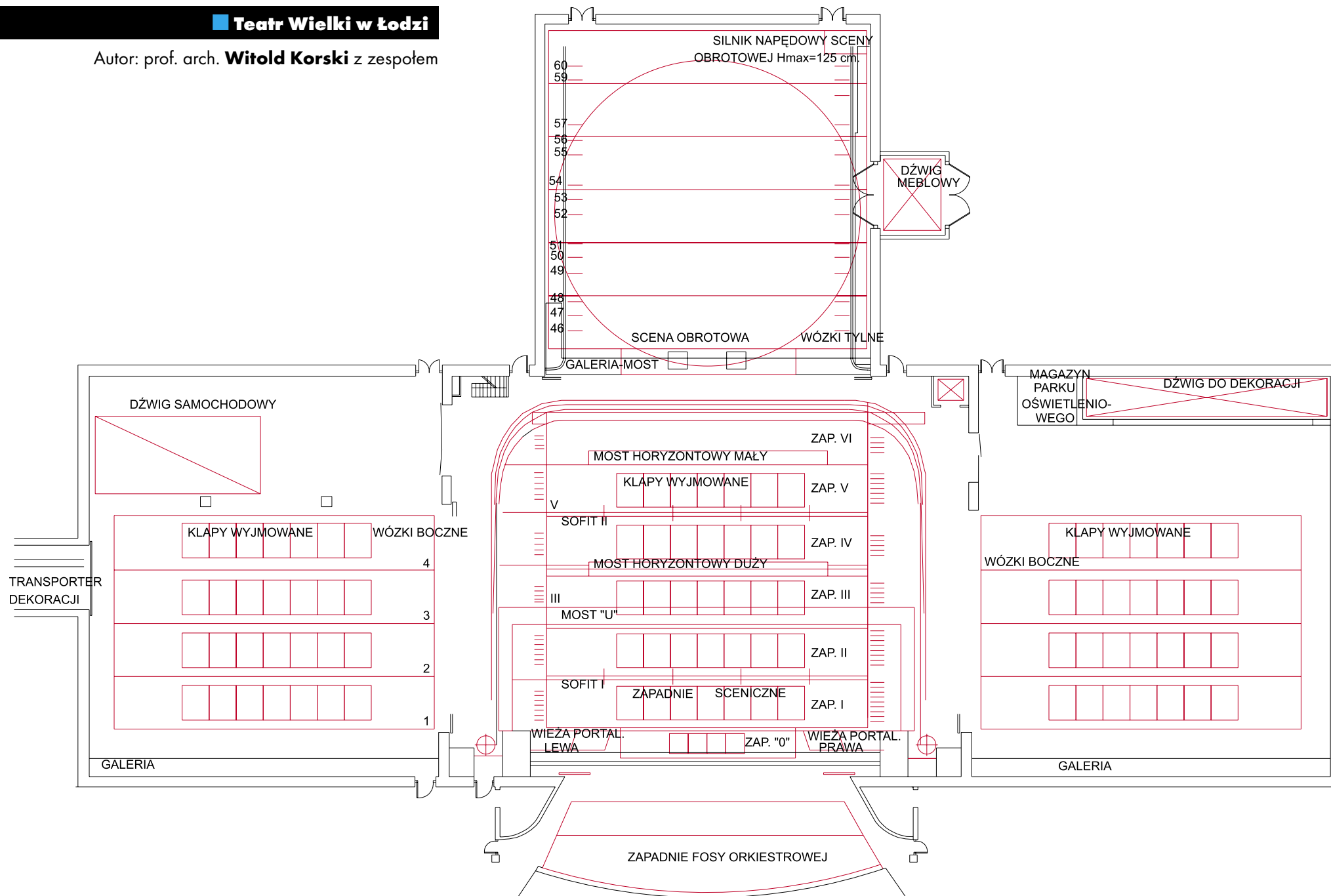
Postanowiłem, że podstawowym kryterium zatrudnienia do mojego zespołu będzie ogólne wykształcenie techniczne, a techniki teatralnej trzeba będzie nauczyć się w teatrze. Nie wszyscy sprościli temu trudnemu zadaniu. Rotacja pracowników była więc bardzo duża.

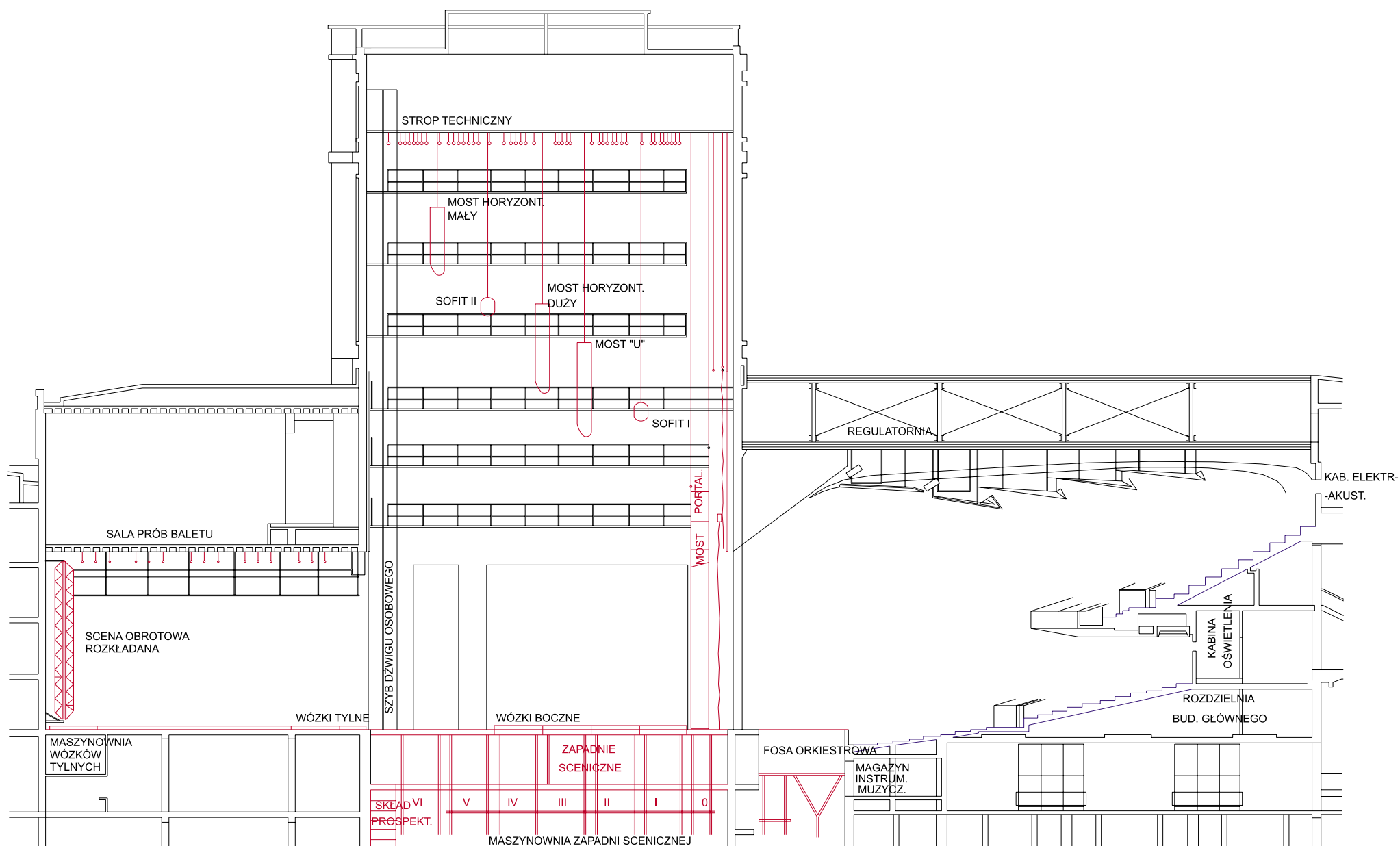
Z czterech, pięciu pozostawał jeden. Zostawali ludzie, których zafascynował teatr i którzy chcieli się nauczyć jego techniki. Z biegiem czasu najwierniejsi coraz bardziej stawali się ludźmi teatru, bez którego nie mogli już żyć. Wielu z nich pracowało tam do emerytury, a niektórzy do końca życia.

Część zespołu technicznego została włączona w końcowe prace montażowe urządzeń i instalacji technologicznych sceny, urządzeń technicznych gmachu i do prac rozruchowych. Dzięki temu w momencie otwierania teatru mieliśmy nieźle przygotowaną obsługę techniczną teatru, ale również w miarę sprawny zespół do wielu czekających nas trudnych przeróbek i uzupełnień przyjętych urządzeń.

Zdecydowaliśmy bowiem, że odbieramy obiekt z ewidentnymi błędami, których, pomimo najszczerzych chęci, nie mogą usunąć zaangażowani na budowie wykonawcy. Do nowej siedziby opera łódzka wprowadziła się drugiej połowie 1966 r.







A oto najważniejsze urządzenia techniczne

Wymiary sceny:

Scena główna: szerokość – 27 m, głębokość – 22 m,
wysokość – 33 m

Kieszenie boczne: szerokość – 19 m, głębokość – 20 m,
wysokość – 10 m

Kieszeń tylna: szerokość – 17 m, głębokość – 18 m,
wysokość – 10 m

Łączna głębokość sceny głównej z kieszenią tylną – 40 m

Portal: wysokość – 10 m, szerokość – 14 m

Łączna wysokość sceny głównej, podscenia i rusztu
technicznego – 53 m

Urządzenia mechaniczne sceny

Pięć zapadni scenicznych dwupoziomowych z napędem
śrubowym o wymiarach 16,45 x 2,7 m i odstępnie
pomiędzy podłogami 2,95 m oraz o skoku
minus 3 do plus 3 m

Jedna zapadnia sceniczna jednopoziomowa o wymiarach
16,45 x 2,7 m i o skoku 0 do minus 6 przeznaczona
również do transportu prospektów

Jedna zapadnia dwupoziomowa o wymiarach
8,96 x 1,46 m i o skoku 0 do minus 3 m

Scena obrotowa o średnicy 16 m magazynowana na
ścianie kieszeni tylnej i rozkładana na wózki tylne

Osiem wózków bocznych (po cztery w kieszeniach
lewej i prawej) o wymiarach 16,45 x 2,7 m z napędem
elektrycznym o nieregulowanej prędkości ruchu

Siedem wózków tylnych (sześć o wymiarach 16,45 x 2,7 m
i jeden o wymiarach 8,96 x 1,46 m) z napędem
elektrycznym o regulowanej prędkości ruchu

Pięćdziesiąt jeden sztankietów na scenie głównej, w tym
jedenaście z napędem elektrycznym o regulowanej
prędkości ruchu

Piętnaście sztankietów w kieszeni tylnej o stałej prędkości
ruchu

Most portalowy

Wieża portalowe ruchome

Most oświetleniowy z dostępem obsługi

Dwa mosty horyzontowe

Dwa soffity

Cztery kurtyny stalowe przeciwpożarowe

Kurtyny tekstylne: podnoszona i rozsuwana z napędem
elektrycznym o płynnie regulowanej prędkości ruchu

Dwie zapadnie fosy orkiestry

Urządzenia oświetlenia technologicznego sceny

240 obwodów o regulowanym napięciu

40 obwodów o nieregulowanym napięciu

Nastawnia manualna 4-polowa dla 240 obwodów

Regulatory tyrystorowe

Urządzenia do zdalnego sterowania projektorów

Park oświetleniowy

Urządzenia elektroakustyczne

Konsoleta mikserska

Wzmacniacze

Magnetofony

Nadajniki

System inspicjenta

Mikroporty

Telewizja przemysłowa

Urządzenia klimatyzacyjne

Urządzenia wentylacyjne

Urządzenia wodne

Dźwigi towarowe i osobowe

Ta wielka maszyna teatralna została przejęta przez zespół ludzi młodych, nieźle wykształconych, ale ciągle jeszcze uczących się teatru, ludzi, którzy coraz lepiej sobie radzili, zyskując coraz większy szacunek reżyserów, scenografów, a także uznanie techników z innych teatrów, i to nie tylko polskich. Równie cenne było zaufanie zespołów artystycznych, które podczas prób i przedstawień poruszały się przecież po ruchomych zapadniach i wózkach scenicznych, i do tego pod tonami dekoracji zawieszonych nad ich głowami.

Po okresie intensywnych prób do czterech oper, przygotowanych na otwarcie teatru, i po wykonaniu niezbędnych robót gwarantujących sprawność działania urządzeń scenicznych, łódzka publiczność i zespół Opery Łódzkiej, przemianowanej na Teatr Wielki, 19 stycznia 1967 r. doczekały się uroczystego otwarcia teatru. Dzień ten, a właściwie cztery dni, w których odbyły się cztery premiery: *Halki* Stanisława Moniuszki, *Kniazia Igora* Aleksandra Borodina, *Carmen* Georges'a Bizeta i *Straszego dworu* Stanisława Moniuszki były świętem całego miasta i wielu miłośników teatru w całej Polsce.

W artykule zamieszczonym w albumie wydanym z okazji otwarcia Teatru Wielkiego opisałem pokrótce skomplikowaną i potężną maszynę sceniczną oraz możliwości, jakie stwarzała dla inscenizatorów. Napisałem również, że Teatr Wielki w Łodzi jest jednym z najnowocześniejszych i największych obiektów teatralnych w Europie.

A jak jest teraz, po czterdziestu latach? Teatr Wielki w Łodzi w dalszym ciągu jest jednym z największych obiektów teatralnych w Europie. Natomiast nie jest, niestety, obiektem nowoczesnym. W moim skrypcie: *Urządzenia techniczne Teatru Wielkiego* z 1967 r., oprócz szczegółowego omówienia urz-

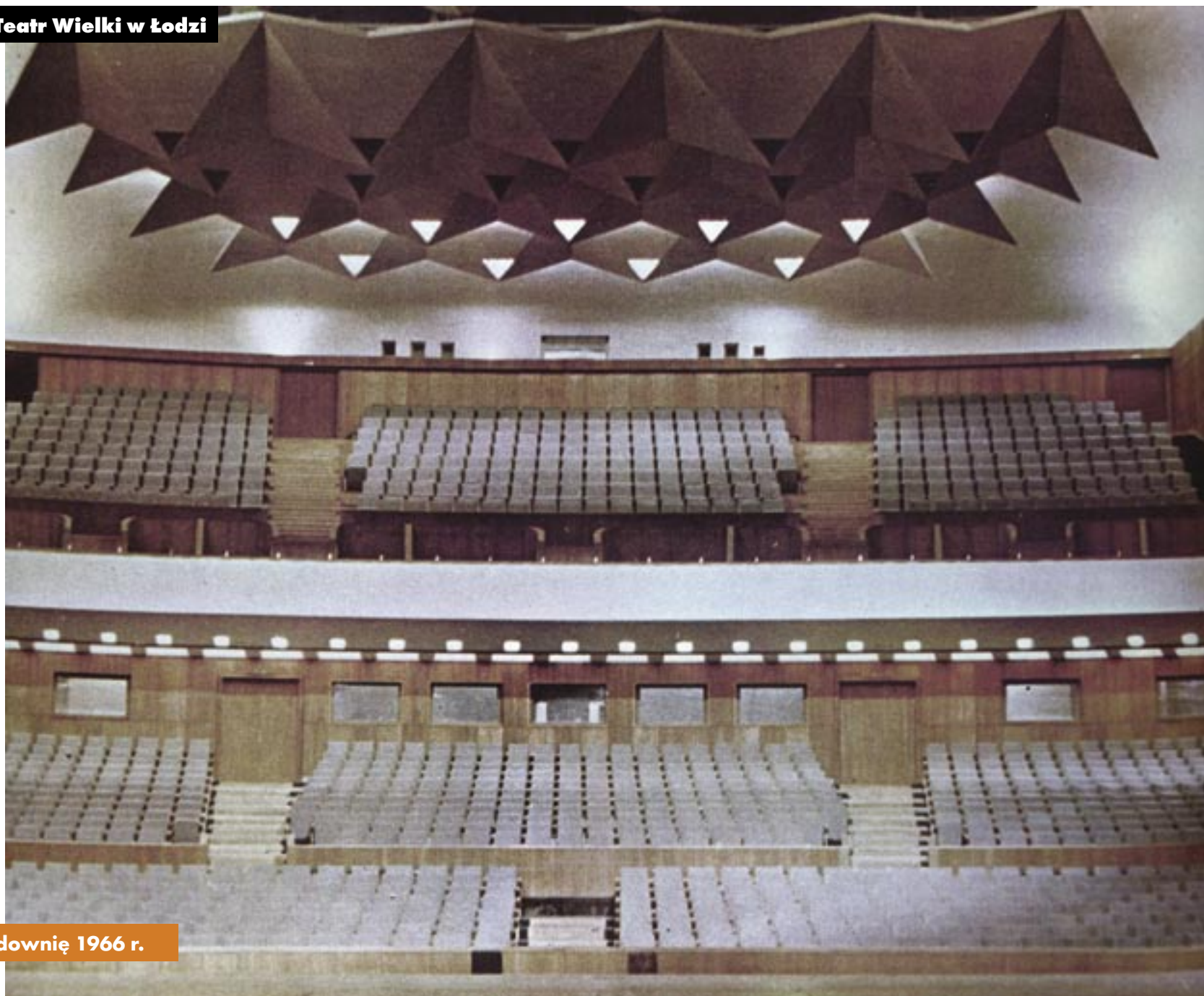
dzeń technicznych sceny i gmachu, znalazł się rozdział: *Plany inwestycyjne i modernizacyjne*, plany te od wielu lat miały być realizowane.

Zrobiono sporo, co jest zasługą mojego następcy, niezapomnianego inż. Wiesława Kindermana, wspaniałego, skromnego człowieka, wybitnego specjalisty, niezwykle zasłużonego dla Teatru Wielkiego w Łodzi, który pełnił nie tylko funkcję dyrektora technicznego, ale przez pewien czas także obowiązki dyrektora naczelnego. Ale niestety nie zrealizowano wszystkiego z mojego planu i z następnych ambitnych planów, i to nie tylko ze względów finansowych, ale również ze względu na to, że nie wszyscy decydenci i dyrektorzy teatrów doceniają konieczność permanentnej modernizacji urządzeń, nie doceniają rosnących wymagań realizatorów spektakli, nie doceniają postępu technicznego, a szczególnie osiągnięć ułatwiających pracę, zwiększających atrakcyjność spektakli i komfort widzów. Niestety, często bardziej dbają o własne stolki niż o powierzone im gmachy. Uwagi te nie dotyczą wyłącznie Teatru Wielkiego w Łodzi. We wspomnianym artykule napisałem, że „otwarcie teatru jest nie tylko świętem polskiej kultury, ale też polskiej myśli technicznej, że poza aparaturą elektroakustyczną, wszystkie urządzenia sceniczne w dziewięćdziesięciu procentach to urządzenia prototypowe, które są dziełem polskich inżynierów i techników”.

To był sukces polskiej techniki teatralnej i polskiej myśli technicznej. Przecież projektowali i budowali ten teatr tylko polscy inżynierowie, wspaniali, ambitni ludzie, wybitni fachowcy, może nie zawsze w pełni znający specyfikę teatru, ale przecież to były początki budownictwa teatralnego w Polsce.



Scena i prawa kieszeń



Widok ze sceny na widownię 1966 r.

Wszyscy uczyliśmy się teatru. Uczyliśmy się nie tylko techniki teatralnej, ale również roli, jaką ma pełnić w inscenizacjach, roli dyskretnego pomocnika, a nie nachalnego dominanta, jak często dziś obserwujemy, szczególnie w widowiskach telewizyjnych. Uczyliśmy się pełnego wykorzystania posiadanych urządzeń. Nie było to wcale łatwe. Dla wielu realizatorów spektakli była to zupełnie nieznana dziedzina wiedzy.

Po czterdziestu latach ubolewam, że bogate doświadczenie zdobyte na tej budowie wykorzystata zaledwie nikta część projektantów. Należeli do nich: prof. Witold Korsi, dr inż. Witold Straszewicz, inż. Witold Ehlert i Janek Stępnicki – jedyny przedstawiciel wielu firm wykonawczych. Natomiast z satysfakcją stwierdzam, że zespół Teatru Wielkiego w pełni wykorzystał doświadczenie zdobyte w czasie budowy, w czasie rozruchu teatru i w pierwszym okresie eksploatacji placówki.

Czy rzeczywiście w Teatrze Wielkim w Łodzi rozpoczęła się wielka polska technika teatralna? Na pewno tak, ale nie byliśmy monopolistami, bo przecież prawie równocześnie z budową Teatru Wielkiego w Łodzi ukończono odbudowę Teatru Wielkiego w Warszawie, z ogromną sceną wyposażoną we wspaniałą maszynię sceniczną. Prawda, że w większości zaprojektowaną i zrealizowaną przez firmy zachodnioeuropejskie, ale przecież przy znacznym udziale polskich inżynierów.

W Teatrze Wielkim w Warszawie pracowali wspaniali fachowcy, prekursorzy wielu rozwiązań technicznych, wśród nich niezapomniany inż. mechanik Wilhelm Staszewski czy inż. Je-

rzy Bojar, późniejszy wieloletni dyrektor techniczny tego teatru. Człowiek podziwiany za niespotykaną wierność jednemu teatrowi, któremu poświęcił prawie całe zawodowe życie i wielką wiedzę.

Oczywiście wcześniej teatry również posiadały urządzenia techniczne, ale jakie to były urządzenia, do tej pory możemy przekonać się zwiedzając niejednego polski teatr. Poznałem tę technikę w latach pięćdziesiątych, kiedy jeszcze w czasie studiów politechnicznych chciałem po ich ukończeniu pracować w teatrze, którym się bardzo interesowałem. Towarzysko byłem związany ze środowiskiem ludzi teatru i za ich namową postanowiłem poznać technikę teatralną. Odwiedziłem największe i, według opinii artystów, najlepiej wyposażone technicznie teatry. To, co zobaczyłem, skutecznie zniechęciło mnie do techniki teatralnej. Uznałem, że jest to coś prymitywnego, niegodnego pracy inżyniera, szczególnie szukającego trudnych wyzwań. Znalazłem więc sobie inne fascynujące zajęcie. W roku 1963 podczas krótkiego pobytu w Łodzi poszedłem z żoną na próbę w Operze Łódzkiej. Okazało się, że wielki polski choreograf Feliks Parnell, w tym czasie kierownik baletu opery, poszukuje wykonawczynie do głównej roli w balecie Coppelii Léo Delibes'a. Po krótkiej rozmowie moja żona została solistką Opery Łódzkiej, a dyrektor naczelny Tadeusz Laskowski zaproponował mi stanowisko szefa technicznego Opery. Do moich przyszłych obowiązków miało należeć przygotowanie Opery do przejęcia budującej się nowej siedziby.

Znając z autopsji polskie urządzenia techniczne, nie wiedziałem, co mam odpowiedzieć. Po obejrzeniu jednak dokumentacji budującego się gmachu, zmieniłem zdanie o technice scenicznej. Zafascynowałem się rozmiarem budowy, liczbą urządzeń i ich specyfiką, tak różną od innych powszechnie znanych, uznałem, że jest to ciekawe i trudne wyzwanie, a takiego przecież szukałem. Myślę, że podobnej jak ja fascynacji uległo

wielu ludzi rozpoczynających pracę w teatrze. Ludzi, którzy pomimo wielu niedogodności i, niestety, niewysokich zarobków, związali z teatrem całe swoje życie.

Tak w latach sześćdziesiątych rozpoczęła się wielka polska technika teatralna. Rozpoczęła się w warszawskim i w łódzkim Teatrze Wielkim.

Po czterdziestu latach zastanawiam się, jak to było możliwe, że pomimo braku doświadczenia, pomimo ograniczeń kontaktowania się z kolegami z teatrów zachodniej Europy, pomimo utrudnień i barier tworzonych przez różnych polityków i reżimowych urzędników, udało się nie tylko rozpocząć, ale i w krótkim czasie doprowadzić polską technikę teatralną do poziomu europejskiego. Myślę, że nie byłoby to możliwe bez wybitnych polskich inżynierów, bez niedocenianej często ich wszechstronności, bez ambicji bycia Europejczykami, a nie reżimowymi rzemieślnikami z wyższym wykształceniem, zaprzętymi w „przodującą” sowiecką technikę.

W Teatrze Wielkim w Łodzi był jeszcze jeden ważny czynnik, który pomógł nam pokonać wiele trudności. Była to wspaniała atmosfera w pracy. Był to teatr w każdej dziedzinie stworzony przez zdolnych i utalentowanych młodych ludzi. Większość z nas miała po dwadzieścia, trzydzieści lat.

Nie bez znaczenia dla spokojnej, efektywnej i twórczej pracy zespołów teatru było wytworzenie się pewnego specyficznego azylu, który w jakiś cudowny sposób ochronił nas przed inwazją partyjnych aparaczyków. Na pewno pomagał nam również poziom artystyczny teatru, wspaniale prowadzonego przez kierownika artystycznego prof. dr. Zygmunta Latoszewskiego i dyrektora naczelnego mgr. Stanisława Piotrowskiego.

Ta niepowtarzalna atmosfera twórczej pracy pomagała teatrowi w wielu sprawach. Przede wszystkim udawały się kolejne premiery, które stawały się wydarzeniami artystycznymi. Przynosiły również satysfakcję technikom, dopingując ich do doskonalenia swojej pracy.

Do Łodzi przyjeżdżały wybitne talenty, wybitni twórcy, śpiewacy i reżyserzy. Tworzyli dla teatru znakomici scenografowie. Teatr Wielki w Łodzi zawsze był spontanicznym i radosnym spotkaniem ludzi, którzy kochają sztukę operową. Mieliśmy komplety widzów na widowni, do teatru trudno było kupić bilety, a organizowane przez znanego krytyka muzycznego Jerzego Waldorffa „pociągi operowe” przywoziły na nasze spektakle do Łodzi widzów z Warszawy.

Jak wspaniali ludzie pracowali w pierwszej ekipie Teatru Wielkiego w Łodzi świadczy fakt, że po latach, po zejściu ze sceny, wielu artystów kontynuowało swą działalność twórczą, na stałe wpisując się do historii polskiej kultury. Należą do nich nasi znakomici soliści śpiewacy, później profesorowie akademii muzycznych, jak Delfina Ambroziak, Jadwiga Pietraszkiewicz, Teresa Wojtaszek-Kubiak, Halina Romanowska, Tadeusz Kopacki, Władysław Malczewski.

Solistki baletu – Ewa Wycichowska i Janina Niesobka są znanymi choreografami, Danuta Stokowy-Gumińska i Ewa Pawlak-Ambrozińska cenionymi pedagogami. Ale i technicy nie spoczęli na laurach, np. czterej moi wspaniali współpracownicy: Maria Kinderman, Wiesław Kinderman, Ryszard Kulesza oraz Hubert Dolewski zasiedli w fotelach dyrektorów technicznych teatrów.

Teatr Wielki w Łodzi był dla wielu osób i dla mnie wspaniałą przygodą. Czy tak samo było w następnych teatrach przez nas zbudowanych lub zmodernizowanych?



Teatr Muzyczny w Gdyni

W listopadzie 1960 r. spłonął Teatr Miejski w Gdyni. Od tego czasu prawie dziewięć lat trwały dyskusje, czy odbudować stary, spalony teatr, czy zbudować zupełnie nowy, w innym miejscu. Dziwne to były dyskusje, zważywszy na to, że spalony teatr był niefunkcjonalną, paskudną budą, popularnie zwaną stodołą. Podczas dziewięciu lat tych nieszczęsnych dyskusji zorganizowano konkurs na projekt nowego teatru, który jednak nie przyniósł spodziewanego rezultatu. Wreszcie w 1969 r. zapadła kuriozalna decyzja: należy odbudować teatr na miejscu spalonego, ale w... całkiem nowym kształcie. I już bez konkursu zlecono opracowanie projektu w dwóch wariantach.



W lutym 1970 r. wybrano wariant, którego autorami byli dwaj znakomici architekci: mgr inż. Daniel Olędzki – projektant odbudowanego w latach sześćdziesiątych Teatru Wybrzeże na Targu Węglowym w Gdańsku, i prof. Józef Chmiel – wtedy już twórca dwóch budynków teatrów, m.in. opery w Bydgoszczy.

Głównym projektantem teatru w Gdyni został Daniel Olędzki. Projekty technologiczne zlecono podwykonawcy monopolistie, którym było w tym czasie pewne biuro w Warszawie.

W połowie 1970 r. zostałem zaproszony przez Danutę Baduszkową, znakomitego reżysera i dyrektora Teatru Muzycznego w Gdyni, oraz władze województwa gdańskiego do zorganizowania dyrekcji

budowy nowego teatru. Propozycja była ciekawa i spełniała częściowo moje marzenia o stworzeniu w Polsce przedsiębiorstwa specjalizującego się w budownictwie i technice teatralnej.

Oczywiście propozycję przyjąłem. Powstała Dyrekcja Budowy, która samodzielnie zaczęła prowadzić inwestycję bez żadnych pośredników, bez generalnego wykonawcy i bez udziału miejskich służb inwestycyjnych. Sam koordynowałem budowę, w pełni za nią odpowiadając. Odpowiedzialność była bardzo duża, ale pozwoliła mi na ograniczenie zbędnej biurokracji, na podejmowanie szybkich decyzji i wyeliminowanie niepotrzebnych kosztów inwestycji, a wśród nich narzutów pośredników.

Początkowo rozważałem możliwość utworzenia komórki inwestycyjnej w Teatrze Muzycznym, bez tworzenia nowej instytucji. Niestety, propozycja, mimo niewątpliwych zalet i jeszcze mniejszych kosztów inwestycji, nie miała szans na akceptację władz, które z jakichś powodów i rozgrywek personalnych udawały, że budując Teatr Miejski, nic nie wiedząc o budowie Teatru Muzycznego. I tak kazano nazywać wszystkie projekty.

W połowie grudnia 1970 r. został ukończony projekt Teatru Miejskiego w Gdyni. Projekt nie odpowiadał jednak wymogom teatru muzycznego, nie uwzględnił bowiem wcześniej zgłoszonych istotnych modyfikacji, bez których gmach by się nie nadawał do eksploatacji. Należało zacząć pracę prawie od początku, bo dyrekcja teatru oraz powołani do oceny projektu eksperci bardzo wysoko ocenili zarówno formę budowli, jak i jej wkomponowanie w krajobraz miasta, i ten element projektu należało zachować. Powstała bardzo trudna sytuacja: z jednej strony bardzo dobra, bo zaistniała możliwość natychmiastowego rozpoczęcia budowy, z drugiej fatalna, bo nie mieliśmy projektu nadającego się do realizacji.

W tragicznym grudniu 1970 r. podjęliśmy z dyrektorem Danutą Baduszkową decyzję: nie bacząc, że projekt jest do wyrzucenia, doprowadzimy do jego przyjęcia, oczywiście z uwagami. Przyjmujemy go w takiej formie, która pozwoli na rozpoczęcie budowy, a potem zrealizujemy naszą wizję. Zdawaliśmy sobie sprawę, że jeżeli nie wykorzystamy tych możliwości rozpoczęcia budowy, mogą one się nigdy nie powtórzyć. Pamiętaliśmy też o zmarnowanych już dziesięciu latach.

Projekt został ostatecznie zatwierdzony bez specjalnych dyskusji. Może dlatego, że działo się to w tak dramatycznym czasie. Oponenti z różnych ważnych wtedy instytucji, tradycyjnie opóźnia-



Widownia

jący podobne decyzje, albo na Wybrzeże nie dojechali, bo było tam zbyt niebezpiecznie, albo bali się o cokolwiek decydować, albo przstraszył ich spalony gmach Komitetu Wojewódzkiego PZPR w Gdańsku i jeszcze inne, groźne dla nich, sprawy.

Otrzymaliśmy dokumenty, niezbędne do rozpoczęcia budowy, ale nie mieliśmy projektu. Sytuację pogarszał fakt, że w Polsce był tylko jeden warszawski monopolista, który zajmował się projektowaniem urządzeń technologicznych do teatrów, a ten chciał wykonać projekt za... cztery lata. W tej sytuacji, oprócz Dyrekcji Budowy, postanowiłem zorganizować własny specjalistyczny Zespół Projektowy, który – wraz ze znakomitymi ar-

chitektami, autorami przyjętego projektu Teatru Muzycznego, Danielem Olędzkim i Józefem Chmielewiczem – na miejscu, na rozpoczynającej się budowie w 1971 r. przystąpił do opracowania nowego projektu teatru.

Do zespołu zaprosiłem najwybitniejszych polskich specjalistów, m.in. dr. inż. Witolda Straszewicza, autora świetnej akustyki w Teatrze Wielkim w Łodzi i Filharmonii Bydgoskiej, Wilhelma Staszewskiego, znakomitego mechanika, w tym czasie inżyniera z największym w Polsce doświadczeniem teatralnym, inż. Wiesława Kindermana, dyrektora technicznego Teatru Wielkiego w Łodzi, wszechstronnie znającego urządzenia sceniczne i produkcję środków inscenizacji.



Nasz zespół zaprojektował gmach Teatru Muzycznego w Gdyni, uwzględniając absolutnie wszystkie wymagania nowoczesnego teatru muzycznego i wszystkie cenne uwagi zgłaszane przez dyrektora Danutę Baduszkową. Po wybudowaniu, z zewnątrz, gmach był podobny do tego z zatwierdzonego projektu, ale znacznie od niego większy i wyższy.

W czasie realizacji budowy często mnie pytano, czy na pewno posługujemy się właściwymi przyrządami pomiarowymi i czy nie pomyliliśmy skali. Nawet jeżeli tak się stało, taka „pomyłka” była konieczna, aby zbudować przyzwoicie funkcjonujący teatr muzyczny. Zrealizowaliśmy wszystko, co było możliwe. Nie mogliśmy jednak przekroczyć pewnych granic, zastrzeżonych przez instytucje ważne w tamtym okresie.

Po trzydziestu pięciu latach jeszcze raz się okazało, że zlekceważenie zatwierdzonego projektu i zbudowanie teatru prawie dwukrotnie większego niż pierwotnie planowano było słuszne, choć na dzisiejsze potrzeby jest i tak za mały. W roku 2007 planuje się jego dalszą rozbudowę.

Zespół Projektowy zorganizował to, by ratować budowę Teatru Muzycznego w Gdyni, ale jak się później okazało, był on niezwykle potrzebny również innym teatrom i funkcjonuje do dziś w ramach Przedsiębiorstwa Specjalistycznego „Teatr”, a jego dziełem jest kilkanaście projektów najważniejszych polskich teatrów.

Po ukończeniu projektu Teatru Muzycznego w Gdyni Zespół Projektowy został wzmocniony kolejnymi wybitnymi specjalistami, między innymi dołączył do nas mgr inż. Mirosław Łysik, bezdy-

kusyjn timer najlepszy projektant urządzeń mechanicznych. Zespół wychował też swoich młodych inżynierów, między innymi mgr. inż. Tomasza Zaborowskiego, najlepszego obecnie w Polsce projektanta napędów elektrycznych urządzeń scenicznych i oświetlenia technologicznego sceny, oraz mgr inż. Małgorzatę Bober, autorkę wielu urządzeń mechanicznych sceny.

Prace przygotowawcze do budowy rozpoczęliśmy w drugiej połowie 1971 r. od uruchomienia na placu sąsiadującym z teatrem prefabrykacji elementów żelbetonowych i, nie bacząc na kuriozalną decyzję odbudowy spalonego teatru, od wysadzenia ładunkami wybuchowymi konstrukcji spalonego teatru oraz jego stuprocentowej rozbiórki.

Ostatecznie budowa ruszyła w 1972 r., początkowo za pieniądze zebrane przez społeczny komitet z tzw. cegiełek i przy pomocy popularnych w tym czasie „czynowników”, później z budżetu państwa. Ale z tym bywało różnie, raz dobrze, raz źle, a nawet bardzo źle. W pewnym momencie postanowiono budowę wstrzymać, a nawet z niej w ogóle zrezygnować. I chyba tak by się stało, gdyby nie niespożyta energia i przebojowość Danuty Baduszkowej.

Ten teatr był najważniejszym celem jej życia. Nigdy nie zapomniała, jak podczas ostatniej naszej rozmowy prosiła, bym pokierował rozruchem teatru i dopilnował, by nie dopuścić do zubożenia możliwości inscenizacyjnych jej wymarzonej sceny. Wtedy już wiedziała, że nie doczeka otwarcia teatru. Wiedziała też i bardzo nad tym ubolewała, że budowa zaczęła znowu przeszkadzać różnym urzędnikom, którzy nie interesowali się ani jej szybkim zakończeniem, ani pełnym wyposażeniem teatru.

A oto pokrótce, jak zaprojektowaliśmy Teatr Muzyczny w Gdyni, który po wielu bojach nazwano imieniem Danuty Baduszkowej.

Zgodnie z życzeniem użytkownika, powstały dwie widownie: jedna na 720 miejsc, z fosą dla orkiestry o powierzchni około 70 mkw., i druga kameralna dla 120 widzów. Program działalności teatru przewidywał przygotowanie w sezonie od sześciu do ośmiu premier oraz produkcję środków inscenizacji dla tych premier we własnych warsztatach. Aby sprostać tym planom, zaprojektowaliśmy zespół warsztatów produkcji dekoracji, składający się ze stolarni, modelatorni, malarni, tapicerni i warsztatu ślusarsko-mechanicznego, przeznaczonego do produkcji dekoracji i obsługi urządzeń mechanicznych sceny, oraz drugi zespół pracowni kostiumów, z pracowniami: krawiecką – damską i męską, kapeluszy i kwiatów, szewską, perkarsko-fryzjerską oraz pralnią z farbiarnią.

Powstały również małe warsztaciki dla służb eksploatacyjnych, dyżurki obsługi sceny i garderób oraz magazyny środków inscenizacji, magazyny gospodarcze, pomieszczenia biurowe, częściowo w wydzielonej części teatru połączone bezpośrednio z portiernią.

Zespoły artystyczne otrzymały wygodne garderoby z własnymi węzłami sanitarnymi, salę prób chóru, salę prób baletu, salę prób orkiestry, pokoje prób solistów, pokoje prób ansamblowych, salę prób scenicznych, która pełni również rolę sali kameralnej, sala ta jest dostępna dla widzów od strony foyer.

Oczywiście najważniejsza jest scena, którą zaprojektowaliśmy tak, aby można ją było wykorzystać w szerokim wachlarzu repertuaru: od komedii muzycznej, poprzez musicale i operetki, aż do opery.

Scena ma dwie boczne kieszenie i niewielką kieszeń tylną, z szerokimi wrotami w tylnej ścianie. Umożliwia to gościnnie występującym teatrom wwiezienie deko-



Widok sceny

racji bezpośrednio na scenę lub wykorzystanie waloru lokalizacji teatru do celów inscenizacyjnych. Przez rozwarte wrota widzowie mogą zobaczyć fragment pięknej dzielnicy Gdyni – Kamienną Górę albo np. wjeżdżający na scenę samochód lub wbiegające konie.

Wiele uwagi poświęciliśmy na zaprojektowanie strefy proscenium i okna scenicznego, niespotykane go dotychczas w polskich teatrach, o preferowanych wymiarach 16 x 6 metrów, oczywiście z możliwością diafragmowania, np. do potrzeb gościnie występujących teatrów.

Drugim nietypowym i również pierwszym w Polsce projektem były prawa i lewa scenki prosceniowe, nad którymi znajdują się wieże wyposażone w sztankiety. Wysokość wież pozwala na pełne krycie zawieszonych na sztankietach dekoracji lub kotar. Nad szerokim wejściem na scenki prosceniowe znajdują się trzypoziomowe, wygodne wieże oświetleniowe, skomunikowane z poziomem sceny, nie jak to zwykle bywa drabinami, lecz wygodnymi schodami, wspólnymi również dla wież portalowych.

Innym novum w polskim budownictwie teatralnym jest skośny dach nad sceną, wznoszący się od ściany portalowej do tylnej ściany na 6 metrów, co zmusiło nas do zbudowania schodkowego trzypoziomego stropu technicznego. Ta niewątpliwie poważna komplikacja projektu i budowy wynikała z konieczności wkomponowania bryły teatru w panoramę Kamiennej Góry. Wyśitek jednak był opłacalny. Bo ten skośny dach, łącznie z wieżami nad scenkami prosceniowymi, stworzył ciekawą, unikatową bryłę architektoniczną, znakomicie wyróżniającą ją spośród brył innych teatrów.

Scena została wyposażona w bogatą, górną mechanizację, m.in. trzy mosty oświetleniowe, w tym dwa dostępne dla obsługi, w wieże portalowe i pierwsze w Polsce wieże ruchome, jeżdżące pod bocznymi galeriami sceny, oraz w podnośnik aparatów oświetlenia kontrowego, wkomponowany w tylną galerię, w 68 sztankietów, w tym 12 z napędem elektrycznym o regulowanej prędkości ruchu.

W podłogę wbudowaliśmy scenę obrotową o średnicy 15 metrów, a w nią z jednej strony małą scenkę obrotową o średnicy 5,5 metra, z drugiej – system wyjmowanych klap, które pozwalają uzyskać duży otwór. W bezpośrednim sąsiedztwie sceny zlokalizowano magazyn prospektów z dźwigiem prospektowym, a w kieszeni scenicznej – dźwig do transportu dekoracji. Scena posiada urządzenia oświetlenia technologicznego, m.in. nastawnię – niestety manualną – dla 240 obwodów, co w tamtych latach było szczytem marzeń dyrekcji każdego teatru, oraz park oświetleniowy, niestety przeważnie produkcji wschodnioniemieckiej, o nie najlepszych, a wręcz złych parametrach technicznych, wyjątkiem było tylko 18 aparatów zdalnie sterowanych produkcji austriackiej.

Był to okres permanentnego braku dewiz na zakup nowoczesnej aparatury oświetleniowej i elektroakustycznej. Jednym z ważniejszych zaleceń komisji rozruchu było uzupełnienie bądź wymiana części parku oświetleniowego na satysfakcjonujący zarówno projektantów, jak i użytkowników.

W następnych latach polskie teatry znalazły się w jeszcze gorszej sytuacji.



A oto najważniejsze wymiary trzeciej co do wielkości sceny, po Teatrze Wielkim w Warszawie i Teatrze Wielkim w Łodzi.

Wymiary sceny:

Scena główna: powierzchnia – 402 mkw.,

szerokość przód – 26 m, szerokość tył – 21 m

wysokość: pierwszy plan (do stropu technicznego) – 21,3 m

wysokość: drugi plan (do stropu technicznego) – 23,60 m

wysokość: trzeci plan (do stropu technicznego) – 25 m

wysokość podscenia – 3,51 m

głębokość sceny – 18 m

głębokość proscenium – 1,4 m

szerokość proscenium bocznego – średnio 3,4 m

Otwór portalowy: szerokość 12-16 m, wysokość – 7 m

Kieszeń tylna: szerokość – 5,5 m, wysokość – 3,6 m,

głębokość – 9,7 m

Kieszeń lewa: szerokość maksymalna – 17,7 m,

wysokość – 10,5 m, głębokość – 11 m

szerokość otworu ze sceny – 8 m

wysokość otworu sceny – 8,5 m

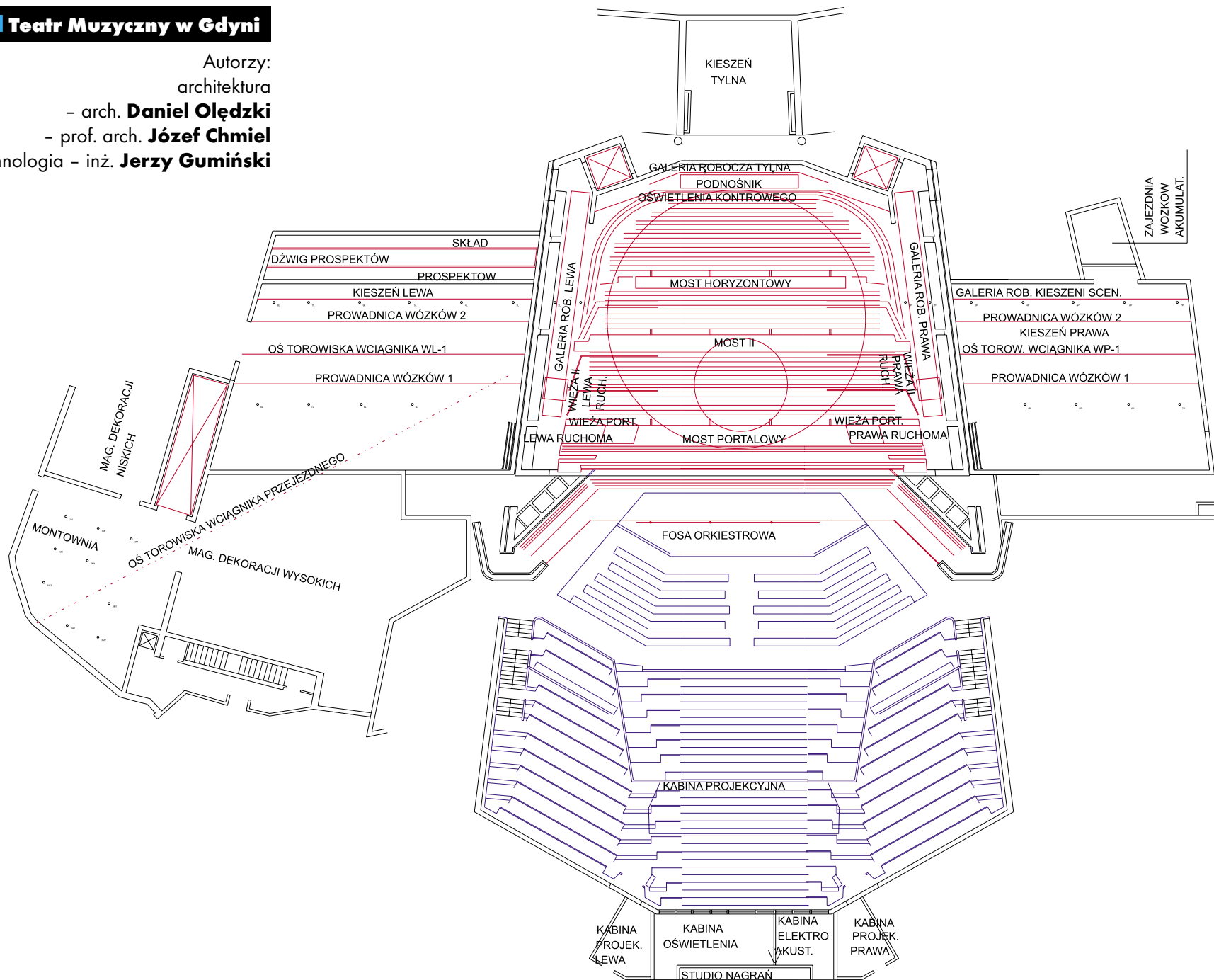
Kieszeń prawa: szerokość maksymalna – 13,8 m,

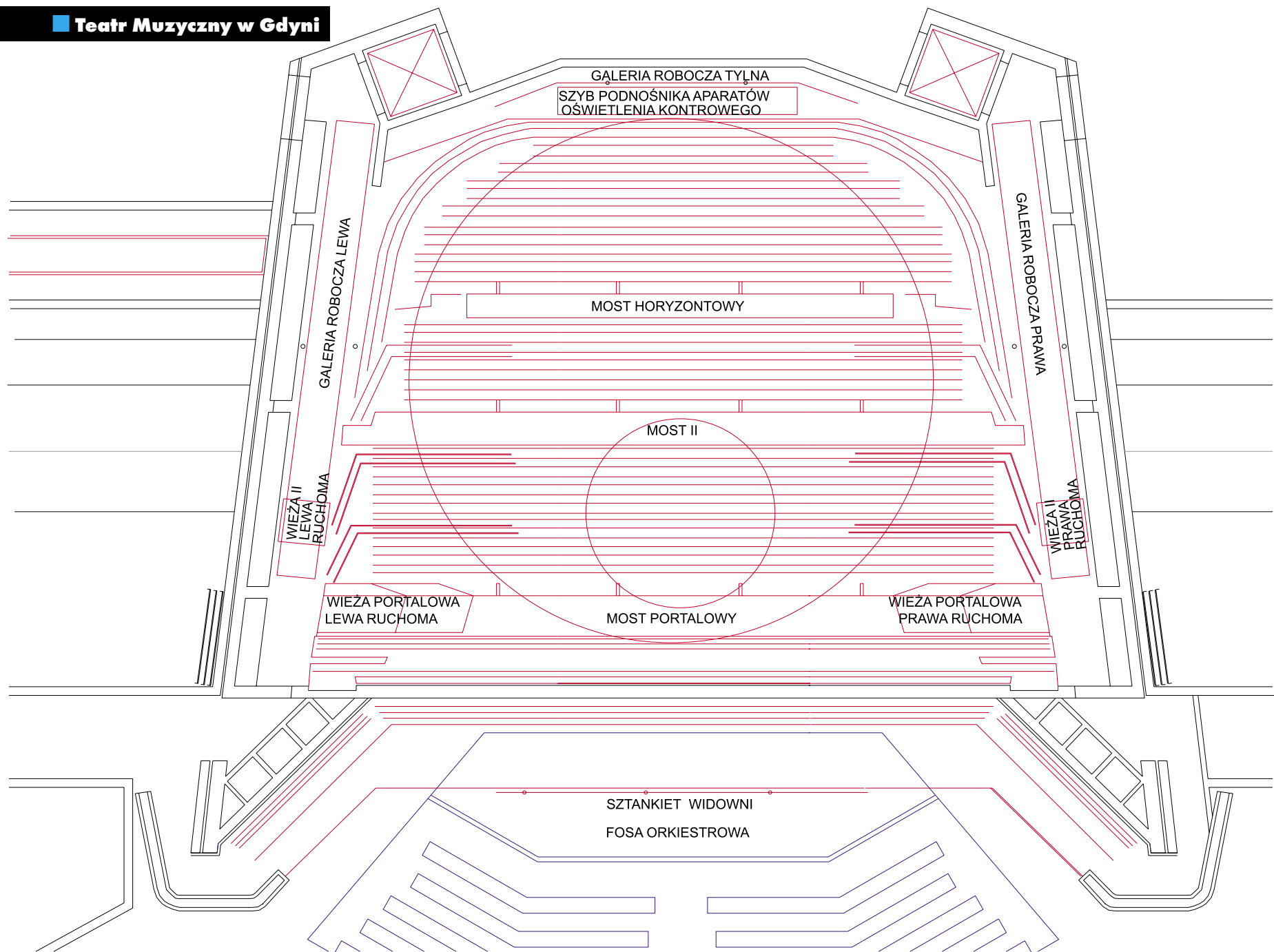
wysokość – 10,5 m, głębokość – 11 m

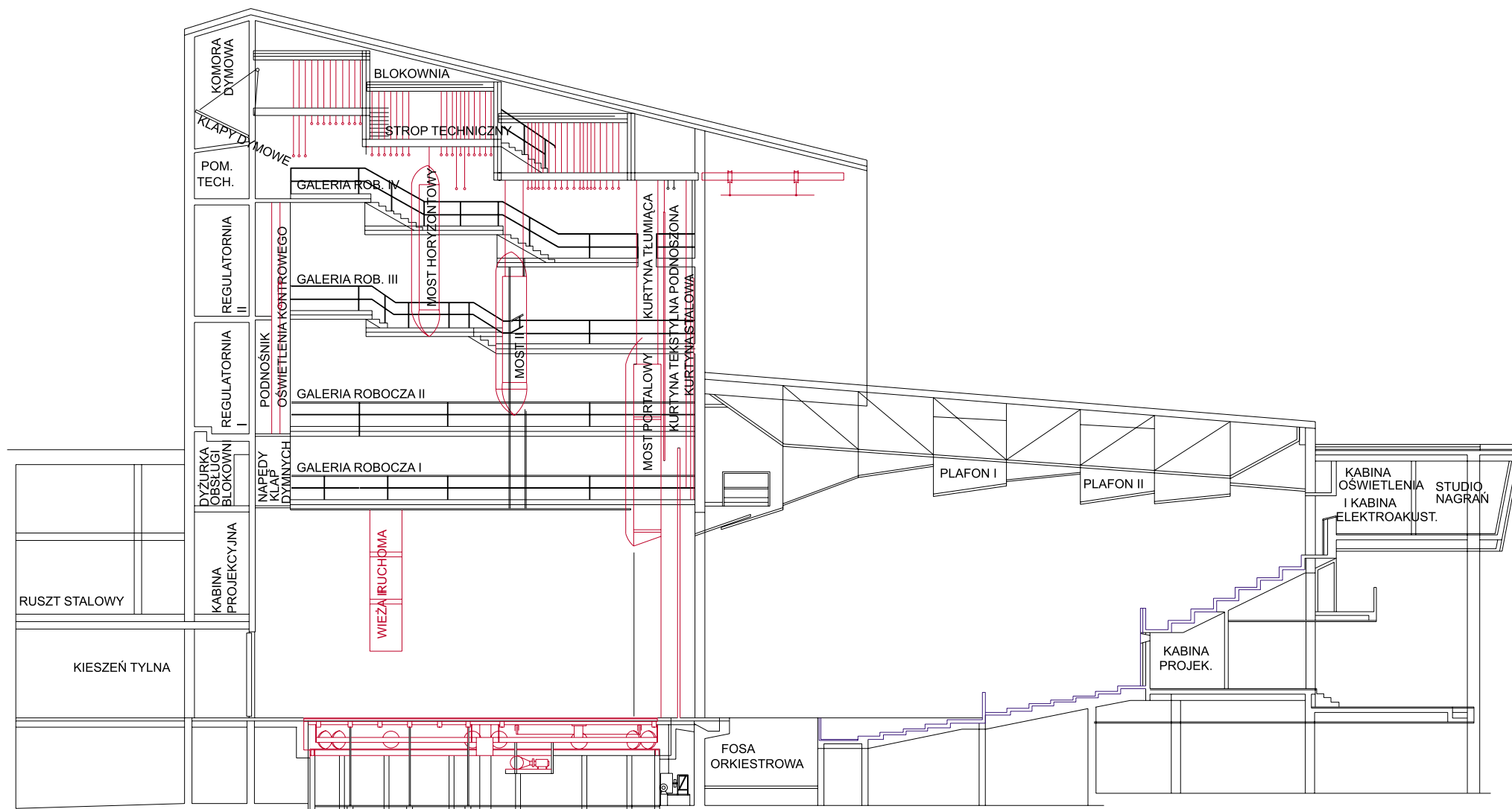
szerokość otworu ze sceny – 8 m, wysokość – 8,5 m

Teatr Muzyczny w Gdyni

Autorzy:
architektura
- arch. **Daniel Olędzki**
- prof. arch. **Józef Chmiel**
technologia - inż. **Jerzy Gumiński**







Teatr w Kielcach

W 1972 r. na budowę Teatru Muzycznego w Gdyni zjechały dwie spore delegacje z wojewodami na czele, reprezentujące Urząd Wojewódzki w Gdańsku, czyli moją jednostkę nadrzędną, i Urząd Wojewódzki w Kielcach. **Po obejrzeniu budowy i fragmentów dokumentacji członkowie delegacji poinformowali nas, że w Kielcach zostanie zbudowany teatr na podstawie naszej dokumentacji.** Argumenty, że gdyńska budowla została wkomponowana w konkretną, niepowtarzalną gdzie indziej lokalizację, że na świecie nie buduje się tego typu obiektów, a szczególnie teatrów na podstawie powtarzalnej dokumentacji, że podstawowym dokumentem w projektowaniu teatru jest program techniczno-funkcyjny, zdeterminowany przede wszystkim rodzajem repertuaru, nie zrobiły żadnego wrażenia na moich gościach.



Nie przyjęli też do wiadomości, że zupełnie inną potrzebę teatru muzycznego, a inne teatru dramatycznego, a takiemu właśnie teatrowi miał służyć gmach w Kielcach. Odpowiedź była krótka i typowa dla tamtego okresu: „Organizowaliśmy konkursy architektoniczne, które nie przyniosły pozytywnych rezultatów. Zbudujemy w Kielcach teatr taki jak w Gdyni, a potem postanowimy, co w nim będzie się działo”. Wsiedli do limuzyn i odjechali.

Po obejrzeniu lokalizacji teatru w Kielcach oraz rzeczowej dyskusji, tym razem już w gronie fachowców i, na szczęście, przy nikłym udziale władz województwa kieleckiego, główny

projektant gdyńskiego teatru Daniel Olędzki przedstawił swoją koncepcję powtórzenia realizacji na podstawie naszych projektów, lecz nie przeniesionych żywcem z Gdyni, ale zmodyfikowanych, dostosowujących bryłę teatru do wskazanej lokalizacji.

Uzyskaliśmy nawet zgodę na wprowadzenie nowszych niż gdyńskie urządzeń technologicznych sceny. Nigdy jednak nie przekonano nas, bo przecież było to niemożliwe, że należy budować teatr dramatyczny z salą baletową, salą chóru oraz salą dla orkiestry, z olbrzymią liczbą garderób i innych pomieszczeń, zbędnych w tego rodzaju teatrze. Wprawdzie informowano nas o planach utworzenia w Kielcach teatru muzycznego, ale naprawdę w nowym obiekcie miał się znaleźć

przeniesiony ze starego budynku zastróżony Teatr im. Stefana Żeromskiego. Jak widać po trzydziestu czterech latach, uzasadniona była nasza niewiara w to, o czym mówiono.

Po ciągnącej się dwadzieścia lat budowie wreszcie powstał teatr, w przeważającej części identyczny wewnątrz z teatrem w Gdyni, z taką samą, dużą sceną i widownią, ale większą i wyższą salą kameralną oraz wydzielonym dla niej traktem dla publiczności.

Wyglądem zewnętrznym różnił się nieco od teatru gdyńskiego, szczególnie materiałami wykończeniowymi całej elewacji, łącznie z pudłem scenicznym. Pojawiło się tu dużo szkła, bo przecież miał to być Teatr im. S. Żeromskiego.

Wnętrza teatru są dziełem miejscowych architektów wnętrz. Zostały zaprojektowane bardzo starannie. Staranne jest również ich wykonanie, natomiast urządzenia technologiczne sceny nie są w pełni takie, jakie zaprojektowaliśmy, bo zabrakło środków finansowych, głównie dewiz.

Po kilkuletniej budowie, już na etapie bardzo zaawansowanych robót wnętrzarskich, władze kieleckie podjęły decyzję o przeniesieniu na stałe do gmachu teatru... Filharmonii Kieleckiej. Spowodowało to zmianę przeznaczenia wielu niekiedy już wykończonych pomieszczeń. Tą decyzją okaleczono obiekt pod względem funkcjonalnym i znacznie opóźniono zakończenie i tak ślimaczącej się budowy.

Gmachu teatru, którego Kielcom może pozazdrościć niejedno duże polskie miasto, nie wykorzystuje się do celów, do jakich został zbudowany.



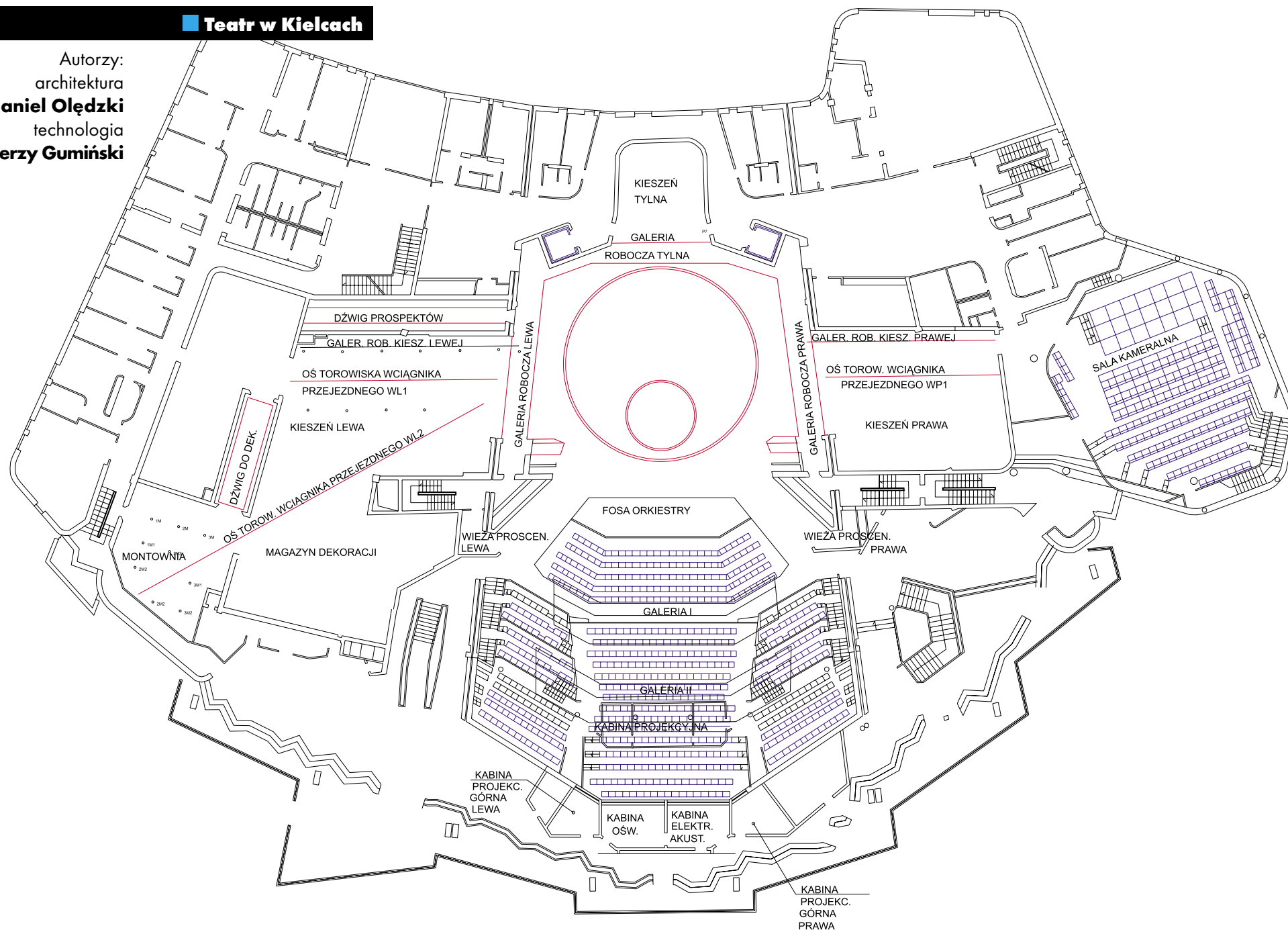
A możliwości teatru, szczególnie jego dużej sceny, są olbrzymie, o czym kielecka publiczność mogła się przekonać oglądając spektakl *Halki* Stanisława Moniuszki, w reżyserii Marii Foltyn, wystawiony na tej scenie przez Teatr Wielki z Warszawy z okazji zakończenia budowy w styczniu 1996 r.





Scena i widownia

Autorzy:
architektura
- inż. arch. **Daniel Olędzki**
technologia
- inż. **Jerzy Gumiński**



Teatr Telewizji w Warszawie

W 1974 r. Telewizja Polska powołała Dyрекję Teatrów Telewizji, której zadaniem było zbudowanie trzech teatrów i zorganizowanie w tych teatrach zespołów: artystycznych, technicznych i administracyjnych. Teatry miały funkcjonować tak jak inne tego typu placówki w Polsce, a ponadto przygotowane spektakle rejestrować na potrzeby anteny z udziałem widzów.

Dyrekcji Teatrów Telewizji miały podlegać: Teatr „Kwadrat” w Warszawie, Teatr Rozrywki w Chorzowie i Teatr Telewizji w Warszawie. Dyrektorem naczelnym teatrów został Stanisław Piotrowski, znakomity były dyrektor Teatru Wielkiego w Łodzi. Na stanowisko kierownika artystycznego Teatru „Kwadrat” powołano popularnego aktora i reżysera Edwarda Dziewońskiego – „Dudka”, a na konsultanta artystycznego ds. teatrów rozrywkowych i widowisk telewizyjnych Janusza Rzeszewskiego, znanego reżysera filmowego i twórcę największych widowisk rozrywkowych w telewizji. Ja zostałem dyrektorem technicznym, odpowiedzialnym za zaprojektowanie i wybudowanie trzech teatrów telewizji.

Zadanie było karkołomne i prawie samobójcze, bo kto wiedział w Polsce, jak należy zaprojektować i wybudować teatr rewiiowy czy teatr z widownią,

którą w ciągu godziny lub dwóch można całkowicie przebudować, np. widownię ze stolikami na widownię klasyczną z fotelami.

Oglądałem, tak jak i inni polscy inżynierowie, bajeczne spektakle w paryskim „Moulin Rouge”, „Lido” czy „Folies Bergère”. Co innego jednak oglądać, a co innego zaprojektować i zbudować teatr z tak skomplikowaną maszyną sceniczną.

Wiedzieliśmy oczywiście, jak zaprojektować i zbudować większość poszczególnych urządzeń, ale problem zasadniczy stanowiło zmontowanie wszystkiego w sprawnie funkcjonującą całość.

Należało zatem zacząć od nauki, i to możliwie szybko, bo czas nas gonił. Poznawałem więc najciekawsze tego typu teatry w Europie, Ameryce i Azji, szczególnie w Paryżu, Londynie, Nowym Jorku, a nawet w Bejrucie, gdzie znane europejskie firmy zbudowały „Casino du Liban”. W każdym oglądanym obiekcie było coś ciekawego, ale nie chciałem kopiować żadnego z tych rozwiązań. Zresztą było to niemożliwe, bo musieliśmy się „wpasować” w obiekt już pięknie zaprojektowany przez wsłaniałych warszawskich architektów. Chcieliśmy zaprojektować tę maszynę samodzielnie, w niektórych elementach nawet ciekawiej niż w znanych teatrach na świecie.

Teatr Telewizji miał powstać w kompleksie hotelowo-usługowym w zachodnim rejonie centrum Warszawy, na tzw. ścianie zachodniej. Przewidywaliśmy, że w teatrze codziennie będą się odbywały dwa spektakle: jeden dla publiczności siedzącej w fotelach, ustawionych na klasycznie ukształtowanej widowni,

drugi – dla publiczności siedzącej przy stolikach z konsumpcją. Miał to być taki warszawski „Moulin Rouge”, ale równocześnie obiekt wielofunkcyjny, w którym można byłoby organizować kongresy, sympozja, wielkie koncerty, uroczystości państwowe, recitale itp.

Teatr miał być też przygotowany do rejestrowania na potrzeby telewizji swoich spektakli i innych imprez z udziałem widzów.

Sercem teatru jest zawsze scena ze swoją skomplikowaną maszyną, ale tym razem skomplikowanej maszyny sceny niewiele ustępowała maszynaria widowni.

Zaprojektowaliśmy więc scenę o powierzchni około 450 mkw., o wysokości użytkowej około 20 metrów, z kieszenią tylną o powierzchni 250 mkw. i z kieszeniami bocznymi oraz z panoramicznym oknem scenicznym o wymiarach 24 x 7 metrów, z fosą dla orkiestry, balkonem dla orkiestry, ze scenkami prosceniovymi, zmechanizowaną podłogą widowni i zmechanizowanym stropem widowni. Na scenie zaprojektowaliśmy pięć zapadni.

Pierwszą, dwupoziomą, zlokalizowaliśmy w linii portalu, o skoku równym pełnej wysokości okna scenicznego i szerokości równej szerokości okna. Na dolnej podłodze tej zapadni zaprojektowaliśmy basen, który mógł być wykorzystany do numerów wodnych w spektaklach rewiowych lub stanowił przestronną wodną scenę. Ciężar basenu wynosił 180 ton. Pozostałe cztery zapadnie to zapadnie segmentowe, trzyczęściowe, o regulowanych odstępach

podłóg i regulowanej prędkości ruchu. Scenę i kieszeń tylną wyposażyliśmy w sześć mostów oświetleniowych, w wieże portalowe i wieże podwieszone pod bocznymi galeriami sceny, siedemdziesiąt dwa sztankiety o napędzie elektrycznym i regulowanej prędkości ruchu, podnośniki punktowe, kurtyny tekstylne i przeciwpożarowe, zapadnie osobowe, wózki sceniczne i aparaty do latania.

Na proscenium zaprojektowaliśmy: dwie zapadnie, które pozwalały łatwo utworzyć fosę orkiestry, opuszczaną balustradę, dwie dwupoziome podnoszone sceny obrotowe oraz dwa komplety schodów teleskopowych, które mogły połączyć poziom proscenium z balkonami prosceniovymi.

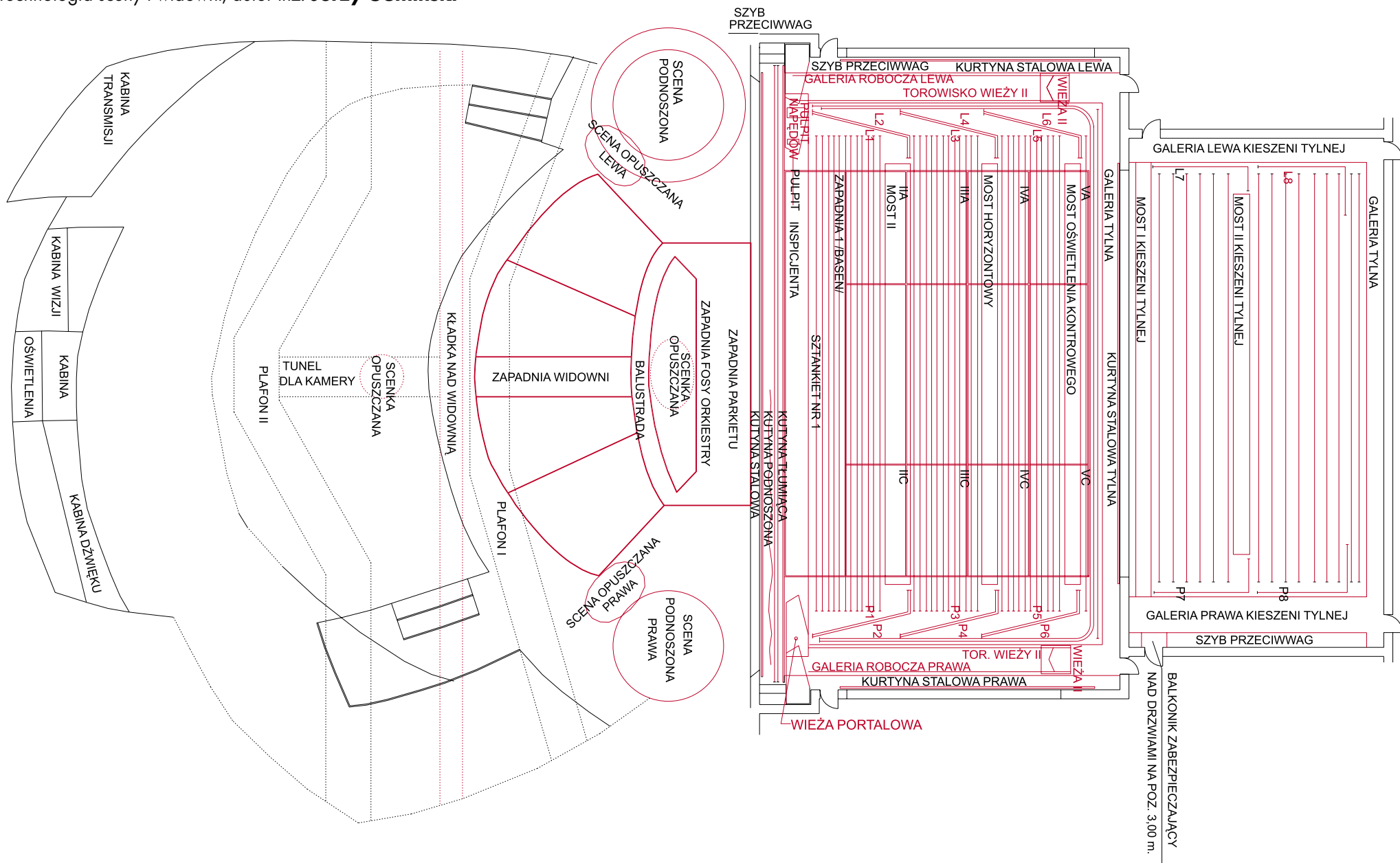
Podłogę widowni tworzyło pięć zapadni i 44 elementy obrotowe, które służyły do zmiany foteli na stoliki, bądź odwrotnie. Zmechanizowaliśmy również strop techniczny, z którego zjeżdżały cztery scenki i kładka. Urządzenia te miały być przeznaczone do celów inscenizacyjnych, szczególnie do widowisk rewiowych.

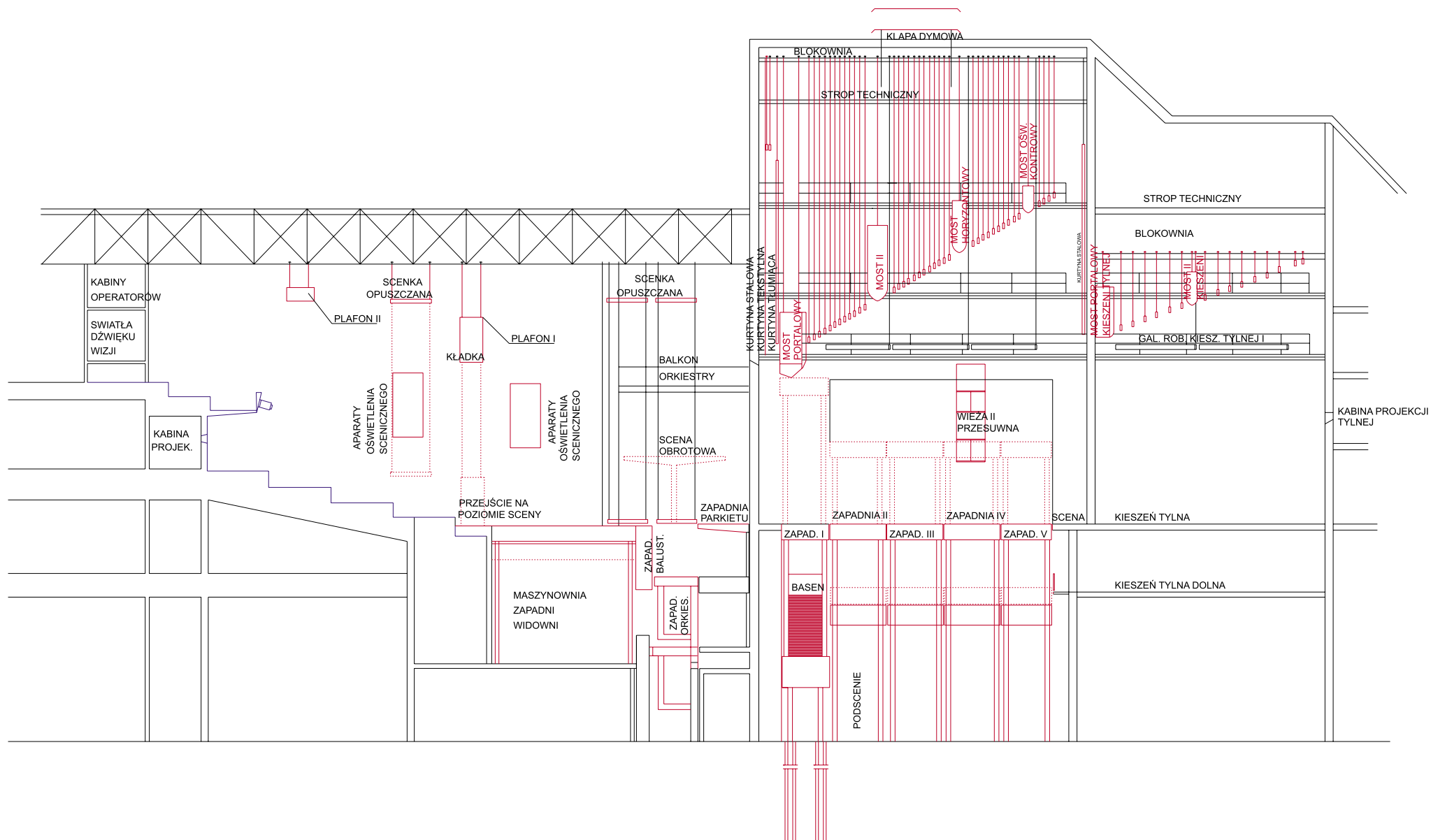
Zaprojektowaliśmy także bogate wyposażenie sceny w urządzenia oświetlenia technologicznego, w urządzenia elektroakustyczne i telewizyjne.

W ten sposób powstałby najbardziej zmechanizowany teatr w Europie, zaprojektowany przez kilkudziesięcioosobowy zespół, w którym najtrudniejsze i najważniejsze urządzenia skonstruowali inżynierowie: Wilhelm Staszewski, Mirosław Łysik, Witold Ehler, Wiesław Kinderman i Daniel Olędzki, a ja zaprojektowałem technologię sceny i widowni. Nad sprawami akustycznymi czuwał niezawodny Witold Straszewicz.

Teatr, niestety, nie został zbudowany. Podzielił los wielu polskich obiektów, których realizacja zależała od kaprysów polityków. Czy olbrzymi wysiłek twórczy projektantów został zmarnowany? Nie, bo udowodniliśmy, że polscy inżynierowie doskonale sobie radzą nawet z tak niespotykane trudnym zadaniem. Nie, bo projekt ten uzyskał wysoką ocenę wybitnych europejskich specjalistów, a wśród nich i tych, którzy mieli tę budowę realizować i nasz projekt prezentowali na międzynarodowych wystawach urządzeń teatralnych, oczywiście podkreślając nie tylko jego unikatowość, ale i swoją zdolność do wykonywania tak skomplikowanych urządzeń.







Teatr Rozrywki w Chorzowie

Jeden z trzech teatrów budowanych dla Telewizji Polskiej miał otrzymać Śląsk. Ponieważ były to lata siedemdziesiąte, czyli era gierkowska, inna decyzja zapasć nie mogła. Rozpatrywano trzy propozycje: zaadaptować na teatr rozrywki Dom Muzyki i Tańca w Zabrze, Teatr Miejski w Chorzowie lub Dom Kultury Huty „Kościuszko”.



P o wielu dyskusjach telewizja otrzymała salę Domu Kultury w Chorzowie oraz sąsiadujący z nią budynek mieszkalny, dawny hotel. Stan techniczny obiektów był opłakany, ale ich lokalizacja miała pewne zalety – można było je rozbudować. Zrujnowany, ale ładny budynek dawnego hotelu rokował stworzenie dobrych warunków pracy w teatrze. Rozpoczęliśmy projektowanie i prawie równocześnie przygotowania do przebudowy budynków. Wraz z pracami budowlanymi zaczął się okres organizacji teatru, w tym uruchomienia studium wokalo-tanecznego.

Nie było żadnym problemem dostosowanie budynku dawnego hotelu do potrzeb teatru, czyli stworzenie małych salek

prób, pracowni kostiumów i biur. Nie byłoby też żadnych problemów z przebudową widowni, gdyby nie trudności z pozyskaniem wykonawcy, dysponującego odpowiednimi mocami produkcyjnymi, które by gwarantowały szybką realizację. Był to jednak fatalny okres w budownictwie. O wszystkim decydowali urzędnicy i politycy, nawet o liczbie robotników zatrudnionych na budowie. W tej sytuacji podjęliśmy decyzję, że nie otwieramy budynku, pomimo że strop nad widownią jest w nie najlepszym stanie, i całą przebudowę realizujemy pod dachem. Gdybyśmy otworzyli dach, a jakiś sekretarz czy urzędnik kazałby zabrać ludzi z budowy, teatru w Chorzowie mogłoby nigdy nie być.



Widok sceny

Zdecydowaliśmy się na radykalną przebudowę parteru widowni, podnosząc ją w tylnej części do wysokości balkonu. W celu poprawienia akustyki zostały zaprojektowane lekkie kasetony, bo tylko takie mógł udźwignąć istniejący strop. W przedniej części prawego balkonu powstało miejsce dla orkiestry, a nad nią odpowiedni strop akustyczny. Scena o powierzchni 200 mkw. została wyposażona w nowe urządzenia mechaniczne: w tym scenę obrotową, cztery mosty oświetleniowe, wieże portalowe, dwadzieścia osiem sztankietów.

W celu zwiększenia możliwości inscenizacyjnych zaproponowaliśmy trzypoziomowe proscenium. Pierwszy poziom stanowiło tradycyjne proscenium na poziomie sceny, drugi poziom to lewy i prawy balkonik z dostępem od strony sceny i z poziomu proscenium po teleskopowych schodach wysuwanych z podscenia, trzecim poziomem była kładka nad oknem scenicznym, dostępna z balkoników po schodach zbudowanych na ścianie portalowej od strony widowni.

Na osi widowni zaprojektowaliśmy zapadnię, która po podniesieniu i usunięciu z niej wózków z fotelami, przeznaczona była do ustawiania kamer telewizyjnych. Mogła być również wykorzystana do celów inscenizacyjnych.

Scena posiadała kompletne urządzenia oświetlenia technologicznego oraz urządzenia elektroakustyczne na niezłym, jak na tamte czasy, poziomie. Telewizja miała bowiem łatwiejszy dostęp do dewiz niż teatry podległe Ministerstwu Kultury i Sztuki.



Widok ze sceny na widownię

Zaprojektowaliśmy też znaczną rozbudowę pomieszczeń przysceniczych, a wśród nich: kieszeń tylną o powierzchni zbliżonej do powierzchni sceny, wyposażoną w dwa mosty oświetleniowe i dziewięć sztankietów, oraz kieszeń boczną o powierzchni około 180 mkw. i przyległy do niej magazyn dekoracji o powierzchni 150 mkw. W dodatkowym budynku za sceną znalazły się sale prób, garderoby artystów, poczekalnia aktorska, rekwizytornia, dyżurki, pomieszczenia dla obsługi sceny i obsługi garderób.

Prawie po czterech latach zakończył się pierwszy etap budowy i w kwietniu 1981 r. teatr rozpoczął działalność dużym programem rozrywkowym, który został zarejestrowany również przez telewizję. Ale telewizja coraz mniej kochała teatry, a już zupełnie je znienawidziła, kiedy w stanie wojennym prawie całe środowisko aktorskie telewizję państwową zbojkotowało, aż wreszcie pozbyła się własnych teatrów.

Wkrótce miasto Chorzów otrzymało Teatr Rozrywki, a Warszawa Teatr „Kwadrat”. Tak zakończyła się nasza przygoda z teatrami Telewizji Polskiej.

Niestety, nowy właściciel chorzowskiego teatru nie zrealizował do końca budowy. Powstała tylko część zaplecza, ale bez cennej dla funkcjonowania sceny części z tylną kieszenią. To, co zbudowano, i tak w znacznym stopniu poprawiło warunki pracy dzielnie zmagającego się z niedogodnościami Teatru Rozrywki, który do dziś cieszy się olbrzymią popularnością na Śląsku.

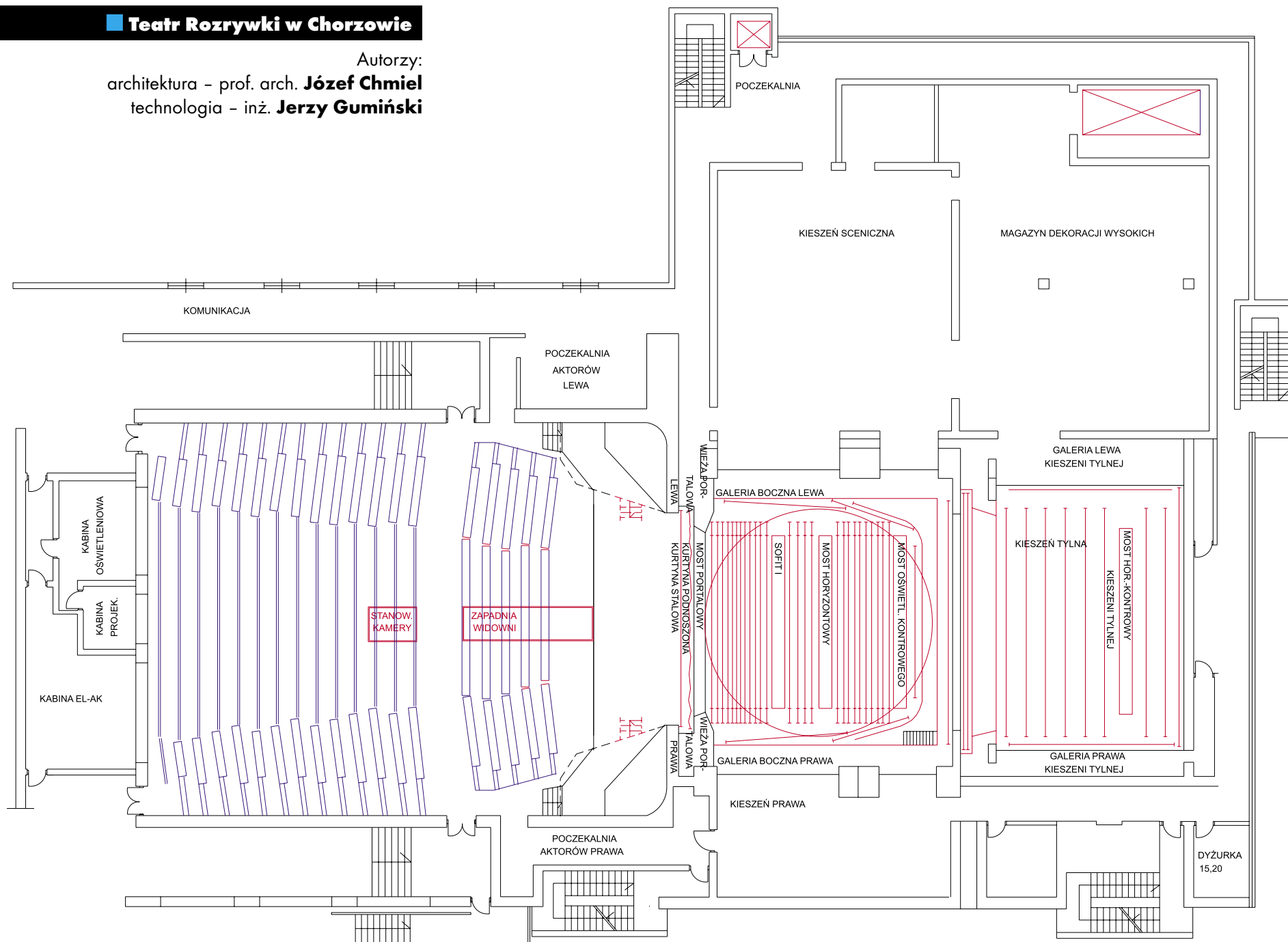
Teatr Rozrywki w Chorzowie zaprojektował zespół inżynierów w składzie: Józef Chmiel – architektura, Jerzy Gumiński – technologia, Mirosław Łysik – mechanizacja sceny. Część projektów wykonało Biuro Projektów Górniczych z Katowic.

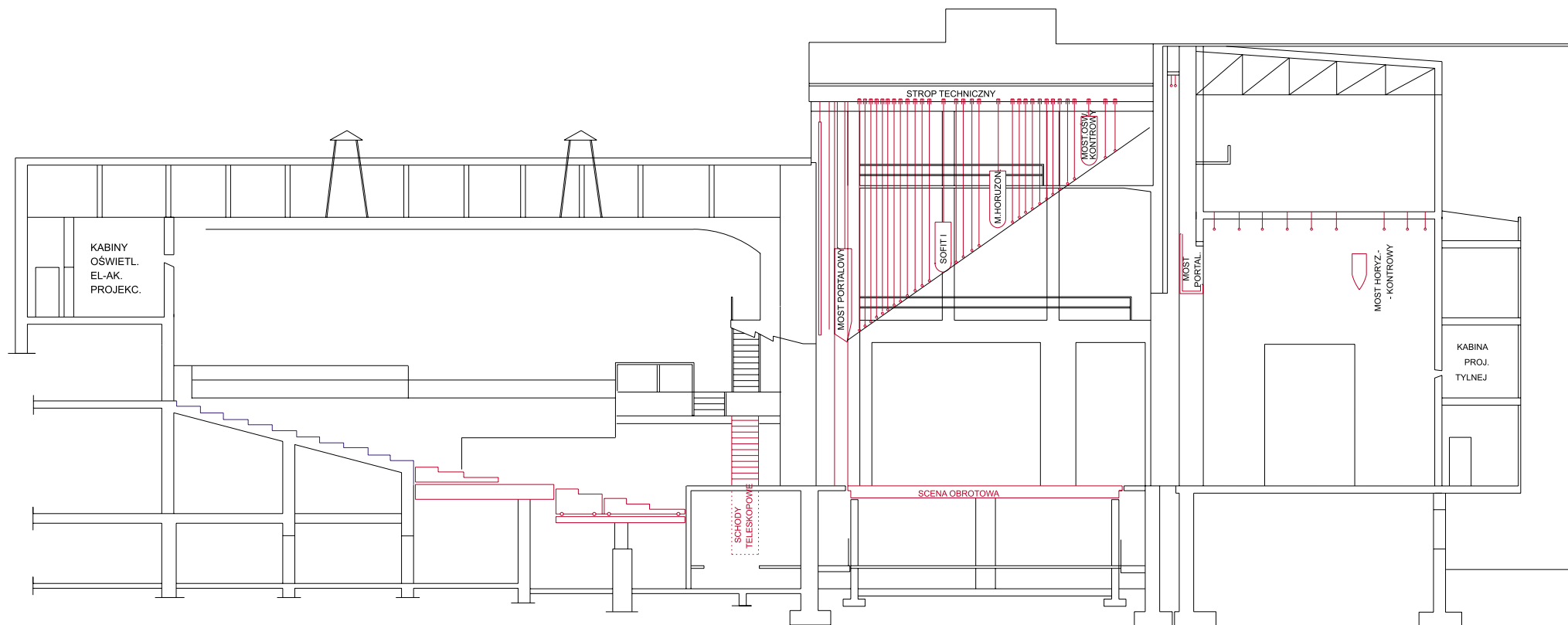


Autorzy:

architektura – prof. arch. **Józef Chmiel**

technologia – inż. **Jerzy Gumiński**





Teatr Wielki w Poznaniu

Jednym z pierwszych teatrów, którymi zajęło się nowo powołane Przedsiębiorstwo Specjalistyczne „Teatr”, był Teatr Wielki w Poznaniu. Teatr mieści się w zabytkowym budynku z 1910 r. ze sceną bez kieszeni bocznych i kieszeni tylnej, z niewielką, częściowo przestarzałą i od wielu lat niedziałającą mechanizacją oraz z wyeksploatowanym oświetleniem technologicznym, z parkiem oświetleniowym źle rozmieszczonym, uniemożliwiającym oświetlenie przodu sceny.



W tym zabytkowym budynku nie można było rozbudować pomieszczeń przysceniczych, np. zbudować kieszeni wyposażonych w wózki. Dla poprawy możliwości inscenizacyjnych zaproponowałem radykalne, ale jedyne możliwe rozwiązanie: po pierwsze, wyposażyć scenę w cztery dwupoziomowe zapadnie, co wymagało pogłębienia podsцениa, po drugie, stworzyć kosztem magazynu dekoracji niewielką prawą kieszeń, co z kolei wiązało się z rozebraniem znacznej części bocznej ściany nośnej pudła scenicznego. Operacja budowlana była ryzykowna i bardzo trudna, ale zaakceptował ją ówczesny dyrektor naczelny teatru Mieczysław Dondajewski, nie tylko znakomity dyrygent, ale także człowiek znający teatr

w każdym detalu. Wspierał go kierownik techniczny, doświadczony inżynier Jacek Wenzel.

Inne projekty, jak wykonanie mostów oświetleniowych, zajęcie łóż prosceniowych na oświetlenie technologiczne czy wymiana instalacji, nie stanowiły już żadnego problemu. Należały bowiem do standardowych czynności modernizacyjnych. Ale było jedno niestandardowe i dotychczas w Polsce nieosiągalne zadanie – należało ten ogromny zakres robót zrealizować bez przerywania pracy teatru, w przerwach urlopowych nieco wydłużonych o czas gościnnych występów teatru za granicą. Oczywiście podjąłem się tego zadania, bo przecież między innymi po to powołałem Przedsiębiorstwo Specjalistyczne „Teatr”,

ażeby udowodnić, że i w Polsce budowa teatru lub modernizacja gmachu nie musi ciągnąć się latami.

W 1988 r. zaczęła się wielka budowlana przygoda teatralna. W pierwszym etapie rozebraliśmy całą scenę i pogłęбилиśmy podscenie, następnie zamontowaliśmy cztery zapadnie i ułożyliśmy na scenie podłogi. Wszystko to działo się w piorunującym tempie, w bardzo krótkim czasie przedłużonej przerwy urlopowej teatru. Zamontowane zapadnie były dopiero drugimi po Teatrze Wielkim w Łodzi zapadniami, zaprojektowanymi przez polskich projektantów i wykonanymi przez polskich wykonawców. Drugimi, ale nie takimi samymi, w Poznaniu nie chciałem powtórzyć łódzkich rozwiązań, pamiętając o ich wadach, i dlatego zaprojektowaliśmy i wykonaliśmy je w taki sposób, że ramy górnej podłogi wspierają się tylko na bocznych słupach, pozostawiając całą przestrzeń pomiędzy dolną i górną podłogą za zapadni do dyspozycji inscenizatorów.

Dyrekcję opery i nas posądzano o brak wszystkich klepek. Redaktorzy gazet ukradkiem liczyli ilość ziemi wywożonej z pogłębianego podscenia. Podobno zaniechali liczenia po sto osiemdziesiątej wywrotce. Ale najważniejsze, że się udało i zespół teatru, po czteromiesięcznym urlopie, zgodnie z planem zagrał przedstawienie na swojej scenie.

W drugim etapie, czyli w następnej przerwie urlopowej teatru, uruchomiliśmy zapadnie i zaprojektowaną przez nas pierwszą polską automatykę napędów scenicznych, usprawniającą obsługę sceny, ale jednocześnie eliminującą wady łódzkich zapadni, w których zastosowany poprzeczny wał pozwalał na synchronizację tylko jednego zespołu zapadni. Zakończyliśmy też resztę zaplanowanych na tym etapie robót.

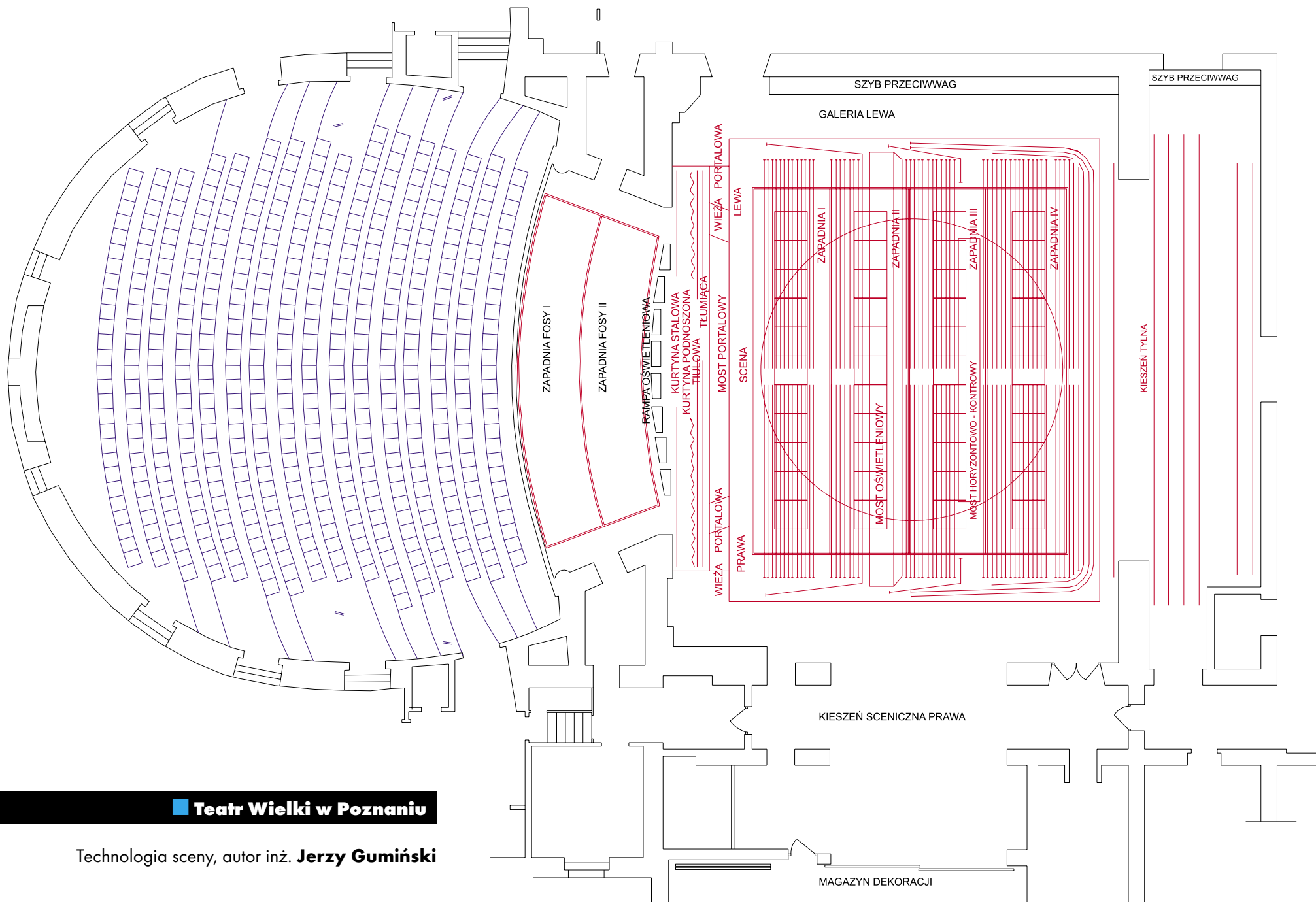
Trzeciego etapu nie było, choć miała wtedy powstać zapadnia fasy orkiestry i zostać zmodernizowana widownia. Trzeci etap robót rozpoczął popularnym polskim zajęciem, czyli rozrabianiem dyrektora. Niestety, tym razem skutecznie. A następca już nie miał chęci na modernizowanie teatru. Przyjmując zasadę, że najbezpieczniej i najwygodniej jest nie robić nic ryzykownego, nie wychylać się, w myśl rosyjskiego przysłowia: *Tisze budiesz, dalsze jediesz*.

Projektantami modernizacji teatru byli: Józef Chmiel – architektura, Mirosław Łysik i Małgorzata Bober – urządzenia mechaniczne sceny, Jerzy Gumiński – technologia, Stanisław Marciniak – konstrukcje.



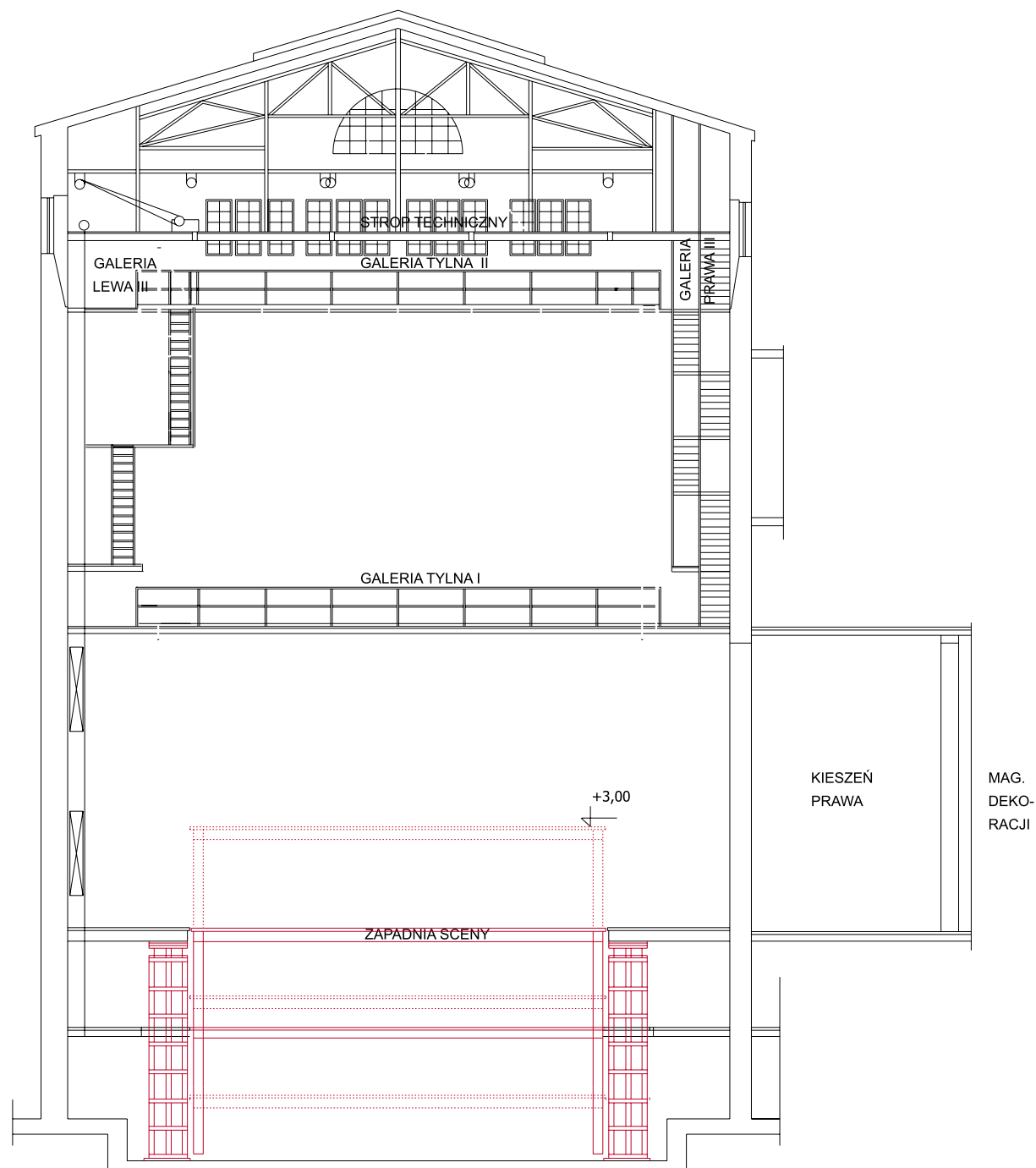
Maszynownia zapadni

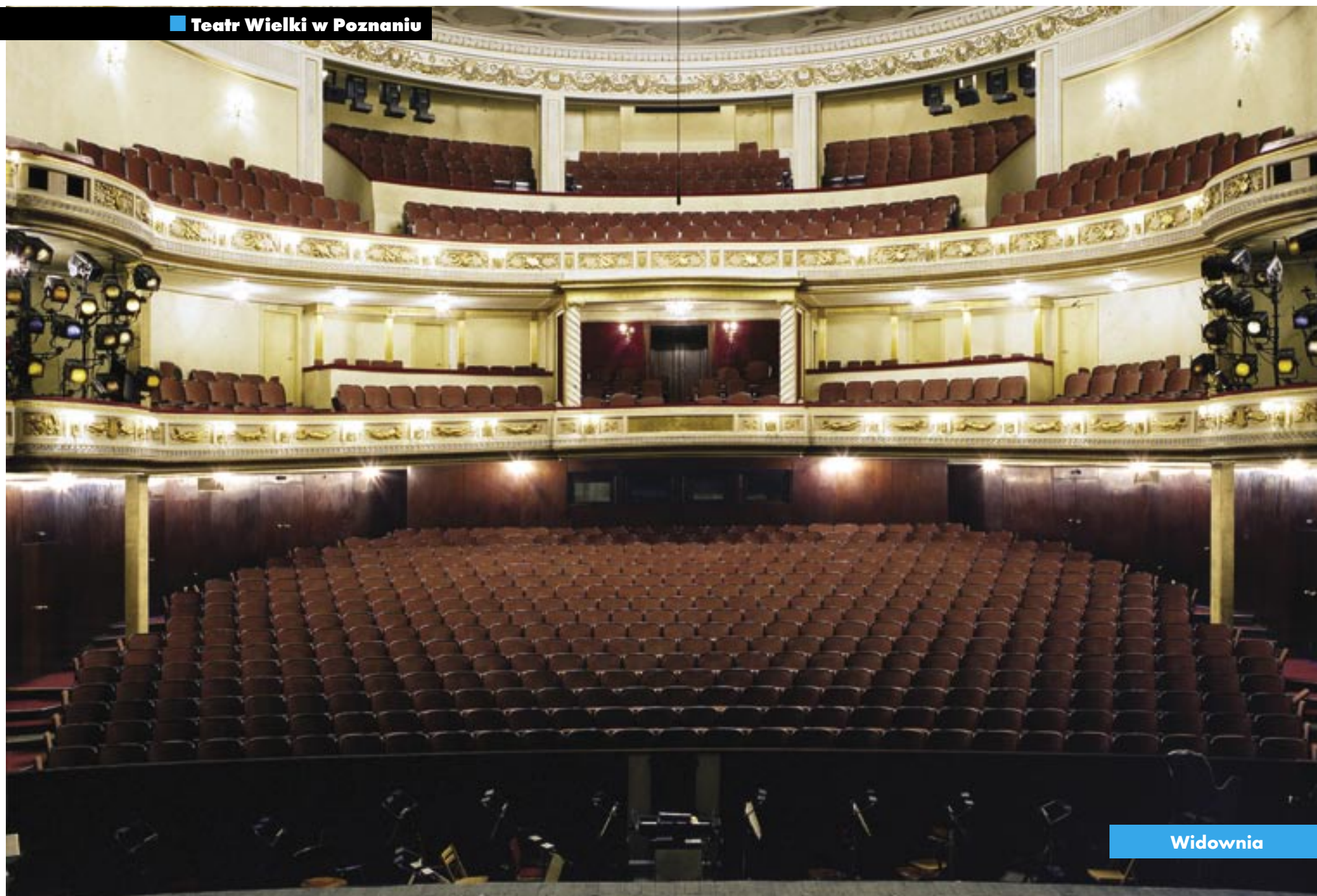




Teatr Wielki w Poznaniu

Technologia sceny, autor inż. **Jerzy Gumiński**





Widownia



Scena

Opera Nova w Bydgoszczy

To historia najdłużej budującego się w Polsce teatru. Jest rekordem nie tylko europejskim, ale chyba i światowym. Rozpoczęła się w roku 1962 konkursem architektonicznym. Konkurs wygrał wówczas bardzo młody inżynier, dziś profesor Józef Chmiel. **Zaprojektował słynny gmach, który tworzyły cztery różnej wielkości przenikające się kręgi.**



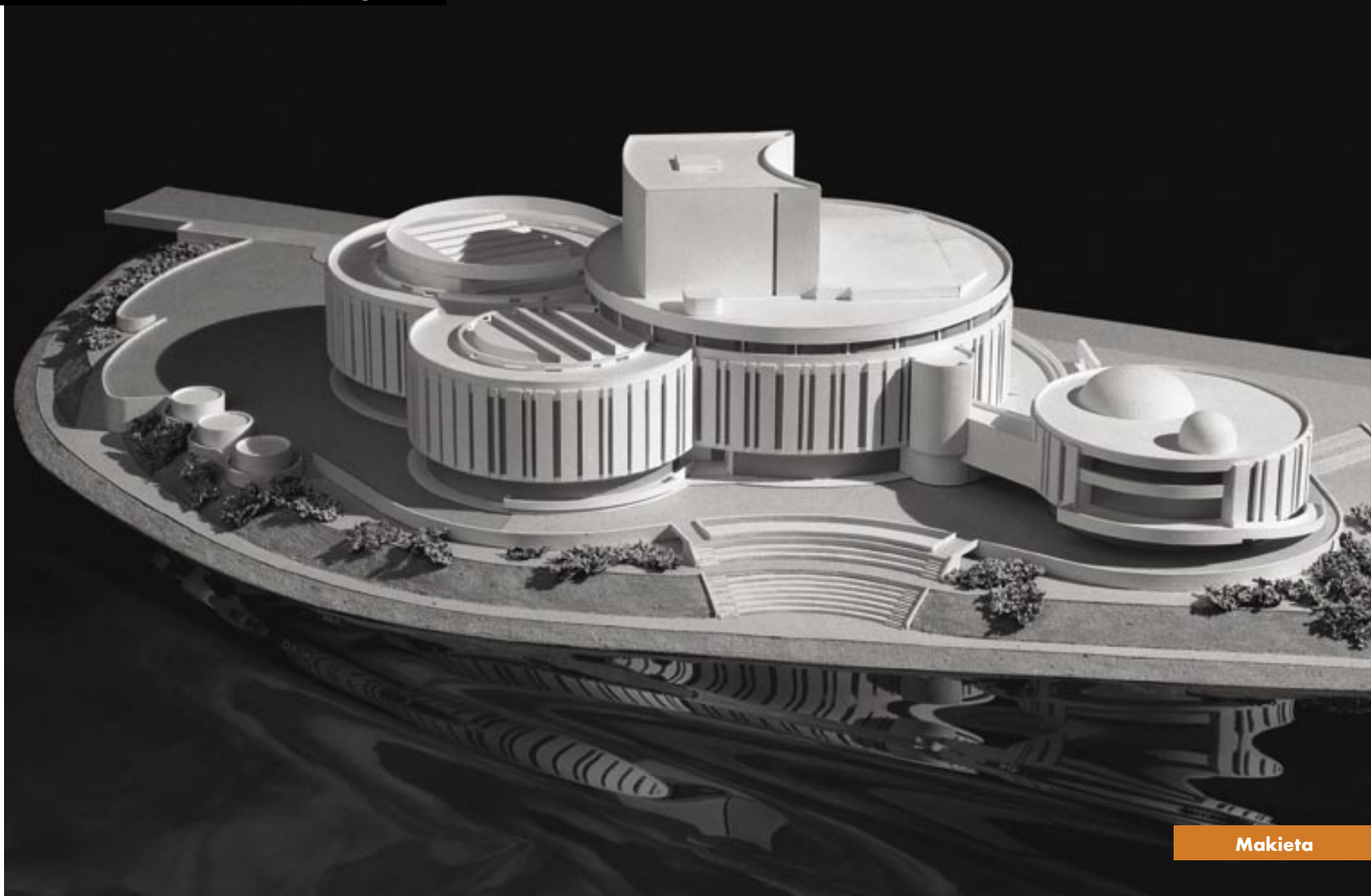
Przez wiele lat ciągle zmieniano przeznaczenie obiektu. Chodziło o ograniczenie zakresu inwestycji, a może obawiano się przyznać, że buduje się obiekt przeznaczony na operę, gatunek sztuki niezbyt w tamtych czasach lubiany przez towarzyszy partyjnych. Zgodnie z ówczesną nomenklaturą, obiekt kilka lat nazywano ośrodkiem krzewienia kultury i sztuki. Na początku lat siedemdziesiątych zapadła ostateczna decyzja, by jednak przystosować budynek do potrzeb opery.

Nową podstawową dokumentację opracował zespół prof. Józefa Chmiela i dr. arch. Andrzeja Prusiewicza w 1978 r.

Budowa rozpoczęła się od wzmocnienia gruntu metodą tzw. palowania i ciągłych zmian decyzji, które albo ograniczały

wielkość obiektu, np. zrezygnowano z budowy tzw. czwartego kręgu, albo przeznaczały część już wykonanego gmachu na inne cele użytkowe, czasami nawet nie całkiem związane z działalnością opery. To wszystko powodowało nieprawdopodobny bałagan i oczywiście opóźnianie rozpoczęcia właściwej budowy, nie mówiąc już o kosztach.

Pomimo wielokrotnego aktualizowania dokumentacji, obecny kształt teatru cechują znakomite rozwiązania architektoniczne, odpowiadające wszelkim normom współczesnych obiektów operowych, wyróżnia go też niekonwencjonalna bryła.



Makieta



Widownia

W 1989 r. Przedsiębiorstwo Specjalistyczne „Teatr” opracowało nowe projekty urządzeń scenicznych dla Opery Nova, radykalnie zmieniające mechanizację podłogi sceny. Pozbyliśmy się mało przydatnej sceny obrotowej, wbudowanej na stałe, zastępując ją czterema dwupoziomowymi zapadniami, zaprojektowaliśmy zapadnię fosy orkiestry, nakładaną scenę oborową, kurtyny tekstylne, kurtyny przeciwpożarowe, most portalowy, wieże ruchome portalowe, cztery mosty oświetleniowe, sztankiety liniowe na scenie i w kieszeni tylnej oraz nad scenkami prosceniowymi, urządzenia i instalacje oświetlenia technologicznego sceny, a także urządzenia i instalacje elektroakustyczne.

Aby zrealizować nowy projekt mechanizacji, trzeba było wyburzyć potężny fundament pod podtorze obrotówki i pomieszczenia pod sceną, żeby mogło powstać podscenie, konieczne do zainstalowania dwupoziomowych zapadni. Gdy nasz projekt uzyskał poparcie dyrekcji Opery i Urzędu Wojewódzkiego, zaczęliśmy wysadzać mikrowybuchami fundamenty obrotówki, jak na ironię bardzo solidnie wykonane. Nie wszystko dało się jednak wyburzyć. W podsceniu musiały pozostać potężne żelbetonowe kanały klimatyzacyjne. Jest to kuriozum, bo chyba tylko w operze w Bydgoszczy wały napędowe zapadni przechodzą przez kanały klimatyzacyjne.

Najważniejsze parametry dzisiejszej sceny: powierzchnia 420 mkw. o wysokości użytkowej 25 m, z oknem portalowym technicznym diafragmowanym, o maksymalnych wymiarach 15,5 m szerokości i 9,3 m wysokości.

Scena ma dwie kieszenie boczne i niewielką kieszeń tylną. Głównym jej wyposażeniem są urządzenia mechaniczne: cztery dwupoziomowe zapadnie

o długości 17 m i szerokości 3 m, o skoku od minus 2,5 m do plus 4 m z napędem śrubowym.

W Operze Nova po raz pierwszy w Polsce w celu obniżenia głośności pracy napędów i uniknięcia wibracji zapadni zastosowaliśmy niskie obroty śrub i nieco zmodyfikowaną automatykę napędów, zaprojektowaną wcześniej dla Teatru Wielkiego w Poznaniu.

Były to czasy, kiedy teatry nie miały dostępu do dewiz i trzeba było coś wymyślać, zamiast stosować wypróbowane gotowe urządzenia.

W roku 2002, wraz z naszym niemieckim kooperantem, wymieniliśmy starą automatykę na nową. Jest to bardzo dobry system „Figaro”, poprzednio taki sam zastosowaliśmy w Operze Dolnośląskiej we Wrocławiu.

W pierwszym etapie budowy sceny zamontowaliśmy zapadnie, kurtyny przeciwpożarowe i tekstylne, mosty oświetleniowe, wieże portalowe, kilka sztankietów oraz część oświetlenia technologicznego. Te wszystkie urządzenia były bezwzględnie potrzebne, aby mógł się odbyć pierwszy Bydgoski Festiwal Operowy, rozpoczynający w kwietniu 1994 r. działalność Opery Nova w nowej siedzibie.

Ale pierwszy etap budowy sceny, podobnie jak cała budowa, też nie był łatwy. Festiwal rozpoczął się w połowie kwietnia, ale jeszcze w styczniu nie było na scenie ani zapadni, ani podłogi, bo nie było pieniędzy. Tylko dzięki niespotykanej determinacji projektantów i wykonawców, a przede wszystkim dyrektora opery Macieja Figasa, w porę zakończyliśmy pierwszy etap budowy sceny.

Bydgoski Festiwal Operowy odbył się, ale pozostało pytanie: czy taki sposób realizacji inwestycji jest potrzebny? Czy

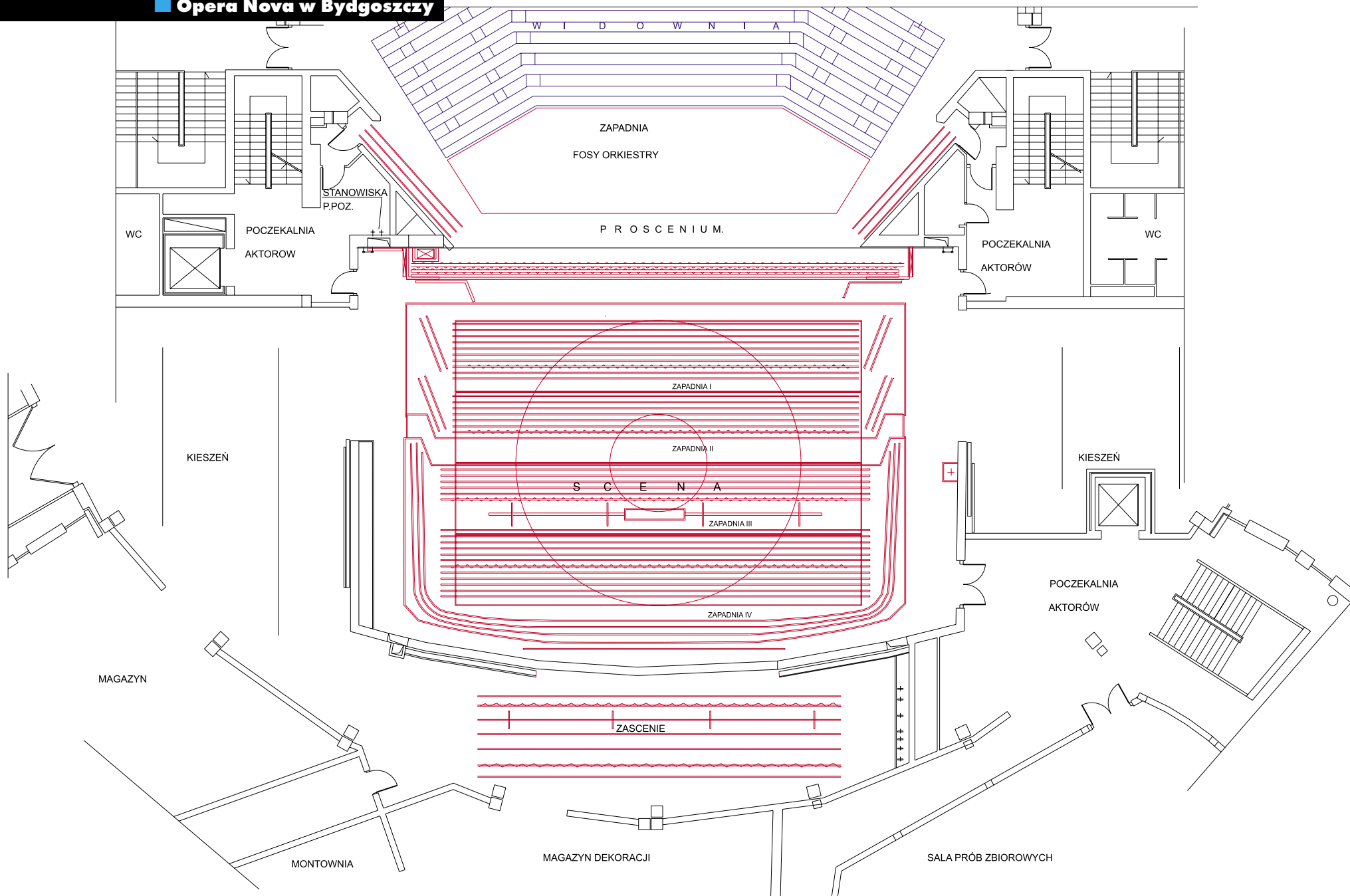
były potrzebne wieloletnie zmagania dyrekcji opery o pieniądze na ukończenie budowy? Czy był potrzebny tak ogromny wysiłek projektantów i wielokrotna zmiana projektów, czy były potrzebne liczne przeróbki i roboty dodatkowe, przecież to wszystko powodowało olbrzymie koszty. Dlaczego nie można budować normalnie?

W 2006 r. zakończyła się budowa Opery Nova, która trwała czterdzieści cztery lata!

Teatr zaprojektowali inżynierowie: Józef Chmiel, Andrzej Prusiewicz – architektura, Mirosław Łysik – urządzenia mechaniczne, Tomasz Zaborowski – napędy elektryczne sceny, Jerzy Gumiński – konsultant technolog.



Widok na Operę z rzeki Brdy



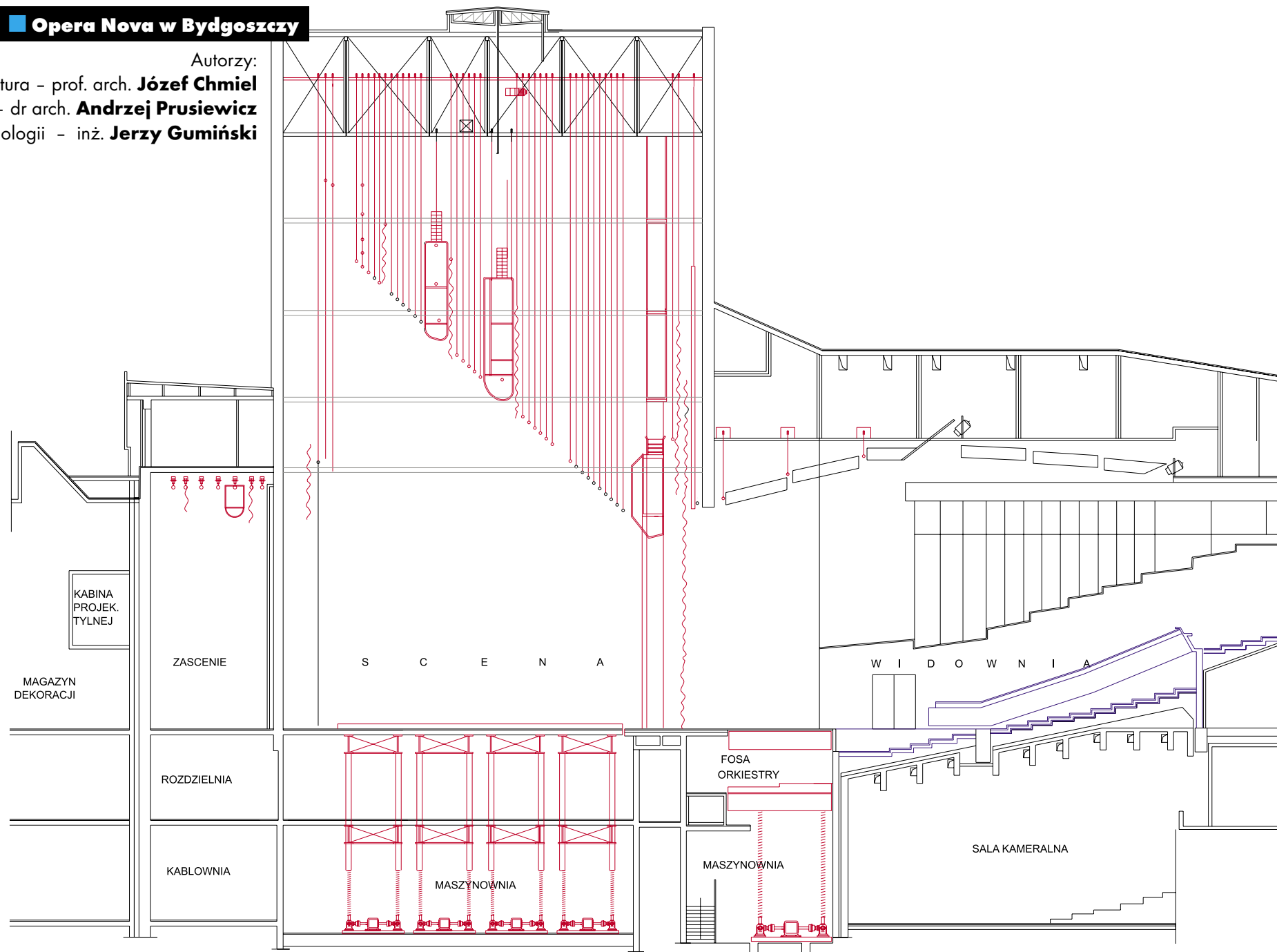
Opera Nova w Bydgoszczy

Autorzy:

architektura – prof. arch. **Józef Chmiel**

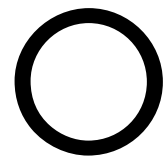
– dr arch. **Andrzej Prusiewicz**

konsultant technologii – inż. **Jerzy Gumiński**



Teatr Narodowy w Warszawie

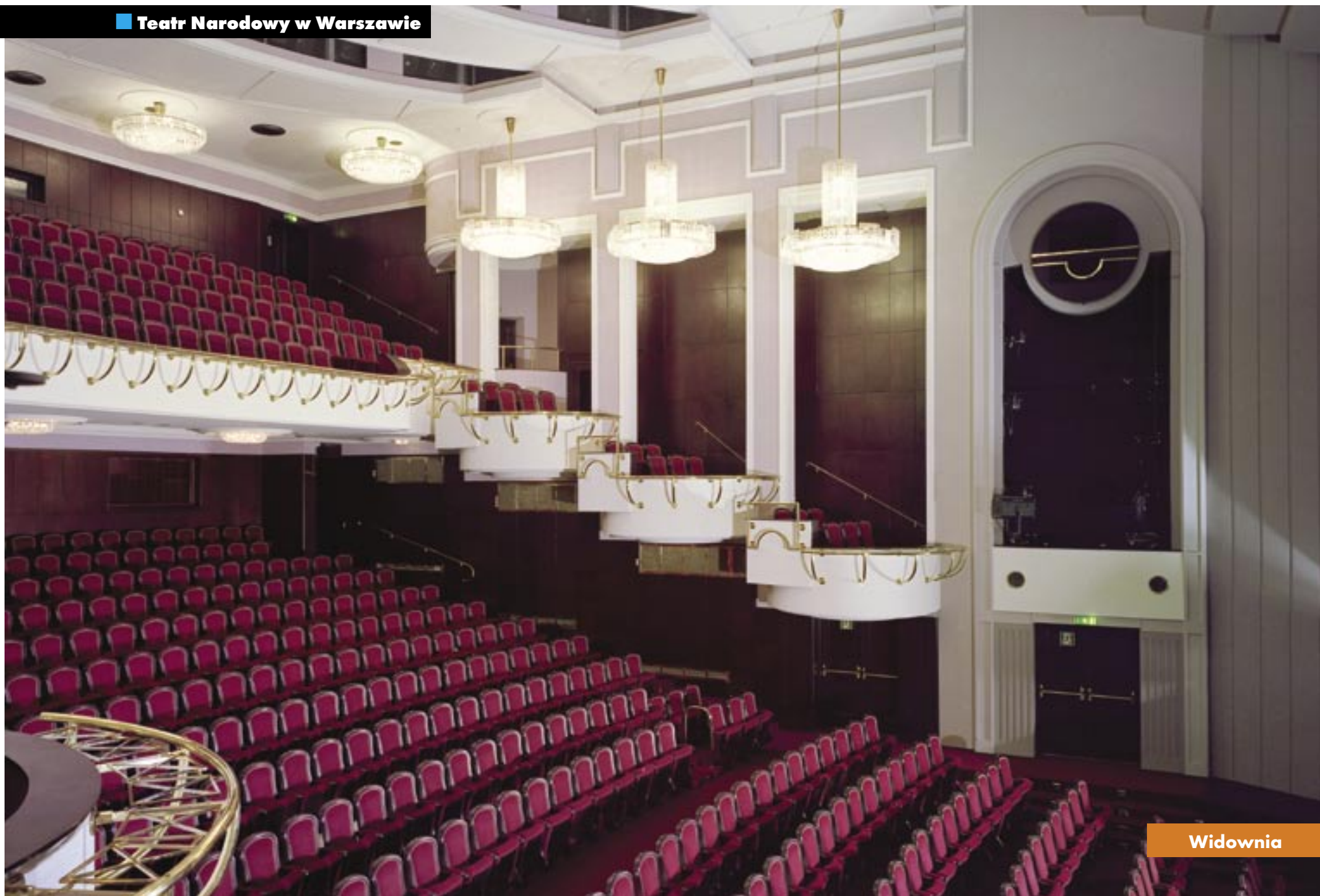
Po pożarze, który w 1985 r. zniszczył Teatr Narodowy w Warszawie, postanowiono go nie tylko odbudować, ale również rozbudować. Na generalnego projektanta minister kultury i sztuki powołał prof. Józefa Chmiela. Gmach projektowało kilka zespołów, wśród nich Pracownia Architektoniczna Przedsiębiorstwa „Teatr”, która skupiała grono znakomitych architektów na czele z dr. arch. Andrzejem Prusiewiczem.



Odbudowa Teatru Narodowego była sukcesem Józefa Chmiela i jego wspaniałego zespołu oraz wielu polskich projektantów i wykonawców. Powstał teatr z dwiema scenami: dużą w zabytkowym budynku i sceną kameralną w nowym budynku. Duża scena posiada wspaniałe urządzenia mechaniczne z importu, ale na ich ostateczny kształt znaczący wpływ mieli polscy inżynierowie, na czele z Mirosławem Łysikiem.

Scena kameralna, początkowo przeznaczona dla kabaretu, miała widownię ze stolikami, a nie z fotelami. W czasie budowy minister kultury polecił ją przeprojektować na scenę kameralną teatru dramatycznego. Teatr po odbudowie i rozbudowie oddano do użytku w 1996 roku.





Widownia

Opera Dolnośląska we Wrocławiu

Opera mieści się w pięknym, zabytkowym gmachu z 1837 r. W latach pięćdziesiątych XX wieku budynek został nieznacznie rozbudowany, przeprowadzono również kosmetyczne, niewielkie remonty. W najgorszym stanie była scena z drewnianym stropem, który groził zawaleniem. Nie lepiej wyglądały stropy nad widownią.



○ katastrofalnym stanie technicznym budynku i podobnym stanie ubogich urządzeń technologicznych sceny alarmowały ekspertyzy, wśród nich ocena stanu techniczno-budowlanego obiektów teatralnych w Polsce, opracowana w 1973 r. przez komisję konsultacyjną powołaną przez ministra kultury.

Kilkakrotnie planowano generalny remont, a nawet urządzano konkursy na rozbudowę gmachu, m.in. o nową widownię na 1200 miejsc. Niestety, na planach i wieloletnich dyskusjach się kończyło. A gmach popadał coraz bardziej w ruinę.

Wreszcie w 1996 r. rozpoczęło się opracowanie dokumentacji technicznej. W 1997 r. zakończono gros opracowań i przystąpiono do realizacji. Zakończenie i oddanie obiektu do eksploatacji planowano na rok 2000.

Przedsiębiorstwo Specjalistyczne „Teatr” w 1997 r. opracowało projekt technologii sceny oraz projekty urządzeń scenicznych, proponując radykalną przebudowę pudła scenicznego i pomieszczeń przyscenicznych w celu maksymalnego, w warunkach obiektu zabytkowego, zwiększenia możliwości inscenizacyjnych sceny. Nową scenę, wyższą i z pogłębionym podsceniem, musieliśmy pozostawić w obrysie istniejących ścian z powodów konstrukcyjnych i historycznych, ale powiększyliśmy fosę orkiestry i nieco rozbudowaliśmy proscenium z wejściem na nie sprzed kurtyny, zaprojektowaliśmy prawą wnękę sceniczną oraz stworzyliśmy możliwość pogłębienia planu gry przez umożliwienie wykorzystywania do tego celu środkowej części przyscenicznego magazynu dekoracji.



■ Opera Dolnośląska we Wrocławiu

Scena ma powierzchnię 324 mkw., wraz z wnęką tylną 446 mkw. Szerokość sceny wynosi 22,6 m, głębokość 14,7 m, wraz z wnęką tylną 22 m, a z proscenium i pogłębionym polem gry 39 m. Wysokość użytkowa sceny wynosi 23 m, co pozwala na niezłe krycie dekoracji.

Podscenie pogłębiliśmy do 8,2 m, co umożliwiło nam zamontowanie dwupoziomowych zapadni. W podsceniu zostały zamontowane wszystkie urządzenia napędowe sceny. Jest to jedyny w Polsce teatr, gdzie udało się wszystkie urządzenia mechaniczne, elektryczne, łącznie z elektroniką, zmieścić w jednym pomieszczeniu. Rozwiązanie to w znacznym stopniu ułatwia obsługę i konserwację tych urządzeń.

Na scenie zaprojektowaliśmy cztery dwupoziomowe zapadnie o wymiarach 14 x 2,7 m i skoku od minus 2,5 m do plus 3,5 m oraz pięćdziesiąt dwa sztankiety o skoku do wysokości 22,6 m, a we wnęce tylnej dwanaście sztankietów.

Na pogłębionym polu gry umieściliśmy zapadnię służącą do celów inscenizacyjnych i do transportu dekoracji z podjazdu samochodowego. Zaprojektowaliśmy trzy mosty świetlne z dostępem obsługi w dowolnym ich położeniu, co znacznie usprawnia obsługę parku oświetleniowego, i we wnęce tylnej jeden most świetlny, a w magazynie dekoracji, nad pogłębionym polem gry, podnośniki punktowe. Najważniejsze urządzenia mechaniczne sceny, tj. zapadnie sceniczne i sztankiety z napędem elektrycznym, są sterowane komputerowo przez system o nazwie



Rozdzielnia napędów

„Figaro”, który gwarantuje bardzo precyzyjne realizowanie ustalonych i zaprogramowanych scenariuszy ruchu urządzeń i dekoracji.

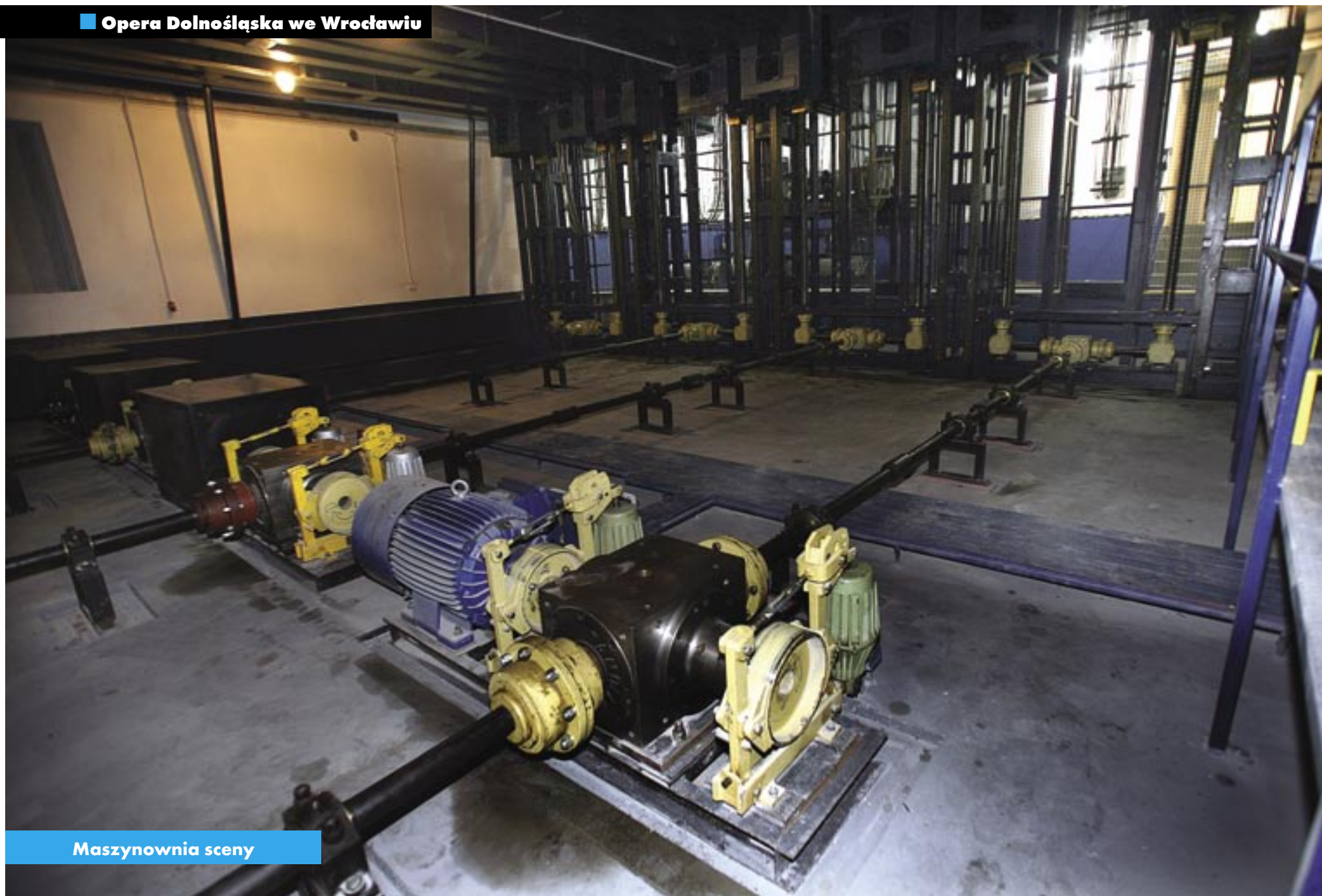
Jest to pierwsza w Polsce pełna automatyka urządzeń scenicznych z napędem elektromechanicznym.

Zaprojektowaliśmy oświetlenie technologiczne oparte na najnowocześniejszym parku oświetleniowym o olbrzymiej wydajności, wydzielające małe ilości ciepła i zużywające około

50 procent energii elektrycznej mniej niż stosowane dotychczas w Polsce i Europie projektory o podobnej wydajności.

Projektory zamontowane w miejscach trudno dostępnych wyposażyliśmy w zdalną zmianę filtrów barwnych. Łącznie na scenie umieściliśmy 565 aparatów. Zaprojektowaliśmy regulatory napięcia o dużej precyzji działania, które nie zakłócają pracy urządzeń dźwiękowych. Ale na tym nie koniec.

Zaproponowaliśmy zainstalowanie najnowocześniejszej na świecie nastawni komputerowej, skon-



Maszynownia sceny

■ Opera Dolnośląska we Wrocławiu

struowanej dla nowojorskiej Metropolitan Opera, dodatkowo ulepszonej dla londyńskiej Covent Garden. Po raz pierwszy w Polsce zaprojektowaliśmy również dla sceny aparaty prowadzące, sterowane drogą radiową z nadajników noszonych przez aktorów.

Konsultantami projektu oświetlenia technologicznego sceny, tak ważnego w tym zabytkowym obiekcie, byli najwybitniejsi specjaliści teatralni z Europy i Stanów Zjednoczonych. Inwestor niestety nie zrealizował w pełni projektu oświetlenia.

W zmodernizowanej fosie orkiestry o powierzchni 109 mkw. powstała zapadnia, pozwalająca łatwo regulować jej głębokość i tym samym dostosować ją do potrzeb granego dzieła albo całkowicie zamknąć w celu powiększenia proscenium.

Po raz pierwszy w Polsce do napędu zapadni zastosowaliśmy spiralifty, genialne urządzenie, zainstalowane w kilkudziesięciu teatrach na świecie, ale u nas zupełnie nieznane i przyjmowane z dużymi oporami przez urzędników, na szczęście jednak nie przez techników teatru.

W 1998 r. generalny wykonawca Opery Dolnośląskiej podzielił Przedsiębiorstwu Specjalistycznemu „Teatr” wykonanie urządzeń mechanicznych sceny, urządzeń napędów elektrycznych, łącznie z automatyką, oraz wykonanie systemu inspijenta. Okazało się, że inwestycja była prowadzona najgorzej, jak tylko może być prowadzona tak specjalistyczna i nietypowa budowa lub modernizacja, jaką jest teatr.

Maszynownia fosy orkiestry





Wyglądało to tak: Urząd Wojewódzki, a potem Urząd Marszałkowski, jako inwestor, który jak wiadomo nie jest specjalistą od inwestycji teatralnych, zlecił prowadzenie budowy inwestorowi zastępczemu. W Operze Dolnośląskiej był to specjalista od kanalizacji, szaleatów miejskich, oczyszczalni i innych urządzeń komunalnych, ale nie od teatrów. Kolejny szczebel stanowił generalny wykonawca – firma budowlana nawet o niezłych osiągnięciach, ale też po raz pierwszy budująca teatr. Dopiero podwykonawcami były firmy specjalistyczne, zajmujące się budową teatrów.

Ta nieszczęsna „drabina” zwiększyła koszty inwestycji około 20 procent, a w wypadku niektórych robót i więcej, ale najgorsze, że w tej drabinie zabrakło użytkownika, czyli Opery Dolnośląskiej.

Wprawdzie tworzone pozory uzgodnień różnych rozwiązań z dyrekcją opery, ale inwestor z oporami przyjmował uwagi i sugestie, i to nieraz bardzo istotne dla funkcjonowania teatru.

Najczęściej posługiwano się pseudoargumentem: „opera znowu coś wymyśla, znowu czegoś chce”. Tylko dla kogo, na Boga, buduje się i modernizuje teatr, dla urzędników czy dla artystów?

Bardzo dobry, ale niestety krótki był okres, kiedy cotygodniowe koordynacje robót prowadzili niestrudzona, niezwykle konsekwentna i oczywiście znakomicie znająca teatr dyrektor naczelna opery prof. Ewa Michnik oraz pełnomocnik opery inż. Kazimierz Budzanowski, świetny specjalista od techniki scenicznej i robót budowlanych, wieloletni dyrektor Teatru Polskiego we Wrocławiu.

W tym krótkim okresie udało się zrealizować kilka istotnych zaleceń, wcześniej zupełnie ignorowanych przez inwestorów.

Ich pominięcie utrudniłoby lub wręcz uniemożliwiło prawidłową działalność teatru. Zaprzeszono np. budowy małych salek prób dla orkiestry i chóru, nie dość że za małych dla zespołów opery, to jeszcze niedostatecznie odizolowanych akustycznie, co wykluczało ich równoczesne użytkowanie.

Powiększono kabinę jednego z dźwigów, umożliwiając tym samym transport instrumentów muzycznych ze sceny do sali prób orkiestry. Przeprojektowano garderoby, w których pierwotnie nie przewidziano miejsc na kostiumy. Rozebrano także wielką kabinę elektroakustyczną i studio nagrań, zbudowane bez sensu na balkonie, kosztem pewnej liczby miejsc na widowni.

Te radykalne, ale konieczne decyzje dyrektor Ewy Michnik nie odpowiadały jakiemuś urzędnikowi i zarządził, by znowu koordynował budowę inwestor zastępczy, tzn. dyletant, który nie miał pojęcia o teatrze. Szybko się zorientowałem, że niezależnie od tego, czy będą wystarczające środki finansowe, czy ich nie będzie, i tak planowane na 2000 r. oddanie zmodernizowanego gmachu do eksploatacji jest nierealne, a Operze Dolnośląskiej grozi wieloletnia tułaczka po różnych scenach, najczęściej nieprzystosowanych do jej potrzeb.

Z moich doświadczeń z pracy w operze łódzkiej, też przez wiele lat oczekującej na oddanie sceny Teatru Wielkiego, wiedziałem, jakie jest to uciążliwe i jak fatalnie wpływa na nastroje w zespołach. Postanowiłem zatem: koordynować wszystkie roboty prowadzone w obrębie sceny, doprowadzić do zakończenia montażu i uruchomienia urządzeń wykonanych przez moją firmę oraz do zakończenia robót realizowanych na scenie przez inne firmy do września 2001 r. i stopniowo przekazywać operze gotowe pomieszczenia.

Wcześniej, w grudniu 1998 r. opracowałem propozycję sukcesywnego przekazywania do użytku pomieszczeń, w tym dziewięć wariantów układu scena – widownia. Kilka wariantów

przewidywało ustawienie widowni w tylnej wnęcie scenicznej i magazynie dekoracji, inne – ustawienie widowni na scenie i granie w tylnej wnęcie.

Propozycja była prosta i łatwa do zrealizowania: przede wszystkim nie powiększała kosztów inwestycji, ułatwiała pracę operze i ograniczała jej wydatki na wynajem sal. Pomysł nie został jednak od razu zaakceptowany. Dopiero po ośmiu miesiącach inwestorzy postanowili powołać specjalny zespół do opracowania planu etapowego oddawania robót i sukcesywnego przekazywania pomieszczeń. Oczywiście, jak przy każdym nietypowym działaniu zmuszającym inwestorów do najmniejszego nawet wysiłku, wymyślano różne przeszkody, by storpedować propozycję. Były nawet zabawne argumenty, zarzucające mi odwrócenie o 180 stopni, w stosunku do projektu, kierunku obserwacji akcji scenicznej przez widzów i wpuszczenie widzów na scenę.

W sukurs przyszły mi wspaniałe spektakle *Bramy raju* Joanny Bruzdowicz w Teatrze Wielkim w Warszawie i *Pałapka* Tadeusza Różewicza w Teatrze Polskim we Wrocławiu, grane dla widowni usadzonej na scenie.

Wbrew oczekiwaniom inwestorów, moją propozycję poparł generalny wykonawca. Specjalny zespół do spraw opracowania planu nie powstał, ale wszystkie roboty budowlane i instalacyjne oraz cała mechanizacja sceny i jej urządzenia napędowe zostały ukończone w 2001 r. Pozwoliło to, może nie ku uciesze wszystkich, ale ku uciesze pracowników opery, wystawić na zmodernizowanej scenie 15 września 2001 r. *Wolnego strzelca* Carla Marii Webera, w reżyserii Marka Weissa-Grzesińskiego, pod kierownictwem muzycznym Tadeusza Strugały i w scenografii Waldemara Zawodnińskiego.

Premierę *Wolnego strzelca* uczczono jubileusz 160-lecia wybudowania gmachu opery i 55-lecie polskiej sceny operowej

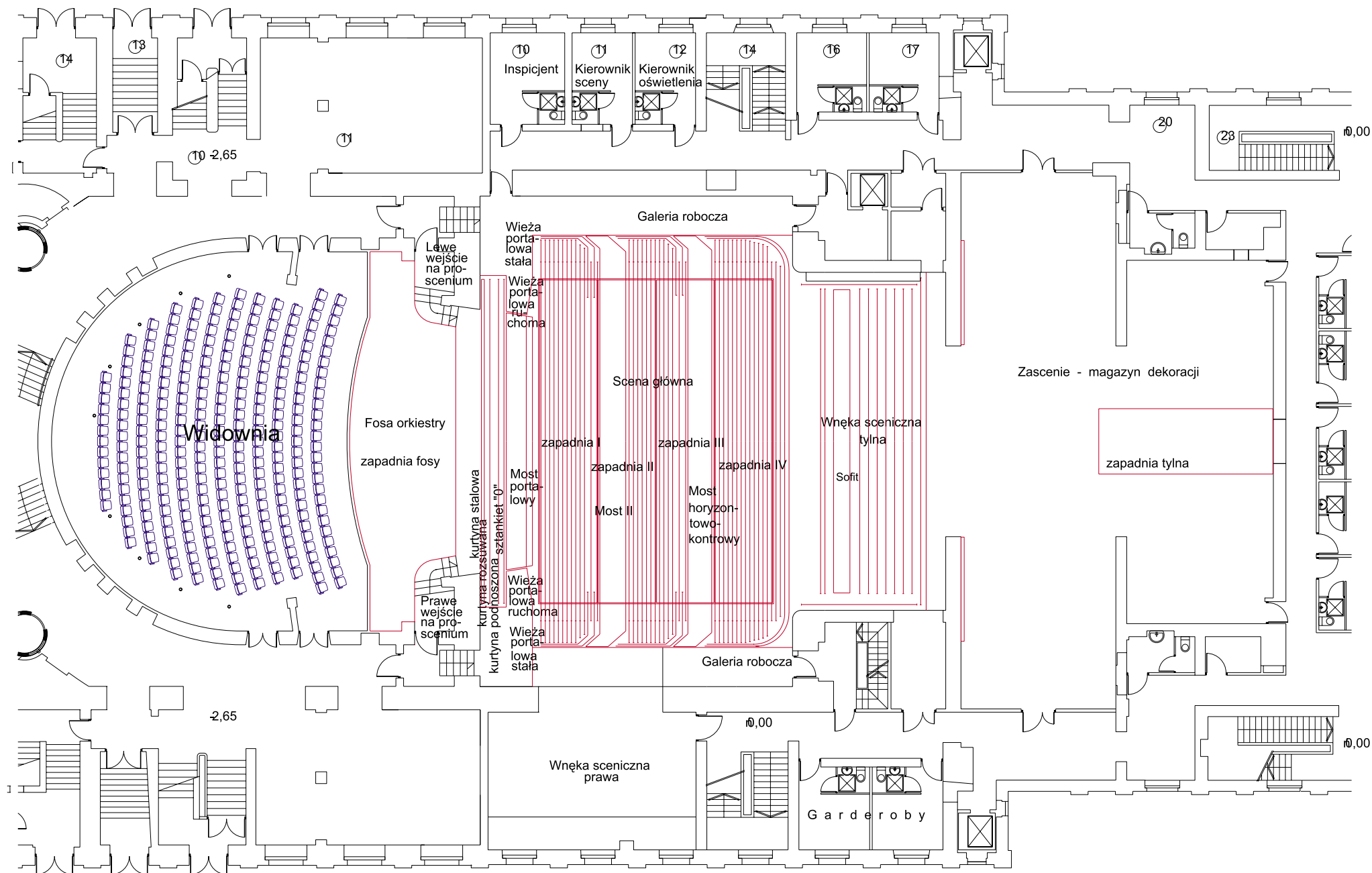
we Wrocławiu. Że rozpoczęcie działalności opery na nowej scenie wszystkich nie ucieszyło, przekonali się organizatorzy jubileuszu, których krytykowano i straszono różnymi sankcjami za wejście na scenę bez załatwienia podobno jakiegoś tam kolejnego papierka.

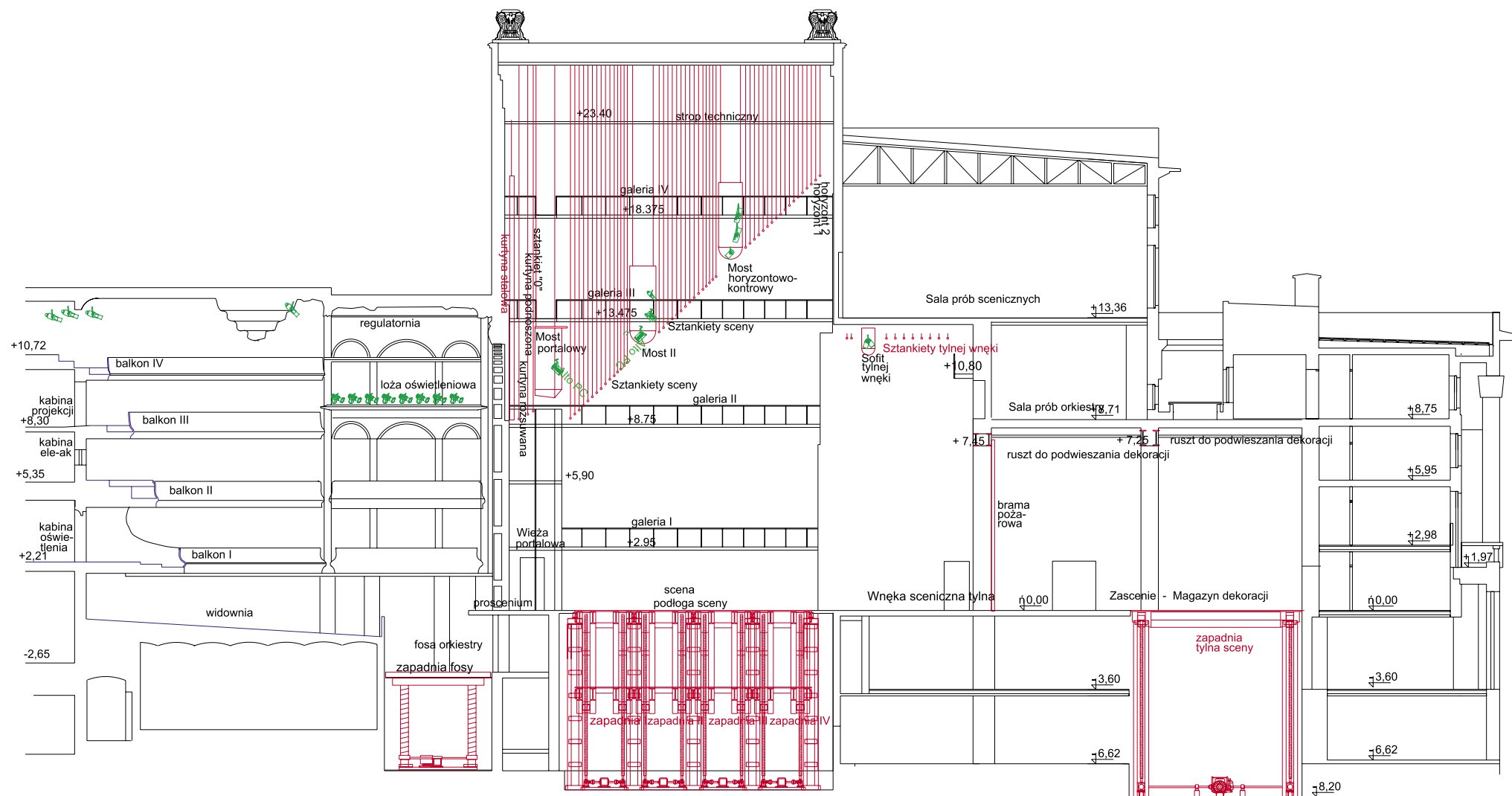
Od pamiętnej daty 15 września 2001 r. Opera Dolnośląska ponad pięć lat grała na nowej scenie dla widzów siedzących na widowni prowizorycznie zaaranżowanej, której tak bardzo nie chcieli zaakceptować urzędnicy. Przejmując scenę, a następnie kolejno sale prób i inne pomieszczenia zaplecza, Opera znowu znalazła się u siebie. Grała dla małej widowni, bo tylko taka mieściła się w płytkiej wnęce sceny, i czekała na swoją dużą, piękną widownię – czekali na nią też miłośnicy opery. Jak bardzo ten teatr jest potrzebny miastu, świadczy wielotysięczne grono widzów, gromadzących się na wspaniałych spektaklach Opery Dolnośląskiej we wrocławskiej Hali Ludowej, do której zjeżdżają miłośnicy sztuki operowej z całej Polski.

Z końcem 2006 r., czyli z sześcioletnim opóźnieniem, zakończyła się modernizacja gmachu, ale bez budynku zaplecza, w którym miały się mieścić duże, adekwatne do potrzeb teatru operowego, sale prób, magazyny środków inscenizacji, pracownie kostiumów, warsztaty produkcji dekoracji i rekwizytów, pokoje gościnne i wiele innych pomieszczeń.

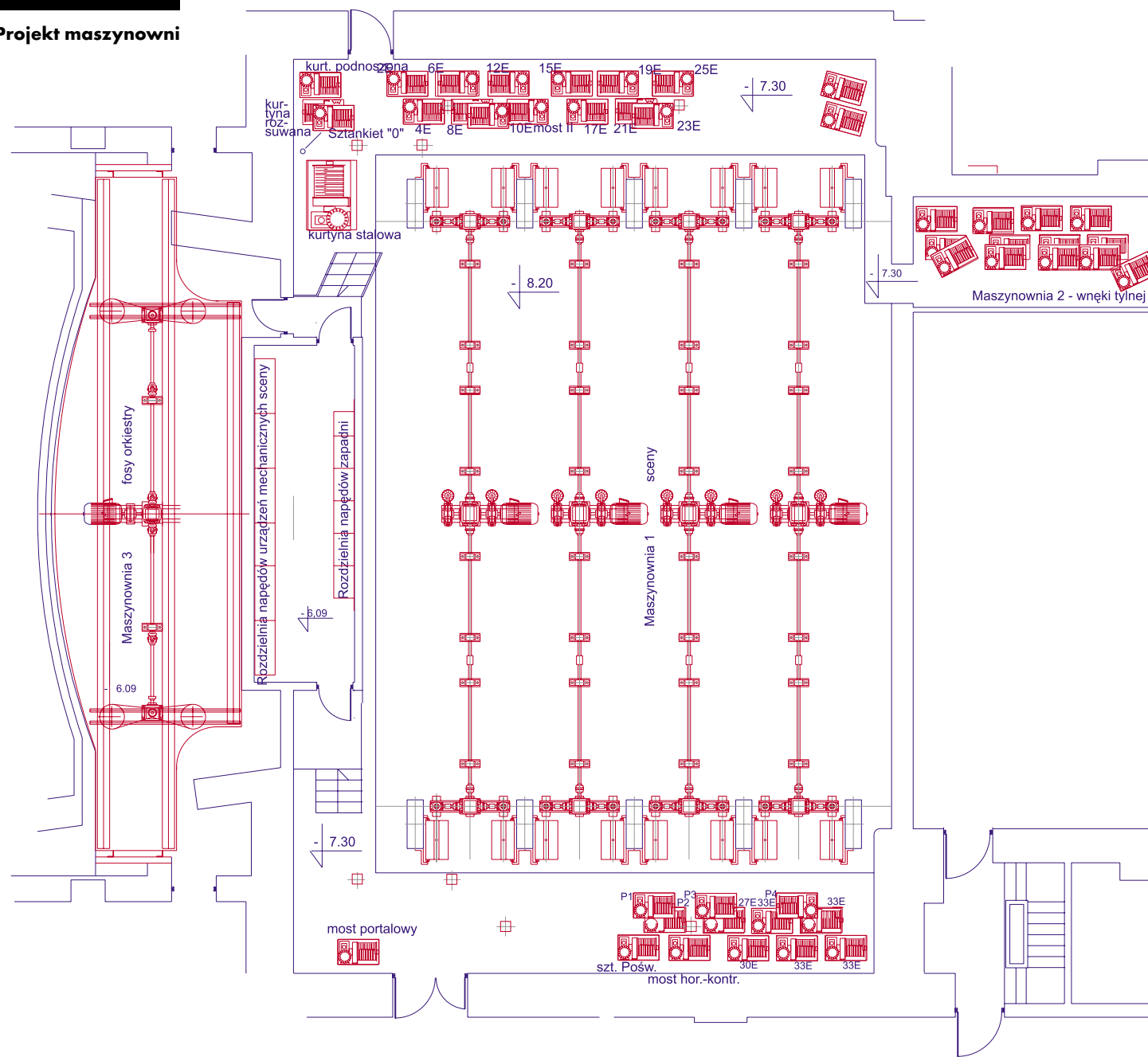
Projekt modernizacji sceny opracowali inżynierowie: Jerzy Gumiński – technologia sceny, Mirosław Łysik i Małgorzata Bober – urządzenia mechaniczne sceny, Tomasz Zaborowski i Jerzy Gumiński – oświetlenie technologiczne i napędy elektryczne sceny.



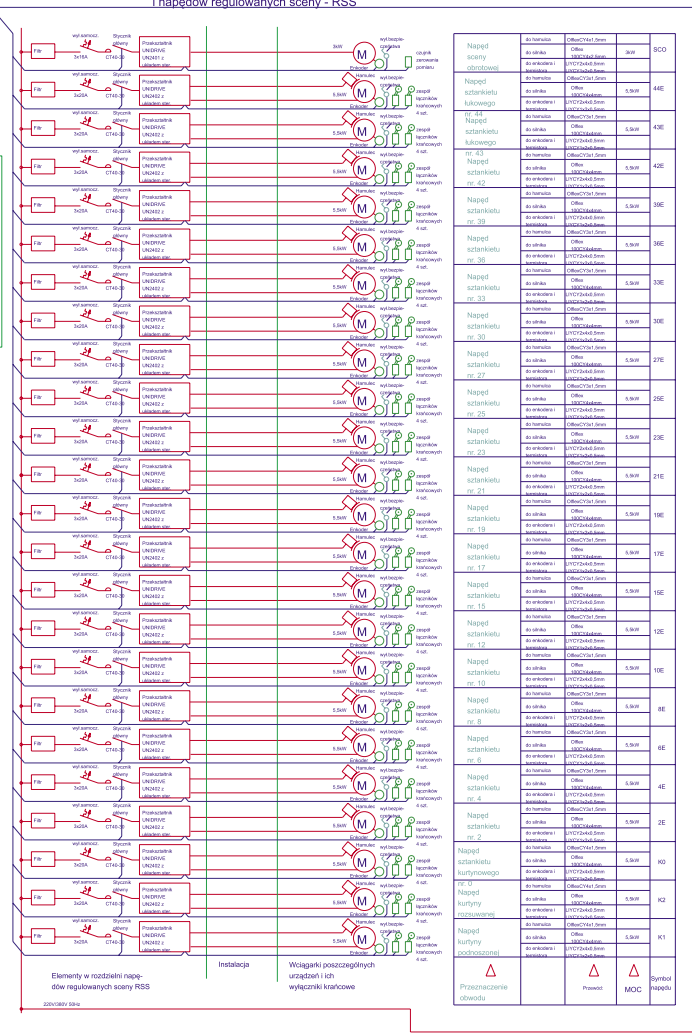
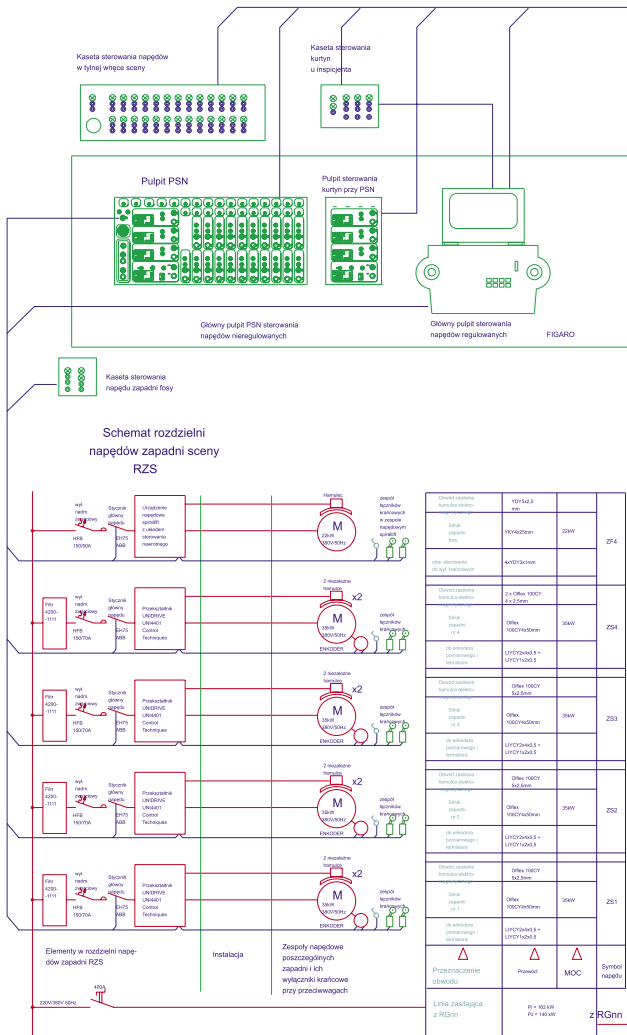




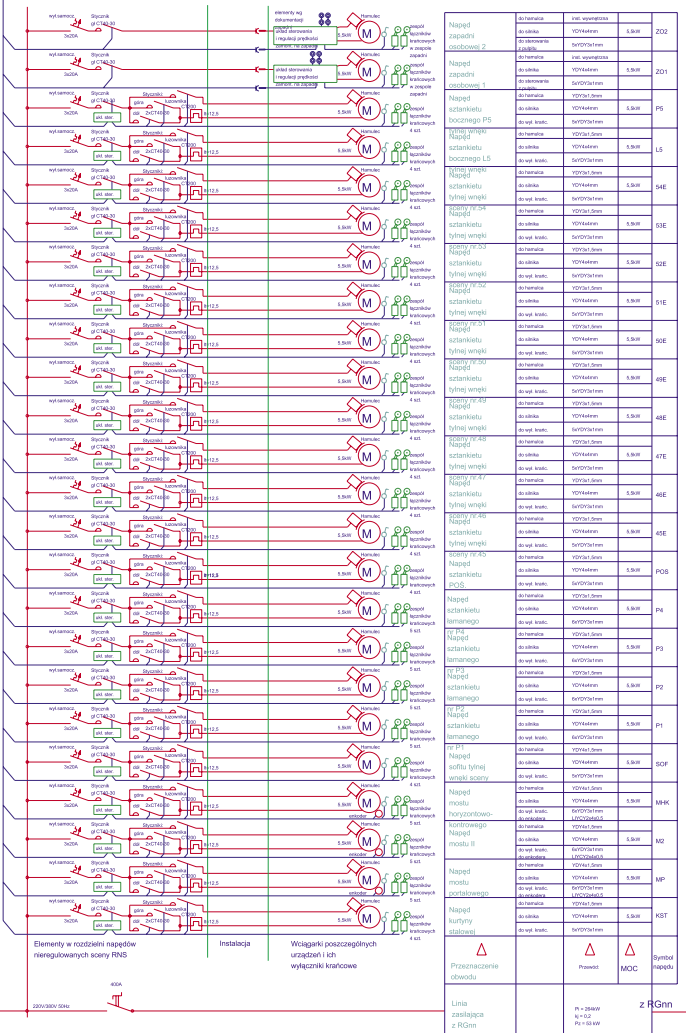
Projekt maszynowni



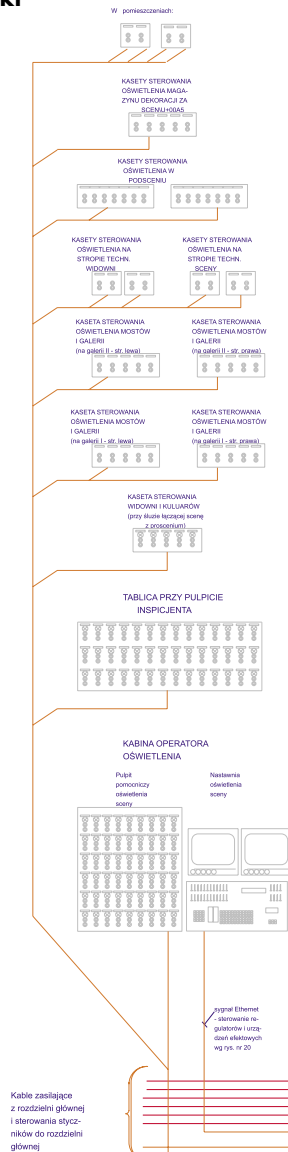
Schemat rozdzielni szkieletów
i napędów regulowanych sceny - RSS



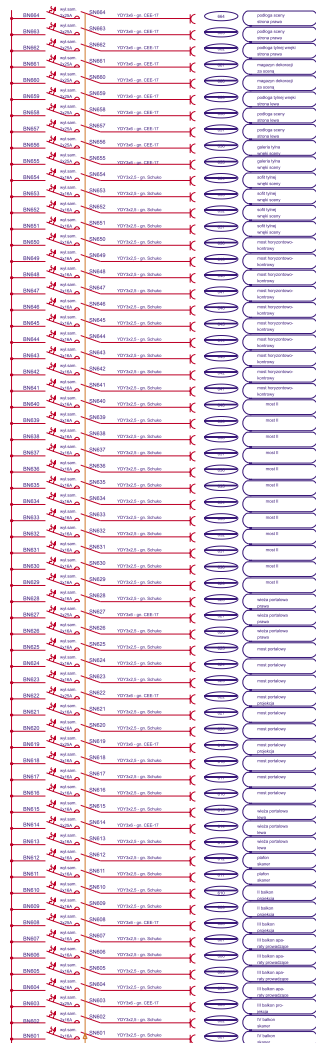
Schemat rozdzielni napędów
nieregulowanych sceny RNS



Projekt oświetlenia
technologicznego sceny, autorzy:
inż. inż. **Jerzy Gumiński,**
Tomasz Zaborowski

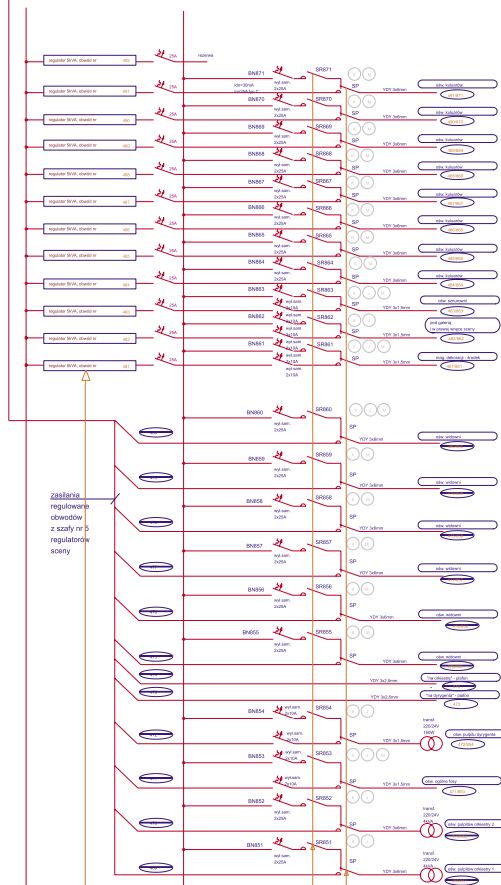


rozdzielnia
obwodów
nieregulowanych

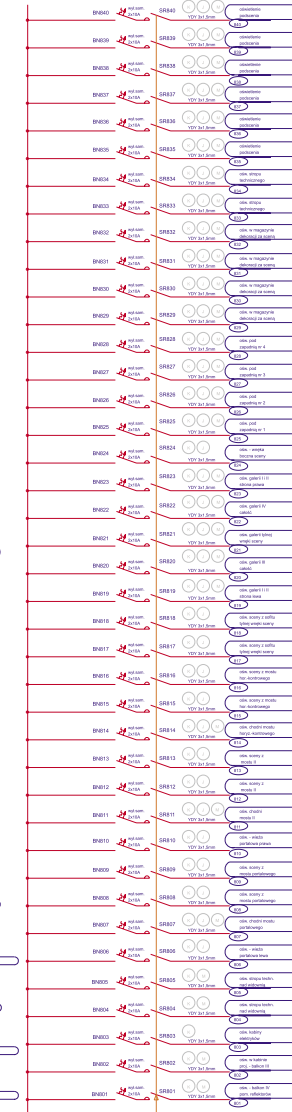


zestaw regulatorów
dla widowni
i kuluarów

1 regulator widowni

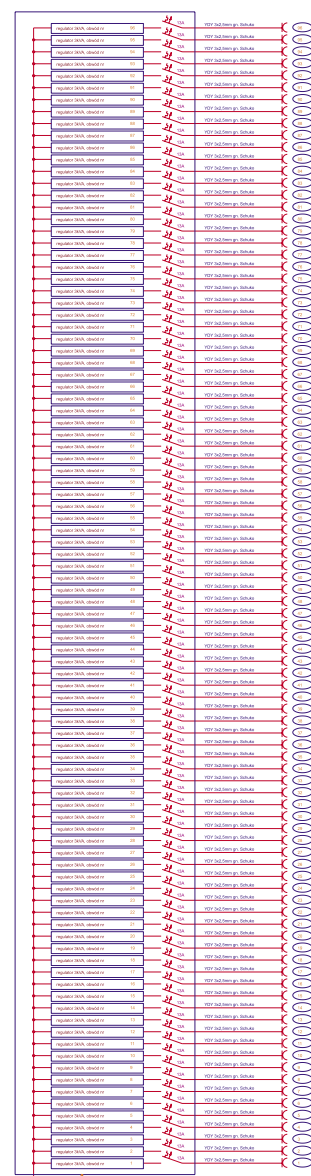


rozdzielnia
obwodów
roboczych
przełączalnych



rozdzielnia obwodów
roboczych sceny

szafy regulatorów sceny



Oznaczenia:
• ciekł. numeru szafki podano miejsce jego sterowania
• 3 kł. numer szafki
• 2 kł. numer szafki
• 1 kł. numer szafki

Do szaf nr 2-5
regulatory obwodów 97
do 480

Centrum Kongresowo-Widowiskowe w Warszawie

W 2002 r. Zespół Projektowy Przedsiębiorstwa Specjalistycznego „Teatr” opracował projekty sceny i widowni Centrum Kongresowo-Widowiskowego w warszawskim porcie żerańskim, w którym wielofunkcyjna sala miała służyć organizowaniu kongresów, sympozjów, wielkich balów, bankietów oraz różnego rodzaju widowisk artystycznych, a szczególnie spektakli rewiowych, musicali, spektakli operowych, koncertów i wielkich widowisk telewizyjnych. Tak szeroki zakres funkcji wymagał zaprojektowania sceny bogato wyposażonej w najnowocześniejsze urządzenia mechaniczne, oświetleniowe, elektroakustyczne, a nawet cyrkowe. Osobnym zagadnieniem był projekt widowni, zapewniający nie tylko dobrą widoczność i dobrą akustykę, ale również łatwą i szybką jej przebudowę: z widowni z fotelami na widownię ze stolikami.



Aby sprostać tym trudnym zadaniom powstał kompleksowy projekt widowni i sceny, w którym przebudowę widowni zaprojektowaliśmy w ten sposób, że po jednej stronie obrotowych elementów podłogi było zamontowane schodkowe ukształtowanie z zamocowanymi fotelami, a po drugiej – stoliki z kanapami. Odpowiednio zaprogramowane napędy kolejno obracały elementy podłogi, przebudowując w ciągu 20 minut widownię z fotelami, na widownię ze stolikami, bądź odwrotnie.

W wariantach tradycyjnym widownia mogła pomieścić 2403 osoby, w wariantach ze stolikami 1626 miejsc, a przy rozbudowanym proscenium przy stolikach mogło zasiąść 1570 osób.

Scena miała powierzchnię 722 mkw., szerokość 35,4 m i głębokość od kurtyny do tylnej ściany 20,4 m. Była bardzo wysoka, od podscenia do blokowni 34,5 m. Otwór portalowy szeroki na 20 m, o regulowanej wysokości do 8 m.

Zaprojektowaliśmy również unikatowe rozwiązanie proscenium, przystosowanego do różnych form przedstawień, jakie miały tu być wystawiane: w wariantach bez fosy o powierzchni 288 mkw., w wariantach z fosą dla orkiestry o powierzchni 240 mkw., w wariantach bez fosy i z rozbudowaną częścią środkową 336 mkw. i o szerokości 47,5 m. Głębokość proscenium do kurtyny stalowej, od linii proscenium 6,8 m, a od linii rozbudowanego proscenium aż 10,8 m. Nad proscenium zaprojektowaliśmy balkoniki prosceniowe po lewej i po pra-



Wizualizacja – widownia ze stolikami

■ Centrum Kongresowo-Widowiskowe w Warszawie

wej stronie, każdy o powierzchni 44 mkw., oraz kładkę nad otworem portalowym o szerokości 1 m i długości 22,5 m. Z jednej strony sceny umieściliśmy kieszeń o powierzchni 336 mkw. oraz niespotykane w innych obiektach teatralnych trzy kieszenie prosceniowe zlokalizowane na dwóch poziomach poniżej sceny, z czego jedna przeznaczona była na przechowywanie lodowiska, druga na przechowywanie urządzeń do scenicznych efektów wodnych, a trzecia na dekorację.

Scenę wyposażyliśmy w sztankiety kurtynowe, cztery zapadnie sceniczne, trzy mosty oświetleniowe, pięćdziesiąt dwa sztankiety sterowane komputerowo, wózki sceniczne z własnym napędem elektrycznym sterowane podczerwienią, zapadnie osobowe, scenę obrotową

nakładaną i taflę lodową o wymiarach: 8 m szerokości i 12 m długości, a kieszeń boczną w zapadnię przeznaczoną do transportu dekoracji.

Całości dopełniały pompy do efektów wodnych i wiele urządzeń, niespotykanych w innych teatrach w Polsce.

Sceny, na których mają odbywać się różne widowiska, szczególnie rewiowe, musicalowe czy wielkie koncerty muzyki rozrywkowej, muszą posiadać urządzenia oświetlenia technicznego i urządzenia elektroakustyczne o najwyższych parametrach. Aby sprostać tym



Wizualizacja – widownia z fotelami

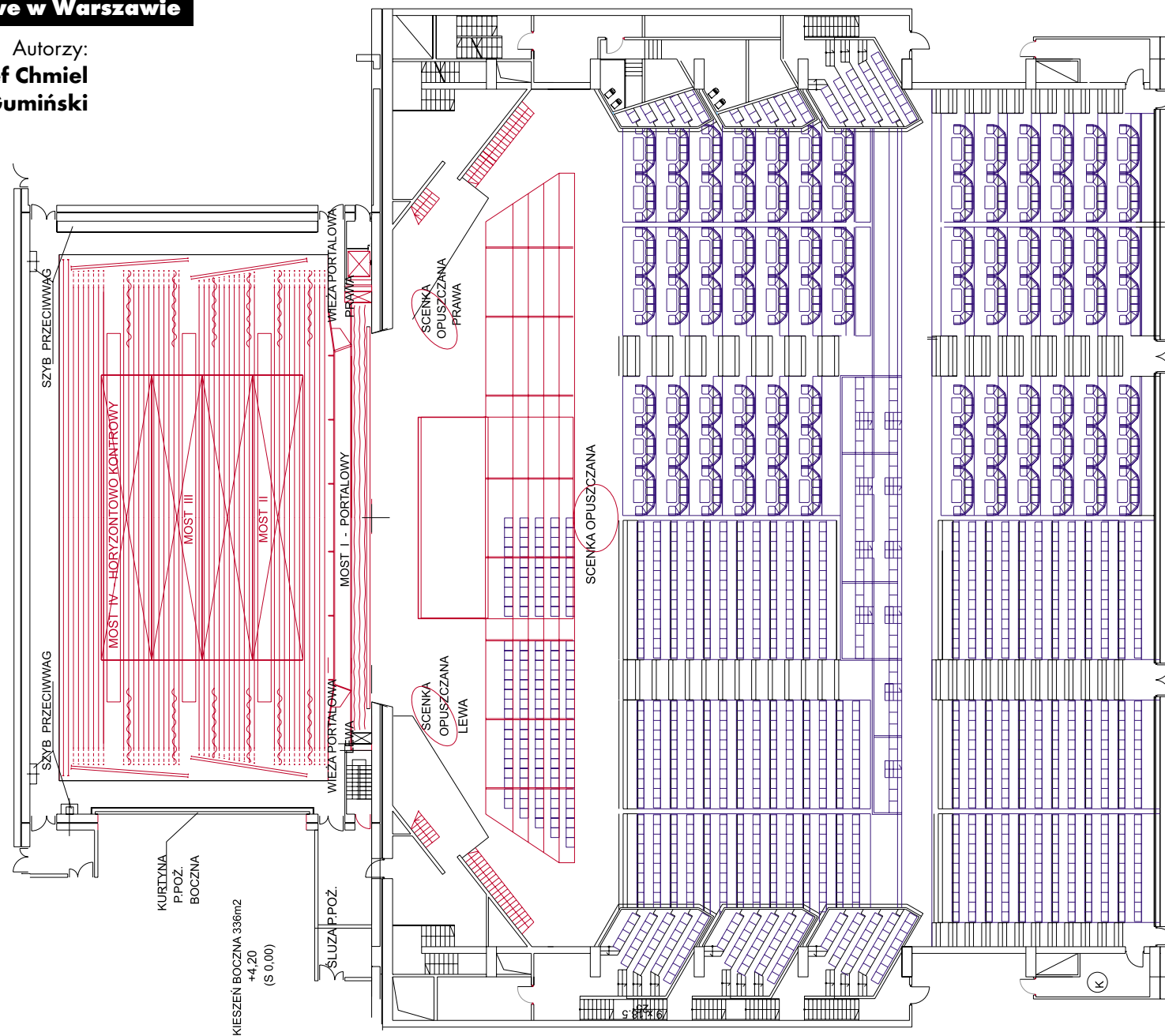
zadaniom zaprojektowaliśmy oświetlenie technologiczne składające się z 531 obwodów o regulowanym napięciu i 82 obwodów o nieregulowanym napięciu, nastawni komputerowej, regulatorów cyfrowych, bogatego parku oświetleniowego z aparatami do efektów specjalnych, aparatami projekcyjnymi, aparatami prowadzącymi aktorów, sterowanymi drogą radiową z nadajników noszonych przez aktorów. Zaproponowaliśmy również najnowocześniejsze urządzenia elektroakustyczne, łączności dyspozycyjnej, telewizji użytkowej, urządzenia do tłumaczeń oraz telewizyjne stacjonarne.

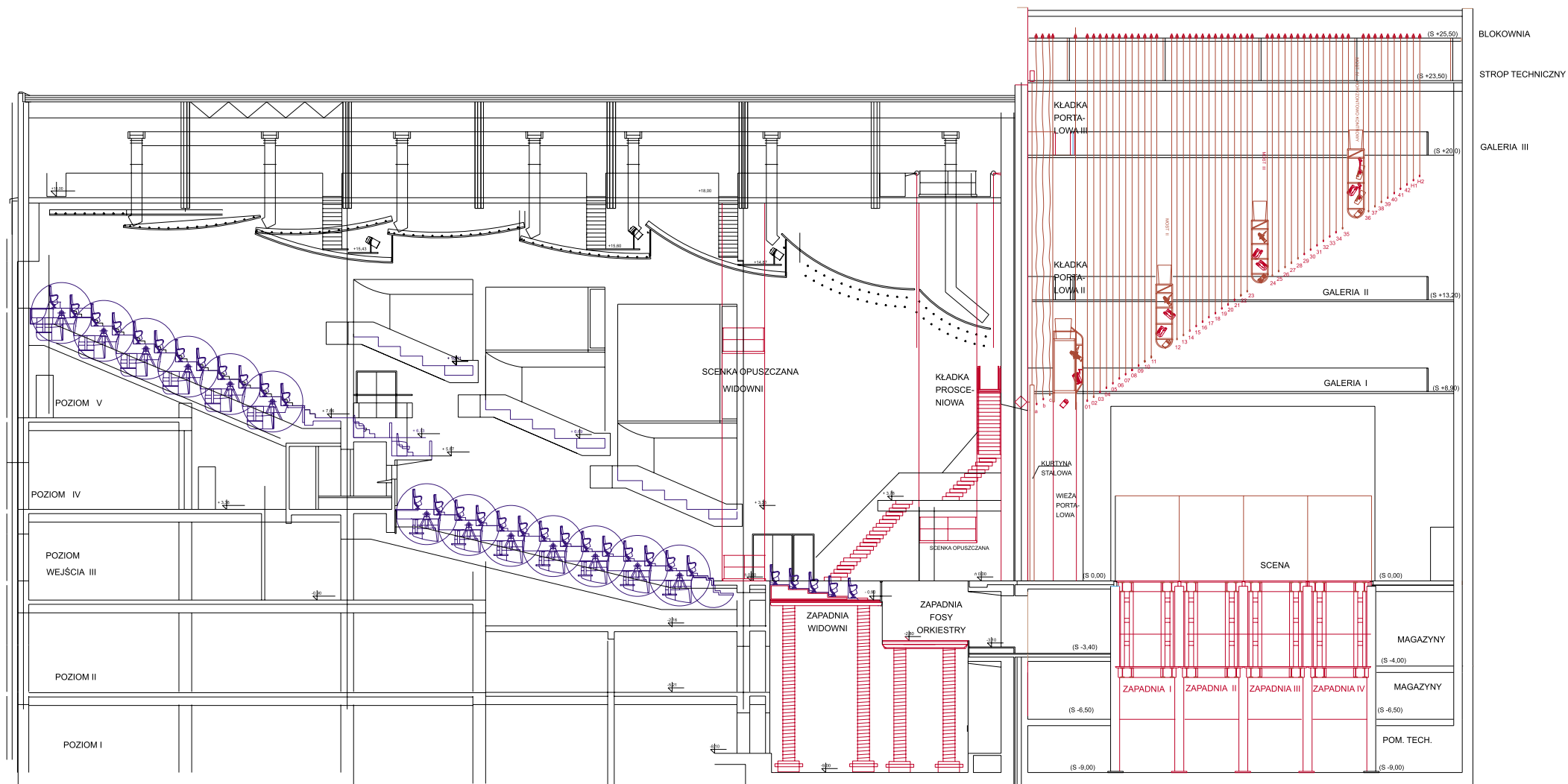
Obiekt miał zbudować jeden z największych warszawskich developerów z udziałem miasta, ale dotychczas go nie zrealizował.

Wcześniej nie został również zbudowany Teatr Telewizji i Warszawa w dalszym ciągu nie ma odpowiedniej sali z dużą, profesjonalnie wyposażoną sceną, gdzie mogłyby się odbywać wielkie spektakle, koncerty i kongresy.



Autorzy:
architektura – prof. arch. **Józef Chmiel**
technologia sceny i widowni – inż. **Jerzy Gumiński**





Teatr Polski w Poznaniu

Teatr Polski mieści się w pięknym, zabytkowym obiekcie, zbudowanym w 1875 r. ze składek społeczeństwa. Na elewacji teatru widnieje znany napis: „Naród sobie”.

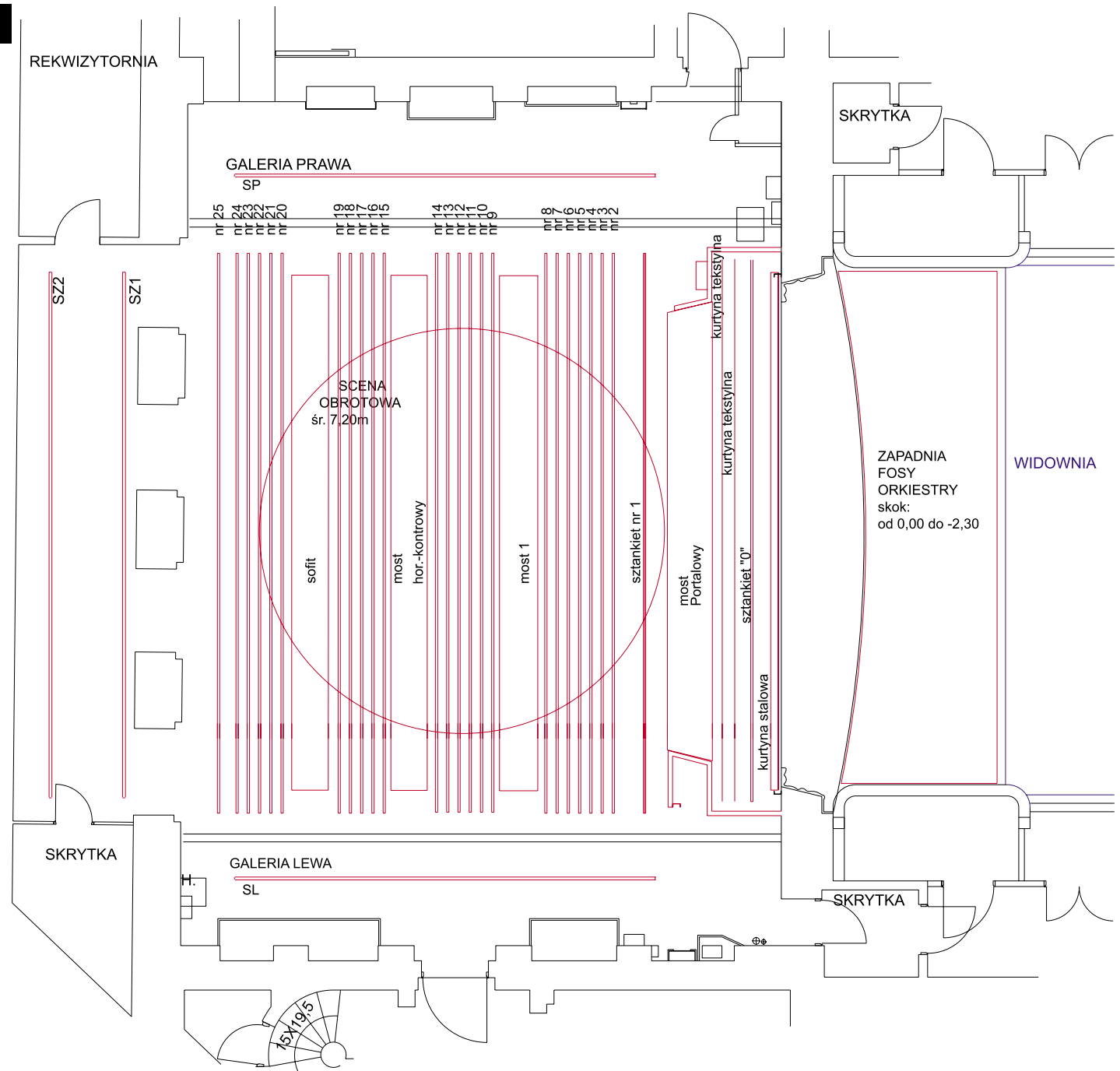


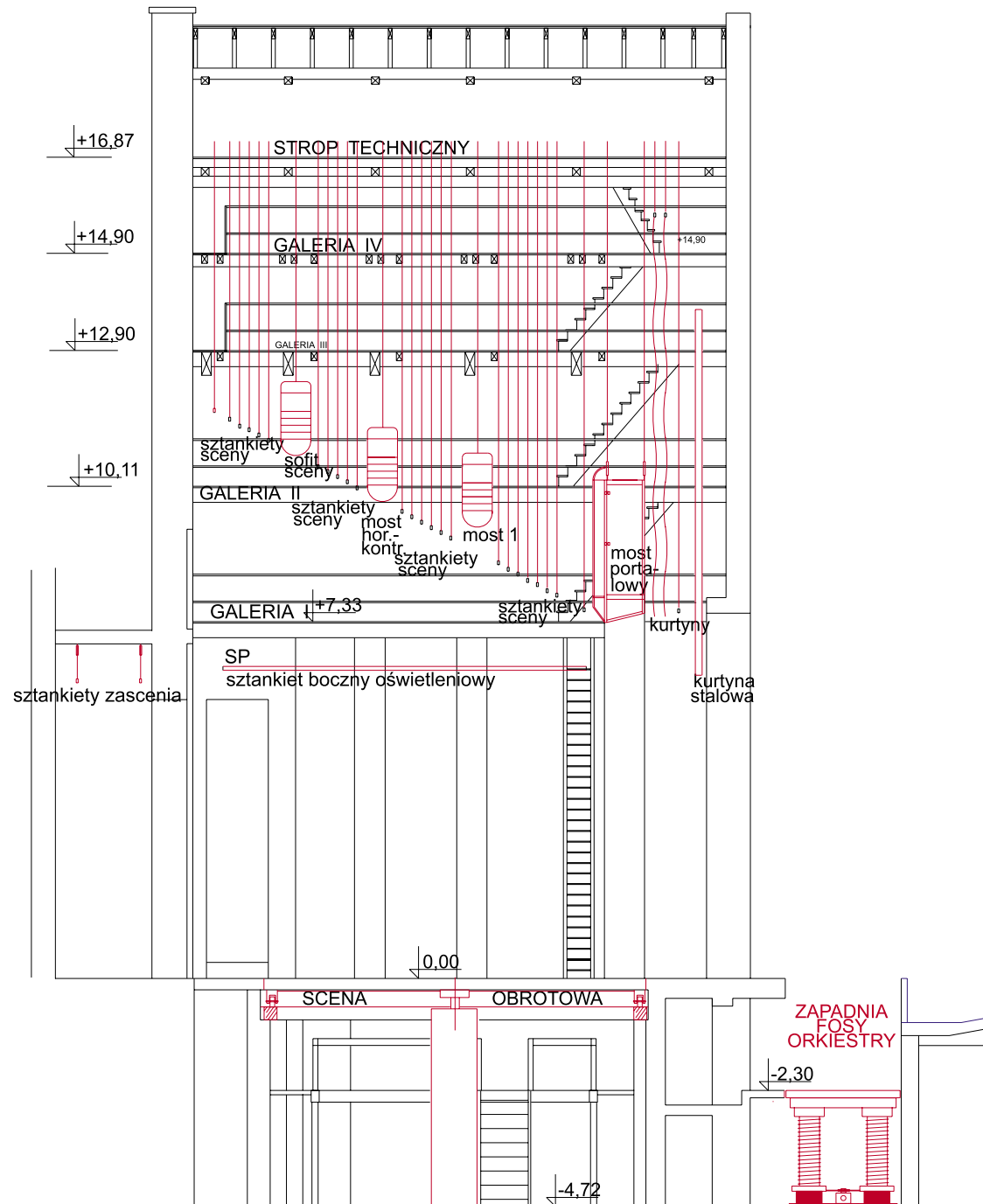
Teatr jest sukcesywnie modernizowany i remontowany. W 2002 r. Przedsiębiorstwo Specjalistyczne „Teatr” opracowało projekt modernizacji sceny. Jeśli zostanie w pełni zrealizowany, scena tego pięknego, zabytkowego obiektu będzie spełniała wszystkie wymagania twórców współczesnych spektakli. Zaprojektowaliśmy m.in. kurtyny – przeciwpożarową i tekstylną, cztery mosty oświetleniowe, trzydzieści sztankietów, w tym dwadzieścia cztery o płynnej regulacji prędkości, ze skomputeryzowanym systemem sterowania.

Na proscenium umieściliśmy zapadnię napędzaną spiraliftami – jest to drugie tego typu urządzenie zainstalowane w polskim teatrze. Zapadnia służy do łatwego i szybkiego tworzenia fosy orkiestrowej, przedłużania proscenium lub powiększania widowni. Modernizacją sceny kieruje dyrekcja teatru, unikając zbędnych i kosztownych pośredników. Czyżby to była pierwsza sensownie prowadzona inwestycja w obiektach kultury w Polsce?









Teatr Muzyczny

w Łodzi

Gmach powstał w 1964 r. jako Dom Milicjanta, później został zaadaptowany na potrzeby Operetki Łódzkiej, czyli dzisiejszego Teatru Muzycznego w Łodzi. Od lat siedemdziesiątych kolejne dyrekcje teatru zabiegały o zdobycie pieniędzy na modernizację i rozbudowę gmachu. W tym czasie wykonano wiele prac projektowych. W 2001 r. nasz zespół opracował kolejną kompleksową dokumentację modernizacji i rozbudowy teatru, przywiązując szczególną wagę do zapewnienia widzom dobrej słyszalności i dobrej widoczności sceny z każdego miejsca na widowni, a także do rozbudowy i wyposażenia sceny w nowoczesne urządzenia technologiczne, stosownie do potrzeb współczesnego teatru muzycznego.



Projekt jednak nie został zrealizowany ze względu na brak pieniędzy. W roku 2004 opracowaliśmy projekt zamienny o znacznie skromniejszej rozbudowie, między innymi pozostawiając istniejące ściany sceny. Zwiększyliśmy jedynie jej wysokość, zakładając równocześnie skromniejsze wyposażenie zarówno sceny, jak i całego obiektu w urządzenia techniczne. Aby zwiększyć pole gry w niezmiennym obrysie sceny, zaproponowaliśmy rozwiązanie chyba unikatowe w skali światowej. Otóż przejście z przedniego planu gry na plan tylny nie odbywałoby się za kotarami, jak we

wszystkich teatrach, ale przejściem przez jeden otwór w ścianie i powrót na scenę przez inny otwór w ścianie.

Zaprojektowaliśmy również tak ważne w teatrze muzycznym proscenium z wygodnymi wejściami na nie z poczekalni aktorskich.

Po tak nietypowych rozwiązaniach teatr otrzyma scenę o powierzchni 331 mkw., szeroką z przodu na 18,9 m, a z tyłu 16,4 m, o głębokości 8,6 m, a do tylnej ściany włącznie 15,25 m, wysokość od sceny do stropu



Wizualizacja zmodernizowanej widowni i proscenium

technicznego 16,5 m. Techniczny otwór portalowy ma rozmiary 11,3 m na 6,2 m. Powierzchnia proscenium w wariancie bez fosy wynosi 105,9 mkw., a w wariancie z fosą orkiestrową 72,3 mkw., szerokość proscenium 20 m, głębokość od linii kurtyny do linii fosy 2,4 m, a do linii balustrady 5,8 m. Przed otwarciem fosy zaprojektowaliśmy kładkę o szerokości 1 m, po której mogą przechodzić artyści.

Powstała też nowa lewa kieszeń sceniczna o powierzchni 83 mkw. i kieszeń prawa o powierzchni 76 mkw.

Nowa fosa orkiestrowa będzie miała powierzchnię 74 mkw. Scena zostanie wyposażona w komplet urządzeń mechanicznych: zapadnię fosy orkiestrowej napędzaną spiraliftami, kurtyny przeciwpożarowe i kurtyny tekstylne, sztankiet kurtynowy, most portalowy, wieże portalowe, scenę obrotową o średnicy 11,8 m, most oświetleniowy, sofit, trzydzieści cztery sztankiety z napędem elektrycznym, w tym dwadzieścia jeden sztankietów sceny głównej z płynną regulacją prędkości i wskaźnikami położenia.

Zaprojektowaliśmy również urządzenia oświetlenia technologicznego sceny, składające się m.in. z 300 obwodów o regulowanym napięciu i 32 obwodów o napięciu nieregulowanym, nastawni komputerowej i regulatorów cyfrowych oraz nowoczesnego parku oświetleniowego i aparatów do efektów specjalnych. Będą również urządzenia elektroaku-

styczne, spełniające wymagania nowoczesnego teatru muzycznego, a szczególnie teatru realizującego musicale.

Wyposażyliśmy teatr w system inspicjenta. Zaprojektowaliśmy sale prób, pokoje pracy indywidualnej artystów, pokoje prób ansamblowych, garderoby zespołów scenicznych z indywidualnymi sanitariatami, szatnie orkiestry, dyżurki obsługi sceny, dyżurki obsługi garderób, pracownię kostiumową, warsztaty produkcji dekoracji, magazyny, urządzenia klimatyzacyjne, wentylacyjne, instalacje przeciwpożarowe, stację transformatorową, węzeł sieci ciepłej, sieci doprowadzające media do gmachu teatru.

Modernizacja i rozbudowa teatru mają być realizowane od 2007 r. Widownia i scena zgodnie z projektem, ale znacznie uszczuplone w zakresie rozbudowy i wyposażenia innych części gmachu głównego. W zamian za niezrealizowane elementy rozbudowy gmachu głównego, zostaną zaadaptowane na potrzeby teatru dwa budynki po zlikwidowanym zakładzie produkcyjnym, sąsiadujące z teatrem. Budynki z gmachem teatru będą połączone przewiązką.

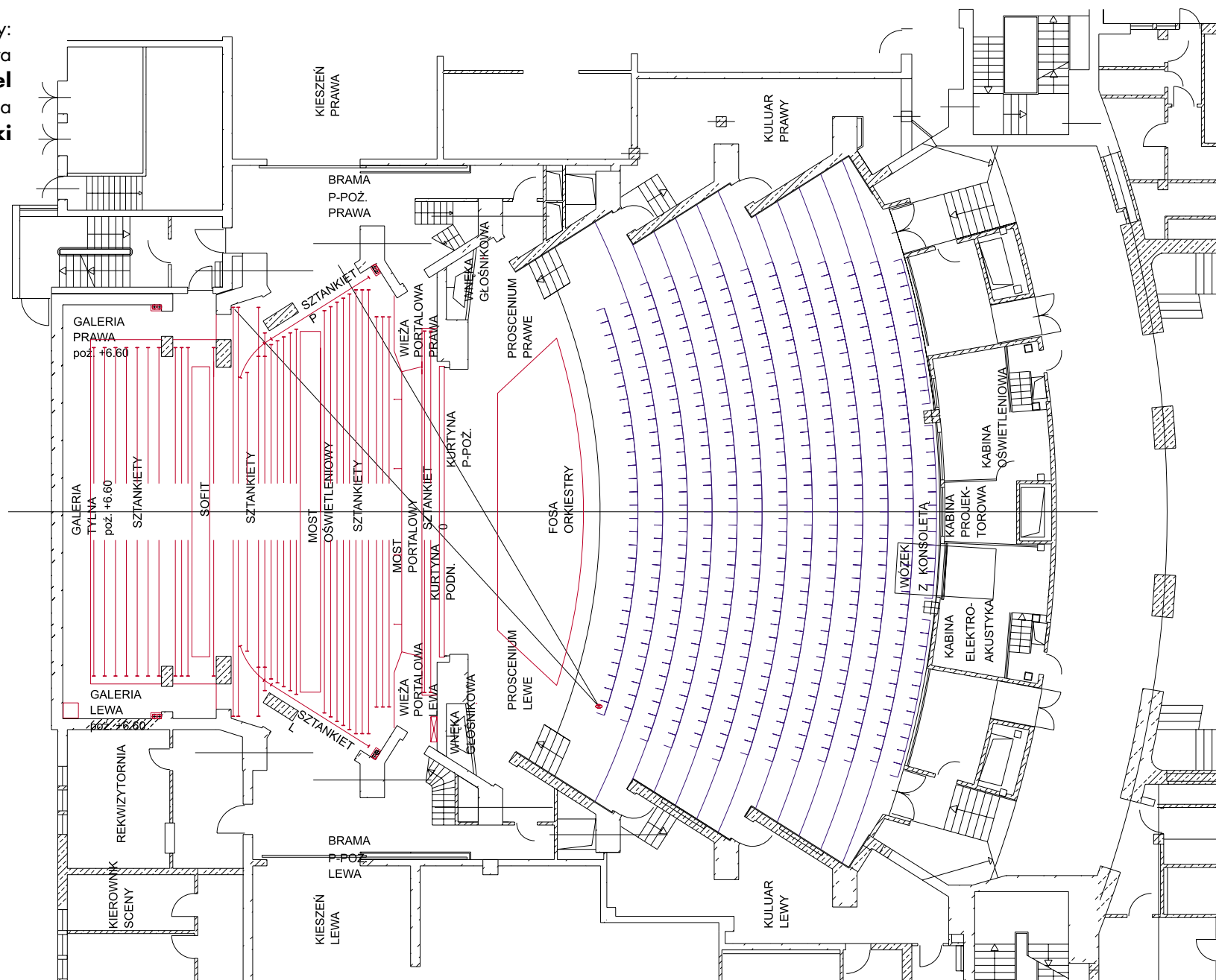
To już któraś z rzędu, na przestrzeni wielu lat, zmiana planów modernizacji gmachu Teatru Muzycznego, ale czy ostatnia? Czy nareszcie drugie co do wielkości miasto w Polsce zdobędzie się na porządną modernizację siedziby teatru, cieszącego się przecież dużą popularnością, czy może znowu nastąpi dalsze psucie projektów?

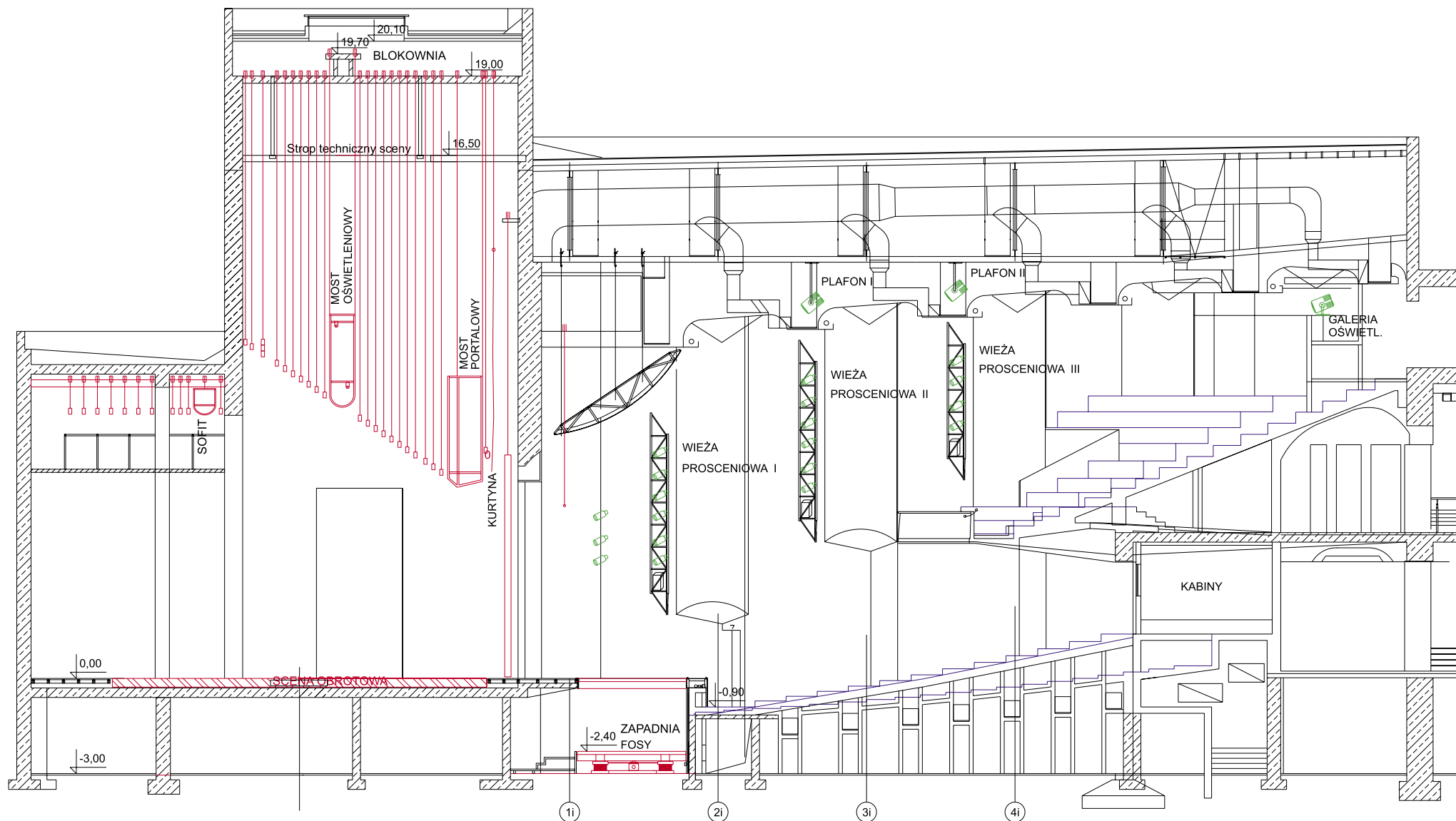
Projekt modernizacji i rozbudowy teatru opracowali inżynierowie: Józef Chmiel – architektura, Jerzy Gumiński – tech-

nologia, Tomasz Zaborowski – oświetlenie technologiczne i napędy elektryczne, Małgorzata Bober i Mirosław Łysik – urządzenia mechaniczne, Krystyna Ignaczak – urządzenia elektroakustyczne.



Autorzy:
architektura
– prof. arch. **Józef Chmiel**
technologia
– inż. **Jerzy Gumiński**

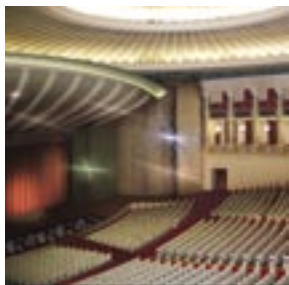




Sala Kongresowa

Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie

Sala Kongresowa ma obecnie największą widownię w Warszawie, ale scenę o bardzo ograniczonych możliwościach inscenizacyjnych – bez kanału orkiestrowego i pełnej mechanizacji. Posiada zaledwie prymitywną, ubogą mechanizację górną, bez nowoczesnych profesjonalnych urządzeń elektroakustycznych i oświetleniowych. Wykorzystuje się ją do skromnych widowisk estradowych, a jeśli występują zespoły o większych wymaganiach technicznych, za każdym razem instalują własną aparaturę i urządzenia.



Nie lepiej wygląda widownia. Mało że nie zapewnia dobrej widoczności, to ponad sześćuset widzów musi siedzieć bokiem do sceny. Nie ma też, niestety, dobrej akustyki. Przez wiele lat zastanawiano się, co zrobić, żeby Salę Kongresową wykorzystać nie tylko do organizowania kongresów i zjazdów, ale również do prezentacji spektakli, szczególnie muzycznych, czy wielkich koncertów.

W latach siedemdziesiątych przedstawiłem koncepcję modernizacji sceny, ale nietrudno sobie wyobrazić, jaka mogła być reakcja ówczesnych decydentów na propozycję modernizacji, która zakładała usunięcie kilku elementów sowieckiej architektury.

W 2003 r., na zlecenie Urzędu Miasta Stołecznego Warszawy, opracowałem kolejny program modernizacji sceny Sali Kongresowej. Opracowanie to zawierało pomysł rozbudowania proscenium, wykonania fosy dla orkiestry i oczywiście wyposażenia



Wizualizacja – widownia i proscenium po modernizacji

zenia sceny w najnowocześniejsze urządzenia technologiczne. Program zakładał taką przebudowę sali, żeby mogły się w niej odbywać różnego rodzaju spektakle muzyczne, m.in. musicale, koncerty, widowiska telewizyjne, ale także kongresy i zjazdy. W 2004 r. postanowiono rozpocząć prace projektowe, w tym modernizację sceny na podstawie mojego programu. Jednak opracowanie projektów modernizacji Sali Kongresowej było bardzo odpowiedzialne i trudne, mimo zabiegów zarządu Pałacu Kultury i Nauki, nikt w Polsce nie chciał się go podjąć.

Dodatkowy problem polegał na ekspresowym tempie wykonania zlecenia, ponieważ rysowała się możliwość rozpoczęcia robót już w połowie 2005 r. Ostatecznie na początku 2005 r. mój zespół zaprojektował urządzenia technologiczne sceny. Projekty architektoniczno-budowlane opracowała pracownia prof. Józefa Chmiela.

Do tego zadania nasze zespoły zostały rozbudowane do ponad czterdziestu osób, zasilili je najwybitniejsi polscy specjaliści z różnych dziedzin.

W marcu 2005 r. przedstawiliśmy inwestorowi, czyli Urzędowi Miasta Stołecznego Warszawy, projekt budowlany radykalnie poprawiający możliwości techniczne sceny oraz widowni z 2671 miejscami, z dobrą widocznością sceny z każdego miejsca i dobrą akustyką. Projekt spełniał również wszystkie wymagania bezpieczeństwa przeciwpożarowego oraz dotyczące usunięcia zabójczego azbestu. Aby to osiągnąć, trzeba było usunąć kilka elementów postsowieckiego wystroju w strefie proscenium oraz ścianek oddzielających parter od amfiteatru, na którym właśnie widzowie siedzą bokiem do sceny. Projekt zyskał pozytywną opinię Urzędu Miasta Stołecznego Warszawy.

Nasz projekt przewidywał: scenę o powierzchni 152,7 mkw., głębokość od kurtyny do tylnej ściany 8,16 m, głębokość podscenia 8,25 m. Wysokość użytkową: z tyłu sceny 17,6 m, z przodu 16,2 m, okno sceniczne o szerokości 16 m i wysokości 7,7 m. Rozbudowane proscenium miało powierzchnię 107 mkw., a głębokość od balustrady do kurtyny przeciwpożarowej 6,5 m, zaprojektowaliśmy również tylną kieszeń sceniczną o powierzchni 168 mkw.

Na scenie zaprojektowaliśmy urządzenia mechaniczne radykalnie zwiększające jej możliwości inscenizacyjne, m.in. trzy dwupoziomowe zapadnie napędzane spiraliftami o wymiarach 14 m długości i 2,4 m szerokości, o dużym odstępie między podłogami wynoszącym 4,5 m. Zaproponowaliśmy również dwa mosty świetlne, dwadzieścia sztankietów z napędem elektrycznym o płynnej regulacji prędkości ruchu, kurtyny – tekstylną i przeciwpożarową.

Na proscenium powstała zapadnia, też napędzana spiraliftami, która pozwalała bardzo szybko utworzyć fosę dla orkiestry albo przedłużyć proscenium. Ważnym elementem wzbogacającym możliwości techniczne tej niewielkiej sceny były urządzenia oświetlenia scenicznego składające się z 450 obwodów o regulowanym napięciu i 139 obwodów oświetlenia technologicznego o nieregulowanym napięciu, nastawni komputerowej i drugiej nastawni przenośnej do zainstalowania na scenie lub na widowni oraz z regulatorów cyfrowych.

Park oświetleniowy składał się łącznie z 514 wysokowydajnych aparatów profilowych HMI, aparatów parabolicznych niskonapięciowych i aparatów

PC 2000W, z nowoczesnych, o wysokiej wydajności aparatów profilowych halogenowych, z zestawów naświetlaczy, aparatów typu PAR, aparatów do efektów specjalnych, aparatów prowadzących HMI 2500W oraz aparatów typu studyjnego.

Sala miała być wyposażona w nowoczesne urządzenia elektroakustyczne, umożliwiające obsługę różnych imprez muzycznych i zapewniające doskonałe nagłośnienie widowni. Wyposażyliśmy ją w bogaty zestaw mikrofonów przewodowych i bezprzewodowych. Zaprojektowaliśmy również dźwiękowy system ostrzegawczy, system tłumaczeń symultanicznych, telewizję użytkową, system inspicjenta.

Pomimo pozytywnej oceny projektu zarówno przedstawiciele Urzędu Miasta Stołecznego Warszawy, jak i przedstawiciele środowiska artystów, w czerwcu 2005 r. zarząd Pałacu Kultury i Nauki zmienił pierwotne założenia, ograniczając program modernizacji sali.

Nowy program nie daje gwarancji wykorzystania potencjalnych możliwości zmodernizowania widowni i sceny. W znacznym stopniu je zubaża, pozbawiając scenę fosy orkiestrowej i części elementów poprawiających akustykę. Na widowni likwiduje 414 miejsc, zostawiając zaledwie 2257 i dalej skazuje znaczną część widzów amfiteatru na oglądanie imprez z pozycji bokiem do sceny. A dzieje się tak dlatego, że postanowiono zachować nie-dobry, obecny kształt bocznych części amfiteatru, niedobry, ale postsowiecki i lada moment podobno zabytkowy, bo Sala Kongresowa, jak i cały pałac, mają być wpisane do rejestru zabytków.

Decyzja ta jest zaskakująca, nieprofesjonalna, wręcz szkodziwa, oraz nieuzasadniona ekonomicznie. Wykazaliśmy bowiem, że koszty zaniechania przebudowy tej części amfiteatru, która między innymi spowodowała utratę 414 miejsc, szybko by się zwróciły ze sprzedaży biletów na trzydzieści imprez. Jaki był powód pozbawienia Warszawy kolejnej już raz dużej, funkcjonalnej sali, żadnymi logicznymi i ekonomicznymi argumentami chyba nikt nie zdoła uzasadnić. Ale czy trzeba u nas koniecznie uzasadniać fatalne i głupie decyzje, jeżeli podejmuje się je w okresie przedwyborczym? A stało się tak właśnie przed wyborami 2005 r. To chyba znowu następne „dzieło polityków”, następne przedwyborcze tchórzostwo przed podjęciem decyzji, która może obniżyć „przedwyborcze słupki sondażowe”. Zgodnie ze starą metodą lepiej się nie wychylać i robić „karierę”.

A może o podjęciu tej niemądrej decyzji w wolnej Polsce znowu zdecydował, tak jak przed laty, sentyment do kilku post-sowieckich ozdóbek, które trzeba by było zdjąć w strefie proscenium, realizując modernizację?

Ten skomplikowany, prawie stutomowy, wielobranżowy projekt opracowali inżynierowie: Jerzy Gumiński – technologia, Mirosław Łysik i Małgorzata Bober – urządzenia mechaniczne sceny, Tomasz Zaborowski – oświetlenie technologiczne, Jan Walentowski – napędy elektryczne urządzeń scenicznych, Krzysztof Pawłowski i Andrzej Muziński – konstrukcje. Projekt architektury opracował prof. arch. Józef Chmiel, a urządzenia słaboprądowe dr inż. Tadeusz Fidecki.



Sala Kongresowa w Warszawie

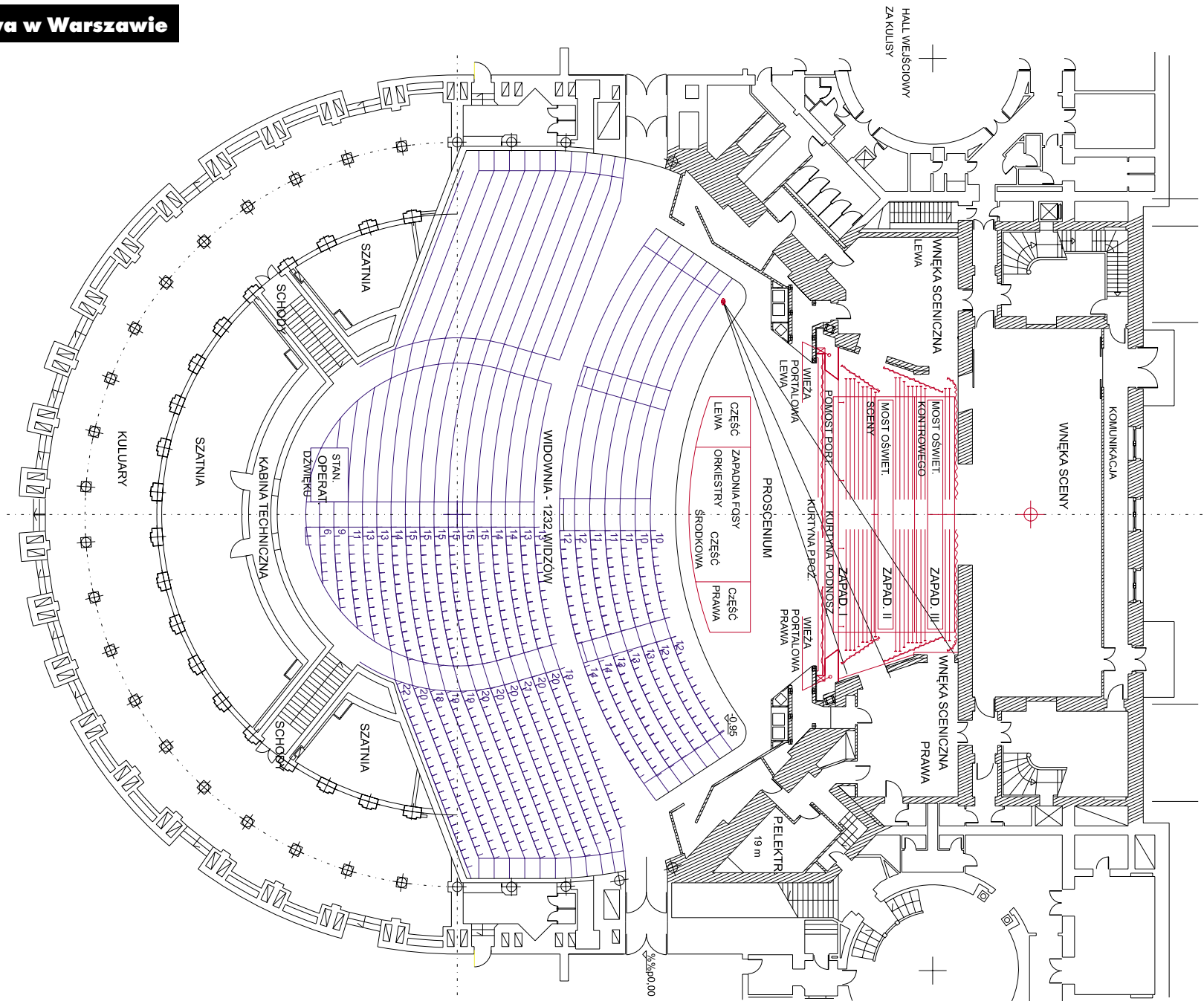
Autorzy:

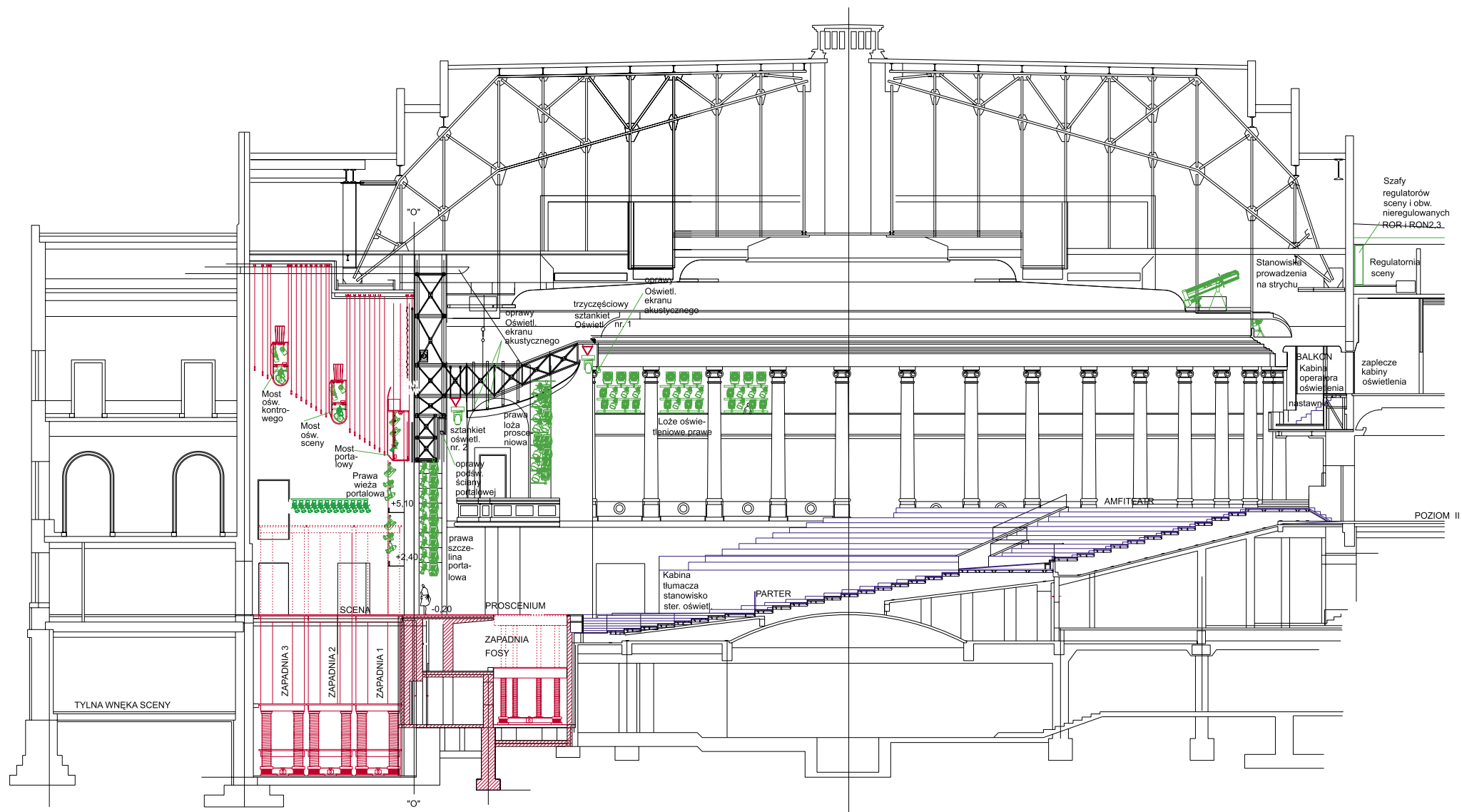
architektura

– prof. arch. **Józef Chmiel**

technologia sceny

– inż. **Jerzy Gumiński**





Teatr im. Wilama Horzycy

Teatr im. Wilama Horzycy

w Toruniu

Teatr mieści się w jednym z najpiękniejszych, zabytkowych budynków teatralnych w Polsce. Został zbudowany w 1905 r. i jest sukcesywnie remontowany. W 2004 r. nasz zespół opracował projekt kompleksowej modernizacji sceny i dwa lata później, podczas trzymiesięcznej przerwy urlopowej, Przedsiębiorstwo Specjalistyczne „Teatr” ten projekt zrealizowało.



W ramach modernizacji zamontowano trzydzieści jeden sztankietów liniowych, trzy sztankiety oświetleniowe i unowocześniono most portalowy, wyposażając go w napęd elektryczny. Zainstalowano także zespół napędowy kurtyny przeciwpożarowej i taką konstrukcję proscenium, która pozwala przedłużyć scenę, powiększyć widownię lub utworzyć fosę orkiestrową. Wymienione zostały podłoga sceniczna, a także na niepalne pokrycie stropu technicznego i galerii roboczych sceny.

Nasza firma zainstalowała oświetlenie technologiczne sceny, składające się z ponad 120 projektorów nowej generacji, nastawni komputerowej, regulatorów cyfrowych oraz urządzeń efektowych. Zainstalowano również napędy elektryczne urządzeń scenicznych, urządzenia elektroakustyczne oraz nowy system inspicjencki.

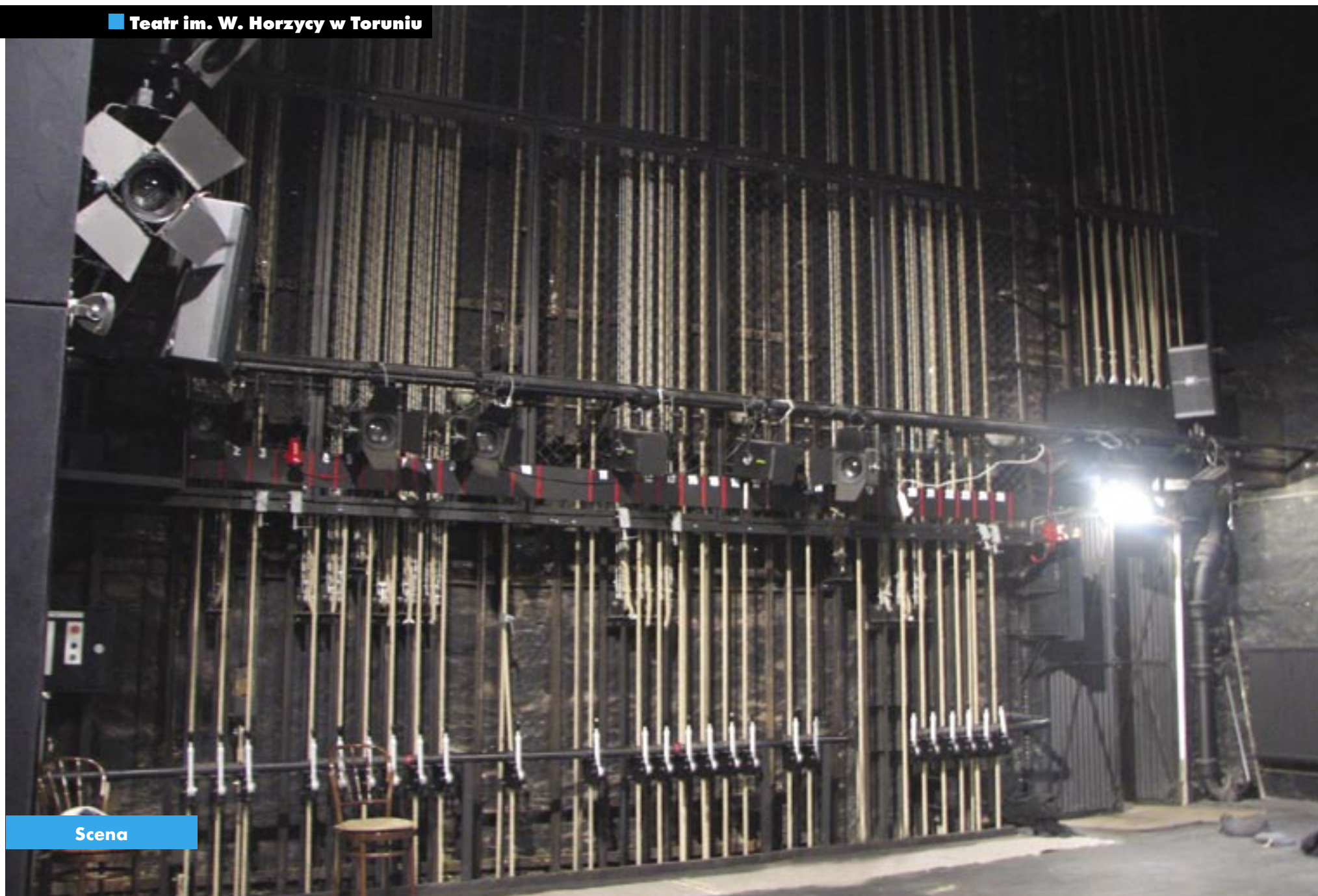
Ten znaczący zakres robót można było zrealizować w przerwie urlopowej teatru dzięki skrupulatnemu i wszechstronnemu przygotowaniu inwestycji przez profesjonalne kierownictwo teatru. Przygotowano ją bez zbędnych pośredników – inwestorów

■ Teatr im. W. Horzycy w Toruniu

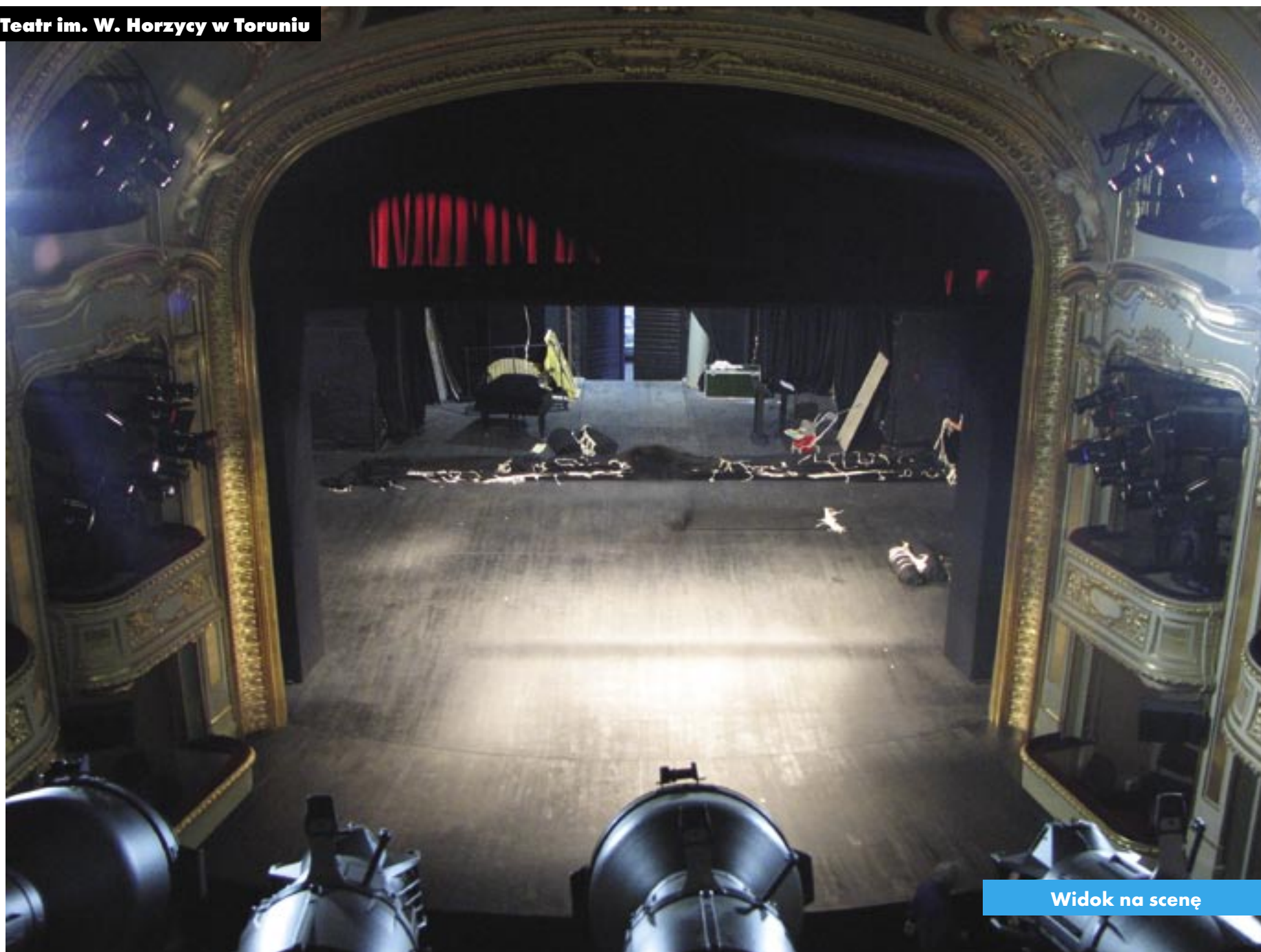
zastępczych czy generalnych wykonawców. Być może jest to kolejny znak normalności w polskich inwestycjach teatralnych.

Projekt modernizacji teatru opracowali inżynierowie: Tomasz Zaborowski – oświetlenie technologiczne sceny i napędy elektryczne urządzeń scenicznych, Małgorzata Bober i Mirosław Łysik – urządzenia mechaniczne sceny, Krystyna Ignaczak – urządzenia elektroakustyczne, Krzysztof Pawłowski – konstrukcje.



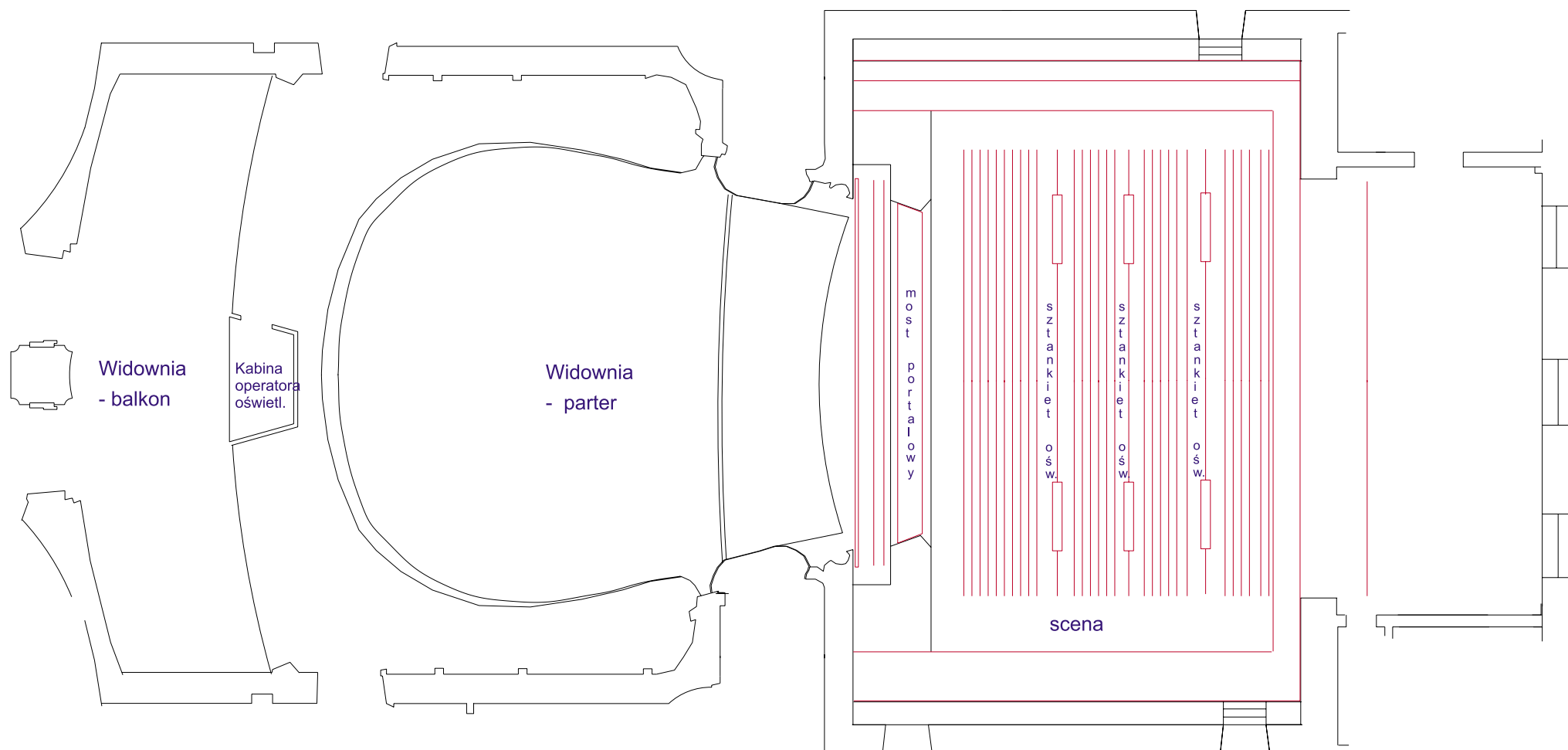


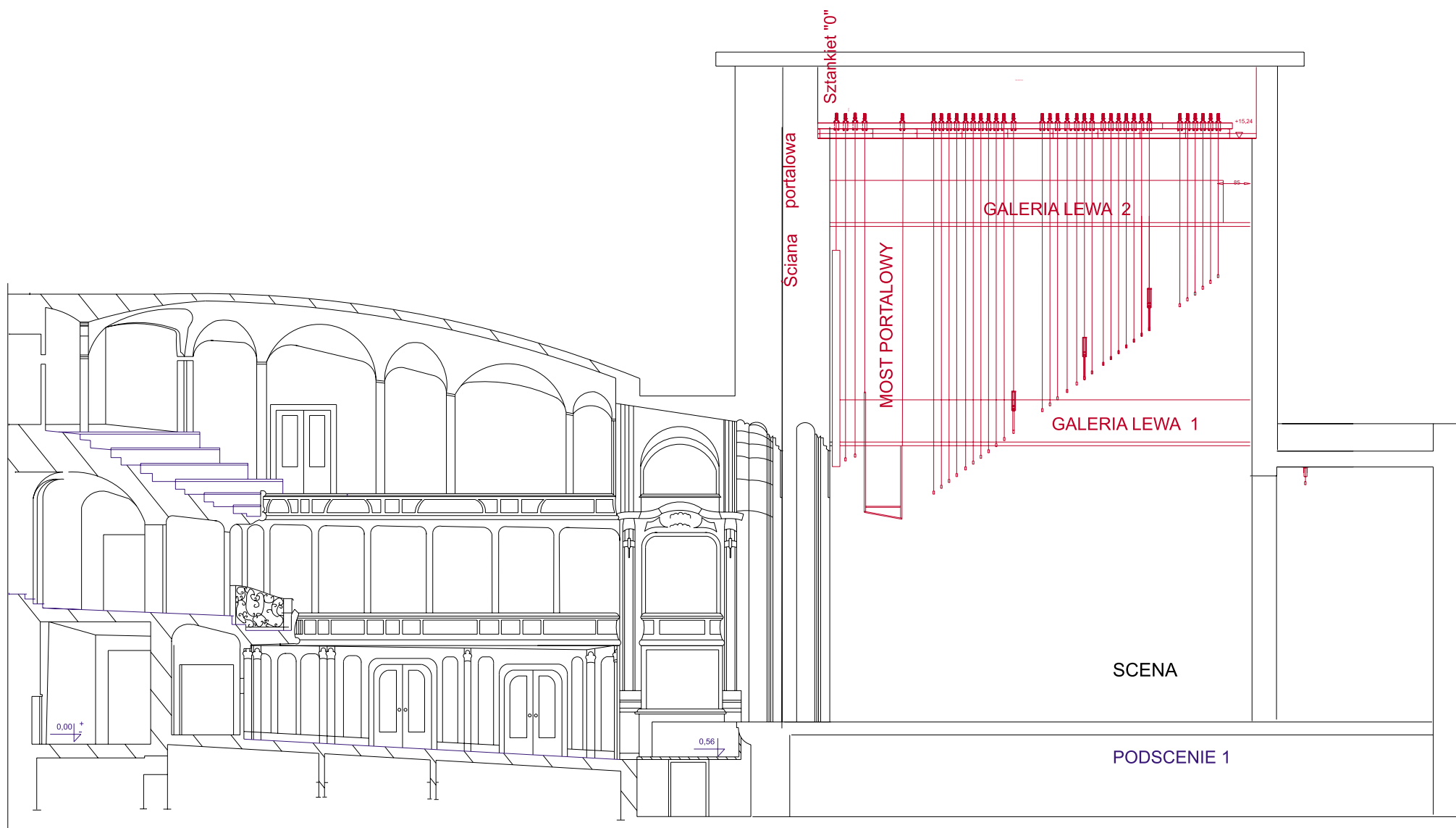
Scena



Widok na scenę

Technologia sceny, autorzy:
inż. inż. **Tomasz Zaborowski, Małgorzata Bober**





Chorzowskie Centrum Kultury

Budynek teatru chorzowskiego, obecnie siedziba Chorzowskiego Centrum Kultury, został przekazany do eksploatacji w 1934 r. Natychmiast po oddaniu obiektu do użytku okazało się, że zbudowano go w oparciu o zbyt skromny program. W latach 1936-37 budynek rozbudowano o kuluary i szatnie dla publiczności, a w następnych dwóch latach dobudowano pomieszczenia zaplecza scenicznego. Projekt zakładał dalszą rozbudowę, ale nie został zrealizowany. W okresie okupacji Niemcy nie chcieli zajmować się teatrem chorzowskim, uważając, że został przed wojną wzniesiony przez społeczeństwo polskie w celu krzewienia polskiej kultury, jako przeciwstawienie się kulturze niemieckiej prezentowanej w sali Graf Roden, czyli w dzisiejszym Teatrze Rozrywki w Chorzowie.

Po wojnie wykonano wiele prac remontowych, ale w niewielkim zakresie unowocześniły one technikę sceniczną i zupełnie nie poprawiły złej akustyki sali. W latach siedemdziesiątych budynek miał być zaadaptowany na potrzeby Teatru Rozrywki. Jednak po zbadaniu szans rozbudowy od zamiaru odstąpiono i na siedzibę teatru przekazano salę Domu Kultury Huty „Kościuszko”, wcześniej salę Graf Roden.

W sierpniu 2006 r. Urząd Miasta Chorzowa ogłosił ciekawy przetarg na opracowanie projektu i realizację technologii scenicznej i widowiskowej. Oferenci byli zobowiązani, oprócz standardowych dokumentów przetargowych, przedstawić projekt koncepcji technologii, stanowiący element oceny oferty. Po raz pierwszy chyba ogłoszono w Polsce taki przetarg. W Europie w ten sposób są organizowane przetargi od dawna i przynoszą niezłe rezultaty, szczególnie dla obiektów tak specjalistycznych, jak teatry. Drugą pozytywną stroną przetargu, a właściwie

przetargu-konkursu, było profesjonalne przygotowanie przez inwestora programu funkcjonalno-użytkowego, a trzecią, równie korzystną, wybieranie oferty nie tylko na podstawie ceny, ale również na podstawie oceny parametrów technicznych urządzeń. Czyżby i w tym obiekcie zaczęło się normalne działanie służb inwestycyjnych?

Projektantem i wykonawcą technologicznych urządzeń sceny zostało Przedsiębiorstwo Specjalistyczne „Teatr”, które zaproponowało wyposażenie teatru w scenę obrotową, zapadnię fosy orkiestry napędzaną spiraliftami, dwadzieścia sztankietów na scenie z napędem elektrycznym o regulowanej prędkości ruchu i pięć sztankietów w kieszeni tylnej, również z napędem elektrycznym, dwie kurtyny z napędem elektrycznym o płynnej regulacji prędkości ruchu, ekran kinowy, dwa mosty oświetleniowe, wieże portalowe, urządzenia napędów elektrycznych, urządzenia oświetlenia technologicznego sceny, w tym sto czterdzieści cztery obwody o regulowanym napięciu, dwadzieścia obwodów o napięciu nieregulowanym, nastawnię komputerową, regulatory cyfrowe oraz park oświetleniowy, aparaty efektowe i urządzenia elektroakustyczne w ilościach koniecznych do zaspokojenia potrzeb spektakli i imprez artystycznych o różnym charakterze.

Ponadto scena otrzyma system inspicjenta, telewizję użytkową, instalację systemu projekcji wielkoekranowej. Projektuje się również częściową wymianę konstrukcji stropu technicznego i galerii ro-

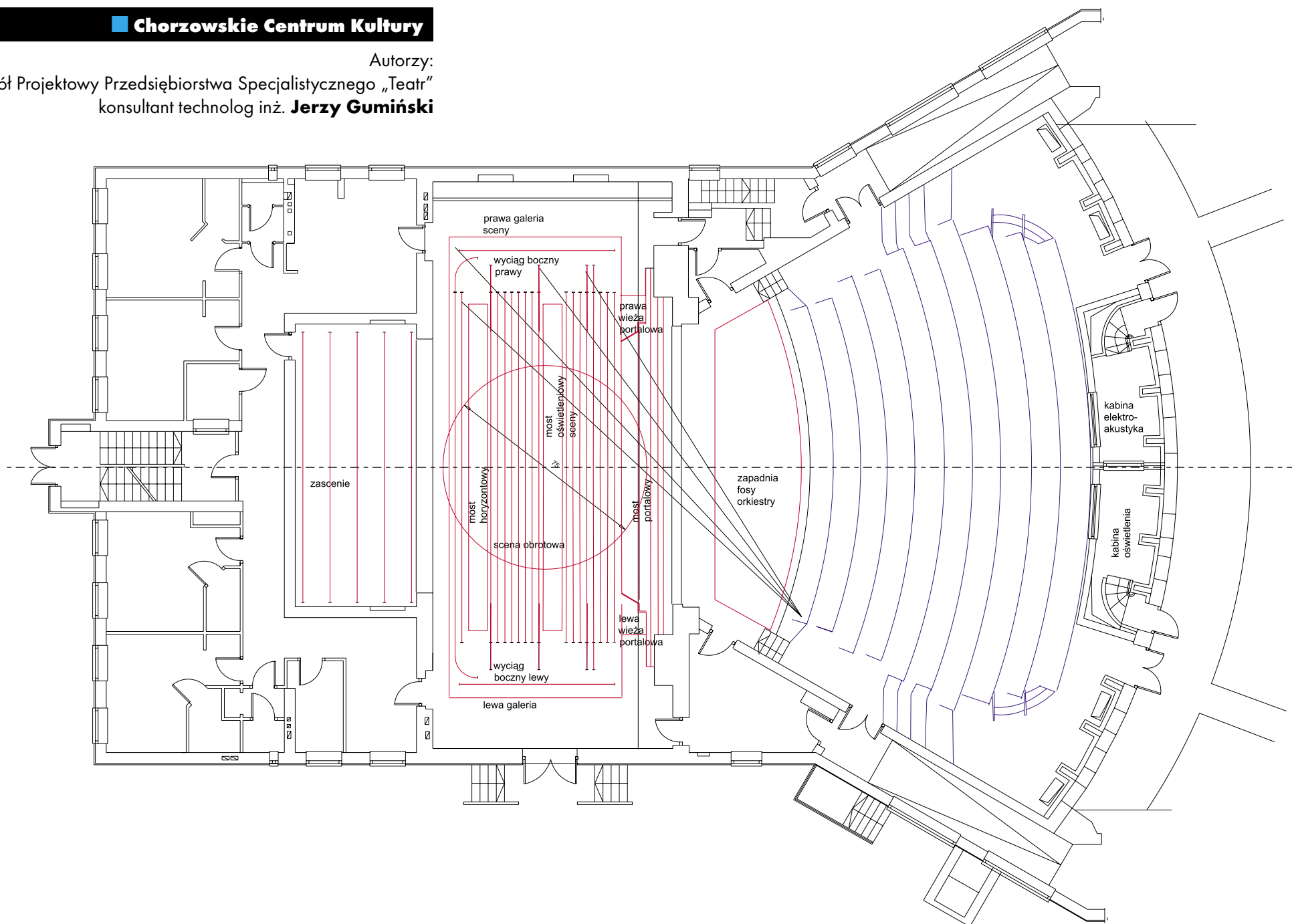
boczych, dostosowując je do obowiązujących przepisów przeciwpożarowych.

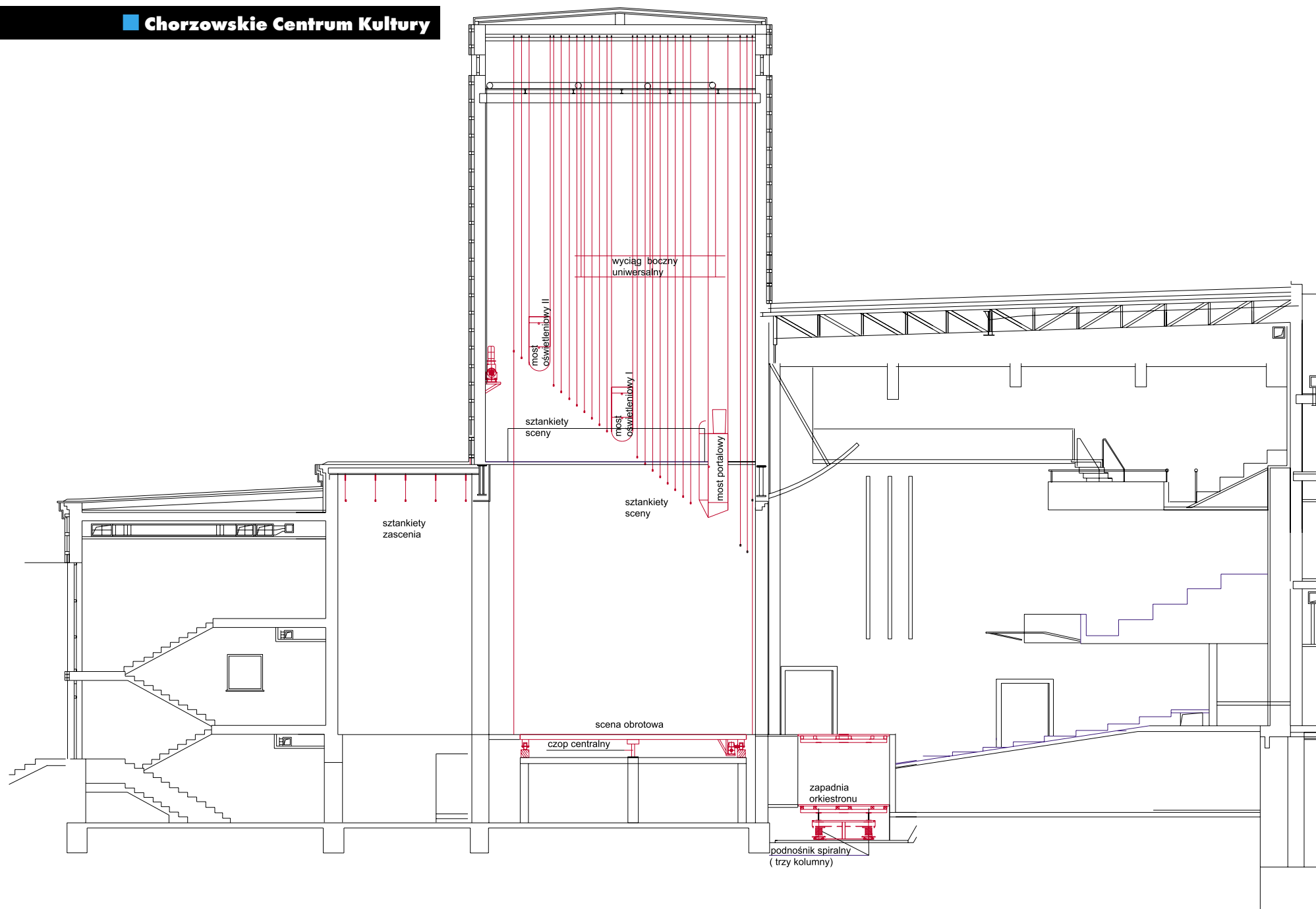
Ten szeroki zakres robót ma zostać zrealizowany w 2007 r., w ciągu siedmiu miesięcy, i na pewno tak się stanie. Prace są bowiem realizowane z funduszy Unii Europejskiej, która nie akceptuje niedotrzymywania terminów, karząc przykrymi sankcjami finansowymi. To dobrze, bo to jeszcze jeden powód, że nareszcie przestaniemy latami budować lub modernizować teatry, marnując pieniądze i ludzki wysiłek.



Autorzy:

Zespół Projektowy Przedsiębiorstwa Specjalistycznego „Teatr”
konsultant technolog inż. **Jerzy Gumiński**





Powstanie Przedsiębiorstwa Specjalistycznego „Teatr”

Ponad trzydzieści lat temu, w 1973 r., zostałem zaproszony do udziału w komisji konsultacyjnej powołanej przez ministra kultury i sztuki. Jej zadaniem była ocena stanu techniczno-budowlanego obiektów teatralnych w Polsce. Oceniliśmy dziewięćdziesiąt sześć placówek, z których trzydzieści pięć zaliczyliśmy do obiektów w złym stanie technicznym. Kilka spośród nich nie nadawało się nawet do remontu. Następną trzydzieści zaliczyliśmy do obiektów o przeciętnym stanie technicznym, ale wymagających poważnych prac modernizacyjnych. Uznaliśmy, że tylko trzydzieści jeden obiektów teatralnych jest w dobrym stanie, co wcale nie znaczyło, że i tam do utrzymania dobrego poziomu technicznego nie są potrzebne inwestycje.

Alarmujący raport komisji konsultacyjnej nie spowodował prawie żadnych działań władz. A stan budynków pogarszał się z roku na rok. Szczególnie brakowało profesjonalnego sprzętu, na który z kolei nie było dewiz, by go kupić na zachodzie Europy.

Przez następne lata niewiele się działo w polskich inwestycjach teatralnych. **Taka sytuacja teatrów zainspirowała mnie do dwóch pomysłów: pierwszy to uruchomienie w Polsce produkcji profesjonalnych projektorów scenicznych.**

W czasie pobytu w 1985 r. na międzynarodowym sympozjum

poświęconym technice teatralnej zwróciłem się do europejskich producentów projektorów z propozycją uruchomienia w Polsce produkcji tych urządzeń, które za złotówki mogłyby następnie kupować polskie teatry. W zamian mieliśmy kupić od nich licencję i minimum części, których nie byliśmy w stanie wyprodukować.

Po uzgodnieniu szczegółów otrzymałem zgodę znanej austriackiej firmy „Ludwig Pani” na wyprodukowanie w Polsce trzech tysięcy sztuk projektorów, i to bez żadnych opłat licencyjnych, pod warunkiem, że aparaty wyprodukowane w Polsce pod względem jakości nie będą ustępowały wyprodukowanym w Austrii.

Zapewniłem, że tak będzie, i bez oporów zgodziłem się na kontrolę techniczną gotowych aparatów przez producenta z Austrii, od którego otrzymaliśmy licencję. Uzyskanie zgody na produkcję to już było dużo. Jednak uruchomienie produkcji wymagało znalezienia odpowiedniego producenta, ale i z tym nie było specjalnych kłopotów. Z trzech kandydatów wybrałem warszawską spółdzielnię, która pod kierownictwem Jacka Stępnickiego uruchomiła wydział produkcji projektorów. Sprawami organizacyjnymi produkcji i jej nadzorem oraz opracowaniem dokumentacji zajął się mój Zespół Projektowy.

Wbrew przewidywaniom uzyskanie z Ministerstwa Kultury i Sztuki dewiz na zakup części z importu, na owe czasy w niebotycznej kwocie około 400 tys. dolarów, też nie było specjalnie trudne.

Wiele osób w Ministerstwie Kultury i Sztuki, a szczególnie pilotujący nasze działania inż. Maciej Wojciechowski, wiedziało, że teatry nie mają już „czym świecić”, że za ten przydział dewiz otrzymają około 2 600 aparatów, za które ministerstwo musiałoby zapłacić na Zachodzie nie 400 tysięcy, a 1 milion 700 tysięcy dolarów.

Ostatecznie z wybranym producentem i następnymi dwoma wyprodukowaliśmy w Polsce około 5 tysięcy projektorów, nie tylko dla naszych teatrów, lecz również na eksport do Niemiec, Austrii, Rosji i w wersji specjalnej do Japonii.

Drugim pomysłem zainspirowanym sytuacją polskich teatrów, a zarazem pełną realizacją moich marzeń, było powstanie w 1988 r. Przedsiębiorstwa Specjalistycznego „Teatr”.

W ramach tego przedsiębiorstwa mógł kontynuować rozpoczętą w 1971 r. działalność Zespół Projektowy, mający już znaczne osiągnięcia. Zespół, po zaprojektowaniu teatru gdyńskiego, opracował projekty Teatru Rozrywki w Chorzowie i Teatru w Kielcach, projekt adaptacji zabytkowego XIX-wiecznego budynku autorstwa



Opera Kameralna w Warszawie

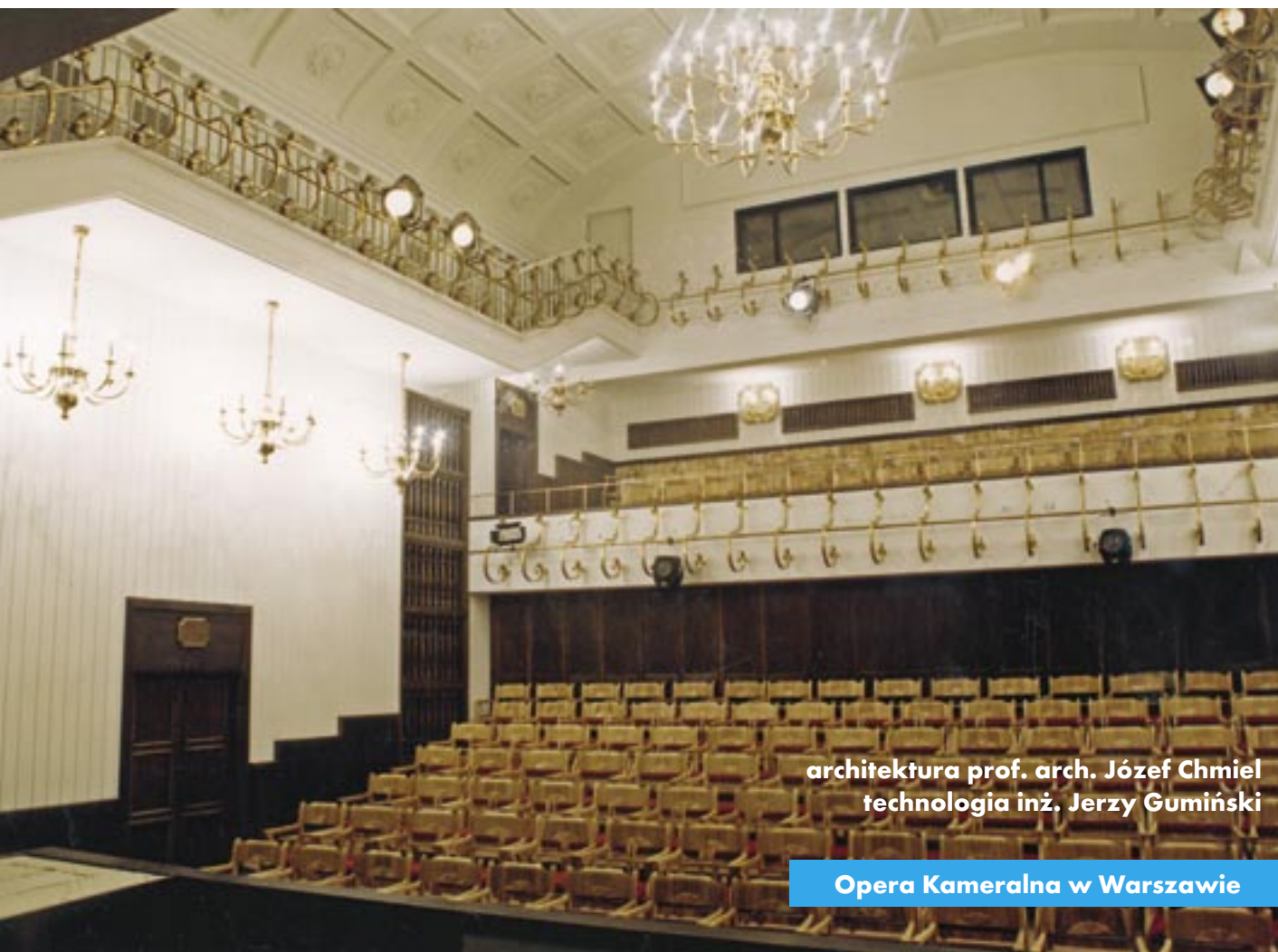
architektura prof. arch. Józef Chmiel
technologia inż. Jerzy Gumiński

Bogumiła Zuga na potrzeby warszawskiej Opery Kameralnej oraz modernizację Teatru na Targówku, Teatru im. Aleksandra Fredry w Gnieźnie i Teatru im. Bogusławskiego w Kaliszu.

Ten, początkowo niewielki, zespół został później rozbudowany do trzech pracowników: dwóch architektonicznych – prof. Józefa Chmiela oraz inż. architekta Daniela Olędzkiego – i mojej pracowni technologii, zajmującej się nie tyl-

ko projektowaniem, ale również wykonawstwem i importem urządzeń scenicznych.

Powstanie Przedsiębiorstwa Specjalistycznego „Teatr” stworzyło możliwość kompleksowego opracowania dokumentacji technicznej budynków teatrów i urządzeń scenicznych, a także realizacji znaczących inwestycji. O przydatności takiego przedsiębiorstwa przekonało się wielu inwestorów, którzy w trybie awaryjnym mu-



**architektura prof. arch. Józef Chmiel
technologia inż. Jerzy Gumiński**

Opera Kameralna w Warszawie

sieli opracować dokumentację i wykonać prace bardzo ważne dla dalszego funkcjonowania teatru, np. po tragicznym pożarze Teatru Polskiego we Wrocławiu w 1996 r. W tempie błyskawicznym Przedsiębiorstwo Specjalistyczne „Teatr” opracowało dokumentację i wykonało wiele skomplikowanych robót na scenie.

Konieczność tego błyskawicznego tempa odbudowy po pożarze dużej sceny Teatru Polskiego była spowodowana niepro-

fesjonalnym zaplanowaniem inwestycji przez władze. Uważano, że jeżeli wybuchł pożar na widowni, to należy odbudować widownię. Pomimo protestów dyrektora naczelnego teatru Jacka Wekslera i dyrektora technicznego inż. Kazimierza Budzanowskiego, przez wiele miesięcy odbudowywano widownię, nie zajmując się sceną. Dopiero w ostatniej chwili przed zakończeniem remontu widowni dotarło do świadomości władz, że

nie ma sensu odbudowywać tylko widowni, że należy zmodernizować również scenę. Przedsiębiorstwo „Teatr” opracowało też bardzo szybko projekty urządzeń technologicznych sceny i zrealizowało je na scenie zastępczej Teatru Polskiego, czyli na „Scenie na Świebockim”.

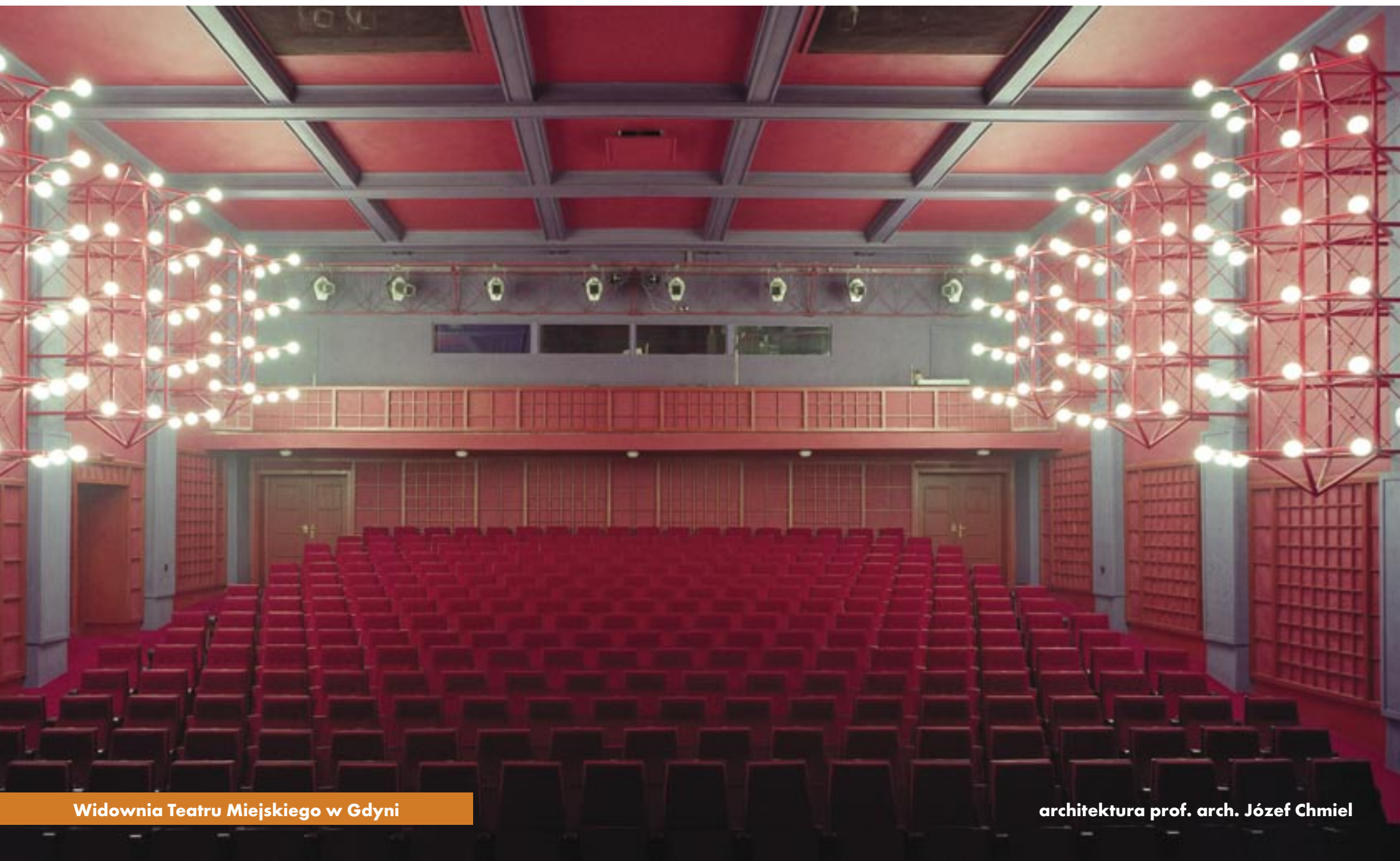
Innym ciekawym zdarzeniem w naszej pracy była „przygoda syberyjska”, czyli modernizacja Teatru Dramatycznego w Omsku, gdzie w bardzo krótkim terminie został przygotowany kompleksowy projekt modernizacji teatru i, bardzo szybko również przez nas zrealizowany.

Nasze tempo pracy i jakość robót spotkały się z dużym uznaniem i podziwem zarówno dyrekcji teatru, jak i zespołu artystycznego. Dla nas była to szczególnie satysfakcja, bo pokazaliśmy, na co stać polskich techników teatru. Żartowaliśmy, że jesteśmy lepsi od sowieckich stachanowców.

Podczas realizacji znaczących inwestycji teatralnych, do których należała przebudowa sceny Teatru Wielkiego w Poznaniu i sceny Opery Dolnośląskiej we Wrocławiu oraz urządzeń mechanicznych sceny Opery Nova w Bydgoszczy, wprowadziliśmy do polskiej techniki scenicznej wiele prekursorskich rozwiązań i urządzeń wcześniej u nas nieznanych. Ważnym elementem było również nawiązanie stałej współpracy w zakresie projektowania i wykonawstwa z wybitnymi specjalistami i firmami zachodnioeuropejskimi.

Powstanie Przedsiębiorstwa Specjalistycznego „Teatr” o szerokim zakresie działania: od ekspertyz i projektowania, aż do kompleksowego wykonania robót, pozwoliło udowodnić, że ciągnące się latami realizacje polskich inwestycji teatralnych są nieuzasadnione, że są skutkiem nieudolności i amatorszczyzny przypadkowych projektantów i wykonawców, co przy zderzeniu z niefachowym inwestorem, oprócz nieprzyzwoicie długiego ciągnących się robót, nie daje również gwarancji, że inwestycje po ich ukończeniu usatysfakcjonują użytkowników.





Widownia Teatru Miejskiego w Gdyni

architektura prof. arch. Józef Chmiel

Konkursy

Po wojnie zorganizowano kilkanaście ogólnopolskich konkursów architektonicznych, które, z dwoma wyjątkami, nie przyniosły spodziewanych rezultatów. Wielokrotnie wypowiadałem się, szczególnie po opiniowaniu kolejnych prac konkursowych, że sposób ich organizowania nie ma najmniejszego sensu. Wykazałem, że za wydane pieniądze na nieudane konkursy można było zbudować mały teatr. Zaprojektowanie teatru to nie tylko architektura, ale i technologia, a teatr to nie tylko pomnik architekta, ale i miejsce pracy nieraz kilkuset osób.

Cytowałem wypowiedź wybitnego architekta zachodniej Europy, że „rolą architekta, projektanta teatru, jest przykrycie technologii teatralnej atrakcyjną bryłą cieszącą oko przechodnia, a jeszcze bardziej tego, który kupił bilet i świetnie się poczuł wchodząc do teatru, szczególnie siedząc na widowni, gdzie doskonale widzi i słyszy, co dzieje się na scenie”.

Opracowałem również kilka programów techniczno-funkcyjnych konkursów na projekty teatrów. Pozwoliłem sobie nieraz, wbrew organizatorom zarzucających mi ograniczanie inwencji twórczej projektantów, włączyć do warunków konkursu wymagania dotyczące technologii sceny i schematy powiązań różnych pomieszczeń zaplecza scenicznego. Uznałem bowiem, że chcąc uzyskać wspaniałe dzieło architektoniczne, a zarazem funkcjonalny obiekt, należy pozwolić architektom na skupienie się na architekturze, a rozwiązania funkcjonalne albo częściowo zrealizować za nich, albo im narzucić. Przecież powszechnie wiadomo, że w Polsce, poza kilkoma architektami, inni nie znają się na projektowaniu teatrów. Miałem nadzieję, że taka pomoc w rozwiązaniu zagadnień technologicznych wyłoni utalentowanych następców wielkich polskich architektów teatru.

Niestety, nawet w konkursach, w których architekci otrzymali precyzyjne założenia, na niewiele to się zdało. Z mojego doświadczenia wynikającego z opiniowania ponad stu projektów konkursowych wynika, że te, które nadawały się do realizacji, po ujawnieniu nazwisk autorów okazywały się projektami znanych architektów, wcześniej specjalizujących się w projektowaniu teatrów. Jedyny wyjątek stanowił nagrodzony pierwszą nagrodą projekt gmachu Opery Bałtyckiej w Gdańsku, autorstwa wtedy jeszcze młodego, dziś znakomitego i wielce zasłużonego warszawskiego architekta inż. Stefana Kuryłowicza. Szkoda, że projekt nie został zrealizowany, ale i tu „zadziałali” politycy, wspomagani przez różnych doradców i „poprawiaczy” projektów.

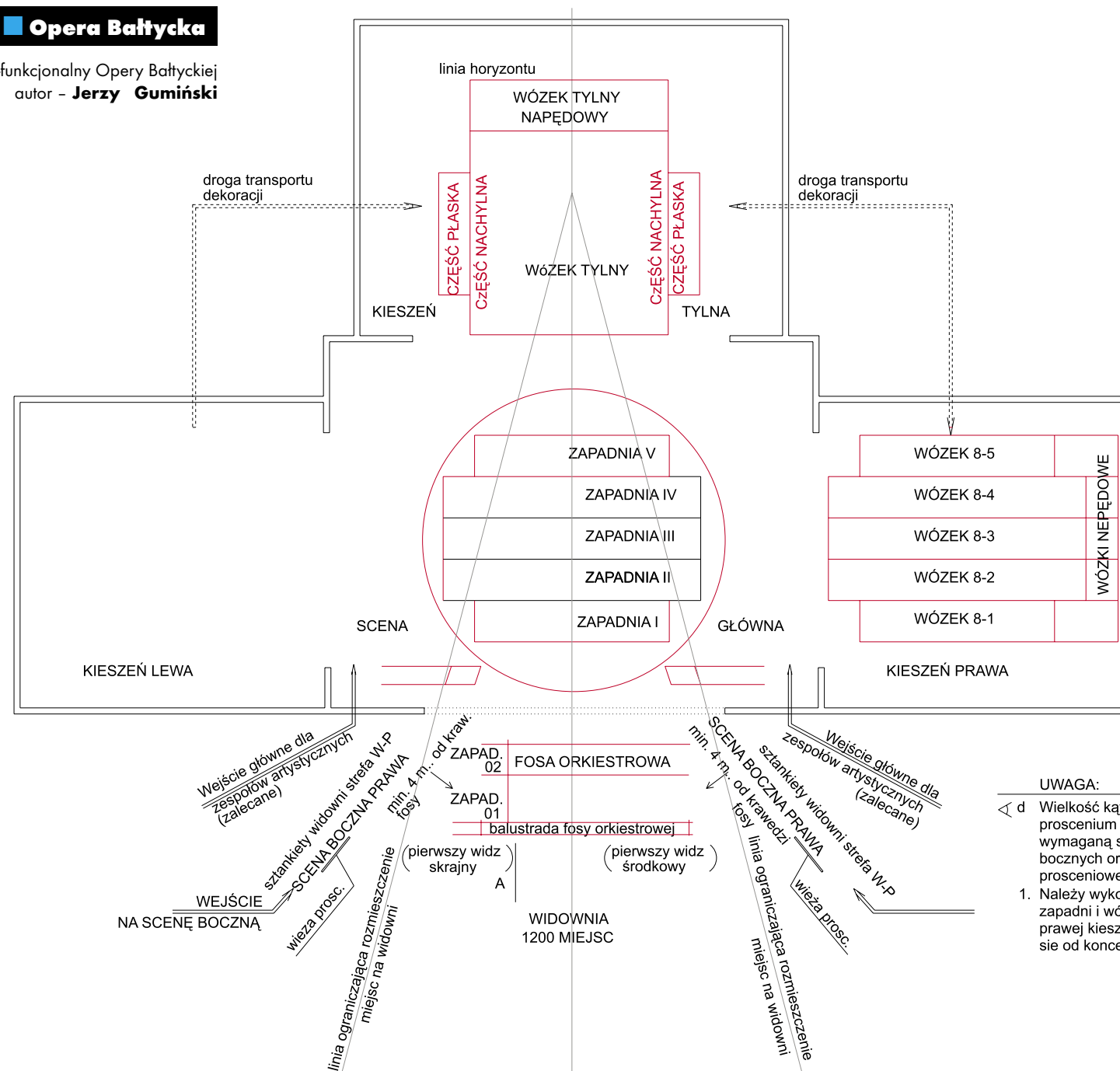
Otwarte konkursy nie przyniosły spodziewanych rezultatów poza zbędnymi wydatkami i zmarnowanym czasem. Rażącem

tego przykładem były konkursy na projekt gmachu teatrów m.in. w Gdyni, Kielcach i Łodzi. Dlaczego tak się stało? To proste. Zaprojektowanie teatru wymaga dużej wiedzy. Aby samodzielnie przygotować projekt, trzeba mieć również doświadczenie nie tylko projektowe, ale i realizacyjne. Do konkursów natomiast przystępowali architekci zupełnie do takich prac nieprzygotowani. Nie rozumieli warunków konkursu nie tylko w części dotyczącej technologii sceny i technologii produkcji środków inscenizacji, ale również w części dotyczącej pomieszczeń dla publiczności. Często przystępowali do konkursu tylko po to, aby mieć w dorobku pozycję nobilitującą ich jako projektantów gmachu teatru, czego nie zapewni im projekt jakiegokolwiek domu czy hali fabrycznej.

Myślę, że dobre rezultaty mogą dawać tylko konkursy zamknięte, do których należy zapraszać architektów z odpowiednim dorobkiem w projektowaniu teatrów, i to koniecznie wraz z zespołem, w którym musi być technolog teatru i akustyk.

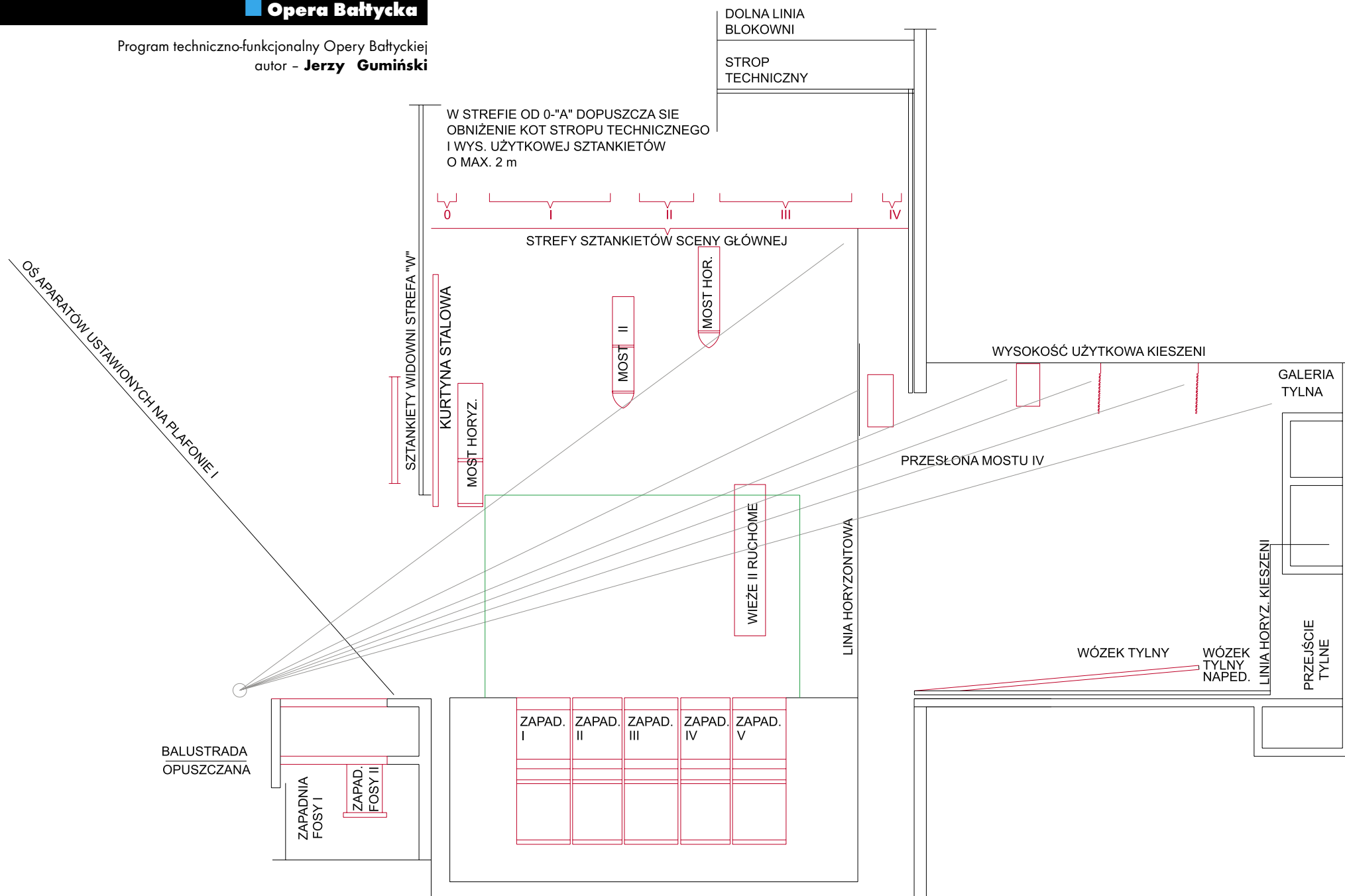
Bardzo ważna jest też ocena projektów nie tylko pod kątem walorów architektonicznych, ale i użytkowych. Wiadomo, że nikt, łącznie z architektami, nie chciałby, aby ktoś urządzał mu mieszkanie bez jego woli i zgody, tak samo jest oczywiście, że bez zgody kierownictwa teatru, filharmonii czy gospodarza innego obiektu kultury nawet najwybitniejszy architekt nie może urządzać miejsca pracy zespołom artystycznym i decydować o urządzaniu pomieszczeń dla widzów teatralnych. Ocena projektów pod tym kątem powinna być decydująca. Dotyczyć miałyby nie tylko propozycji konkursowych, ale wszystkich projektów architektonicznych przeznaczonych dla obiektów kultury.

O wadze problemu świadczy kilka fatalnie zaprojektowanych i wybudowanych, niestety, placówek kultury. Trzeba pilnie zapobiec realizacji projektów dyletanckich bądź produktów ludzi z chorymi ambicjami. Niech projektują w innych branżach.

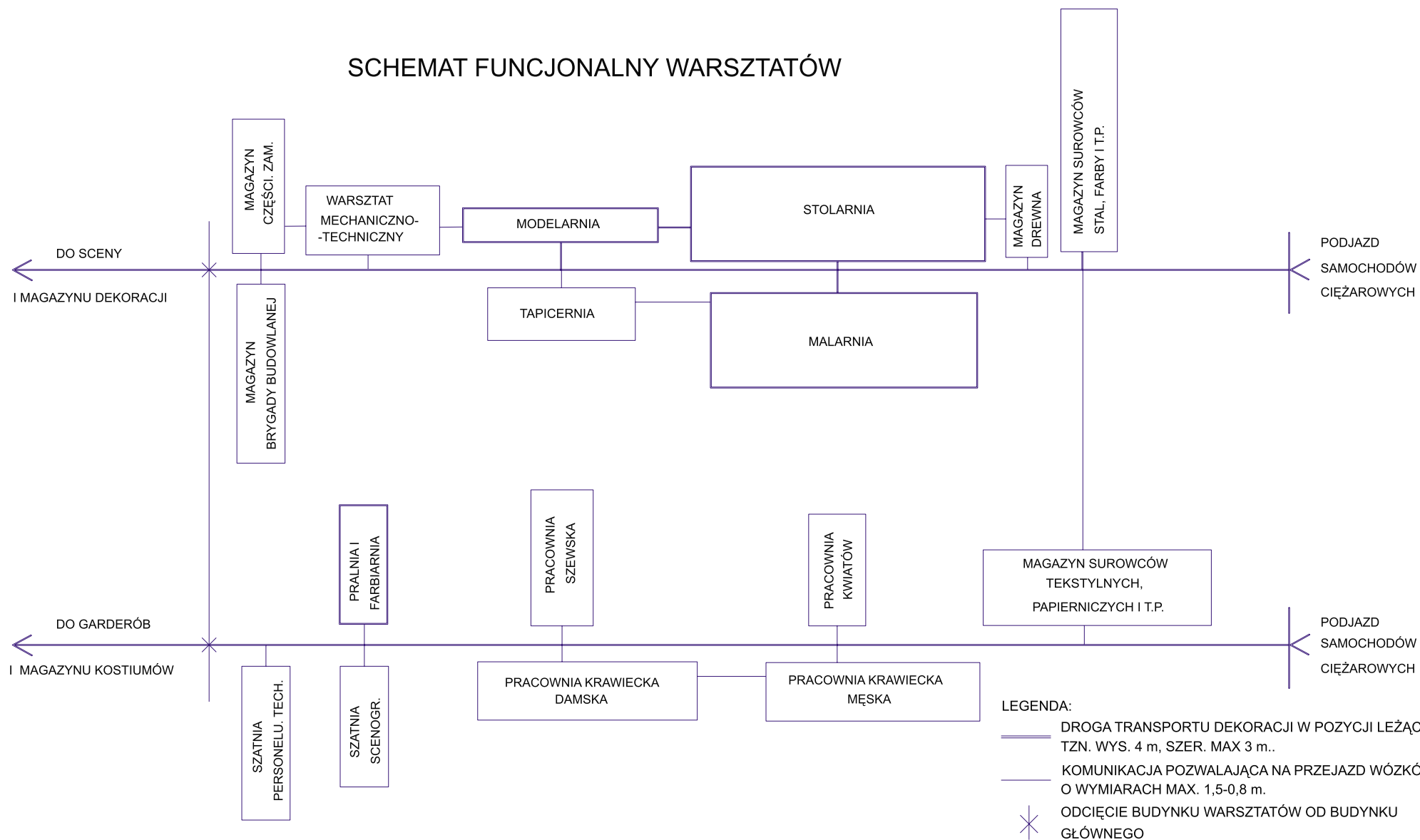


4. Wielkość kąta odchylenia ścian proscenium musi zapewnić wymaganą szerokość scen bocznych oraz utworzyć wieże prosceniowe o szer. min. 1,4 m.

1. Należy wykonać 1-en zespół zapadni i wózków w lewej lub prawej kieszeni. (Decyzję uzależnia się od koncepcji arch.)

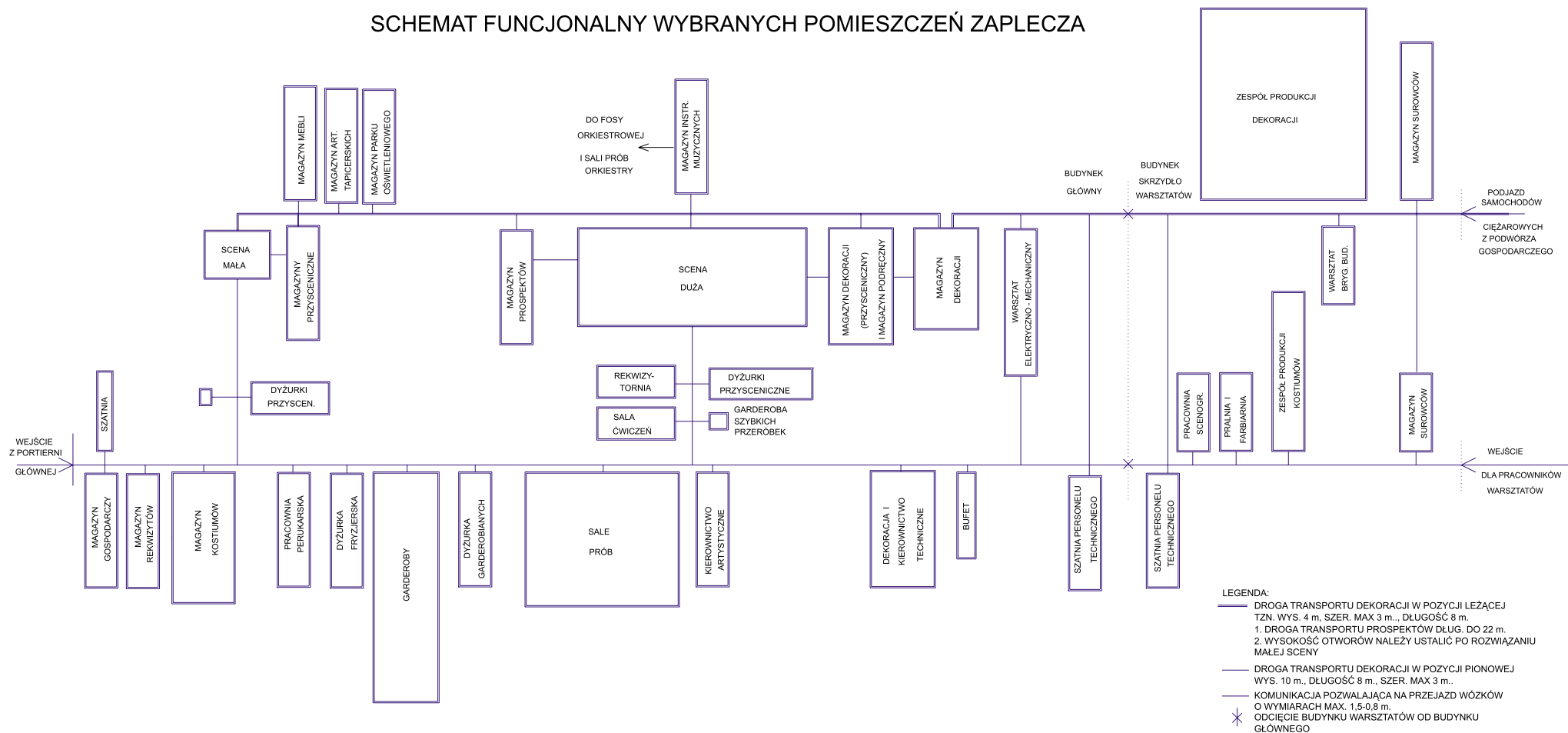


SCHEMAT FUNKCYJNY WARSZTATÓW



UWAGA:
DROGA TRANSPORTU DEKORACJI NIE MOŻE KRZYŻOWAĆ SIĘ Z TRAKTAMI ZESPOŁÓW ARTYSTYCZNYCH I TECHNICZNYCH (BEZ OBSŁUGI SCENY)

SCHEMAT FUNKcjONALNY WYBRANYCH POMIESZCZEŃ ZAPLECZA



Projektanci i wykonawcy

Od wielu lat, nie tylko w Polsce, zadawano mi te same dwa pytania: czy mamy projektantów, którzy dobrze potrafią zaprojektować budynki teatralne i urządzenia technologiczne sceny? Czy mamy odpowiednich wykonawców, którym można powierzyć budowę teatru i wykonanie teatralnych urządzeń technicznych?

Na pierwsze pytanie zawsze odpowiadałem: „mamy w Polsce znakomitych projektantów, nie gorszych od naszych kolegów z Europy Zachodniej, a kilku z nich na pewno jest bardziej wszechstronnych, z większą wyobraźnią, są odważniejsi i odpowiedzialni. I nie jest to wcale megalomania”.

Polscy projektanci bez żadnych kompleksów mogą konkurować z zachodnioeuropejskimi, ale jest ich za mało.

O randze i wartości naszych projektantów mogłem się przekonać, współpracując wiele lat z wybitnymi inżynierami z Zachodu i Wschodu. Nieraz byłem świadkiem niekłamanego podziwu dla naszych polskich pomysłów. Pod tym względem jesteśmy Europejczykami. Ale, niestety, mamy stanowczo za mało wybitnych, a nawet przeciętnych projektantów. Utorowało to drogę różnym pseudofachowcom i stworzyło tak niekorzystną sytuację, że wiele projektów budynków teatrów i innych obiektów kultury, szczególnie projektów urządzeń technologicznych scen, opracowują dyletanci i nietrudno sobie wyobrazić, jakie są tego skutki.

Do mnożenia się byle jakich projektantów przyczyniają się niekiedy sami szefowie teatrów, nie zawsze dysponując fachowcami, zdolnymi do rzetelnej i uczciwej oceny projektów, często ulegają pozornie mądrym argumentom doradców i pseudoekspertów.

Dlaczego tak się dzieje? Jest kilka przyczyn. Pierwsza, i chyba najważniejsza: nie ma wielu chętnych do projektowania teatrów i ich urządzeń, bo specjalizacja jest trudna, wymaga rzetelnego i wielostronnego przygotowania teoretycznego oraz wieloletniej praktyki. Trzeba przyjąć bowiem do wiadomości, że nie można zaprojektować teatru bez praktyki teatralnej i praktyki przy budowie lub modernizacji gmachu teatru. A to wymaga czasu i dużego wysiłku.

Drugą przyczyną są wysokie wymagania stawiane autorom projektowanych urządzeń scenicznych, które muszą satysfak-

cjonować twórców spektakli i widowisk, a wiadomo, że są one coraz większe. To powinno mobilizować do ciągłego uczenia się i zdobywania wiedzy o najnowszych osiągnięciach techniki teatralnej i nowościach na rynku nowoczesnych urządzeń scenicznych. Nie ma co ukrywać: często jest to również związane ze znacznym wydatkiem na literaturę, na udział w szkoleniach i sympozjach oraz wystawach organizowanych nieraz na drugiej półkuli. A to wszystko nie należy, niestety, do ulubionych zajęć wielu projektantów, tak jak nie należy do ulubionych zajęć uczenie się na własnych błędach. Niektórzy nigdy lub prawie nigdy nie oglądali zaprojektowanych przez siebie urządzeń ani po ich wykonaniu, ani po roku czy kilku latach eksploatacji. Nigdy nie interesowali się, jak funkcjonują i jak się sprawdzają.

Brak dobrych i doświadczonych projektantów teatrów stanowi poważny problem. Niedługo może stać się jeszcze poważniejszy, bo dobrzy projektanci to dziś w większości ludzie w podeszłym wieku. Konieczne jest zatem pilne zainteresowanie techniką teatralną i architekturą teatru młodych inżynierów oraz ich szybkie przygotowanie do samodzielnej pracy twórczej. Zadanie nie jest ani proste, ani łatwe, ale jak się uda je zrealizować, przyniesie tym młodym ludziom dużo satysfakcji zawodowej, bo projektowanie teatrów to praca bardzo trudna, ale też piękna, twórcza przygoda.

Należy mieć nadzieję, że znajdą się zdolni inżynierowie, którzy nie zmarnują wysokiej pozycji zawodowej, jaką zdobyli po II wojnie światowej prekursorzy polskiej architektury i techniki teatralnej, jak prof. arch. Józef Chmiel, inż. arch. Daniel Olędzki, prof. arch. Witold Korsi, dr arch. Andrzej Prusiewicz, prof. arch. Bogdan Pniewski, znakomity akustyk dr inż. Witold Straszewicz oraz wybitni projektanci urządzeń scenicznych, inżynierowie: Wilhelm Staszewski, Mirosław Łysik, Wiesław Kinderman, Witold Ehlert, a także inżynierowie średniego poko-

lenia, godnie kontynuujący osiągnięcia starszych kolegów, jak Tomasz Zaborowski.

Dobry projekt to jeszcze nie wszystko. Musi być dobrze zrealizowany, a zrobić to może tylko dobry wykonawca.

Jak wyglądało u nas wykonawstwo robót w teatrach? Z tym było, niestety, bardzo źle. Nie mieliśmy polskich wykonawców, a na zachodnioeuropejskich nie było nas stać. Dziś jest już kilka firm, które doskonale sobie radzą z robotami budowlanymi i tak ważnymi w obiektach kultury robotami „wnętrzarskimi”. Gorzej jest z wykonawcami instalacji i urządzeń technologicznych sceny. Tu sytuacja wygląda podobnie jak z projektowaniem. Są firmy nieźle wykonujące pojedyncze urządzenia, natomiast gorzej się sprawdzają w kompleksowym montażu urządzeń scenicznych i skoordynowaniu tych prac z innymi branżami. Jest to skutek braku wiedzy i praktyki teatralnej.

Nieznany jest u nas zwyczaj wysyłania pracowników firm montujących urządzenia sceniczne na praktyki do teatrów, gdzie mogą poznać, jakim celom montowane przez nich urządzenia mają służyć. Oczywiście nie ma problemu w tych obiektach, w których dobrze przygotowano projekty, a nad robotami czuwa nadzór autorski. Ale przecież są niewielkie prace modernizacyjne, gdzie tego nie ma, a wtedy konieczne są wiedza i inwencja samego wykonawcy. W tej dziedzinie jest jeszcze dużo do zrobienia.

Inwestorzy...

Z profesjonalnymi służbami inwestycyjnymi, które zajmują się teatrami i innymi obiektami kultury, najczęściej jest źle, a niekiedy wręcz skandalicznie. Wiele urzędów kierujących budową lub modernizacją teatrów po prostu się na tym nie zna, nie potrafi lub z jakichś powodów nie chce zatrudnić odpowiednich specjalistów lub przekazać prowadzenia inwestycji użytkownikom.

Takim rażącym przykładem bezsensownej i kosztownej organizacji inwestycji jest tzw. „drabina”. Wygląda to tak: bezpośrednim inwestorem budowy lub modernizacji teatru jest zazwyczaj urząd marszałkowski albo urząd miejski, w imieniu którego działają wydziały inwestycji. Pracują tam najczęściej urzędnicy, którzy o budowie teatru nie mają bladego pojęcia. Na dodatek nie zamierzają ponosić odpowiedzialności za to, co budują czy

modernizują i dlatego zamiast sami organizować inwestycje, angażują inwestora zastępczego, na ogół jakąś dyrekcję inwestycji miejskich lub komunalnych. Paradoks polega na tym, że to też są firmy, które nie znają się na teatrze.

Następnym szczeblem tej nieszczęsnej „drabiny” jest generalny wykonawca, któremu zazwyczaj inwestor zastępczy zleca także koordynację budowy. Generalny wykonawca, czyli najczęściej firma budowlana, oczywiście też nie zna się na teatrze, dopiero na szarym końcu naszej „drabiny” są podwykonawcy, czyli firmy specjalistyczne, profesjonalne.

Ta „imponująca drabina” generuje zbędne i bezsensowne koszty inwestycji, przeciętnie od 15 do 20 procent, a bywa, że i więcej.

Na domiar złego na szczeblu generalnego wykonawcy spotyka się ostatnio groźną dla teatru praktykę. W skrócie przedstawia się to następująco: inwestor lub inwestor zastępczy ogłasza przetarg na warunkach dla siebie najwygodniejszych, tj. jeden przetarg na całość robót, wśród nich na roboty budowlane, instalacyjne i wykonanie urządzeń technologicznych sceny. Do takiego przetargu na ogół przystępują firmy budowlane, które zapewniły sobie wcześniej podwykonawców robót specjalistycznych. Uzyskują od nich ofertę cenową i zapewnienie wykonania robót, a często uzgadniają również i wysokość narzutu pobieranego przez generalnego wykonawcę. Narzut ten, uzgodniony z podwykonawcami, wynosi minimum 10 procent. Często nawet nie uzgadniają wysokości narzutu i do oferty wstawiają narzut znacznie wyższy.

Po wygraniu przetargu generalni wykonawcy nie zawsze dotrzymują słowa i roboty specjalistyczne zlecają innym podwykonawcom, nie bacząc na to, że inwestor wybrał dlatego ich ofertę, że znalazły się w niej urządzenia podwykonawcy o ściśle sprecyzowanych parametrach technicznych, odpowiadających teatrowi.

Po wygraniu przetargu generalny wykonawca rozpoczyna negocjacje z podwykonawcami robót specjalistycznych, których następstwa są najczęściej dla teatru bardzo niekorzystne, np. proponuje obniżenie ceny kosztem obniżenia standardu wcześniej zaoferowanych urządzeń lub zmianę urządzeń na inne, albo kosztem zubożenia wyposażenia sceny, ale oczywiście od inwestora bierze pieniądze w wysokości zgodnej z pierwotną ofertą.

Jeżeli ma czelność składać takie propozycje, to albo zna inwestora, a ściślej niedbalstwo i dyletanctwo pracowników służb inwestycyjnych, którzy nie zauważą lub nie chcą zauważyć różnicy pomiędzy oferowanymi a zamontowanymi urządzeniami, albo ma inne powiązania i umowy zawarte chyba jednak nie w interesie teatru.

Wiele lat dociekałem, dlaczego i kto tworzy takie „drabiny organizacyjne”, dlaczego wysokiego szczebla urzędnicy różnych szacownych instytucji tolerują tak rażące trwonienie i tak już skromnych środków przeznaczonych na teatry. Oczywiście moje dociekania na nic się zdały. Mogłem się tylko domyślać, kto ma interes w tak skandalicznym i szkodliwym dla obiektów kultury procederze.

Obok poważnej dyskusji na ten temat były i dyskusje zabawne. Kiedyś zapytałem jednego z marszałków, dlaczego środki finansowe przyznane na modernizację podległej mu placówki nie powierzy po prostu kierownictwu teatru, zobowiązując je do kierowania inwestycjami, tylko niefrasobliwie marnuje 20 procent pieniędzy na zbędnych pośredników. Na to pan marszałek zupełnie poważnie odpowiedział: „Co pan sobie wyobraża, że jestem jakimś naiwniakiem i zignoruję opinie moich służb inwestycyjnych, które stwierdziły, że jak przekażę pieniądze teatrowi, to dyrektor zamiast teatr modernizować, wystawi dodatkowych

dziesięć nowych premier?” Pan marszałek był tak pewien swego, że dalsza dyskusja nie miała sensu. Pozwoliłem sobie jedynie zrobić uwagę, że za takie działanie może dyrektora zwolnić z pracy, ale jeszcze lepiej robi, gdy wyrzuci swoich doradców inwestycyjnych. Rozmowa mnie rozbawiła, ale pozostała wcale niezabawna „drabina” inwestycyjna.

W tej absurdalnej „drabinie”, z mniejszą lub większą liczbą szczebli, zgubiono niestety użytkownika, czyli teatr, który przecież jest ostatecznym odbiorcą inwestycji. Teatr dostaje najczęściej prezent nie taki, jaki chciał, stanowiący często efekt głupoty, dyletanctwa i innych grzechów niektórych urzędników kierujących inwestycjami.

Arogancja i lekceważenie potrzeb teatru i komfortu widzów przez niektórych decydentów kierujących inwestycjami bywają zaskakujące, np. potrafią publicznie kwestionować pewność pracy nastawni komputerowej oświetlenia technologicznego dużej sceny w jednym z najbardziej znanych teatrów w kraju. Argumentują, że i tak na widowni będzie trzech widzów, po co więc pewność pracy nastawni. Jeśli coś pójdzie nie tak, zrobi się przerwę w przedstawieniu, a w ogóle, czy pewność pracy urządzeń w teatrze jest taka ważna?...

Dla urzędnika może nie, ale dla teatru najważniejsi są widzowie i nie ma to nic do rzeczy, czy będzie ich w teatrze tysiąc, czy będą tylko trzy osoby. Po prostu wielu urzędnikom nie są potrzebne żadne nowości, bo i tak nie mogą pojąć ani zrozumieć, do czego służą. Pewien „ważny pan” miał na przykład za złe, że zastosowałem do napędu zapadni spiralifty, nowoczesne, wspaniałe urządzenia, wcześniej sprawdzone w wielu renomowanych teatrach Europy, Stanów Zjednoczonych i Kanady.

Groźnym zjawiskiem jest również „ustawianie” przetargów. Są na to różne sposoby.

W jednych na przykład są zawarte w warunkach przetargowych parametry urządzeń zupełnie nieistotne ani dla funkcjonowania tego urządzenia, ani dla użytkownika, ale pasujące tylko do jednego urządzenia, którego kupno uzgodniono wcześniej – w czym interesie nietrudno się domyślić.

Innym sposobem jest wprowadzanie do komisji przetargowej cichego współnika, przedstawiciela jakiejś firmy, z którą wcześniej dobito targu. Nieraz byłem pytany przez dyrektorów teatru, dlaczego moja firma nie przystępuje do przetargu. Zależało bowiem teatrowi na urządzeniach przez nas montowanych. Odpowiedź, że nie przystępuję dlatego, bo przetarg przed jego ogłoszeniem jest już rozstrzygnięty, przyjmowano z niedowierzaniem, a jeden z dyrektorów teatru nawet się na mnie obraził. Po przetargu szybko przeprosił za swoją naiwność. Natomiast drugi opuścił obrady i wycofał z udziału w komisji, gdy zorientował się, że wygra firma, o której już wcześniej wiadano, że musi wygrać, pomimo że była nie najlepsza i do tego droga.

Obserwuje się wiele innych, przemysłnych sposobów „ustawiania” przetargów. Jedne sprytne, inne głupie, ale zawsze bardzo czytelne i łatwe do rozszyfrowania, czemu i komu mają służyć. Proceder jest jednak tolerowany.

Często spotykaną praktyką, stosowaną przez nieprofesjonalnych inwestorów, jest realizacja „na ślepo” najgorszych nawet projektów. Nie dopuszczają nawet myśli, że podczas budowy trzeba wprowadzić nieraz konieczne zmiany, bez których przedsięwzięcie nie ma sensu i niejedno drogie urządzenie nie będzie się nadawało do eksploatacji. Dopiero w czasie odbioru inwestycji, gdy użytkownik odmawia przyjęcia robót, inwestor

zmuszony jest do skorygowania projektu. Łączy się to często z demontażem gotowych już urządzeń, wykonaniem dodatkowych prac, podwyższeniem kosztów i opóźnieniem oddania obiektu do użytku. Od lat dziwne działania przypadkowych inwestorów powodowały znaczny wzrost kosztów inwestycji oraz ciągnące się latami realizacje. Najczęściej inwestorzy swoje niepowodzenia usprawiedliwiają brakiem pieniędzy i nie przyznają się, że nie zrobili nic, żeby obniżyć koszty inwestycji, likwidując np. zbędnych pośredników, takich jak inwestorzy zastępczy i generalni wykonawcy. Nie przyznają się również do tego, że planując nierealne terminy realizacji, może im zabraknąć pieniędzy, gwarantujących zachowanie tempa budowy. Dlaczego nie koncentrują środków finansowych na takiej liczbie budów, które są w stanie sfinansować w planowanych terminach? Dlaczego rozpoczynają inwestycje bez zapewnienia im odpowiednich środków? I na koniec: dlaczego w pełni nie wykorzystują możliwości finansowania inwestycji teatralnych ze środków Unii Europejskiej?

Oprócz tych karygodnych praktyk, w ostatnich latach pojawia się coraz więcej profesjonalnych i sprawnych służb inwestycyjnych. W wielu urzędach, w wydziałach inwestycji, nie pracują farmaceuci czy prawnicy, ale inżynierowie, którzy nawet jeżeli nie są specjalistami „od teatrów”, są zawodowcami, z którymi bez trudu można rozwiązać nawet najtrudniejsze problemy.

Coraz częściej też redukuje się do minimum zbędnych pośredników. Inwestycje prowadzą albo inżynierowie zatrudnieni przez inwestorów bezpośrednich, albo, jak w innych krajach, same teatry. I nie zauważyłem, żeby zamiast zakupu nastawni czy konsolety mikerskiej wystawiali dodatkowe premiery.

Zasadnicze zmiany widać też w sposobie przeprowadzania przetargów. Coraz częściej zwraca się uwagę na propozycje

rozwiązań technicznych, na parametry techniczne oferowanych urządzeń, na dorobek zawodowy oferenta i oczywiście na cenę. W mniejszym stopniu zdarzają się już przetargi, w których cena odgrywa najważniejszą rolę. Bywa, że cena ma wpływ na ocenę oferty w pięćdziesięciu lub sześćdziesięciu procentach, ale nie jak dawniej w stu. Wielu inwestorów zrozumiało może mądrość angielskiego powiedzenia: „jestem za biedny, żeby kupować bardzo tanie rzeczy”.

Zdarza się i u nas, że wzorem wielu państw zachodnich ogłasza się przetargi na opracowanie dokumentacji łącznie z wykonawstwem, gdzie oprócz propozycji cenowej oferent musi przedstawić projekt, który stanowi ważny element oceny oferty. Ten sposób przeprowadzenia przetargu z góry eliminuje nieprofesjonalnych oferentów. To dobry pomysł.

Jeżeli obserwowana ostatnio tendencja prowadzenia inwestycji bez pośredników się utrzyma, to być może niedługo będziemy mogli pochwalić się dobrą organizacją i sprawnymi służbami inwestorskimi.

JERZY GUMIŃSKI – inżynier z pięćdziesięcioletnim doświadczeniem zawodowym, w tym czterdziesto-trzyletnią praktyką teatralną, jest autorem wielu projektów dla teatrów i obiektów kultury z zakresu technologii sceny, oświetlenia technologicznego, napędów urządzeń scenicznych, a także autorem programów techniczno-funkcjonalnych. Pełnił funkcje dyrektora technicznego, naczelnego inżyniera, dyrektora budowy i konsultanta.

Autor projektów technologii sceny, oświetlenia technologicznego, napędów urządzeń scenicznych, m.in.

- Teatr Muzyczny w Gdyni
- Teatr Rozrywki w Chorzowie
- Teatr Telewizji w Warszawie
- Teatr w Kielcach
- Teatr na Powiślu w Warszawie
- Opera Nova w Bydgoszczy
- Teatr Wielki w Poznaniu (modernizacja)
- Teatr im. A. Fredry w Gnieźnie (przebudowa)
- Teatr „Kwadrat” w Warszawie (przebudowa)
- Teatr na Targówku w Warszawie (przebudowa)
- Teatr Polski w Szczecinie (modernizacja i rozbudowa)
- Teatr Dramatyczny w Omsku – Rosja (modernizacja)
- Teatr Miejski w Gdyni (modernizacja)
- Teatr Estrady w Omsku – Rosja (modernizacja)
- Opera Dolnośląska we Wrocławiu (modernizacja)
- Centrum Kongresowo-Widowiskowe Warszawa
- Teatr Muzyczny w Łodzi
- Hala widowiskowo-sportowa, Gdańsk-Sopot
- Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu
- Sala Kongresowa Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie

Autor programów techniczno-funkcjonalnych nowo projektowanych obiektów:

- Opera Bałtycka w Gdańsku
- Teatr Rozrywki w Chorzowie
- Teatr Muzyczny w Poznaniu (współautor)
- Teatr Wielki w Katowicach
- Teatr Estrady w Omsku – Rosja
- Teatr Muzyczny w Krakowie (technologia teatrów)
- Teatr Opery i Baletu w Astanie – Kazachstan
- Sala Kongresowa Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie (modernizacja sceny)

Dyrekcja, kierownictwo inwestycji, kierownictwo budów i robót m.in.

- Teatr Wielki w Łodzi
- Teatr Muzyczny w Gdyni
- Teatr Rozrywki w Chorzowie
- Opera Kameralna w Warszawie
- Teatr „Kwadrat” w Warszawie
- Teatr na Powiślu w Warszawie
- Teatr Wielki w Poznaniu (modernizacja sceny)
- Opera Nova w Bydgoszczy (urządzenia technologiczne sceny)
- Teatr Dramatyczny w Omsku (urządzenia technologiczne sceny)
- Teatr Miejski w Gdyni (modernizacja)
- Opera Dolnośląska we Wrocławiu (urządzenia technologiczne sceny)

Spis treści

5	Wstęp
7	Teatr Wielki w Łodzi
17	Teatr Muzyczny w Gdyni
26	Teatr w Kielcach
30	Teatr Telewizji w Warszawie
34	Teatr Rozrywki w Chorzowie
40	Teatr Wielki w Poznaniu
47	Opera Nova w Bydgoszczy
53	Teatr Narodowy w Warszawie
55	Opera Dolnośląska we Wrocławiu
68	Centrum Kongresowo-Widowiskowe w Warszawie
73	Teatr Polski w Poznaniu
77	Teatr Muzyczny w Łodzi
82	Sala Kongresowa Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie
88	Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu
94	Chorzowskie Centrum Kultury
98	Powstanie Przedsiębiorstwa Specjalistycznego „Teatr”
102	Konkursy
107	Projektanci i wykonawcy
108	Inwestorzy
111	Autorskie projekty i programy

- **Ekspertyzy**
- **Projektowanie obiektów kultury**
- **Kompleksowe wyposażenie teatrów i studiów telewizyjnych:**
 - urządzenia mechaniczne sceny
 - urządzenia i instalacje napędów elektrycznych sceny
 - instalacje i urządzenia oświetlenia technologicznego
 - systemy łączności inspicjenta
 - systemy projekcji multimedialnych
- **Dystrybucja profesjonalnych urządzeń oświetlenia technologicznego**



PRZEDSIĘBIORSTWO SPECJALISTYCZNE

TEATR

05-501 PIASECZNO – ZALESIE DOLNE, UL. GRABOWA 8

tel. (+48 22) 756 26 36, tel. kom. (+48) 601 208 193, fax. (+48 22) 757 04 54

e-mail: kontakt@teatr.com.pl, www.teatr.com.pl

Ważniejsze obiekty zrealizowane przez Przedsiębiorstwo Specjalistyczne „Teatr”

TEATR WIELKI w Poznaniu

1988-1989

- Urządzenia mechaniczne sceny
- Urządzenia napędów elektrycznych sceny
- Automatyka napędów urządzeń scenicznych
- Urządzenia nastawczo-regulacyjne
- Park oświetleniowy
- Instalacja oświetlenia technologicznego i napędów elektrycznych
- Modernizacja pudła scenicznego – roboty konstrukcyjne

OPERA NOVA w Bydgoszczy

1988-2002

- Urządzenia nastawczo-regulacyjne
- Park oświetleniowy
- Urządzenia mechaniczne sceny
- Urządzenia napędów elektrycznych sceny
- Automatyka napędów urządzeń scenicznych
- Instalacje oświetleniowe i elektroakustyczne oraz napędowe

TEATR DRAMATYCZNY w Omsku – Rosja

1992-1993

- Duża scena
- Urządzenia mechaniczne sceny
 - Urządzenia nastawczo-regulacyjne
 - Park oświetleniowy
 - Urządzenia elektroakustyczne

- Instalacje oświetleniowe, elektroakustyczne i napędowe

Scena kameralna

- Urządzenia nastawczo-regulacyjne
- Park oświetleniowy
- Urządzenia elektroakustyczne

Teatr w Kielcach – Kieleckie Centrum Kultury

1992-1995

Scena duża

- Urządzenia nastawczo-regulacyjne
- Park oświetleniowy
- Urządzenia elektroakustyczne
- Urządzenia napędów elektrycznych sceny

Scena kameralna

- Urządzenia nastawczo-regulacyjne
- Park oświetleniowy
- Urządzenia elektroakustyczne

TEATR POLSKI we Wrocławiu

1993-1998

Scena duża

- Urządzenia mechaniczne sceny
- Urządzenia nastawczo-regulacyjne
- Park oświetleniowy (uzupełnienie)
- Instalacje oświetleniowe (uzupełnienie)
- Urządzenia elektroakustyczne

Scena „Na Świebockim”

- Urządzenia nastawczo-regulacyjne
- Park oświetleniowy
- Urządzenia elektroakustyczne
- Instalacje oświetleniowe i elektroakustyczne

TEATR MIEJSKI w Gdyni

1993

- Urządzenia nastawczo-regulacyjne
- Park oświetleniowy (uzupełnienie)
- Modernizacja widowni – prace wnętrzarne
- Urządzenia nastawczo-regulacyjne

CENTRUM BIZNESU – EXBUDU w Kielcach

Sala wielofunkcyjna

1993

- Park oświetleniowy

OPERA BAŁTYCKA w Gdańsku

1993

- Urządzenia nastawczo-regulacyjne
- Park oświetleniowy (uzupełnienie)

Telewizja POLSAT

1996

- Park oświetleniowy

TEATR PINOKIO w Łodzi**1997**

- Urządzenia nastawczo-regulacyjne

JAWORSKI OŚRODEK KULTURY**1997**

- Urządzenia nastawczo-regulacyjne
- Park oświetleniowy

OPERA DOLNOŚLĄSKA we Wrocławiu**1998-2001**

- Urządzenia mechaniczne sceny
- Urządzenia napędów elektrycznych sceny
- Automatyka napędów urządzeń scenicznych
- Urządzenia i instalacje inspicjenta
- Urządzenia nastawczo-regulacyjne

WARSZAWSKA OPERA KAMERALNA**1999**

- Urządzenia nastawczo-regulacyjne
- Park oświetleniowy

TEATR MUZYCZNY – OPERETKA WROCŁAWSKA**1999**

- Rozdzielnia główna
- Urządzenia elektroakustyczne
- Park oświetleniowy

TEATR MINIATURA w Gdańsku**2000**

- Urządzenia nastawczo-regulacyjne
- Park oświetleniowy (uzupełnienie)

OŚRODEK KULTURY w Świdnicy**2003**

- Urządzenia nastawczo-regulacyjne
- Park oświetleniowy

OPERA BAŁTYCKA w Gdańsku**2003**

- Urządzenia oświetlenia scenicznego

FILHARMONIA im. A. RUBINSTEINA w Łodzi**2004**

- Urządzenia nastawczo-regulacyjne
- Park oświetleniowy

AULA WIDOWISKOWA Warszawa – Białołęka**2005**

- Urządzenia nastawczo-regulacyjne
- Park oświetleniowy
- Urządzenia mechaniczne sceny
- Instalacje oświetlenia technicznego
- Urządzenia inspicjenta
- Urządzenia do projekcji multimedialnych
- Urządzenia CCTV

Zespół Pieśni i Tańca ŚLĄSK w Koszęcinie**2005**

- Urządzenia mechaniczne sceny
- Urządzenia nastawczo-regulacyjne
- Park oświetleniowy

POLSKA FILHARMONIA BAŁTYCKA w Gdańsku**2006**

- Urządzenia mechaniczne estrady
- Urządzenia nastawczo-regulacyjne
- Park oświetleniowy

CENTRUM KULTURY w Stargardzie Szczecińskim**2006**

- Urządzenia mechaniczne sceny
- Urządzenia oświetlenia technologicznego sceny

CENTRUM KULTURY w Braniewie**2006**

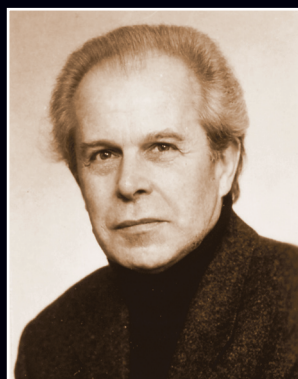
- Urządzenia mechaniczne sceny
- Urządzenia oświetlenia technologicznego sceny

TEATR IM. WILAMA HORZYCY w Toruniu**2006**

- Urządzenia mechaniczne sceny
- Urządzenia oświetlenia technologicznego sceny
- Urządzenia inspicjenta

KINOTEATR w Łławie**2006**

- Urządzenia mechaniczne sceny
- Urządzenia oświetlenia technologicznego sceny



W ciągu niezwykle pracowitego życia **Jerzy Gumiński**, inżynier z pięćdziesięcioletnim doświadczeniem zawodowym, stworzył ponad czterdzieści projektów technologii i urządzeń scenicznych dla teatrów w kraju i za granicą, kierując również jako dyrektor inwestycjami i budowami obiektów kultury. Pamiętając, że technologia zmienia się w błyskawicznym tempie, że świetne koncepcje i projekty z lat siedemdziesiątych nie mogą być skuteczne w 2006 roku, starał się wyposażać teatry w urządzenia nowoczesne, nie powielając bezkrytycznie zachodnich wzorów. Sam dochodził do pewnych rozwiązań, wprowadzał kolejne innowacje, nowe pomysły, byle nie iść utartymi drogami.

Zakładając wiele lat temu Przedsiębiorstwo Specjalistyczne „Teatr”, zaprosił do współpracy wybitnych fachowców, którzy byli kimś więcej niż inżynierami od projektowania i budowania teatrów. Byli ludźmi, dla których praca stała się wielką pasją i wielką przygodą życia. Z wieloma osobami, z którymi pracuje od lat, łączy go serdeczna przyjaźń, ale najważniejszym czynnikiem kształtującym jego stosunek do nich są uznanie i podziw dla ich twórczego wysiłku i talentu. Ten motyw często powtarza się w jego książce, która jest opowieścią o pracy polskich inżynierów, którzy w czasach trudnych projektowali i budowali wspaniałe obiekty kultury, modernizowali stare teatry, nadając im europejski standard. Konstruowali prototypowe urządzenia i proponowali nowoczesne teatralne rozwiązania technologiczne. Jest również opowieścią o fascynacji teatrem, odwadze w podejmowaniu trudnych decyzji i odpowiedzialności za wydawanie publicznego grosza.