



P R A C A H A B I L I T A C Y J N A




Izabela Stronias



A U T O R E F E R A T



Izabela Paloma Stronias 
adres: 90-730 Łódź
ul. Gdańska 42 m. 3c
tel. 515 172 007
izastronias@gmail.com

AUTOREFERAT

2019

Izabela Stronias

SPIS TREŚCI

I. Streszczenie.....	7
II. Wykształcenie i uzyskane dyplomy.....	8
III. Zatrudnienie w jednostkach naukowych.....	8
IV. Wskazane osiągnięcia artystyczne.....	9
V. Temat łączący wskazane osiągnięcia artystyczne.....	9
VI. Omówienie tematu.....	10
1. Wstęp.....	10
2. Różnice w projektowaniu kostiumów dla teatru i filmu.....	11
a). Czytanie scenariusza a czytanie sztuki teatralnej.....	11
b). Okres przedprodukcyjny – powstawanie projektów.....	12
c). Współpraca kostiumografa z innymi twórcami	16
d). Przygotowanie i realizacja kostiumów.....	20
e). Organizacja garderoby.....	23
f). Kostium na planie filmowym i na scenie teatralnej.....	24
g). Budżet na kostiumy.....	25
3. Wybrane realizacje własne.....	26
a). Kostiumy i scenografia do opery <i>Semele</i>	26
b). Kostiumy i scenografia do spektaklu <i>Kościuszko Ostatnia bitwa</i>	35
c). Kostiumy do teatru telewizji <i>Posprzątane</i>	39
d). Kostiumy do filmu fabularnego <i>Kamerdyner</i>	41
4. Wnioski.....	49
VII. Opis działalności artystycznej od momentu uzyskania tytułu doktora sztuki.....	50
VIII. Opis działalności dydaktycznej od momentu uzyskania tytułu doktora sztuki.....	55
IX. Wersja angielska.....	66 - 127

I. STRESZCZENIE

Autoreferat rozpoczyna krótki opis uzyskanych przeze mnie najważniejszych dyplomów i zwięzły opis mojej obecnej sytuacji zawodowej. Następnie wymieniam wskazane cztery osiągnięcia artystyczne i określam temat je łączący. Dalej omawiam ten temat, koncentrując się na różnicach, jakie wynikają przy projektowaniu kostiumów dla teatru i filmu. Omawiam je chronologicznie, to znaczy od momentu pierwszego czytania scenariusza filmowego czy sztuki teatralnej, poprzez etap powstawania projektów, współpracę z innymi twórcami, przygotowanie i realizację kostiumów w filmie i w teatrze, do organizacji garderoby i spraw związanych z budżetem. Wszystkie wymienione zagadnienia wpływają na kształtowanie różnic między tworzeniem kostiumów dla teatru i dla filmu. Podstawową kwestią jest jednak powiązanie procesu tworzenia kostiumów z czasem i z przestrzenią.

Druga część mojej pracy poświęcona jest szczegółowym opisom realizacji własnych; tworzeniu kostiumów do spektakli teatralnych i filmów wymienionych w omawianym temacie. Do opisów dołączone są recenzje prasowe. W wybranych realizacjach filmowych i teatralnych uwydatniły się różnice w projektowaniu kostiumów, o których piszę w pracy.

W trzeciej części autoreferatu opisuję swoją pozostałą działalność artystyczną od uzyskania stopnia doktora sztuki.

W czwartej części opisuję moje osiągnięcia pedagogiczne, które są owocem pracy dydaktycznej w prowadzonej przeze mnie Pracowni Kostiumu Scenicznego na Wydziale Tkaniny i Ubioru w Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi.

II. WYKSZTAŁCENIE I UZYSKANE DYPLOMY

Dyplom doktora sztuki w dziedzinie sztuki plastyczne, w dyscyplinie sztuki piękne uzyskałam na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie w styczniu 2015 roku. Temat pracy doktorskiej brzmiał: *Scenografia i kostiumy do sztuki Anat Gov „Boże mój!” Matematyczne inspiracje w procesie tworzenia scenografii teatralnej.*

Scenografię i kostiumy do sztuki *Boże mój!* zrealizowałam w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi. Sztukę reżyserował Jacek Orłowski i jest ona grana w teatrze do dziś.

Cztery lata wcześniej rozpoczęłam studia na Środowiskowych Studiach Doktoranckich na ASP w Krakowie.

Dyplom magistra sztuki obroniłam na Wydziale Tkaniny i Ubioru w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi. Tematem pracy była kolekcja ubiorów *Poetyka starych rzeczy* a temat pracy pisemnej brzmiał: *Interpretacja symbolu Księżycy na wybranych przykładach malarstwa europejskiego.* Moja dyplomowa kolekcja wzięła udział w Międzynarodowych Targach *Moda i Uroda* we Wrocławiu w 1992 roku i otrzymała: Nagrodę Brązowego Manekina, Nagrodę Dziennikarzy, Nagrodę Publiczności i Nagrodę Biura Wystaw Artystycznych we Wrocławiu za „wyjątkowe wartości artystyczne kolekcji”. O mojej dyplomowej kolekcji ubiorów został zrealizowany film *Poetyka starych rzeczy*, wyprodukowany przez Telewizję Polską, TVP-2 w Łodzi.

Tekst mojej pracy dyplomowej został wydrukowany w dwóch czasopismach naukowych¹

Pełen spis mojego wykształcenia i uzyskanych dyplomów został zamieszczony w dokumencie; *Wykaz dorobku naukowego i dydaktycznego po uzyskaniu stopnia doktora sztuki.*

III. ZATRUDNIENIE W JEDNOSTKACH NAUKOWYCH

Od 2014 roku pracuję w Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi na Wydziale Tkaniny i Ubioru w Katedrze Ubioru. Jestem kierownikiem Pracowni Kostiumu Scenicznego. Do czasu uzyskania stopnia doktora sztuki pracowałam w Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki

1 *Symbol Księżycy-próba interpretacji na podstawie wybranych przykładów sztuki europejskiej w Teraźniejszość-Człowiek_Edukacja* Nr1(5) Wrocław ISSN 1505-8808 s.77-91
Śladami Wielkiej Bogini OŚKA 1(6) ISSN 1429-7027 s.20-21

w Krakowie w Katedrze Scenografii, gdzie prowadziłam zajęcia z realizacji kostiumu teatralnego.

Pełen opis historii mojego zatrudnienia w jednostkach naukowych zamieszczam w dokumencie; *Wykaz dorobku naukowego i dydaktycznego po uzyskaniu stopnia doktora sztuki*

IV. WSKAZANE OSIĄGNIĘCIA ARTYSTYCZNE

Osiągnięcia artystyczne, które wskazuję w moim autoreferacie to kostiumy i scenografia teatralna oraz kostiumy filmowe. Polem mojej działalności twórczej jest teatr i film. Tak się składa, że w teatrze realizuję zwykle scenografię i kostiumy, a w filmie kostiumy. Temat porównania tych obu dziedzin mojej działalności twórczej wydał mi się interesujący.

Kostiumy do teatru telewizji zaliczam do twórczości filmowej, ponieważ jest on realizowany metodą filmową. W warstwie kostiumowej, teatr telewizji odpowiada naturze filmu, nie teatru.

Wskazanymi osiągnięciami artystycznymi są zatem:

1. Kostiumy i scenografia do spektaklu teatralnego *Kościuszko Ostatnia bitwa*, którego premiera odbyła się 5 stycznia 2018 r. w Teatrze Nowym im. Kazimierza Dejmka w Łodzi.
2. Kostiumy i scenografia do opery *Semele*, której premiera odbyła się 21 kwietnia 2017 r. w Teatrze Wielkim w Łodzi.
3. Kostiumy do teatru telewizji *Posprzątane*, którego premiera odbyła się 21 listopada 2016 na antenie TVP-1
4. Kostiumy do filmu fabularnego *Kamerdyner*, którego premiera odbyła się 21 września 2018 r

V. TEMAT ŁĄCZĄCY WSKAZANE OSIĄGNIĘCIA ARTYSTYCZNE

Projektowanie kostiumu teatralnego i filmowego w aspekcie różnic scenograficznych i produkcyjnych w oparciu o wybrane realizacje własne - kostiumy i scenografię teatralną do opery *Semele* i spektaklu *Kościuszko*, oraz kostiumy filmowe do teatru telewizji *Posprzątane* i filmu fabularnego *Kamerdyner*

VI. OMÓWIENIE TEMATU

1. Wstęp

Projektowanie kostiumu dla filmu, teatru i teatru telewizji jest procesem złożonym, którego przebieg uzależniony jest od wielu czynników z których najważniejszymi wydają mi się być produkcyjne i scenograficzne. Produkcja teatralna a produkcja filmowa, to dwa różne światy, które więcej dzieli niż łączy. Najważniejszym czynnikiem łączącym są ludzie – twórcy teatralni; aktorzy reżyserzy scenografowie , kostiumografowie, chociaż i oni wchłonęci w proces produkcyjny, wykonują nieco inne zadania w obu tych rodzajach działalności artystycznej. Niezwykle ważnym czynnikiem dla twórcy kostiumów jest odniesienie do scenografii. W teatrze bardzo często scenograf projektuje też kostiumy. Jeszcze kilkadziesiąt lat temu praktycznie nie istniał podział na scenografię i kostiumy. Scenograf był też autorem kostiumów i oświetlenia. Bardzo cenię sobie takie realizacje scenograficzne, gdzie mogę odpowiadać za całość plastyki spektaklu. Omawiane tu realizacje teatralne - scenografia i kostiumy do opery *Semele*, scenografia i kostiumy do spektaklu *KościuszkO Ostatnia bitwa* oraz kostiumy do teatru telewizji *Posprzątane* i kostiumy do filmu fabularnego *Kamerdyner* posłużyć mają, jako przykłady uwarunkowań produkcyjnych i scenograficznych z którymi mierzy się kostiumograf w trakcie przebiegu całego procesu produkcji filmowej i teatralnej. Najbardziej przejrzystą formą podejścia do tematu wydało mi się ujęcie chronologiczne – od pierwszego zetknięcia się z tekstem, do etapu post-produkcji.

Kostium, zarówno filmowy, jak i teatralny nie istnieje w próżni, no chyba, że tworzyć będziemy artystyczne obiekty na wymyślony przez nas temat i wystawiać je jako dzieła sztuki, o czym zresztą skrycie marzy wiele znanych mi kostiumografek. Te dwa rodzaje kostiumów istnieją w określonych uwarunkowaniach, przeważnie mocno różniących się od siebie. Wspólne jest wszystko to, co łączy się ze światem plastyki; zasady kompozycyjne, znajomość psychofizjologii widzenia, znajomość historii sztuki, historii kultury materialnej, historii ubioru. Różnice natomiast wynikają ze wszystkiego, co wiąże się ze specyfiką filmu i teatru.

Od uzyskania stopnia doktora sztuki, tj. od 2015 roku zrobiłam kostiumy do siedmiu sztuk teatralnych, czterech teatrów telewizji, które właściwie robi się metodą filmową i jednego filmu fabularnego. Nie do każdej pracy podchodzę z takim samym zachwytem, ale każda jest dla mnie na swój sposób ważna. Podjęłam się próby porównania tych dwóch dziedzin kostiumografii.

I pomyśleć, że do niedawna w języku polskim w ogóle nie było słowa *kostiumograf*, był *kostiumolog* lub *scenograf*, który zwyczajowo w teatrze też robił kostiumy. A teraz należałoby odróżnić kostiumografa teatralnego od filmowego. A może raczej kostiumografkę, bowiem w akademiach sztuk pięknych, gdzie uczyłam, kobiety stanowią 99 % przyszłych kostiumogra/fów/ek.

2. Różnice w projektowaniu kostiumów dla teatru i filmu

a).Czytanie scenariusza a czytanie sztuki teatralnej

Różnicę między czytaniem scenariusza a czytaniem sztuki teatralnej da się rozpoznać już z poziomu semantyki. W filmie jest to *scenariusz*, później *scenopis* - techniczna interpretacja scenariusza i *plan pracy*. W teatrze *egzemplarz tekstu* lub *libretto*, czasami *rider*; jeśli mamy do czynienia z trudniejszymi działaniami inscenizacyjnymi takimi, jak np. projekcje multimedialne, czy skomplikowane zmiany światła.

Scenariusz, również scenopis, a także tekst sztuki teatralnej, częściej jej adaptacja, trafiają do rąk kostiumografa zazwyczaj jeszcze przed pierwszą ważną rozmową z reżyserem. Mam swój prywatny probierz jakości otrzymanego tekstu. I tu nie ma różnicy, czy filmowego czy teatralnego. Jeżeli czytając tekst za pierwszym razem nie zastanawiam się, w co ubrane są postacie, to znaczy, że z tekstem nie jest źle. Scenariusz filmowy, czy sztukę teatralną czytam kilkakrotnie, wychodząc z założenia, że właściwie nigdy nie będzie to za dużo. Z praktyki filmowej i teatralnej wiem, że im lepiej zrozumieję, przyswoję tekst, tym lepiej dla całego procesu twórczego. To jest jeszcze ten etap, gdzie nie wolno się śpieszyć. Znam reżyserów, którzy czytają scenariusz po kilkadziesiąt razy. Przeczytany przeze mnie egzemplarz bardzo często zapełnia się dziesiątkami notatek i szkiców. Ale jest pewna różnica w tym czytaniu. I nie jest ona bez znaczenia. Te teksty wyglądają inaczej. Do grafiki, układu tekstu na stronie dramatu jesteśmy przyzwyczajeni, bo takie książki po prostu zawsze się czytało. Tekst scenariusza czy scenopisu graficznie wygląda inaczej. Układ graficzny strony scenariusza pomyślany jest tak, aby jedna strona odpowiadała jednej minucie filmu. Scenariusz zawiera liczne kody np. w akcję wplecione są zaznaczenia, gdzie postać mówi z offu, określa się rodzaj prowadzenia kamery, oświetlenia, zmiany kostiumu, rodzaju dźwięku, efektów specjalnych itp. Scenariusz pisany jest zawsze w czasie teraźniejszym. Strona jest zawsze formatu a4, w Ameryce przyjęty jest nawet rodzaj czcionki; *Courier 12*. Styl pisania scenariusza jest

bardzo obrazowy, realistyczny, zawiera liczne didaskalia. Często czytając scenariusz odnoszę wrażenie, że pisany jest on tak, aby można było od razu zobaczyć scenę. Jakby bardzo mocno narzucał nam się obraz. Czytanie tekstu sztuki teatralnej natomiast, zostawia dużo więcej swobody wyobrażeniu, więcej wolności wyobraźni. Ta wielokrotność czytania scenariusza czy dramatu ma różne uwarunkowania. Dramat czytam wiele razy, głównie dla zrozumienia przesłania, dla dania sobie czasu na powolne rodzenie się obrazów, a potem na znalezienie swojej interpretacji, swojego języka plastycznego, którym opowiem sztukę. Scenariusz natomiast, wymaga wielokrotnego czytania również z powodów technicznych – dobrej organizacji pracy w okresie przed-zdjęciowym i na planie. W tym wypadku istnieje bowiem potrzeba rozpisania nie tylko postaci ale i przebiegu akcji, stworzenia planu kontynuacji scen. Bardzo pomocny jest w tym scenopis rozpisany na działania techniczne. Chociaż dopiero z planu pracy dowiaduję się, jak wyglądały będą kontynuacje. Może zdarzyć się przecież że jednego dnia przez te same drzwi z jednej ich strony przejdzie ta sama postać, tylko w ośmiu wersjach garderoby, z których każdą zakładała innego dnia. I tak w filmie mamy scenariusz, scenopis, plan pracy i własne, bardzo dokładne notatki. Każda postać, dokładnie scharakteryzowana, rozpisana jest na sceny w których występuje. Poziom trudności pracy z tekstem można rozpoznać po wyglądzie egzemplarza scenariusza. Wystające dziesiątki kolorowych karteczek albo nacięcia na stronach z wystającymi numerami scen, które niektórzy skrupulatnie odznaczają kolorowymi mazakami w miarę upływu dni zdjęciowych, ukazują skalę trudności w podejmowanych próbach, zapanowania nad materią scenariusza. Notatki na egzemplarzach sztuk teatralnych wyglądają zupełnie inaczej, to najczęściej zapiski rozmów z reżyserem, własne przemyślenia dotyczące inspiracji czy notatki z prób stolikowych, często pierwsze szkice projektów.

b).Okres przedprodukcyjny w filmie a w teatrze, czyli powstawanie projektów.

Proces powstawania projektów kostiumów do sztuki teatralnej rozpoczyna się już podczas pierwszych czytań dramatu, szkice powstają zwykle na egzemplarzu tekstu. Często są zapisem rozmów z reżyserem. Rozmowy z reżyserami filmowymi zwykle trwają krócej i szybciej następuje okres realizacyjny. Związane jest to z procesem produkcyjnym, producenci zwykle dążą do maksymalnego skracania okresu przygotowawczego. W teatrach też czas trwania procesu produkcyjnego skraca się, ale nie jest to aż tak drastyczna zmiana. Produkcja spektaklu wymaga określonej ilości prób aktorskich, które ustalane są z góry i twórcy

kostiumów przygotowują kostiumy równocześnie z nimi. Próby aktorskie do filmu trwają dużo krócej i rzadko biorą w nich udział wszyscy grający aktorzy. Zdarza się, że widzimy aktora dzień przed planem zdjęciowym, w krytycznych sytuacjach dopiero na planie filmowym.

Projekty kostiumów teatralnych najczęściej wykonuję w technice ołówka i akwareli. Tak było w przypadku projektów do spektaklu *KościuszkO Ostatnia bitwa*. Do nich dołączam rysunki w ołówku, które stanowią dokładniejsze rozrysowanie poszczególnych części kostiumu. Te ostatnie powstają zresztą równie często już na stole krawieckim, podczas omawiania kostiumów w pracowni. Czasami są modyfikowane, bo podczas rozmowy mogą rodzić się nowe pomysły czy rozwiązania. Pierwszą osobą w teatrze, której pokazuje się projekty jest reżyser, który wcześniej ogląda również pierwsze szkice i jest obecny na etapie doprowadzenia szkiców do projektów. To zależy zresztą od stopnia zaufania. Na zaufanie czasami trzeba pracować, ale są też reżyserzy, którzy uznają, że nie po to wzięli scenografa i kostiumografa, żeby się teraz martwić o kostiumy. Zresztą nie pamiętam takiej sytuacji, żeby pomysły reżyserskie na kostiumy się sprawdziły. Najbardziej twórcza rozmowa z reżyserem to ta, gdzie nie mówi on, jak ma wyglądać kostium, tylko mówi o charakterze postaci, o jej przeżyciach o tym co się z nią dzieje. Często na pierwsze rozmowy przynoszę albumy malarstwa czy plansze z dokumentacją historyczną lub stylistyczną.

Mam wrażenie, że plansze papierowe, w przeciwieństwie do folderów zapisanych w komputerze, znacznie bardziej ułatwiają rozmowę, podobnie jak makieta teatralna, która działa mocniej i jest wygodniejsza do omawiania niż rysunki wykonane w programach komputerowych. Jeśli takie wykonuję również je drukuję albo robię wydruki z wizualizacji. Nie w każdej pracowni teatralnej bowiem jest komputer i nie zawsze teatr posiada akurat ten program graficzny. Do wykonania makiety projektu podestu do opery *Semele* użyliśmy drukarki 3D i na tym przestrzennym projekcie reżyserka nanosiła swoje uwagi, co do kompozycji ustawienia śpiewaków i baletu. (Makiety, według mojego rysunku wykonał dr Rafał Dobruchowski). Prezentacja projektów w teatrze i filmie i samo podejście do nich innych twórców różni się nieco. W teatrze jest to często kilka rysunków na jeden projekt i dla każdej postaci, w filmie rysunki wykonuję raczej tylko prezentując kostiumy dla głównych postaci, dla statystów stosuję raczej plansze poglądowe.

W przypadku produkcji filmu *Kamerdyner* projekty musiały powstawać bardzo szybko. Nie było czasu na dokładne rysunki. Zrobiłam masę plansz poglądowych z dokumentacją historyczną i stylistyczną i dopiero po wypożyczeniu kostiumów robiłam

projekty ilustrujące efekt końcowy przeróbek kostiumów, część kostiumów powstawała bez projektów, bezpośrednio podczas przymiarek fastrygowaliśmy, odcinaliśmy zestawialiśmy na nowo.

Opera *Semele* wystawiana miała być w trzech przestrzeniach scenicznych. W Teatrze Wielkim w Łodzi, w Akademii Muzycznej i w Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi. Dodatkowo scenografia musiała nadawać się do szybkiego złożenia, przewiezienia i rozłożenia w innym miejscu w ciągu jednego dnia. Podobnie było z kostiumami. Ponieważ rzecz działa się w teatrze, nie w filmie, miałam większy wpływ na uwarunkowania scenograficzne, gdyż, co zdarza się często w teatrze, byłam jednocześnie autorką kostiumów i scenografii. Na zrobienie projektów kostiumów było dużo czasu, scenografii trochę mniej, ponieważ nie do końca wiadomy był budżet przedsięwzięcia. Akademia Muzyczna w Łodzi zaproponowała mi zrobienie scenografii i kostiumów do opery, którą wystawiała we współpracy z Teatrem Wielkim. Studenci z drugiego roku studiów licencjackich pod moim kierownictwem uczestniczyli w realizacji kostiumów poznając przy okazji pracownie teatralne i proces produkcji opery.

Na opracowanie koncepcji plastycznej i zebranie dokumentacji historycznej do filmu *Kamerdyner* nie było zbyt wiele czasu. Dokumentacja dotycząca lat 1900-1945 powstawała głównie w oparciu o moją wiedzę z zakresu historii ubioru, kwerendy biblioteczne i zasoby muzeów; Muzeum Kaszubskiego w Kartuzach, Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Narodowego w Krakowie i Muzeum Narodowego w Gdańsku. Projekty, były właściwie szkicami koncepcyjnymi, jednak do każdej postaci robiłam też planszę inspiracji historycznej.

Film kręcony był w pięciu transzach, przez cztery niezależne ekipy kostiumograficzne. Okres, do którego tworzyłam kostiumy obejmował letnią porę roku; życie pałacowe, wyścigi konne, polowania, pikniki arystokracji na plaży, sceny rodzajowe, życie chłopstwa i arystokracji w letniej scenerii.

Praca nad kostiumami do teatru telewizji *Posprzątane* poprzedzona była długimi rozmowami z reżyserką. Jej określenia charakterów postaci były dla mnie niezwykle pomocne. Powstało szereg plansz koncepcyjnych, które stanowiły punkt wyjścia do realizacji projektów.

Koncepcja artystyczna kostiumów do spektaklu *Kościuszko Ostatnia bitwa*, do którego projektowałam również scenografię, powstała w miarę szybko, ponieważ z reżyserką Iwoną Siekierzyńską współpracowałam już kilkakrotnie, a to stanowi zawsze, duże ułatwienie na wszystkich etapach pracy. Na zaufanie reżysera zapracowuje się kolejnymi wspólnymi

realizacjami. Umówiliśmy się na klimat kostiumów historycznych z pewną dozą realizmu, które prezentowane będą na tle projekcji, rzucanych na gołe deski sceny i abstrakcyjnej, symbolicznej i geometrycznej scenografii.

Tak więc w obu realizacjach teatralnych *Semele* i *Kościuszko Ostatnia bitwa*, swobodę twórczą zapewniało mi autorstwo całości oprawy scenicznej: scenografii i kostiumów oraz koncepcja projekcji multimedialnych. W realizacjach filmowych, *Kamerdyner* i *Posprzątane*, tworząc kostiumy, musiałam brać pod uwagę rozwiązania kompozycyjne innych scenografów i eksplikacje operatorskie. W obu przypadkach miałam do nich wcześniej zapewniony dostęp.

Trzeba tutaj wyjaśnić, dlaczego traktuję teatr telewizji jak film. Bo to jest teatr realizowany metodą filmową i doprawdy trudno zorientować się, ile tego teatru jest w teatrze telewizji. Na dziewięć teatrów telewizji, do których zrobiłam kostiumy tylko w jednym scenografia była zbliżona do konwencji teatralnej, ale i tak, co ujęcie, przestawiano ją *pod kamerę*. I tutaj założenie było takie, że kostiumy są realistyczne i zgodne z prawdą historyczną.

Rysunki projektów kostiumów teatralnych powinny być zawsze bardzo dokładne, nadające się do omawiania ich w pracowniach. Często realizowane są nie tylko w pracowni krawieckiej, ale i modelatorni, pracowni szewskiej a nawet stolarni czy ślusarni. Projekt kostiumu teatralnego obejmuje nie tylko ubiór ale i obuwie, dodatki, biżuterię, nakrycie głowy, fryzury i charakteryzację. W filmie rzadko zdarza się, żeby ta sama osoba była autorem i kostiumów i scenografii. Charakteryzacją zajmuje się oddzielny pion, w którego skład wchodzi osoby wyspecjalizowane w robieniu makijażu, efektów specjalnych i fryzur. Pion kostiumograficzny i pion charakteryzacji ściśle ze sobą współpracują, ale autorstwo kostiumu i charakteryzacji są od siebie oddzielone. Jedynie wśród charakteryzatorek z ogromnym stażem i dorobkiem spotkałam się z podejściem bardziej teatralnym, gdzie chciano znać moje zdanie na temat fryzury czy charakteryzacji, gdzie twórcom charakteryzacji zależało bardzo na osiągnięciu spójnego efektu.

O ile w teatrze można z dość dużą dokładnością przewidzieć kompozycję plastyczną poszczególnych scen, szczególnie gdy sami jesteśmy autorami całości, to w filmie rzecz nie zawsze jest do przewidzenia. Rzadko jest czas na wcześniejsze oglądanie wszystkich lokacji z ustawioną scenografią, bo pion scenograficzny kończy ustawiać scenografię z reguły w przededniu zdjęć. Posiadam więc zawsze jakieś wyjście awaryjne do podmiany. Często muszę komponować *pod kamerę*.

Autor kostiumów do filmu nie musi być autorem projektu odzieży z której korzysta, ważny jest już sam wybór. Mogę skorzystać z projektów wielu projektantów znanych i nieznanymi z nazwiska. Jednak, jeżeli korzystam z kostiumów magazynowych i wiem, że zostały zaprojektowane lub wykorzystane przez innego kostiumografa do ról pierwszoplanowych, nie wykorzystuję ich na pierwszym planie. Kostiumy w teatrze, również po zejściu sztuki ze sceny trafiają do magazynów, gdzie często dostają swoje drugie życie i są wykorzystywane przez innych kostiumografów. Rzadko dzieje się to jednak zaraz po zejściu sztuki ze sceny. Pamiętam jak było mi przykro, gdy w jednym z teatrów kostiumy historyczne, za które otrzymałam Złotą Maskę zostały prawie natychmiast po zejściu sztuki ze sceny pocięte przez scenografa- dyrektora teatru, który robił następny spektakl. Ale był też inny przypadek gdy znana reżyserka teatralna chcąc wykorzystać moje kostiumy, które były już w magazynie teatralnym, zadzwoniła do mnie i zapytała o zgodę.

c). Współpraca kostiumografa z innymi twórcami w filmie a w teatrze.

Założenia artystyczne w projektowaniu kostiumów uwzględniać muszą wiele uwarunkowań, które niesie ze sobą współpraca z innymi twórcami teatralnymi i filmowymi. W filmie jest ich trochę więcej niż w teatrze. Kostiumy projektowane do teatru uwzględniać muszą konwencję teatralną dla jakiej są przeznaczone. Inaczej projektuje się dla teatru dramatycznego, inaczej dla baletu, opery czy widowiska muzycznego. Pierwszymi osobami, z którymi kostiumograf spotyka się w teatrze jest reżyser przedstawienia i dyrektor artystyczny teatru. Nie miałam w teatrze takiego przypadku, że musiałam współpracować również ze scenografem, pomijając sytuację, gdy reżyser pełnił również tę funkcję. Od kilku lat dla teatru projektuję scenografię i kostiumy.

Najważniejszą osobą jest reżyser. To on jest głównym twórcą dzieła. On dobiera sobie współpracowników, on przeważnie dokonuje adaptacji dzieła literackiego, bądź wybiera osobę, która to zrobi. Ale reżyser najczęściej mówi: „Najważniejszy jest tekst” I to jest prawda. Nad tekstem można wspólnie pracować. W teatrze omawianie tekstu odbywa się głównie z reżyserem. Ten etap pracy jest dla mnie chyba najważniejszy. Egzemplarz sztuki teatralnej, będący z reguły adaptacją dramatu czy librettem dostaję zazwyczaj przed spotkaniem z reżyserem ale bywa i tak, że reżyser dzwoni i opowiada mi jego treść. Współpraca kostiumografa z reżyserem nie jest obwarowana jakimiś regułami. Reżyserzy bardzo różnie podchodzą do scenografii i kostiumów.

Współpracując z Grayem Veredonem, choreografem pracującym w różnych teatrach Europy, miałam zapewnioną całkowitą swobodę twórczą. Realizując w Teatrze Wielkim w Łodzi widowisko baletowe *Kobro* zastałam idealne warunki pracy. Reżyser powiedział, że dostosuje choreografię do zaproponowanych przeze mnie rozwiązań plastycznych. Podobnie zachował się kompozytor, Sławomir Kulpowicz, który zobaczywszy projekty scenografii i kostiumów powiedział, iż zmienia muzykę. To był spektakl w którym wszyscy twórcy funkcjonowali na równorzędnych prawach i dało to bardzo dobre efekty. Stało się tak, być może dlatego, że była to sztuka o artystce rzeźbiarce, plastyka siłą rzeczy musiała odgrywać nadrzędną rolę.

Przy realizacji scenografii do opery *Semele* stało się bardzo podobnie. Niemiecka reżyserka powiedziała już po pierwszej rozmowie, że zostawia mi wolną rękę jeżeli chodzi o stronę artystyczną kostiumów i scenografii i że zależy jej jedynie na tym, aby była możliwość ustawienia wszystkich śpiewaków na scenie jednocześnie. Ustaliśmy również, że znajdzie jakiś sposób aby pokazać boski świat, który dzieje się równolegle do realnego i że opracuję koncepcję projekcji filmowych, które pojawiać będą się w czasie spektaklu. Kostiumy powinny też prezentować dwa światy- świat ludzki i świat boski.

Omawianie koncepcji kostiumograficznej z reżyserką teatru telewizji *Posprzątane*, Agnieszką Lipiec – Wróblewską, przebiegało nieco inaczej. Dokładnie omawiałyśmy każdą postać, każdą scenę wymagającą zmiany kostiumu. Po przedstawieniu plansz inspiracyjnych, powoli powstawała ostateczna koncepcja. Zaczęłam się obawiać, że jak tak dalej pójdzie nie starczy mi już czasu na projekty. Szczęśliwie, aktorzy byli bardzo zadowoleni z mojej pracy i to zakończyło ostatecznie proces pracy nad kostiumem. Aktorki, Agata Kulesza, Dominika Kluźniak, Aleksandra Konieczna, Wiktoria Gorodeckaja oraz Piotr Adamczyk grali postacie mocno zróżnicowane charakterologicznie i kostium musiał to odzwierciedlać.

Współpraca z aktorem na planie filmowym wydaje się być dużo łatwiejsza niż w teatrze. Często zastanawiałam się dlaczego tak jest. Zapytałam kiedyś o to niezującego już Aleksandra Bednarza, bo on stanowił dla mnie najbardziej jaskrawy przykład tego zjawiska. Pracując z nim w teatrze, boje o kostium do spektaklu *Intryga i miłość* przebiegały bardzo ostro, a na planie filmowym współpraca układała się idealnie. Odpowiedział mi, że w teatrze aktorzy są u siebie a to ja jestem gościem a na planie filmowym to kostiumograf jest gospodarzem w swojej garderobie, a aktor może przyjechać choćby na jeden dzień zdjęciowy, dlatego zachowuje się inaczej.

Reżyser i aktor, to najważniejsze osoby, z którymi współpracuje kostiumograf, zarówno na planie filmowym jak i w teatrze. Spotkałam na planach filmowych aktorów, którzy przykładali wielką wagę do kostiumu. Pamiętam jak umówiłam się na planie teatru telewizji z aktorem, grającym główną rolę na jakiś sweter, ale zanim artysta dotarł na plan zdjęciowy postanowiłam dać mu podobny do tego wybranego, ale trochę inny. Nie chciał go założyć. Reżyser ujął się za moją koncepcją i poprosił, żeby zagrał w tym, który ja proponuję. Aktor zabrał sweter i gdzieś się z nim zaszył. Zobaczyłam go jak siedzi w kącie i zaprzyjaźnia się z tym swetrem, głaszcząc go i przytulając. Wrócił i powiedział, że *sweter jest ok!* chociaż biorąc pod uwagę taki rodzaj wrażliwości artystycznej zgodziłabym się, żeby wystąpił w czym chce. Współpracując na planie filmowym z aktorami, kostiumograf często musi wykazać dużą dozę empatii, intuicji i zdolności improwizacyjnych. Aktorzy są niezwykle wrażliwymi ludźmi. Często chimerycznymi. Bywają aktorzy, którzy przygotowując się do zagrania sceny wchodzą w rolę już w garderobie. A nie zawsze grają dobre wróżki. Jakiś czas zajęło mi zrozumienie tego zjawiska. Aktor może wyrazić niezadowolenie z kostiumu, bo właśnie za chwilę gra kogoś, kto jest z czegoś niezadowolony. Wypracowanie metod radzenia sobie w takich sytuacjach zajęło mi parę lat.

Współpraca z aktorem w teatrze ma inny wymiar. Pracownia krawiecka, w której powstaje kostium znajduje się pod bokiem. Aktor zaprzyjaźniony jest zwykle z krawcami. Krawiec wie, co aktor lubi, co jest dobre dla jego sylwetki czy dobrego samopoczucia. Wiele nauczyłam się od mistrzów teatralnego krawiectwa. Choć sama też dostarczałam często książki z wykrojami historycznymi do pracowni. Krawcy teatralni nauczyli mnie wielu sztuczek związanych z optycznym korygowaniem sylwetki, ale też sposobów postępowania z aktorami. Dobrzy teatralni fachowcy to zawody, które zanikają. Ich miejsce zajmują często ludzie, którzy namawiają gorąco do zakupu gotowych ubrań a ich praca sprowadza się wtedy do dokonywania przeróbek. W filmie kostiumograf ma możliwość samodzielnie dobierać sobie współpracowników i współpracować tylko ze sprawdzonymi przez siebie krawcami. I z reguły każdy kostiumograf taki zespół, który współpracuje z nim na stałe, posiada.

Współpraca z aktorem na planie filmowym jest jakby prostsza niż w teatrze. Być może wynika to z czasu, jaki można poświęcić na przymiarki, jak i z czasu eksploatacji kostiumu. Aktorzy przyjeżdżający na plan czasami mają dziwne pomysły, myślę, że często przeniesione z produkcji telewizyjnych seriali. Przynoszą walizki swoich sprawdzonych kostiumów, w których dobrze się czują i sądzą, że wyglądają ładnie i za wszelką cenę forsują ten pomysł. Z zasady wtedy nie ustępuję. Czasami umawiam się z aktorem, że możemy wykorzystać np.

jego prywatne buty ale pamiętam zawsze, że wiąże się to z ogromnym ryzykiem. Istnieje prawdopodobieństwo, że aktor nie przywiezie ich powtórnie na plan a może akurat będzie kręcona kontynuacja sceny. Podobnie bywa z wypożyczaniem przez aktorów kostiumów filmowych.

Często uważa się, że kostium w teatrze jest bardziej artystyczny, jest jakby ważniejszy. Pod pewnym względem w filmie kostiumowym jest podobnie jak w teatrze. Aktor często zakładając go od razu wciela się w graną postać. Inaczej się porusza, przyjmuje inną postawę. Zresztą nawet statyści zakładając kostiumy historyczne natychmiast zachowują się inaczej. Gdy w filmie *Kamerdyner*; dziesiątki statystów uczestniczących w scenie wyścigów konnych zostało przebranych w stroje stanu szlacheckiego z początku wieków i ucharakteryzowanych, momentalnie zmieniło się ich zachowanie, sposób poruszania, a nawet sposób mówienia do siebie w rozmowach prywatnych.

Projektowanie dla filmu współczesnego, jest wbrew pozorom, pod wieloma względami dużo trudniejsze niż poruszanie się po epoce historycznej. Filmem kostiumowym jest nie tylko taki, gdzie akcja dzieje się 100 sto lat temu, ale i taki którego scenariusz opowiada lata 80-te XX -go wieku. Ważne jest, że odzież z tamtego okresu nie jest już powszechnie dostępna. Trzeba ją uszyć, wypożyczyć czy jakoś zdobyć.

Projektowanie kostiumów z epoki jest obwarowane szacunkiem dla kostiumografa, dla jego wiedzy historycznej, z którą nikt nie dyskutuje. Natomiast na kostiumie współczesnym zna się każdy. Aktorzy zazwyczaj mają swoje ulubione marki odzieżowe, często zniżki w sklepach, których są klientami. Próbują więc forsować swoje pomysły na temat kostiumu, kierując się zasadą „w tym mi ładnie” albo „stylistka powiedziała, że pięknie mi w błękiecie”. Realizując teatr telewizji *Posprzątane* nie miałam tego typu problemów we współpracy z aktorami, być może dlatego, iż już w samym założeniu reżyserskim, kostiumy dla aktorów miały poza określeniem charakteru postaci, podkreślać ich urodę. Ostateczna forma kostiumu często bywa wypadkową współpracy z reżyserem i aktorem. I tak powinno być. Kostium jest dla aktora. Owszem, współtworzy on całość obrazu filmowego lub obrazu teatralnego, ale nosi go aktor. Funkcją kostiumu jest określenie charakteru postaci, pomoc aktorowi w jej budowaniu, ale też znaczące uczestnictwo w kompozycji plastycznej całości obrazu.

Inni twórcy z którymi współpracuje kostiumograf to; dźwiękowiec na planie filmowym i w teatrze muzycznym lub operze oraz autor zdjęć w filmie, lub reżyser światła w teatrze.

Współpraca z dźwiękowcem na planie filmowym jest niezwykle ważną częścią pracy kostiumografa. W skrajnych przypadkach kostium może nawet zostać wyeliminowany z powodu efektów akustycznych jakie wydaje przy ruchu aktora. Już podczas tworzenia kostiumu musimy brać to pod uwagę. Unika się materiałów i tkanin dźwiękotwórczych. Może zdarzyć się, że tkanina nie sprawia wrażenia, że wydaje jakieś szelesty, a dla czułej membrany mikrofonu okazuje się być zbyt głośna. Kostiumograf, lub jego asystent, współpracuje też na planie zdjęciowym z dźwiękowcem podczas przypinania mikroportów. Dźwiękowcy w filmie dysponują sprzętem służącym do przypinania mikroportów, ale należy zawsze zrobić korektę kostiumu po ich działaniach. Podczas realizacji filmu *Kamerdyner*, gdzie występowały kostiumy historyczne należało bardzo uważać na możliwość ukazania się części mikroportu spod kostiumu. Dźwiękowcy bardzo się o to starali. Stosowaliśmy najrozmaitsze rodzaje mocowań, taśm i gum w różnych kolorach. Dźwiękowcy teatralni nie posiadają z reguły tak wyspecjalizowanego sprzętu jak filmowi. Często kostiumograf zleca pracowni krawieckiej czy modelatorni uszycie specjalnych woreczków na mikroporty, lub po prostu robi się je z pończochy. W teatrze dźwięk jaki wydają tkaniny jest często mile widziany. Szelest taftowych sukien, czy jak w przypadku kostiumu Kozaka ze spektaklu *KościuszkO Ostatnia bitwa*, soroczki (rodzaju koszuli), szarawarów i świty (rodzaju sukmany) stanowił wzbogacenie kompozycji dźwiękowej spektaklu, a nie jej wadę.

Współpraca z pionem operatorskim w filmie jest znacznie ważniejsza niż współpraca z mistrzem oświetlenia w teatrze. W teatrze scenograf czy kostiumograf może, jeśli tylko chce, mieć znaczący wpływ na rodzaj oświetlenia. W filmie raczej nie. Autor zdjęć ustawia światło pod scenę, nie pod kostium. Skoncentrowany jest na całości sceny.

d). Przygotowywanie i realizacja kostiumów w teatrze a w filmie.

Czas, który w teatrze może być poświęcony na dopracowywanie kostiumów, w filmie często upływa na przymiarkach, które w pogoni za aktorem odbywają się w różnych, nieraz bardzo odległych od siebie miejscach. Przymiarki do *Kamerdynera* miały miejsce w rozmaitych miejscach, w domach aktorów, w teatrach, na planach filmów, w których aktorzy aktualnie grali. W przypadku teatru telewizji *Posprzątane* nie było takiego pośpiechu. Specyficzny rodzaj produkcji teatru telewizji, często skutkuje dużo spokojniejszym rytmem prac. Spektakle są teatralne, ale realizowane metodą filmową. Na etapie przedprodukcyjnym często daje to kostiumografowi więcej spokoju. Zapewniana jest jedna garderoba, z reguły na

terenie gmachu telewizji i do niej przychodzą aktorzy, ponieważ próby również odbywają się na terenie telewizji. I tak było w przypadku spektaklu *Posprzątane*, gdzie gwiazdy polskiego kina, takie jak Agata Kulesza czy Piotr Adamczyk odbywali próby kostiumowe między próbami aktorskimi.

W filmie częstokroć nie ma czasu na to, żeby zrobić przymiarki na statystach. Dobrze jest, jeśli uzyskamy wymiary statystów na kilka dni przed zdjęciami Organizacja pracy, co za tym idzie, organizacja czasu pracy, spada tu w większości na kierownika pionu kostiumograficznego – kostiumografa. W teatrze kostiumograf ma większą pomoc w organizacji procesu produkcji kostiumów. Kierownik techniczny czuwa nad pracą pracowni i terminami wykonania kostiumów. Wiadomo jest, że ostateczny termin prezentacji wszystkich kostiumów na scenie, to próba techniczna na trzy dni przed premierą. W filmie zdarza się, że aktor widzi kostium tuż przed wejściem na plan filmowy, gdy odbywa się pierwsza przymiarka. Są to oczywiście skrajne sytuacje, które wynikają nie z winy kostiumografów.

Kostium teatralny jest własnością teatru. Na próbie generalnej wszystkie kostiumy muszą być gotowe. W teatrach jednak zasadniczo nie ma wypożyczeń. Unikam również kupowania kostiumów w sklepach z używaną odzieżą, chociaż zdarza się, że kupuję kilka z których tworzę jeden. Najlepsze są sytuacje, gdy kostium realizuje się w pracowniach teatralnych. Jeżeli pracownia wie, że nie zdąży, zleca wykonanie na zewnątrz często krawcom z innych teatrów. Tak było w przypadku kostiumów do spektaklu *Kościuszko Ostatnia bitwa*, szczęśliwie złożyło się, że wykonał je wybitny krawiec z którym realizowałam już kostiumy z tego okresu historycznego. Projekty teatralne zaopatrzone są w próbki proponowanych do realizacji tkanin. Co bardziej przedsiębiorcze hurtownie zaopatrują teatry w próbki rozmaitych materiałów, ale często są to rzeczy na które trzeba czekać, bo muszą być sprowadzone z zagranicznych magazynów. A tu również liczy się czas. W teatrze istnieje jakby większy szacunek dla pojedynczego projektu. Zanim zostanie on realizowany pochyla się nad nim parę osób: reżyser, aktor, kierownik techniczny, czasem kierownik baletu, szewc, modystka, charakteryzatorka. I wszystkim zależy na tym, żeby zrozumieć myśl projektanta. Dobry jest też stary zwyczaj podpisywania projektów przez dyrektora teatru. Ostatnio takie podpisy pod moimi projektami złożył dyrektor teatru w Legnicy i jakoś zrobiło się uroczyście. Taki podpis stanowi też ochronę projektów. Nie można już ich zmienić. Może zrobić to kostiumograf w porozumieniu z reżyserem, jeśli chce, ale zmiana nie może nastąpić w czasie realizacji. Zawsze wtedy można powiedzieć: „o, tu proszę pan dyrektor podpisał, nie wolno

zmieniać”. Więc aktor, który często przeżywa , jak zresztą cały zespół, na trzy dni przed premierą rodzaj paniki, nie może zmienić kostiumu w ostatniej chwili.

Scena z filmu Krzysztofa Kieślowskiego *Personel* pokazuje co prawda sytuację odwrotną kiedy to aktor drze kostium na scenie chcąc upokorzyć teatralnego krawca, a naprawdę chodzi mu o to, aby pokazać goły tors na scenie. Krzysztof Kieślowski sam kończąc liceum technik teatralnych miał kolegów pracujących w pracowniach teatrach i w zasadzie jest to scena autobiograficzna. Przeżyłam podobną sytuację na planie filmu *Kamerdyner*. Aktor co prawda nie podarł kostiumu, ale pragnąc pokazać się w negliżu zdjął go niespodziewanie, mimo oporów reżysera i moich. Scena na szczęście nie weszła do filmu.

Kostium filmowy w zasadzie używany jest jednorazowo. Można go *pod kamerę* np. spiąć szybko z tyłu agrafkami czy zakleić buty taśmą klejącą. W teatrze aktor musi mieć zapewniony komfort i świadomość, że kostium dobrze prezentuje się z każdej strony. W pracowniach krawieckich przymiarki odbywają się kilkakrotnie, w zależności od stopnia skomplikowania wykonywanej pracy. W filmie, jeśli kostiumy szyte są od początku decydujemy się na góra dwie przymiarki. W filmie można wypożyczać kostiumy. Istnieją magazyny kostiumów z których korzysta się przygotowując kostiumy do filmu. Czasami ułatwia to pracę a czasami wiąże się z dodatkowymi trudnościami. Wypożyczając z zagranicznych magazynów kostiumy do *Kamerdynera* dokonywałam z asystentami wielu przeróbek. Często wiązało to się z licznymi przekomponowaniami, przesyficiami, ingerencją w sam zamysł kompozycyjny projektu ubioru, innym razem ze zmianą dodatków na te z epoki .

Kostiumy wypożyczane w magazynach polskich i zagranicznych były przerabiane, farbowane i przesywane. Wszystkie akcesoria i sposoby zapięć były przerabiane na stylowe. Dodawaliśmy koronki, hafty, aplikacje, albo wymienialiśmy je na nowe. Czasami z kilku kostiumów powstawał jeden. Przerabialiśmy również nakrycia głowy starając się nadać im bardziej bardziej twarzowy charakter albo dostosowując do panującej mody.

Nie wszyscy rozumieli, że film, który nazywa się *kostiumowym* wymaga wyjątkowego pietyzmu w podejściu do kostiumu. Przynoszono mi na przykład buty- sztyblety mówiąc, że „takie polecono w magazynie” i nie miało znaczenia, że ten fason pojawił się na świecie 20 lat później. Często słyszeliśmy: „tylko wy to widzicie”. A to nie jest tak. Inni też widzą, tylko nie nazywają tego fachowo. Pamiętam, jak oglądając pięcio-oskarowego *Gladiatora* Ridleya Scotta coś mnie raziło w tych kostiumach a film przecież dostał Oscara za kostiumy. Nie miałam wtedy dostatecznej wiedzy na temat tego okresu historycznego, ale czułam, że coś jest nie tak.

Po latach wysłuchałam wykładu na konferencji naukowej, gdzie pani Agata Ługowska przez pół godziny opowiadała o zauważonych w tym filmie błędach kostiumowych. Gladiator patrzył na nakrycia głowy, które ma do wyboru a wybiera między takimi, których nie ma już od 800 lat i takimi, które pojawią się za lat 1400.² I jestem nieomal pewna, że nie chodziło tu o poetycką przenośnię.

Kostium teatralny jest mocno związany ze scenografią. Kostium filmowy również, ale tu ważniejsza jest praca kamery, kadr i światło. Realizując kostiumy do teatru telewizji *Afera mięsna* mówiono mi; „nie zajmuj się butami i tak ich nie będzie widać” , nie słucham nigdy takich rad, bo równie dobrze może być odwrotnie. Nie wyobrażam sobie sytuacji gdzie mówiłabym operatorowi; „kadruj inaczej, bo on jest dobrze ubrany tylko do połowy”. I tak też było. W ostatniej chwili operator postanowił ustawić kadr na buty 200 statystów wychodzących z sali rozpraw.

Przygotowując projekty kostiumów dla teatru nie spotykam się z takimi problemami. Najczęściej jestem wtedy też autorką scenografii i światła i muszę jedynie dogadywać się sama ze sobą. Mając do dyspozycji oświetlenie sceniczne jest się w stanie również zaingerować w jakość prezentowanego kostiumu.

W filmie światło raczej nie jest ustawiane pod kostiumy, ustawia się je pod scenę, tak aby niezależnie gdzie ustawi się kamerę zmiana światła wymagała jak najmniejszej ilości ruchów i zabierała jak najmniej czasu, czyli ustawia się światło na różne kierunki widzenia.

W teatrze światło ustawiane jest na jeden kierunek widzenia - z widowni. I możemy tu spokojnie wystudiować je tak, aby oświetlało precyzyjnie kostium, podkreślało np. fakturę, ruch czy kolor materiału. Są kolory, które lubi film i takie, które lubi teatr. Wszystko zależy oczywiście od założeń kompozycyjnych, od gam kolorystycznych w obrębie których zamierzamy działać. Tradycyjnie przyjęło się, że w teatrze zawsze sprawdza się gama ciepłych brązów, ale jej wyeksploatowanie przez lata stało się już nieco nudne i coraz częściej stosuje się odważniejsze zestawienia kolorystyczne. Zmienił się też rodzaj lamp, prawie wszystkie teatry używają głównie już oświetlenia ledowego, dla scenografa czy kostiumografa wymaga to każdorazowo dokładnego zapoznania się z rodzajem używanego oświetlenia. Ma ono bardzo istotny wpływ na zmiany kolorystyczne widziane na kostiumie czy scenografii.

W teatrze zmianę koloru widzimy od razu, w filmie kolor widzi kamera. Dziś, gdy powszechnie stosuje się korekcje barwne czy nakładanie gradingów (założenia określonego

² Agata Ługowska *Kamera, akcja, Gladiator! Walki gladiatorów w filmie Gladiator Ridleya Scotta, w W kręgu antycznych fascynacji* s.141-161 Wydawnictwo Muzeum Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013

koloru na całość filmu), koncepcje kolorystyczne należy precyzyjnie ustalać. Scenograf i kostiumograf powinni wiedzieć, co operator zamierza w post-produkcji uczynić z obrazem.

e). Organizacja garderoby

W polskim filmie często jest tak, że to kostiumograf, jako kierownik pionu kostiumograficznego, zarządza organizacją garderoby i jej wyposażeniem od samego początku. Garderoba filmowa pierwotnie znajduje się w jakimś miejscu, specjalnie do tego wyznaczonym, w studiu filmowym, telewizyjnym albo w innej przestrzeni specjalnie do tego celu wynajętej. Podczas przygotowywania kostiumów do filmu *Kamerdyner*; w związku z ekstremalnym minimum czasowym, produkcja zgodziła się taką garderobę ulokować naprzeciwko mojego miejsca zamieszkania w dużych pomieszczeniach biurowych. Musieliśmy sami wyposażyć ją w niezbędne garderobiane akcesoria. Nie wszyscy aktorzy mieli możliwość dojechania do Łodzi, ale ci dla nas najważniejsi przybyli. Za pozostałymi jeździliśmy do różnych miast. Podczas zdjęć do teatru telewizji *Posprzątane* garderoba znajdowała się w studiu telewizyjnym w Warszawie i była dobrze wyposażona od samego początku. Blisko znajdowała się charakteryzatornia i sala prób.

Na czas pracy planu filmowego garderoba lokowana jest w samochodach, kiedyś przerabianych autobusach, dziś specjalnie do tego celu zaprojektowanych mobilnych garderobach. Moment przeniesienia kostiumów jest też momentem pierwszej selekcji i uporządkowania kostiumów tak, aby maksymalnie ułatwić sobie pracę na planie. Czasami wygodniej jest ułożyć kostiumy scenami, czasami postaciami.

W teatrze sprawa jest dużo prostsza. Kostiumy przechowywane są w garderobach aktorskich. I to teatralna garderobiana czuwa nad ich podaniem w odpowiednim czasie czy konserwacją.

W filmie zapanowanie nad organizacją garderoby wpisane jest w zawód kostiumografa. Może zdarzyć się w każdej chwili zmiana kostiumu czy potrzeba wymyślenia jakiegoś zupełnie nowego zestawienia. W teatrze kostium, który zagra na premierze raczej nie ulega już zmianie, co najwyżej zmieniamy jest jego rozmiar czy uzupełniane są dodatki.

f). Kostium na planie filmowym a kostium na scenie teatralnej.

W teatrze kostium grający w spektaklu nie powinien ulegać niezaplanowanym zmianom. Jeżeli raz się ubrudzi, wygniecie, uszkodzi albo podrze, kostiumograf czy jego asystenci nie mają możliwości przerwania spektaklu i powiedzenia „stop, muszę coś naprawić”. W filmie istnieje możliwość takich ingerencji, co prawda nie podczas ujęcia, ale ujęcie zawsze można powtórzyć. Pion kostiumograficzny ma jeszcze jedno bardzo ważne zadanie na planie filmowym, którego nie ma w teatrze. Musi pilnować kontynuacji. Zapisać lub sfotografować lub jedno i drugie początek i koniec ujęcia. Co stało się z kostiumem podczas trwania akcji. Jeżeli aktor zapiął lub rozpiął guzik, to który? Jak ułożyła się fałda na chuście, jeżeli część garderoby została na ujęciu zdjęta, należy zapisać gdzie i w jaki sposób została ułożona. Wszystkie te notatki powinny znaleźć się w egzemplarzu scenariusza, który dla potrzeb pionu kostiumograficznego drukowany jest jednostronnie. W teatrze takie kontynuacje nie mają znaczenia, chyba, że wplecione są w akcję, ale wtedy i tak jest to sprawa, której pilnuje aktor. Jeżeli podczas trwania spektaklu teatralnego, kostium ma w zaplanowany sposób się zniszczyć, to do następnego przedstawienia przygotowujemy jest nowy lub naprawia się ten zużyty. W filmie zdarza się, że kostium ulegający degradacji w jednej scenie w następnej musi być zupełnie niezniszczony. Czasami przygotować trzeba kilka egzemplarzy tego samego kostiumu z różnym stopniem spatynowania, bądź identycznych ubrań, jeżeli zniszczenie kostiumu następuje na ujęciu. Tak było z koszulami dla tytułowej postaci *Kamerdynera*, gdzie kostium ulegał zniszczeniu w czasie bójki. Do każdego dubla przygotowywana musiała być dla kaskadera nowa koszula.

g). Budżet na kostiumy

Podczas wykładów prowadzonych w Szkole Wajdy w Warszawie tłumaczyłam młodym studentom produkcji filmowej, że wysokość pieniędzy przeznaczanych na kostiumy jest odwrotnie proporcjonalna do czasu jaki dają kostiumografowi na ich przygotowanie. To znaczy im mniej dajemy na kostiumy pieniędzy tym potrzebujemy na ich realizację więcej czasu. W praktyce producenci rzadko to rozumieją i uruchamiają budżet najpóźniej jak się da, licząc chyba na to, że kostiumograf nie zdąży go wydać. A tymczasem sytuacja jaka wtedy powstaje zmusza kostiumografa do działań szybkich, które właśnie nie są najtańsze. Krawiec wiedzący, że ma noc na uszycie sukienki czy szewc dopasowujący buty, w ekspresowym terminie, żądają wtedy wyższych stawek. Nie ma czasu na długie szukanie po sklepach z używaną odzieżą, idzie się wtedy do tych, gdzie wiemy, że na pewno dostaniemy to, o co nam

chodzi. Nie ma czasu na przetrząsanie tanich magazynów kostiumów, jedzie się do dobrych często zagranicznych, gdzie kostiumy są skatalogowane i można je wybrać nie w tydzień tylko w parę godzin.

Sytuacja taka w teatrze raczej nie istnieje, chociaż nie do końca. Tu też daje się zauważyć tendencja do skracania czasu potrzebnego na projekty i wykonanie kostiumów, ale to raczej uwarunkowane jest ilością premier, jakie wystawia teatr, pomijając kwestię coraz gorszego finansowania teatrów.

Czas w filmie obecnie przelicza się na ilość scen, które przewidziane są do zrealizowania określonego dnia zdjęciowego. Pamiętam, jak na początku mojej pracy, pierwszego dnia pojechaliśmy na zdjęcia i nie nakręciliśmy nic, ponieważ chmura na niebie źle się przesuwiała, taka sytuacja dziś jest nie do pomyślenia. Na planie jest nerwowo, gdy zamiast ośmiu nakręci się siedem scen. Praca kostiumografa również na tym cierpi.

3. Wybrane realizacje własne

a). Kostiumy i scenografia do opery *Semele*.

Spektakl był koprodukcją Teatru Wielkiego w Łodzi, Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Ogólnokształcącej Szkoły Baletowej im. Feliksa Parnella w Łodzi i Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi.

Reżyserię opery powierzono Evie Buchman, niemieckiej reżyserce, specjalizującej się w produkcjach operowych, realizującej przedstawienia na deskach teatrów całej Europy.

Teatr Wielki użyczał sal na próby, tam też odbyły się pierwsze dwa spektakle. Teatr udostępnił nam wszystkie swoje pracownie. Budżet był o wiele niższy niż przy typowych produkcjach operowych Teatru Wielkiego, ale otrzymaliśmy za to więcej czasu na przygotowania.

Ze względu na to, że Eva Buchmann, reżyserka spektaklu mieszka w Niemczech, przed przystąpieniem do realizacji spotkałyśmy się tylko trzy razy. Uzgodniłyśmy, że kostiumy i scenografia powinny dawać możliwość odróżnienia świata boskiego od rzeczywistego.



fot. Teatr Wielki w Łodzi

Gdy przemyślałam scenariusz i wzięłam pod uwagę budżet przedstawienia, zrozumiałam, że tekst wymaga zorganizowania takiej przestrzeni, która pomieści skomplikowaną akcję sztuki, która zawierać będzie kilka znacznie różniących się od siebie stref i to bez zmiany scenografii, a jednocześnie da się zrobić za naprawdę małe pieniądze.

Pierwszym artystycznym zagadnieniem jakie pojawiło się przy pracy nad projektami scenografii kostiumów było znalezienie sposobu na pokazanie dwóch światów w jednej przestrzeni. Świata ziemskiego i świata boskiego - który zajmuje cały drugi akt do finału.

W drugim akcie powinna być całkowita zmiana nastroju. Znajdujemy się gdzieś w boskim świecie, gdzie bogini Juno i boska Iris knują intrygę mającą uśmiercić tytułową bohaterkę. Przestrzeń już w następnej chwili zamienia się w sypialnię w Pałacu Semele.

Ale nie trwa to długo, bo właśnie następuje następna zmiana scenerii. Juno i Iris w Jaskini Snu budzą śpiącego Somnusa. Jego sypialnia musi różnić się znacząco od sypialni kochanków, która tym bardziej jest nie do wykorzystania, że za chwilę wejdzie do niej Juno rozpoczynając swoją niecną intrygę. Powinna jeszcze znaleźć się przestrzeń na kuszący taniec Nimfy Pasithei. Sypialniana przestrzeń pozostaje zajęta prawie do końca sztuki. Będzie tu jeszcze Semele wymuszająca na Jowiszu przysięgę, będą wybrzmiewały arie Juno, Jowisza i Semele. Wszystkie w tej sypialni. I tu też nastąpi finał, gdy tytułowa bohaterka zginie rażona piorunami. I powinno jeszcze znaleźć się miejsce na wielki finał, gdy chór i Kapłan przywitają zstępującego z nieba Apolla w asyście Amora.

Ponieważ budżet był niski musiałam wymyślić coś, co da się zrealizować szybko, przy niedużym wysiłku. Wiedziałam, że jeśli uda mi się poprosić teatr o wykonanie dość już skomplikowanego podestu, to resztą scenografii muszę zająć się sama i będzie ona musiała być za przysłowiowy grosz.

Scenografia

Pomysł na scenografię był następujący: nad całością kompozycji dominować miały trzy wertykalne elementy osadzone na horyzontalnie ułożonym trój-poziomowym podeście w swym zarysie zbliżonym do sierpa księżycy z wyodrębnioną małą wyspą, dopełnienie kompozycji stanowić miały projekcje filmowe i światła wydobywające nową jakość z pionowych elementów. Na tle tych abstrakcyjnych form występować mieli aktorzy ubrani w kostiumy z tkanin mocno reagujących na światło i 70-cio osobowy chór ubrany w fakturalne kostiumy koloru écru- dającym możliwość modelowania ich różnego koloru filtrami operatorskimi.

Po przeliczeniu budżetu okazało się jednak, że pieniędzy prawie już nie ma. I w tym momencie przydało mi się moje doświadczenie wyniesione z pracy w filmie, gdzie bardzo często stawiana jestem w sytuacjach wymagających zdolności improwizacyjnych i wymyślania czegoś natychmiast. Pomysł był wynikiem moich wcześniejszych doświadczeń prowadzonych w związku z przeprowadzaniem na ASP projektem badawczym. Sprawdzałam już bowiem różne tworzywa pod względem współczynnika odbicia światła. W tych badaniach całkiem dobrze wypadła, odpowiednio spreparowana folia stretchowa. Miałam więc tworzywo, które dobrze odbija projekcje filmowe a jednocześnie może sprawiać wrażenie zupełnie przezroczystego. Pozostawało jeszcze znaleźć złoty środek czyli skonstruować tak jego strukturę, żeby będąc dobrym ekranem filmowym, posiadała również jak najbogatszą fakturę, pozwalającą na osiągnięcie dynamicznych efektów plastycznych.

Bardzo zależało mi na tych ekranach, wiedziałam iż mogą one dać ogromne możliwości plastyczne i jeśli zdążę je wykonać będą najważniejszym elementem kompozycyjnym scenografii. Z grupy studentów czuwających w pracowniach krawieckich nad wykonaniem kostiumów zaangażowałam dwoje do pomocy w pracy nad realizacją ekranów. Studenci byli bardzo dobrymi współpracownikami. Nie zadawali niepotrzebnych pytań tylko z dużą koncentracją wykonywali moje polecenia.

Dyrektor teatru pozwolił nam pracować do której chcemy i dzięki temu otrzymaliśmy magiczny nocny czas. Wielkie płaszczyzny, szerokości blisko 3 m i długości ponad 10 m leżały w malarni Teatru Wielkiego a ja wymyślałam, co by tu jeszcze z nimi zrobić. A moi niezwykli studenci pomagali mi z ogromnym zaufaniem.

Okazało się, że kluczem do uzyskiwania najciekawszych faktur jest ustawienie lamp pod odpowiednim kątem. Szeregu prób wymagało również ustawienie oświetlenia do sytuacji, gdy na ekranach pojawiają się projekcje. Z racji posiadanego przez teatr sprzętu projekcje na trzy ekrany musiały być puszczane z jednego rzutnika. Po dokonaniu kalibracji, należało projekcje przygotować ponownie tak, aby na każdym ekranie pojawiała się inna ich część, specjalnie zaprojektowana na każdy ekran. Pracownik teatru nie zdążyłby przygotować projekcji w programie komputerowym, którym dysponował. Potrzeba przerobienia projekcji wzbogaciła je o dodatkowe efekty. I to do tego stopnia, że mogliśmy zrezygnować z projekcji tylnej, co znacznie ułatwiło obsługę przedstawienia. Mieliśmy więc dwie kamery *life*, jedną zawieszoną pionowo tuż nad sceną, zbierającą cały obraz jako widok z góry, drugą kamerę, którą obsługiwali śpiewacy i projekcje przygotowane wcześniej.

Lampy ustawiane pod odpowiednimi kątami wydobywały z tych płaszczyzn raz skomplikowane malarskie struktury, innym razem sprawiały iż były one niemal niewidoczne. Ich przezroczystość pozwalała na podglądanie akcji dziejącej się poza nimi. Miało to szczególne znaczenie w scenie pojawienia się Jupitera, gdy musi być on widoczny w innej przestrzeni, czy w scenie tańczących Nimf, gdy zaistniała potrzeba nadania dynamiki przestrzeni w której się poruszały.

Projektowana przeze mnie scenografia musiała przejść przez bardzo wąskie drzwi, które znajdują się w Akademii Muzycznej, bowiem tam miało odbyć się następne wystawienie sztuki. W Teatrze Wielkim droga ewakuacji scenografii jest praktycznie szerokości kieszeni sceny, w Akademii Sztuk Pięknych drzwi przez które należało przenieść scenografię były dwa razy szersze niż te w Akademii Muzycznej. Scenografia zatem musiała dać się złożyć w kawałki ograniczone rozmiarem drzwi, podobnie jak rekwizyty i kostiumy.

Kostiumy

Kostiumy, tak jak scenografia, ilustrować miały świat boski i świat ziemski. Przy projektowaniu kostiumów zależało mi nie tylko na podzieleniu ich na dwie podstawowe grupy - boską i ziemską, ale również na zagłębieniu się w charakterystykę postaci. Libretta

oper czy baletów odczytywane dosłownie nie zawierają w sobie niemal nic ciekawego. Od czasów wystawień operowych reżyserowanych przez Konstantina Stanisławskiego okazało się, iż można w tych na pozór tandetnych librettach odnaleźć głębie ludzkich uwarunkowań psychologicznych. Gdy przyjął, że wszystkie przedstawione w sztuce kobiety są obrazami osobowości jednej i tej samej postaci, sztuka nabrała głębszych wymiarów. Ino, kochająca swojego ziemskiego narzeczonego, to ta część osobowości głównej bohaterki, która pragnie być szczęśliwa, ziemską szczęśliwością, Semele to ta część kobiecej natury, która odważnie idzie za swoim nieakceptowanym przez wszystkich marzeniem.

Na scenie pojawiają się napisy takie jak: *Refuse, Obey, Immortality, Mortality, Endless pleasure, Endless Love Joy full nights, Peace full days, Guiltless pleasure*. Animacje liternicze pełnią dwojaką funkcję: są odautorskim komentarzem a jednocześnie ilustrują moc przeznaczenia, bowiem występujące w nich napisy pojawiają się na początku sztuki napisane w różnych miejscach sceny, a są to miejsca w których gdy przyjdzie czas pojawią się nasi bohaterowie.

Poza projekcjami literniczymi w skład części filmowej scenografii wchodzi jeszcze cztery filmy. Pierwszy z nich pokazywany jest na bezszwowym ekranie, który założony jest na całe okno sceny. Film pojawia się na nim wraz z wchodzącą widownią i trwa przez całą uwerturę. Drugi widzimy gdy Iris wskazuje Juno niebiański pałac, gdzie Semele przyjmuje Jupitera. Oglądamy wtedy sylwetkę Semele stojącą do nas tyłem i wchodzącą przez symboliczne drzwi w światło. Film jest nakręcony techniką *slow-motion* i pokazywany jest na dużych ekranach. Bohaterami trzeciego filmu są Juno i Jupiter stojący pomiędzy ekranami. Tę scenę oglądamy gdy rozzłoszczona Juno kończy swoją intrygę. Wcześniej też został nakręcony film pokazujący Juno w przebraniu Ino, rozmawiającą z Semele. Scena z lustrem została wcześniej nakręcona kamerą, którą bawiły się solistki, przeglądając się w wizjerze kamery, naśladując robienie *selfie* telefonem komórkowym.

Semele, podobnie jak Jowisz, posiada dwa kostiumy, ten w którym prezentuje się, jako narieczona Athamasa i ten w którym jest wybranką boga Jowisza. Pierwszy to suknia w której bohaterka, córka króla, występuje na uroczystości zaręczyn. Przyjął, iż jest to osoba dosyć ekscentryczna, jej myśli i serce są przy boskim Jowiszu, więc to dla niego się ubrała, nie dla ziemskiego oficjalnego kochanka. Semele poza wielowarstwową tiulową spódnicą na krynolinie ubrana jest w srebrną bluzkę i konstrukcję z pleksi i żyłek, która przy odpowiednim oświetleniu rzuca cienie na górną część postaci. Drugi kostium to

wielowarstwowa leciutka tunika, w której Semele wygląda niezwykle zmysłowo. Pod tuniką przepasaną paskiem ze srebrną kłamrą znajduje się obcisła bielizna i halka koloru ciała, dla komfortu artystki. Zestaw posiada jeszcze krótką cieniutką pelerynkę.

Oba kostiumy dopełnia gruby tiulowy warkocz przymocowany na czubku głowy i podtrzymywany srebrną przepaską. Postać Semele posiadała jeszcze dwie tkaniny różową i biało-srebrzystą, którymi okrywa się w trakcie podróży do niebios i w sypialni niebiańskiego pałacu.

Ino, siostra Semele, w naszym odczytaniu sztuki to alter-ego Semele. Posiada ona dwa kostiumy utrzymane w tej samej gamie kolorystycznej, co kostiumy Semele. W jednym występuje na uroczystościach dworskich, w drugim w odwiedza swoją siostrę w pałacu niebiańskim.

Kostium *ziemski* tworzą trzy warstwy spódnic na halkach i krynolinie i połyskująca, dopasowana cielista bluzka. Całość zróżnicowana jest fakturalnie. Warstwy koronek i tiuli kontrastują z dopasowaną połyskującą gładką górą. Ponieważ akcja wymaga szybkiej zmiany kostiumu Ino zmienia tylko spódnicę, górna część jej garderoby pozostaje bez zmian. Druga spódnica z jedwabnego tiulu o taftowym splocie była przed uszyciem plisowana metodą solejki, ponieważ miała krój koła.

Osiem Nimf ubranych jest w identyczne lekkie zwiewne jedwabne sukienki ze zdobieniami malarskimi, będącymi motywami kwiatowymi. Całość dopełniają wianki z niebieskich kwiatków. Góra sukienek nawiązuje krojem do antycznych tunik, spódniczki krojone są z powiększonego koła, aby zwiewnie zachowywały się w tańcu. Na nogach tancerki mają cieliste baletki.

Pasithea ubrana jest w sukienkę koloru złocistej miedzi, której góra wykonana ze sznurków przyszytych gęsto do czerwonego stanika przemienia się rychło w swobodnie opadającą kaskadę linii tworzonych ze złocisto-czerwonego sznurka, wrażliwego na każdy ruch tancerki.

Jupiter posiada dwa kostiumy: w jednym prezentuje się podczas schadzek z Semele, a w drugim gdy ukazuje się po raz ostatni w swej boskiej postaci. Kostiumy różnią się między sobą znacznie. Pierwszy z nich szyty był w pracowni krawieckiej Teatru Wielkiego drugi częściowo realizowany w Teatrze Jaracza w Łodzi i w pracowni malarskiej Teatru Wielkiego. Kostium w którym Jowisz występuje naśladować postać ludzką jest w tonacji błękitnych szarości, urozmaiconych różnokolorowymi akcentami. Jest to modny garnitur ze strzępkami różniących się splotem i fakturą małych tkanin umieszczonych nierównomiernie na bokach

marynarki. Do tego dochodzi koszula écru, spodnie i szelki. Drugi kostium, kostium boga Jowisza składa się z obszernego płaszcza z naniesionymi dziesiątkami pasków tkanin, które były odpowiednio preparowane, tak aby uzyskać efekt zróżnicowanych faktur i odbić światła. Były one malowane, klejone, patynowane, wyklejane i haftowane. Na dużym stelażu, zbudowanym ze sprężystych drutów przecinających przestrzeń w różnych kierunkach umieszczony jest drapowany tiul, barwiony na wiele odcieni błękitów. Tiulowe chmury mocowane są tak, aby zapewnić im możliwość ruchu przy każdym najmniejszym geście aktora. Dodatkowo na dziesiątkach różnej długości żyłek przymocowane są maleńkie koraliki i kropelki kleju odbijające światło i nadające atrakcyjności ruchowi postaci. Podczas przemieszczania się solisty tiulowe chmury wolno tańczą w przestrzeni, żyłki z koralikami naśladują ruch kropek deszczu a dziesiątki małych skrawków materiału sprawia wrażenie, że płaszcz żyje. Kostium dobrze współpracuje ze światłem. Jego pierwsze pojawienie się w dali za ekranami widoczne jest jedynie jako cień.

Król występuje w przedłużonej marynarce z ugrowo-złotego żakardu. Płaszcz posiada złote epolety i zdobieniami na mankietach. Spodnie i buty są w kolorze écru. Na głowie postać posiada koronę z lekkiego drutu Król przepasany jest bordowo-złotą wstęgą.

Naczelny Kapłan występuje na scenie zawsze wtedy, gdy pojawia się chór, a więc dosyć często. Ubrany jest w rodzaj płaszcza- sukmany z gąbczastego szaro-pomarańczowego dwustronnego tworzywa. Szare okrycie ożywione jest pomarańczowymi liniami, które wynikają z konstrukcji ubioru, bowiem na szwach płaszcz jest szyty tak, aby widać było spodnią stronę materiału. Głowa okryta jest szarym czepcem, a dłonie przykrywają przedłużone rękawy.

Amorka gra mały chłopiec. Jego kostium składa się z jeansowej, farbowanej i podmalowywanej na różowo kurteczki, do której na długości całych rękawów i dolnym szwie karczka z przodu i tyłu przyszyte są długie frędzle. Frędzle powstały z pomalowanej w żółto-czerwone płomienie, pociętej skóry. Motyw płomieni malowany jest też na kurteczce i bucikach. Gdy Amorek ustawicznie biega po scenie, frędzle wirują wokół jego postaci. Niebiesko-różowe spodenki, białe rajtuzki i buciki z białej skóry ze złotym połyskiem pomagają stworzyć nastrój radości. Całość zamyka wianek z plastikowych kwiatów na burzy złotych loków i przewieszony przez ramię łuk i trzymane w ręku strzały.

Kostium Boga Snu, przypomina kosmiczny skafander. Wykonany jest z niebiesko-srebrnej mocno połyskującej tkaniny i dopełnony srebrnymi dużymi rękawicami i srebrnymi butami do kolan. Na głowie znajduje się hełm, pod nim kominiarka z czarnego tiulu.

Kombinezon, częściowo przykryty jest srebrzystą kurtką, mocno wywatowaną z tyłu, tak aby można wygodnie na niej spać zapinaną z przodu parcianymi pasami na klamry. Kurtka nie ma części przedniej i jest mocno spatynowana na skutek sennych podróży, jakie bóstwo ustawicznie odbywa.

Kostium boskiej posłanki Iris składa się z wielu elementów. Do kostiumu przypisanych jest kilka rekwizytów: foliowy plecak w którym widoczne są rzeczy potrzebne w podróży podczas wypatrywania zamku Semele a więc: mapa, lornetka i kilka kolorowych drobiazgów o nieznanym przeznaczeniu. Do plecaka przytwierdzone są skrzydła obszyte opalizującą przezroczystą tkaniną. Buty bogini Iris na 16-to centymetrowej platformie całe są wyklejone kolorowymi koralikami i kamykami. Na głowie Iris dumnie sterczą duże kolorowe lokówki, na które nawinięte są włosy jaskrawo-zielonej peruki dodatkowo przyozdobione pręcikami i pomponikami w gamie różu i czerwieni. W sytuacji, gdy na scenie panuje półmrok światłowodowy i odblaskowe tasiemki wyznaczają kształt bogini i jej skrzydeł.

Kostium Juno tworzy niebiesko-srebrzysta suknia z tkaniny o taftowym splocie, składa się ze spódnicy, której fałdy powstały na skutek składania materiału w sposób, jaki przypomina efekt złożonego parasola, w odróżnieniu od stroju jej męża, którego kostium zawiera elementy przypominające padający deszcz.

Oficjalny narzeczony Semele, Athamas ubrany jest w biały frak z bordowym pasem. Frak uszyty jest z żakardu w odcieniach złamanej bieli.

Blisko siedemdziesiąt kostiumów dla chóru zostało uszytych z bawełnianej dzianiny w kolorze écru. Kostium jest dwuwarstwowy. Spodnia część to gładka prosta w kroju dzianinowa tunika a na nią nałożona jest suknia cała zdobna nacięciami, na skutek wykonania których, paseczki dzianiny rolują się tworząc prześwity w fakturze materiału. Głowy chórzystów ozdobione są chustami wykończonymi frędzlami, które również powstały na skutek cięcia. Dzianina koloru écru dobrze sprawdza się na scenie, ponieważ łatwo przejmuje kolor filtrów lamp.

Zależało mi na tym, aby kostiumy posiadały charakter baśniowy, były projektowane lekką kreską, bez ciężkiego modelowanego krawiectwa i jeśli się uda, niosły ze sobą choć cień poczucia humoru. I chyba się udało. Solista grający Somnusa zobaczywszy swój kostium, natychmiast zrozumiał istniejący w im potencjalny element zabawy. Młoda artystka grająca Iris nie potrzebowała tłumaczeń dlaczego buty najszybszej boskiej posłanki nie są przyszłościową wersją adidasów tylko butami na kilkunastocentymetrowej platformie udekorowanymi kamykami w kolorze cukierkowym. Błyskawicznie podjęła konwencję

poruszając się przesadnym ruchem przesłodzonej modnisi, która właśnie zaczynać nosić buty na bardzo wysokim obcasie.

W filmie, takie twórcze podejście, raczej nie miałyby szans zaistnieć. Aktorzy filmowi bardzo nie lubią niespodzianek kostiumowych. Mają za mało czasu, żeby improwizować z kostiumem.

Nagrody:

Łódzcy krytycy teatralni docenili scenografię i kostiumy nagradzając moją pracę *Złotą Maską 2018*³ przyznając ją za: *najlepsze kostiumy i dekoracje teatralne w sezonie 2017-2018* Spektakl otrzymał też pierwszą nagrodę w konkursie *Łódzkie Sukcesu*⁴

Recenzje:

„[...]Podsumowując kolektywne działanie i pozostając przy anegdocie rzecz trzeba: narodził się Pegaz uskrzydłony muzyką – niezwykle, klasycznie operową i awangardowo - pomysłową oprawą plastyczną, subtelną obecnością zwiewnych tancerek. Wielka scena i jej zaplecze techniczne zostały świetnie wykorzystane. Piątkowa pierwsza prezentacja została przyjęta owacyjnie [...] Widowską stronę (wielkie brawa) po mistrzowsku zapewniła wraz ze swoimi studentami dr Izabela Stronias kierująca w ASP Pracownią Kostiumu Scenicznego. Renata Sas, Bogowie, ludzie i barokowa młodość . Semele oratoryjno-operowe dzieło Haendla, popisem młodych śpiewaków , muzyków, tancerzy i plastyków – udana koprodukcja, owacyjne przyjęcie,

Express Ilustrowany 24.04.2017 str. 10

[...] Lekko, dowcipnie, z urokliwą oprawą plastyczną – tak zrealizowano „Semele” Georga Friedricha Händla [...] W projektowaniu dekoracji i kostiumów pomagali Izabeli Stronias studenci Akademii Sztuk Pięknych. [...] komizm pary Juno i Iris współtworzą choreografia i kostiumy. Zazdrosna żona Jowisza przybrana została w pawie pióra (ma to oczywiście uzasadnienie mitologiczne , w tego ptaka Junona zamieniła Argusa, często przedstawiano ją w powozie ciągniętym przez pawie) tęczowa posłanka Iris przypomina japońską turystkę, gdy z plastikowego plecaczka wyciąga mapę.

Izabella Adamczewska *Barokowe arcydzieło w Teatrze Wielkim*

Gazeta Wyborcza 24.04.2017

3. Doroczna nagroda łódzkich recenzentów teatralnych.

4. Nagroda Publiczności przyznawana przez internautów.

b).Kostiumy i scenografia do spektaklu teatralnego *Kościuszko Ostatnia bitwa*.



fol. Teatr Nowy w Łodzi

Założenia artystyczne w projektowaniu kostiumów

Sztuka Radosława Paczochy nie jest zapisem historycznym autentycznych rozmów jakie odbył Tadeusz Kościuszko. Prawdziwe są fakty, ale warstwa literacka jest dziełem autora. Projekty kostiumów nie są werystycznym zapisem kostiumów z epoki. Ale nie są też zupełną wariacją na temat. O ile scenografię zaprojektowałam w stylistyce abstrakcyjno-symbolicznej, o tyle kostiumy miały dużą dozę realizmu. Zależało mi na sugestii, znaku. Mała Scena Teatru Nowego w Łodzi jest zbudowana tak, że widownia ogląda spektakl ze sceny, która znajduje się na tej samej wysokości, co pierwszy rząd widowni i do tego zaczyna się ona bardzo blisko. Kostiumy musiały więc być projektowane i szyte do oglądania z bliska.

Tadeusz Kościuszko (Adam Kupaj) przez większość przedstawienia występuje w chłopskiej pokrwawionej i mocno spatynowanej sukmanie chłopskiej, którą dostał od dowódcy oddziałów chłopskich po Powstaniu Kościuszkowskim. Nosił ją do końca życia, jako dowód wdzięczności i uznania dla ofiarodawcy i jego oddziałów. W sztuce jest mowa o tym, że tak potwornie skatowano Kościuszkę, ponieważ Kozacy go nie rozpoznali, myśleli, że to chłop. Uganił się za adiutantem Tadeusza Kościuszki, bo miał dużo bogatszy mundur. Sukmana jest szyta z jasno-ugrowego sukna według znanych powszechnie wizerunków

Tadeusz Kościuszki. Pod sukmaną widać oficerskie spodnie. Dalszą część kostiumu stanowi pokrwawiona koszula i wojskowe buty. Wszystko jest mocno zniszczone. W trakcie akcji zmieniane są bandaże na głowie Kościuszki. Czasami jest w samej koszuli. Pod koniec sztuki Kościuszek dostaje kurtkę od munduru.

Kostium generała Ferstena (Wojciech Bartoszek). Iwan Fersen jest autentyczną postacią. Na portrecie Andrieja Żdanowa przedstawiony jest w zielonym mundurze ozdobionym wieloma haftami, złotymi epoletami, zdobieniami na mankietach, złotymi sznurami i orderami. W sztuce postać generała posiada mundur z zielonego sukna podszyty złotą podszewką i spodnie koloru miodowego. Pierwotnie, co widać na projekcie, kolorystyka miała być inna, ale w czasie szycia w pracowni krawieckiej w ostatniej chwili ją zmieniłam. Postać ma także złoty szeroki pas, wysokie wojskowe buty. Mundur zdobiony jest złotymi sznurami, orderami i posiada złote epolety. W spotkaniu z Kościuszką generał nosi go niedbale, jest rozchełstany i rozluźniony.

Kostium Kozaka Fiodora Łysenki (Wojciech Oleksiewicz) inspirowany był malarstwem Ili Repina, w szczególności obrazem *Zaporożcy piszący list do sułtana* oraz szkicem nieznanego autora znalezionym na stronie *Wieczoru Śląskiego.pl*⁵ Kolorystyka kostiumu utrzymana jest w ciepłych i zimnych czerwieniach. Spodnie z intensywnie czerwonego welwetu włożone w kozackie buty, przykryte są do wysokości łydki czerwono-złotą sukmaną, którą przykrywa częściowo długa kamizela z tkaniny będącej rodzajem tiulowo-aksamitnego żakardu, spod którego miejscami prześwituje jasnozielona podszewka. Kozacy nosili z upodobaniem ubiory wielowarstwowe, jednak zawsze tak, żeby widoczne były elementy wszystkich warstw. Kostium wykończony jest guzikami obciążniętymi tkaniną i jasnym kołnierzykiem. Postać Łysenki posiada także futrzaną czapkę z czarnego futra i fioletowego jedwabiu. Założeniem moim było, aby Łysenko był postacią ubraną tak, aby podczas ruchu sprawiał wrażenie kolorowego ptaka. Występował on w scenie gdy używaliśmy dużo dymu, chciałam też żeby był jak najlepiej widoczny.

Kostium Krzysztofa Sztofela (Kacper Gaduła- Zawratyński), to wojskowe spodnie i koszula z epoki oraz fartuch bardziej przypominający fartuch rzeźnicki niż lekarski. Sztofel jest spocony i cały zbрызganym krwią.

Na portrecie Antoniego Brodowskiego postać Niemcewicza ubrana jest w płaszcz z brązowym, futrzanym kołnierzem. W sztuce Niemcewicz (Łukasz Gosławski) ma niebieski płaszcz, odcięty w talii, z jedwabnego rypsu z kołnierzem brązowym.

5 <http://www.wieczorslaski.pl/jak-kozacy-listy-pisali/>

Dolna część płaszcza krojona jest z koła, tak że tkanina doskonale układa się przy ruchu aktora. Płaszcz i futro są mocno spatynowane, ale noszą oznaki dawnej świetności. Pod płaszczem Niemcewicz ma jedwabną romantyczną koszulę w odcieniu błękitu, wojskowe buty i spodnie z epoki z klapą na guziki z przodu. Podobnie jest z płaszczem, tu również zachowany jest krój historyczny.

Kostium Chruszczowa (Wojciech Oleksiewicz) uszyty jest z ciemnozielonego sukna. To mundur z czerwono-złotymi epoletami i czerwonym suknem na wyłogach mankietów. Generał Major jest wojskowym. Jego mundur jest mundurem polowym, mocno spatynowanym.

Kostium Henryka Ludwika Lubomirskiego (Kacper Gaduła- Zawratyński) jest niezwykle wytworny. Jego elegancki habit, krojony według historycznych zasad, wykonany jest z chabrowego jedwabiu w czarne pasy. Ubiór księcia jest czysty i świeży.

Kostium Aleksandra Mikołajewicza Samojłowa (Wojciech Bartoszek) utrzymany jest w tonacji czerni. Poszczególne elementy kostiumu różnicowane są fakturowo. Chciałam, aby sprawiały wrażenie kolorowych czerni. Zastosowałam zakardy, jedwabie, koronki i wełnę. Okrycie wierzchnie ma krój zbliżony do mundurów z tamtych lat, ale przypomina też krój fraka. Jest to strój pośredni między mundurem a ubiorem dworzanina z piekła rodem.

Kostium Pawła I, cara Wszech Rosji (Wojciech Oleksiewicz) inspirowany jest starymi rycinami ilustrującymi spotkanie Tadeusza Kościuszki z carem Pawłem I w Twierdzy Pietropawłowskiej. Paweł I występuje na nich w habicie bogato zdobionym złotymi haftami. W naszej sztuce ubrany jest w bordowo-złoty habit z czerwoną stójką i czerwonymi mankietami rękawów haftowanymi złotem. Ma na sobie również czerwoną kamizelkę wykończoną tkaniną w kolorze *ècru*, szare spodnie i koronkowy bladoniebieski żabot przyozdobiony kameą.

Kostiumy do spektaklu *KościuszkO Ostatnia bitwa* były eksponowane na tle umownej scenografii. Chciałam, aby były wyraziste i dekoracyjne. Aby krojem przypominały świetność strojów tamtych czasów i dawały poczucie niepokojącego dysonansu. Mężczyźni chodzili bowiem na wojnę i mordowali się nawzajem w kolorowych, bogato zdobionych mundurach, które były bardzo piękne, niejednokrotnie szyte z bardzo dobrych tkanin. Jedynie Tadeusz KościuszkO nie przywiązywał do tego wagi. Na bitwę szedł w sukmanie, która miała dla niego znaczenie symboliczne i emocjonalne. Przestrzeń do sztuki *KościuszkO Ostatnia bitwa*, zorganizowana jest na czarno-białym fragmencie szachownicy, który wypełnia podłogę i sufit. Na suficie są to białe kwadraty z jedwabnych prostokątów. Czarne pola tworzy czerń sufitu. Kwadrat na podłodze, na którym rozgrywa się ważniejsza część akcji ograniczają drewniane skrzynki oklejone kawałeczkami zakardowych tkanin w stylowe wzory nawiązujące do stylu

czasów Kościuszki i wzornictwa ludowego. Chciałam aby był to symboliczny zapis polskiej historii, szczęśliwego mieszczańskiego i wiejskiego życia, które zostało zniszczone przez wojenne zawieruchy. Spektakl grany jest przy odsłoniętych ścianach bocznych, które zbudowane są z czarnych desek i znakomicie nadawały się do wykorzystania, jako tło dla projekcji filmowych - bitwy pod Racławicami z filmu Józefa Lejtesa z 1938 roku i animowanych portretów niespełnionej miłości Tadeusza Kościuszki - Ludwiki Sosnowskiej.

Recenzje:

[...] pochod, strojów. Dodajmy, naprawdę ciekawych. Proszę przyjrzeć się fakturze i wzorom choćby czarnego munduru [...]carskiego prokuratora. Albo ta sukmana, którą w pierwszej scenie przykryty jest Kościuszko, mleczna (ecru?) z czerwonymi frędzlami i sznurami. Sukmana ta, tak zresztą często spotykana na malarskich przedstawieniach Kościuszki, w pierwszych scenach, gdy nakryty nią wódz zrywu wolnościowego leży nieprzytomny, jest pewną silną sugestią – plastyczną właśnie. Wraz z pozą, w jakiej leży aktor – na plecach, ze skrzyżowanym tułowiem – każe pytać o malarskie inspiracje czy nawiązania [...] W kolorystyce strojów, w pozie, w świetlistości postaci Kościuszki, jest jednak coś zgoła witrażowego. Ale tak jak Izabela Stronias nie zaprojektowała wiernej kopii historycznych strojów, tak Radosław Paczocha nie napisał dramatu historycznego.

Łukasz Kaczyński *Kościuszko for ever* w *Kalejdoskop* Wydawca: Łódzki Dom Kultury (1) 2018

Znakomite kostiumy przygotowała Izabela Stronias dodając interesującą, symboliczną scenografię z drewnianych skrzynek, z jednej strony budując nastrój nieładu bitewnego pola wojkowego obrazu, z drugiej poprzez wzory wymalowane na deskach wzywają na scenę polskie dwory szlacheckie, tradycje, całą krainę „gwałconą”, unicestwioną przez zaborców.

Dariusz Pawłowski *Kim właściwie jest ten gość z cokołu n a Placu Wolności?*

w Dziennik Łódzki, 1. 08. 2018. nr 26 str.18

c). Kostiumy do teatru telewizji *Posprzątane*.

Posprzątane jest teatrem telewizyjnym zrealizowanym na podstawie adaptacji tekstu Sarah Ruhl, dwukrotnej laureatki Nagrody Pulitzera. Nagrodę tę autorka otrzymała między innymi

za spektakl *Posprzątane*. Teatr wyprodukowała Telewizja Polska S.A. TVP-1 i Narodowy Instytut Audiowizualny.



fol. Teatr Telewizji TVP-1

Przy projektowaniu kostiumów zwracałam baczną uwagę na to, aby był on drugą skórą bohaterów. Aby mówił o nich prawdę. Było trochę czasu. W telewizyjnych garderobach odbyło się kilka przymiarek. Przed rozpoczęciem zdjęć w hali studia telewizyjnego wszystkie kostiumy były podzielone na sceny. Komponowałam je także pod względem zestawiania w kadrze z innymi postaciami i w odniesieniu do projektów scenografii, które otrzymałam wcześniej.

Bardzo długo szukałam właściwego pomysłu na kostium dla postaci Mathilde (Dominika Kluźniak). Poszukiwałam takiego rozwiązania, które doda postaci pewnego rodzaju bycia *ponad* tym co dzieje się w sztuce, co będzie mogło ująć w nawias całą akcję, jakoś podda w wątpliwość jej realne istnienie. Gdzie widz będzie mógł zadać sobie pytanie: *A może to wszystko dzieje się tylko w głowie Mathilde?* Jednocześnie chciałam, aby jej postać miała coś z uroku brazylijskich dziewcząt, które z wdziękiem noszą cienkie zmysłowe sukienki i kolorową biżuterię. Po wielu przymiarkach przyszło olśnienie. Gdyby Mathilde przez całą sztukę nosiła jedną, charakterystyczną sukienkę, a pozostałe postaci przebierały by się zależnie od sytuacji, widz mógłby podświadomie czuć, iż cały świat który dzieje się wokół Mathilde jest jej wyobrażeniem. Mógłby też poczuć, że jest ona po prostu biedna, co też

właściwie było prawdą. Mathilde występuje więc w jednym kostiumie, na który składa się pomarańczowa sukienka, kurteczka z lakierowanej skóry z czerwonymi ściągaczami, buty z aksamitu o motywach kwiatowych w intensywnych kolorach, nad kostkę, sznurowane, które staną się bohaterami sceny, gdy Mathilde leży w nich w wannie, długie kolczyki i naszyjnik w duże czerwone metalowe kwiaty. W prologu sztuki Mathilde występuje ucharakteryzowana na Fridę Kahlo. Ma duży wianek, kolczyki i naszyjnik z czerwonych metalowych kwiatów.

Postać Lane (Agata Kulesza) ubiera się z elegancką prostotą. Nosi białą, praktyczną bieliznę. Jej kostiumy szyte z dobrych gatunkowo materiałów i proste w kroju. Gama kolorystyczna ogranicza się do złamanych szarości i bieli. Tylko jej stroje sportowe mają nieco więcej koloru. W kostiumach projektowanych dla postaci Lane chciałam odzwierciedlić jej charakter i świadomość własnej urody. Lane ubiera się w jasne kolory, bo wie, iż to ją odmładza. Gdy wraca z joggingu widzimy ją w eleganckim stroju do biegania. Ubrania są markowych firm. Lane, jako kobieta zapracowana ułatwia sobie poranny dobór garderoby tym iż wszystkie jej ubrania dobrze się zestawiają, bo są w jednej gamie kolorystycznej.

Virginia (Aleksandra Konieczna) jest osobą przesadnie czystą i usztywnioną. Jej ubiór podkreśla te cechy charakteru. Wąskie spódniczki o długości koło kolana, jasne bluzki zabudowujące szyję, chanelowskie klasyczne sweterki i dopasowane do figury żakiety, czasami apaszki - to zestaw jej garderoby. Unikałam jakiegokolwiek elementu ubioru, który mógłby sugerować choć cień nieładu czy fantazji. Na sceny sprzątaną Virginia zakłada jasną sukienkę w kropki, pamiętającą jej młodzińce czasy. Ubiór Virginii to styl lekko nudnie klasyczny.

Garderoba Any (Viktoria Gorodeckaja), to zestaw zmysłowych, zwiewnych sukienek w stylu post-hippie. Często są one półprzezroczyste z tkanin miękko opadających i reagujących na ruch postaci. Stosowałam tkaniny bogate fakturowo lub z ciekawym wzorem. Chodziło mi o wykreowanie kostiumu zmysłowego, ale podkreślającego delikatność charakteru postaci Any.

Charles (Piotr Adamczyk) jest bardzo eleganckim mężczyzną. Ubiera się w sportowe marynarki i niebieskie koszule podkreślające kolor jego oczu. Widzimy go również w fartuchu operacyjnym, oraz w ubiorze sportowym i puchowej kurtce.

Nagroda: Spektakl otrzymał Grand Prix na festiwalu *Dwa Teatry* w Sopocie

d).Kostiumy do filmu fabularnego *Kamerdyner*



fol. Rafał Pijański

Film *Kamerdyner* jest epicką opowieścią ukazującą losy pruskiego rodu von Kraussów na przestrzeni lat 1900-1945.

Podstawowym założeniem artystycznym, które omówione było z reżyserem i operatorem na samym początku współpracy był pewien rodzaj umowności, rezygnacja z dokładnego weryzmu na rzecz plastyki obrazu. Nicią przewodnią być miała twórczość malarska Wilhelma Hammelshøia. Puste wnętrza bogatych mieszczańskich domów w których pojawiają się ludzie w monochromatycznych strojach epatują na nich rodzajem spokoju odczuwalnego przed burzą. Operator obrazu w wielu scenach konsekwentnie trzymał się przyjętego założenia. Światło za oknem było najczęstszym rodzajem oświetlenia. Bywało naturalne, częściej dla bezpieczeństwa uzyskiwane przy pomocy lamp ledowych o dziennej barwie 5600 Kelwinów. Analizując obrazy Hammelshøia zastanawiałam się nad monochromatyczną gamą kostiumów. Ostatecznie, po konsultacji z operatorem zdecydowałam, iż ubranie bohaterów w stroje o takiej kolorystyce może w pewnych sytuacjach nie wyglądać dobrze. Mieliśmy słoneczne lato i wnętrza pałacu nasycone kolorami. Zdecydowałam się na jasną kolorystykę kostiumów arystokracji i ciemniejszą dla scen

plenerowych. Staralam się natomiast różnicować kostiumy fakturalnie i komponować je z zachowaniem zestawień kolorystycznych epoki. Kolejną inspiracją były obrazy Caspara Davida Friedricha, apologety groźnego przesiąkniętego mistycyzmem pejzażu. W kompozycjach Friedricha często odnajdujemy małe ludzkie sylwetki nad którymi panuje widok ogromnej, dramatycznie pięknej natury. Idąc za tą inspiracją starałam się w scenach plenerowych ubierać aktorów w kostiumy w tonacjach ciemnych.

Operator obrazu zakładał różne rodzaje oświetlenia w zależności od tego w jakim czasie rozgrywa się akcja. I tak lata do 1914 miały rozgrywać się przy świetle lamp naftowych a takie oświetlenie „lubi” inne gamy kolorystyczne niż światło dzienne lub zbliżone do dziennego, wydobywa też dużo bardziej zdecydowany światłocień. Szczęściem miałam doświadczenie z tego typu oświetleniem, wyniesione z teatru, zdarzyło się bowiem przy jednej ze sztuk, że reżyser chciał zastosować lampy naftowe. Jest to niezwykle łaskawe oświetlenie dla kostiumu z którym niezwykle przyjemnie się pracuje, jest ono tym czym światło świec dla twarzy. Wszyscy wyglądają dużo ładniej.

Zmiana rodzaju oświetlenia miała dać wrażenie upływu czasu. Był to bowiem okres wprowadzania elektryfikacji. Po 1914 pałac von Kraussów został zaopatrzony w światło elektryczne. Światło lamp naftowych zastąpiło światło elektryczne, na planie uzyskiwane przez korekcję światła lamp żarowych foliami operatorskimi. Światło żarowe, dawało mniejszy kontrast oświetlenia w kadrze, co wpływało znacząco na obraz kostiumów. Po 1918 roku, światło i scenografia we wnętrzach stają się jaśniejsze. Bohaterowie filmu dorastają, biegają po pokojach, ujęcia są dynamiczne, kostiumy stają się jaśniejsze w tonacji i bardziej kinetyczne. Młodzi bohaterowie, tworzący emocjonalną warstwę filmu są w coraz bliższej relacji, wiadomo było iż przełoży się to na sposób ich fotografowania, można było domyślić się, że będzie dużo bliskich planów i detali w kostiumie będzie niezwykle istotny.

Film *Kamerdyner* był kręcony z długimi przerwami przez ponad trzy lata. Przez 16 dni zdjęciowych ekipa pod moim kierownictwem pracowała na planie filmu tworząc kostiumy. Kostiumy realizowały cztery niezależne ekipy, sprawiało to pewne trudności realizacyjne. Każda ekipa tworzyła właściwie swoją stylistykę i jakimś dobrym zrzędzeniem losu film to wytrzymał. Nam przypadła do realizacji chyba najbardziej szczęśliwa warstwa scenariusza. Ominęły nas sceny batalistyczne (nie mundurowe) nie siedzieliśmy w okopach i nie chodziliśmy po Plaśnickich lasach w czasie inscenizowania makabrycznej zbrodni.

Postacie grające w filmie *Kamerdyner*, dla których projektowałam kostiumy, występują w scenach pałacowych: na tle jadalni, salonów, biblioteki, sypialni, korytarzy, gabinetów,

w miejscach przypałacowych, parku, drogach, w stajni. Znajdują się w pięknych kaszubskich plenerach: jeżdżą konno i biegają po przypałacowych drogach i łąkach, jadają w plenerze, jeżdżą bryczkami, powozami, wozami i samochodami po drogach biegnących wśród pięknych kaszubskich pejzaży, oglądają zawody jeździeckie na trybunach wypełnionych innymi arystokratami, piknikują na plaży, wydają ogromne przyjęcia.



Fot. Rafał Pijański

Ubieraliśmy też naszych bohaterów do scen zbiorowych takich jak piknik dla Kaszubów i arystokracji wydany gdy graf wrócił z wojny, sceny na plaży gdy kobiety witały powracających z wojny mężczyzn, piknik na plaży dla arystokracji, zawody konne i trybuna zawodów hippicznych wypełnione widownią, sceny rodzajowe w przypałacowym ogrodzie, scenę rozboju gdy grupa niemieckich bandytów zaatakowała Mateusza na plaży. Sceny polowania i przyjęcia dla gości na polanie, gdy wielu arystokratycznych gości piknikuje i pali ogniska, sceny przypałacowe gdy wokół pałacu krzątają się zaopatrzeniowcy, ogrodnicy,

służba pałacowa. Sceny z życia Kaszubów gdy chłopci chodzą po drogach, masztalerze prowadzą konie do pławienia, kobiety na plaży suszą sieci, żołnierze wojska polskiego ustawiają słupy graniczne z białym orłem a niemieccy żołnierze przechadzają się po drugiej stronie szlabanu, polscy i niemieccy oficerowie, statyści w piwiarni, gdy Schmidt pije piwo z Formelą i Junge, , gości hotelowych wypełniających restaurację w hotelu Danzinghoff przyjeżdżających i wyjeżdżających , mężczyzn w łaźni i esesmanów, którzy ich rozstrzelują.

W filmie wraz z moją ekipą przygotowaliśmy kostiumy dla kilkudziesięciu aktorów i około 400 statystów.

Kostiumy dla postaci Mateusza Krola (Sebastian Fabijański) zmieniały się wraz z upływem filmowych lat. Początkowo grał go 9-letni chłopiec. Kostium dla niego musiał być czymś pomiędzy ubiorem dziecka wychowanego w pałacu a dziecka chłopskiego. I zawsze powinna być widoczna różnica między wyglądem Mateusza a jego przyrodnim bratem Kurtem. Mateusz, jako uzdolniony artystycznie powinien jednak mieć w kostiumie coś nonszalanckiego, co odróżniałoby go od zwykłych chłopców. Sprawiały to dodatki. Apaszki z kawałków materiałów, które mogły pochodzić z pałacu, wystające z kieszeni czy niedbale zamotane wokół szyi. Dorosły Mateusz nosił koszule, początkowo z widocznym wykończeniem szyciem ręcznym. Chociaż nie było potrzeby chowania szwów maszynowych w kostiumie chłopskich koszul, gdyż we wsi Bazylki uczył chłopki szyć na sprowadzanych przez siebie maszynach do szycia. Kostiumy Mateusza miały luźny krój. Koszule miały krój romantyczny. Były jasne i lekko rozchełstane. Czasami Mateusz nosił kurtkę. W scenie pobicia na plaży zastępował go dubler, który musiał być ubrany w strój Mateusza, na ile się dało zasłaniał się kostiumem twarz kaskadera. Mateusza uczącego się w szkole odmładzaliśmy kostiumem o kilka lat. Gdy przyszedły lata 40-te i Mateusz został inżynierem, pracującym dla stoczni gdyńskiej, stał się eleganckim, zadbanym mężczyzną, ubierającym się modnie. Taki najbardziej był w scenach w hotelu Danzigerhoff, gdy spotkał się z Maritą po latach.

Początkowo Maritę grała 11-letnia dziewczynka, która występowała w scenie wyjazdu do szkoły i podczas wyścigów konnych. W kolejnych scenach Marita (Marianna Zydek) nosi sukienki i bluzki z cienkich, szlachetnych tkanin. Aktorka Marianna Zydek dysponowała takim typem urody, jakiemu dobrze jest w niemal każdym kolorze. Odnosiło się wrażenie, że jej oczy zmieniają kolor w zależności od tego jaki kolor ma jej garderoba. Letnie jasne, pastelowe sukienki z lat dwudziestych prezentowały się na aktorce równie dobrze, co jedwabna sukienka z lat 40-tych w kolorze czerwonego wina. Marita, jako nowocześnie myśląca arystokratka mieszkająca u bogatego wujostwa w Berlinie, gdy wraca do domu przywozi ze

sobą modną garderobę. Widzimy ją w czarnym spodniem wykończonym białymi lamówkami i guzikami. Ewoluuują też nakrycia głowy i dodatki. W latach trzydziestych tonacja jej kostiumów zmienia się na bardziej zdecydowaną. Chciałam ubrać tę piękną aktorkę w kostiumy podkreślające jej urodę, co nie było takie trudne. Marita nawet w stroju chłopięcym, gdy przebrała się na nocną wyprawę wyglądała niezwykle wdzięcznie. Odbyliśmy wiele przymiarek kostiumów jeszcze przed rozpoczęciem zdjęć. Pierwszego dnia zdjęciowego wszystkie kostiumy Marity były już dopasowane.

Kostium dla Bazylego (Janusz Gajos), który jest Kaszubem i odzienie ma dla niego o tyle znaczenie, o ile jest funkcjonalna i pełni funkcję ochronną. Jego odzież jest spatynowana ale schludna. Bazyl staje się zadbanym urzędnikiem państwowym.

Kostiumy, które przygotowywałam z moim zespołem dla postaci Gerdy von Krauss (Anna Radwan) obejmowały przestrzeń około 40 lat. W tym czasie moda się zmieniała. Nie tak szybko, co prawda jak dziś. W czasie zamożności rodu von Krauss Gerda ubierała się elegancko. Widać było pewne zróżnicowanie między strojami zakładanymi na obiady rodzinne w plenerze, przyjęcia wydawane dla Kaszubów, elegancki piknik na plaży, czy zawody hippiczne. Kostium Gerdy nigdy nie był jednak szyty według najnowszej mody. Był bardziej elegancki niż krzykliwie modny, zawsze zaopatrzony jednak w dodatki: rękawiczki, chusteczki, kapelusze, woalki, biżuterię w zależności oczywiście od wymogów scenariusza.

Kostiumy Hermanna von Krauss (Adam Woronowicz) odpowiadają ówczesnej modzie. Do czasów I wojny światowej arystokrata nie oszczędza na strojach, co widoczne jest w rodzajach tkanin, z których uszyte są jego kostiumy. Są to grube jedwabie, cienkie angielskie tweedowe wełny, żakardy i inne tkaniny często o dekoracyjnych fakturach. Gdy ród traci lwią część swojej fortuny, Hermann nadal ubiera się w bogate stroje, które czerpie z garderoby skompletowanej przed 1918 rokiem. Z I wojny światowej wraca w mundurze artylerii. Cała tajemnica stylu tej postaci była nie tyle w kroju ubrań, co w sposobie ich noszenia. W lekko nonszalanckim rozchełstaniu na granicy nie przestrzegania etykiety. Herman do końca ubiera się elegancko i zdaje sobie sprawę z siły jaką epatować może eleganckie ubranie. Gdy rozpoczęła się druga wojna światowa poszedł na spotkanie z esesmanem ubrany w najelegantszy kapelusz i płaszcz po to, by wzbudzić u rozmówcy respekt. Ten wytworny płaszcz był niedbale zarzucony na drogi angielski garnitur. Ubraniu towarzyszyły eleganckie dodatki i laska z główką z kości słoniowej, która w podtekście mogła stać się bronią przeciw rozmówcy.

Kostiumy, które tworzyliśmy dla Fryderyka (Borys Szyc) to przeważnie jasne eleganckie garnitury, strój do jazdy konnej, strój plażowy, stroje do biesiadowania na wolnym powietrzu. Fryderyk ubrany jest bogato i modnie. Lubi marynarki sportowe i w takich widzimy go najczęściej. Wszystkie garnitury są w jasnej tonacji, jaka obowiązywał eleganckich panów latem. Kapelusze przeważnie słomkowe, zdobione są rypsovą wstążką.

Angela von Krauss (Kamila Baar-Kochańska) to kolorowy ptak. W filmie ubieraliśmy ją do pałacowych scen letnich, na wyścigi konne, na plażę, gdzie prezentowała się w stroju ekscentrycznej malarki. Jej ubiór obiegał od współczesnej mody na rzecz twórczych poszukiwań w komponowaniu swojej garderoby.

Kostium Petera Schmidta (Łukasz Simlat) podkreśla jego okrutny charakter. Schmidt jest zapięty na ostatni guzik. Postać jest lekko usztywniona przez kostium wymuszając sztywny sposób poruszania się. W scenie w barze dają się już zauważyć skłonności Petera do alkoholu. Kostium jest bardziej miękki, luźniejszy. W mundurze Schmidt wygląda zaś jak w swojej drugiej skórze.

Kurta von Krauss (Marcel Sabat) widzimy pierwotnie, jako małego chłopca, granego przez kilkuletniego aktora. Między innymi podczas sceny wyjazdu do szkoły, kiedy to jego ubranie jest odzieniem dla zadbanego dziecka z bardzo bogatej rodziny, ubranego modnie od stóp do głów. Na głowie Kurt ma czapkę w przeciwieństwie do Mateusza, który jedzie bez czapki. Jako dorosły chłopiec Kurt nosi marynarki z dobrej wełny, jedwabiu i kaszmiru. Często występuje w bryczesach i długich butach do jazdy konnej. Jego strój komponowany jest z dużą dbałością o szczegół i kompozycję kolorystyczną. Kurt wygląda zawsze nienagannie i bardzo czysto. Wszystkie guziki są niemal zawsze zapięte. Ta nienaganność w ubiorze i idealne uporządkowanie są często symptomatyczne dla ludzi okrutnych.

Leo von Trettow (Daniel Olbrychski) jest starszym, eleganckim mężczyzną. Ubiera się z powściągliwą elegancją. Jego garderoba zawiera stroje letnie na plażę, na polowanie, na sceny rodzajowe w pałacu von Kraussów, na wyścigi konne i do konnej jazdy. Wszystkie one idą za klasycznym nurtem w modzie tamtych lat.

Kostium Franza (Sławomir Orzechowski) stanowi noszona przez cały film liberia, służbowy strój kamerdynera. W pewnym momencie Franz zarządza przerobienie jednej ze swoich starych liberii na strój dla Mateusza, gdy ten zostaje kamerdynerem.

Kostiumy Urszuli Miotke (Diana Zamojska), żony Bazylego, to kostiumy bogatej chłopki. Urszula Miotke, jako żona człowieka uczącego szyć na maszynach do szycia posiada w swoim zestawie kilka sukienek. Również z lepszego materiału, ponieważ będąc w pałacu

mogła dostać stare sukienki po pani do przeróbki, jak to było we zwyczaju. Posiada więc spódnice na halce, fartuchy i ładnie wykańczane bluzki, płaszczy, chusty i wszystkie potrzebne części garderoby.

W filmie występuje jeszcze wiele postaci drugoplanowych jak Niemcy: Paul Junge (Marcin Kwaśny) Wojciech Cyngler (Mariusz Jakus) Kaszub Józef Formela (Michał Kowalski) i społeczność Kaszubska. Te dwie grupy narodowościowe, chociaż posiadały podobny status społeczny różniły się nieco strojem. Ważniejszymi osobami ze świata arystokracji były jeszcze: Rosalin von Wagner, która brała udział w cenach przyjęć i pikników, ubrana była zawsze wytwornie, Martin Steiner (Piotr Tołoczko) kolega Kurta, przywieziony z Niemiec. Przyjaciele często byli ubrani w identycznym stylu, aby podkreślić łączącą ich więź. Widoczne to jest w scenie na plaży i w scenie powrotu z Berlina. Była również służba pałacowa; pokojówki, sprzątaczkę, kucharze, kelnerzy. Ubrania służby zmieniły się raz, aby podkreślić upływ czasu. Wcześniej miały koronki i więcej falban, późniejsze były prostsze. Zawsze jednak czarno-białe. Ciekawą postacią była kurtyzana i jej dwie koleżanki zabawiające się z esesmanami i Peterem Schmidtem. Ubranie ich było pewnym wyzwaniem, gdyż jedna z nich występowała nago, (nagość również należy do kostiumu) a kostiumy pozostałych musiałam komponować już na planie zdjęciowym, bowiem nie widzieliśmy pań wcześniej. Przygotowaliśmy więc kostiumy, które w większości nadawały się na różne rozmiary. Panie zachwycone były dessous z czarnej koronki z nogawkami do kolan, które pochodziły jeszcze z mojej kolekcji dyplomowej z 1992 roku.

Nagrody indywidualne i zbiorowe za film *Kamerdyner*;

Polska Nagroda Filmowa *Orły2019* w kategorii *najlepsze kostiumy* - nominacja

Polska Nagroda Filmowa *Orły2019* w kategorii *najlepszy film* - nominacja

Srebrne Lwy 2018 na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni

Złoty Anioł w *Konkursie Filmów Polskich - From Poland*, Międzynarodowy Festiwal Filmowy

Tofifest w Toruniu

Nagroda Specjalna Jury na *Festiwalu Filmu Polskiego w Ameryce*, Chicago 2018

Recenzje:

[...]To wszystko zostaje podane widzowi w bardzo atrakcyjnej formie. [...] W „Kamerdynerze” Bajon z sukcesem zaś kreuje iluzję fin de siècle i utrzymuje ją o samego końca za sprawą

idealnie skrojonych kostiumów i najmniejszych szczegółów scenograficznych [...] „Kamerdyner” to jednak film warty zapamiętania w polskiej wyobraźni i kinematografii. To wizualny majstersztyk, który mimo powolnego tempa, potrafi wywołać skrajne emocje.

<https://histmag.org/Kamerdyner-rez.-Filip-Bajon-recenzja-i-ocena-filmu-17498>

Pod względem technicznym, operatorskim, scenograficznym oraz kostiumowym „Kamerdyner” jest perełką. Doskonale się na to patrzy.

<https://www.telemagazyn.pl/artykuly/kamerdyner-recenzja-epicka-opowiesc-o-zgwalconej-i-sponiewieranej-polsce-najlepszy-film-filipa-bajona-od-lat-66893.html>

Mam przeważnie jeden duży problem z polskimi filmami kostiumowymi. Często przez ograniczenia budżetowe (a umówmy się, że nawet nasze superprodukcje nie kosztują szczególnie dużo w porównaniu ze standardami Europy i Hollywood) trudno uwierzyć w świat przedstawiony. Przeważnie w tego typu filmach nie ma autentyczności i wszystko na swój sposób jest jakieś za bardzo współczesne, sztuczne i czasem zbyt sterylne. Kamerdyner to wyjątek od reguły, ponieważ tutaj czuć na ekranie każdą złotówkę. W kostiumach, w dopracowanych często w najmniejszych detalach scenografiach, w wykorzystaniu lokacji czy nawet w scenariuszu, w którym zachowania postaci czy dialogi budowane są tak, że reżyser jest w stanie zbudować iluzję.

Naprawdę dawno nie widziałem w polskim kinie filmu kostiumowego, który by tak dobrze wyglądał.

<https://naekranie.pl/recenzje/kamerdyner-recenzja-filmu-43-festiwal-polskich-filmow-fabularnych-w-gdyni>

4. Wnioski

Różnice w projektowaniu kostiumu teatralnego i filmowego zaznaczają się już na samym początku. Pierwsza myśl plastyczna jaka pojawia się po przeczytaniu scenariusza czy egzemplarza adaptacji sztuki teatralnej zatrzymuje się na innych ważnych sprawach. Sztuka teatralna wzbudza bowiem niemal natychmiast myślenie symboliczne, a scenariusz filmowy, z racji formalnych, od razu przywołuje realistyczne obrazy.

W teatrze kostium na pewno może posiadać dużo większą dozę umowności, jest bardziej symboliczny, bywa znakiem, nawet jeśli jest kostiumem historycznym, częściej jest

wariacją na temat. Kostium i scenografia stanowią spójny obraz. Kostium istnieje na całości scenografii. Nawet jeśli widz patrzy tylko na twarz aktora, obcuje z całością obrazu.

W filmie poszukuje się innego rodzaju prawdy. Kostium bywa bardziej werystyczny. Baczniej zwraca się uwagę na to, żeby nie można było odczuć że aktor jest przebrany. Jestem zwolenniczką szkoły, która mówi, że im mniej widać w filmie kostium tym lepiej. Chodzi tu o jego przystawalność do osoby. O taki efekt, żeby nie było wątpliwości, że ten kostium jest drugą skórą postaci. To tak, jakby istniały dwa rodzaje prawdy, czy może prawdziwości kostiumu. Ta filmowa i ta teatralna.

W teatrze można przewidzieć kompozycję plastyczną poszczególnych scen, a w filmie nie zawsze jest ona do przewidzenia. W teatrze scenografia powstaje równolegle z kostiumami i nawet, jeśli autor kostiumów nie jest równocześnie autorem scenografii, to próby sceniczne odbywają się równolegle do przymiarek kostiumów. W filmie natomiast pion scenograficzny kończy zazwyczaj ustawiać scenografię w przededniu zdjęć i kostiumograf nie ma możliwości zobaczyć jej na etapie powstawania kostiumów. Projekty scenografii, do których ma wgląd wcześniej, nie zawsze odpowiadają ostatecznemu obrazowi realizacji.

Podstawowa różnica między projektowaniem kostiumów dla teatru a dla filmu związana jest z czasem i przestrzenią. W teatrze akcja rozgrywa się na scenie, aktor musi na scenę wejść i z niej zejść. Nie da się powiedzieć „cięcie,” czy „po ujęciu” i „dubel”. Kostium musi być zaprojektowany tak, żeby aktor mógł pokazać się widzowi z każdej strony, a wykonany w sposób zapewniający wytrzymałość na długi czas eksploatacji. W filmie ważne jest, co widzi kamera. Widzi więcej, dokładniej, ale obraz może być skadrowany dowolnie. Każdy kostiumograf ma swoje sposoby na szybkie zmiany rozmiarów ubrań i butów, które możliwe są w filmie a w teatrze już nie.

Najważniejszą rzeczą, jaką musimy wziąć pod uwagę, poza zagadnieniami związanymi z przestrzenią, czasem i technologią jest współpraca z innymi twórcami biorącymi udział w realizacji spektaklu. Być może w najbliższym czasie, na skutek rozwoju nowych technologii pełnione przez nich funkcje będą się inaczej nazywały, ale zawsze ludzie w filmie i w teatrze będą musieli ze sobą współpracować i od jakości tej współpracy zależeć będzie poziom sztuki, którą stworzą.

Linki do filmów i spektakli:

Teatr Telewizji *Posprzątane*;

https://www.youtube.com/watch?v=IXia7N_hc6A

Spektakl teatralny *Kościuszko Ostatnia bitwa*

<https://www.youtube.com/watch?v=eDZmF6XPVHc>

Film fabularny *Kamerdynerer*

<https://www.youtube.com/watch?v=lbXJJDA8DK0>

<https://www.youtube.com/watch?v=wrrabeo98UQ>

Opera *Semele*

<http://www.operalodz.com/SEMELE,29,115>

Do pracy załączam płytę, na której znajdują się fragmenty filmów, teasery i zdjęcia ze spektakli teatralnych ze stron internetowych teatrów.

VII. OPIS DZIAŁALNOŚCI ARTYSTYCZNEJ OD MOMENTU UZYSKANIA

TYTUŁU DOKTORA SZTUKI

2018

Rok 2018 rozpoczął się dla mnie premierą omawianego powyżej spektaklu *Kościuszko Ostatnia bitwa*. Wkrótce po niej rozpoczęłam pracę nad scenografią i kostiumami do spektaklu *Poczekalnia Kaczmarcki/Tymański* w reż. Jarosława Wojciechowskiego również w Teatrze Nowym im. Kazimierza Dejmka w Łodzi. Jest to spektakl muzyczny. Scenografia zawłaszcza w nim niemal wszystkie przestrzenie sceny również te, które wykorzystywane są głównie przez pion techniczny, bowiem scena tego teatru jest zabytkową sceną liczącą blisko 70 lat i posiadana przez nią maszyna stanowić może niezwykle atrakcyjny element scenograficzny. Zaanektowanie scenicznego zaplecza technicznego wydało mi się bardzo dobrze współgrać z moim pomysłem kompozycyjnym. Scena zamienia się w swojego rodzaju poczekalnię, przez którą widzowie wchodzi na widownię. Przestrzeń organizują metalowe konstrukcje - ekrany wodne. Do spektaklu przygotowałam filmy animowane, które były animowanymi rysunkami Jacka Kaczmarckiego. Kostiumy są

współczesne, ale bez specjalnych nawiązań modowych, mają podkreślać charakter postaci. Do współpracy zaprosiłam dwie moje studentki – były asystentkami kostiumografa.

9-tego września odbyła się premiera spektaklu *Dzielni chłopcy* wyreżyserowanego przez Magdalenę Drab w Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy. Projektowałam do niego scenografię, kostiumy i projekcje filmowe. Widownia została umieszczona na scenie. Publiczność siedziała na ławkach stadionowych po dwóch stronach sceny. Scenografia była raz stadionem piłkarskim a innym razem przestrzeniami prywatnymi. W tym celu wykorzystałam zapadnie teatralne i balkony techniczne. Zieleń stała się dominującym kolorem przedstawienia. Wszystkie elementy scenografii były nią naznaczone. Zadaniem kostiumów było scharakteryzowanie postaci i oznaczenie publiczności, która przy wejściu otrzymywała szaliki kibiców w dwóch kolorach. Przed rozpoczęciem spektaklu dwukolorowa widownia siedziała przeciwległych trybunach

Jesienią rozpoczęłam zdjęcia do teatru telewizji *Człowiek, który zatrzymał Rosję* w reżyserii Tomasza Drozdowicza. Byłam przy tej produkcji autorką kostiumów. Scenariusz przewidywał ponad trzydzieści mundurów z roku 1920 i kilkanaście kostiumów cywilnych. Były to kostiumy przygotowywane z dbałością o zachowanie poprawności historycznej. Współpracowałam z konsultantami historycznymi, muzeami i bibliotekami. Korzystałam z archiwów prywatnych moich przyjaciół. Do współpracy zaprosiłam czwórkę moich studentów. Mieli okazję poznać nowoczesne studio filmowe, bowiem zdjęcia odbywały się w Studio Alwernia pod Krakowem.

2017

Poza omawianymi wcześniej: scenografią i kostiumami do opery *Semele* i kostiumami do teatru telewizji *Posprzątane* w 2017 roku byłam autorką scenografii, kostiumów i projekcji do spektaklu teatralnego *Straty i nadmiary* w reż. Michała Rzepki i kostiumów do teatru telewizji *Inspekcja* w reżyserii Jacka Królikiewicza. Dokonałam również adaptacji scenografii do spektaklu *Kobro* w reżyserii Iwony Siekierzyńskiej dla potrzeb Republikańskiego Teatru Dramaturgii w Mińsku na Białorusi oraz dla Teatru IMCA w Warszawie i Teatru Muzycznego w Gdyni. Wzięłam też udział w wystawie *My spadkobiercy?* w Galerii *Kobro* na ASP w Łodzi i w międzynarodowej *Wystawie Kostiumu* w Muzeum Narodowym we Lwowie.

Spektakl *Straty i Nadmiary*, którego premiera odbyła się w Teatrze Arlekin w Łodzi powstał w ramach akcji *Dotknij Teatru*. Z uwagi na niski budżet przedsięwzięcia scenografia

została zaprojektowana głównie w oparciu o projekcje filmowe, które tworzyły różnorodność przestrzeni i klimatów. Aktywnym elementem scenografii stała się też kamera stojąca na scenie z którą aktorzy wchodzili w interakcję. Projekcje były zakomponowane tak, aby dawać również możliwość „ożywiania” przedmiotów.. Spektakl otrzymał *Nagrodę Publiczności* na Festiwalu *OFF_Północna* w Teatrze Muzycznym w Łodzi.

Teatr Telewizji *Inspekcja* w reżyserii Jacka Królikiewicza powstał w Łodzi w zabytkowej elektrowni EC-2. Początkowo miał być dziełem Grzegorza Królikiewicza, ale reżyser zmarł tuż przed rozpoczęciem zdjęć. Kostiumy do teatru zostały dokładnie omówione z reżyserami. Miały one być maksymalnie realistyczne. Zależało mi także, aby były odpowiednio zniszczone i spatynowane, bowiem akcja sztuk działa się w obozie dla polskich żołnierzy w Rosji kilka miesięcy przed dokonaniem zbrodni Katyńskiej. Kilkaset mundurów i kilka ubiorów cywilnych wymagało dokładnej dokumentacji. Zaprosiłam do współpracy dwie studentki Pracowni Kostiumu Scenicznego.

Adaptacja scenografii do spektaklu *Kobro*, wyprodukowanego przez Teatr Nowy w Łodzi, do przestrzeni innych teatrów, wymagała mojej każdorazowej obecności i podejmowania natychmiastowych decyzji. Teatr białoruski nie był w ogóle przystosowany do tego typu scenografii ze względu na rozmiary drzwi, które prowadziły na scenę. I chociaż scenografia ta była projektowana modułowo, właśnie z myślą o wyjazdach, musiałam przeprojektować wiele jej elementów jeszcze przed wyjazdem, a i tak na miejscu okazało się, że potrzebne są dalsze zmiany. W teatrze warszawskim okazało się, że teatr nie może umieścić rzutników w odpowiednich miejscach i również trzeba było bardzo szybko temu zaradzić. Teatr gdyński natomiast zaskoczył nas idealną przestrzenią, wspianą obsługą techniczną i bardzo dobrą jakością rzutników. W efekcie scenografia prezentowała się lepiej niż w innych teatrach.

Mój udział w wystawie *My spadkobiercy?* która odbyła się w *Galerii Kobro* na ASP w Łodzi polegał na zaprezentowaniu swojego dorobku scenograficznego i kostiumograficznego związanego z życiem i twórczością Katarzyny Kobro. Na trzech monitorach telewizyjnych zaprezentowałam filmy z widowiska baletowego *Kobro* w reżyserii Graya Veredona, wystawionego w 2003 roku w Teatrze Wielkim w Łodzi, sztuki teatralnej *Kobro*, wystawionej w 2014 roku w Teatrze Nowym w Łodzi i teaser do filmu fabularnego *Kobro* wyprodukowany przez Wytwórnę Filmów Fabularnych w Łodzi w roku 2013.

W tym samym roku wzięłam również udział w międzynarodowej *Wystawie Kostiumu* w Muzeum Narodowym we Lwowie, Specjalnie na potrzeby tej wystawy zaprojektowałam i zrealizowałam trzy kostiumy. Ubiory te były inspirowane strojami ludowymi Huculszczyzny.

2016

W roku 2016 wzięłam udział w trzech wystawach zbiorowych na Ukrainie, które były pośrednio związane z projektem badawczym *Symbole Tożsamości, pod opieką prof. Doroty Sak*. Zaprezentowałam swoje prace scenograficzne na wystawie *Katedra Ubioru ASP w Łodzi* w Narodowym Muzeum Etnografii i Wzornictwa Przemysłowego we Lwowie. Wzięłam również udział w poplenerowej wystawie *Źródła w Muzeum Narodowym im. A. Szeptyckiego we Lwowie*, która była wystawą poplenerową oraz w wystawie *Wizje tekstylne* w Narodowym Muzeum Sztuki we Lwowie i w wystawie *Etno-inspiracje. Motywy ludowe we wzornictwie artystycznym i użytkowym* w Muzeum im. Oskara Kolberga w Przysusze Na wystawach tych prezentowałam kostiumy inspirowane folklorem huculszczyzny.

W tym samym roku zaprojektowałam kostiumy i scenografię do spektaklu *Ananke-czytanie performatywne*, w reżyserii Jacka Orłowskiego który miał premierę w Teatrze 7.15 w Łodzi. Scenografią do tego spektaklu było odpowiednio do tego celu przystosowane wnętrze starego łódzkiego teatru, który obecnie znajduje się w ruinie. Po podmalowaniu ruin i odpowiednim ustawieniu świateł stary teatr przeistoczył się w starożytne ruiny. Scenografię dopełniały projekcje filmowe i wyświetlane napisy pokazujące didaskalia dramatu i numery aktów i scen. Kostiumy dla kilkunastu aktorów były utrzymane w ciemnej tonacji i pomagały budować charakter postaci. Były to kostiumy współczesne, patynowane i podmalowywane. Zaprosiłam do współpracy trójkę studentów z mojej Pracowni Kostiumu Scenicznego.

2015

W tym roku wzięłam udział w *XVIII Międzynarodowym Plenerze Sztuki Włókna* i międzynarodowym projekcie *Symbole tożsamości*. W ramach obu tych wydarzeń wyreżyserowałam pokaz ubiorów inspirowanych folklorem w Muzeum Etnografii i Ekologii Karpat w Jaremczy na Ukrainie. Uczestniczyłam też w poplenerowej wystawie *XVIII Międzynarodowego Pleneru Sztuki Włókienniczej Lwów-Kołomyja-Jaremcza-Dora* na Ukrainie. Wystawa prezentowana była w *Domu Plenerowym* w Jaremczy i prezentowała

wykonane przez uczestników projekty ludowych lalek połączone z 20-minutowymi prelekcjami.

W tym roku brałam też udział w wystawie *Dwie Katedry w Galerii Jezuitów* w Poznaniu, gdzie zaprezentowałam projekcję wideo pokazującą specjalnie na potrzeby wystawy przygotowany film o pracy nad międzyuczelnianym spektaklem *Bella Ciao*. Uczestniczyłam też w wystawie *70- cio lecie Łódzkiego Plastyka* w Galerii Związku Polskich Artystów Plastyków, Oddział w Łodzi. Była to wystawa z okazji okrągłej rocznicy istnienia Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Łodzi, odpowiadając na zaproszenie pokazałam jeden obraz olejny.

9-tego lutego odbyła się moja indywidualna wystawa malarstwa. Prace prezentowane były w *Galerii HG* w Łodzi na ul. Piotrkowskiej 72. Pokazałam na niej obrazy z ostatnich trzech lat, które były moim powrotem do malarstwa olejnego po latach. Było to 12 obrazów, które powstały w latach 2012-2015.

W roku 2015 byłam również autorką scenografii i kostiumów do spektaklu *Moja sprawa* w reżyserii Iwony Siekierzyńskiej, w Teatrze *Biuro Rzeczy Osobistych* w Gdyni. Teatr ten jest teatrem, którego aktorzy są ludźmi z różnym stopniem upośledzenia umysłowego. Scenografię do spektaklu tworzyły różnego rodzaju linie, które wyznaczały przestrzeń akcji. Zaprojektowanie kostiumów było pewnego rodzaju wyzwaniem, ponieważ aktorzy ci często bardzo mocno utożsamiali się z granymi przez siebie postaciami i zacierała im się granica między fikcją a rzeczywistością. Praca z nimi była bardzo twórcza, ponieważ, jako kostiumograf stawałam często przed zupełnie mi nieznanymi problemami.

Jesienią 2015 roku tworzyłam kostiumy do teatru telewizji *Komety* w reżyserii Leszka Dawida. Aktorzy: Agata Kulesza, Janusz Chabior, Piotr Głowacki i Magdalena Jaworska grali współczesne postacie które spotykają się na campingu w nadmorskim kurorcie wczesną jesienią. Starłam się, aby kostiumy poza charakteryzowaniem postaci tworzyły spójny obraz z atmosferą posezonowych nadmorskich plenerów.

Swoją pracę artystyczną dokumentuję albumem zdjęć ukazujących moje realizacje sceniczne i filmowe.

VII. OPIS DZIAŁALNOŚCI DYDAKTYCZNEJ OD MOMENTU UZYSKANIA STOPNIA DOKTORA SZTUKI

Po uzyskaniu stopnia doktora sztuki w dziedzinie sztuki plastyczne w dyscyplinie sztuki piękne, pracowałam jeszcze jakiś czas na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie na Wydziale Malarstwa w Katedrze Scenografii. Prowadziłam tam warsztaty z realizacji kostiumu teatralnego. W tym czasie otrzymałam propozycję z Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi, utworzenia Pracowni Kostiumu Scenicznego na Wydziale Tkaniny i Ubioru. Z racji tego, iż poza nauczaniem zajmuję się dość intensywnie własną twórczością teatralną i filmową, zrozumiałam że nie pogodzę tych dwóch miejsc pracy i wybrałam swoją Alma Mater w moim rodzinnym mieście.

Pracownia Kostiumu Scenicznego jest pracownią dyplomującą dla studiów licencjackich i magisterskich. Do 2018 roku dyplomy licencjackie pod moim kierownictwem zrealizowało w niej dziesięciu studentów, a magisterskie dwunastu. Pięciu studentów otrzymało za swoje dyplomy Wyróżnienia Rektorskie.

Pracując na Wydziale Tkaniny i Ubioru w ASP w Łodzi napisałam dziesięć recenzji prac magisterskich i licencjackich.

Od 2019 roku objęłam kierownictwo pracowni w związku z przyznaniem pracowni nowego pracownika na stanowisku asystenta.

Zaczynając prowadzić Pracownię Kostiumu Scenicznego na Wydziale Tkaniny i Ubioru w Łodzi bardzo chciałam, aby moi studenci nauczyli się jeszcze w czasie studiów współpracować z innymi twórcami filmowymi i teatralnymi. Pracowałam wtedy nad scenografią i kostiumami do sztuki teatralnej *Kobro*, która powstawała w Teatrze Nowym im. Kazimierza Dejmka w Łodzi. Był to dobry pretekst, żeby zabrać ze sobą do teatru studentów i choć na chwilę dać im możliwość zapoznania się z pracowniami teatralnymi czy podejrzania prób aktorskich. Studenci żywo interesowali się poszczególnymi etapami powstawania spektaklu teatralnego i uczestniczyli w realizacji scenografii. Gdy sztuka została nagrodzona Złotą Maską byli bardzo dumni. Przygotowując z nimi pierwszy pokaz kostiumów, który miał odbyć się w maju podczas Nocy Muzeów 2015 w ASP w Łodzi, postanowiłam pisząc do niego scenariusz, że to oni sami powinni pokazać swoje kostiumy, nie modelki i że będzie to dobrym przygotowaniem do pracy z aktorem. Widziałam, że troszkę mają tremę ale sądziłam, iż warto spróbować. Występ na Nocy Muzeów nagrodzony został ogromnymi brawami i wydawało mi się, że studenci nabrali wiary w siebie.

Na początku następnego roku akademickiego 2015-2016 dały się odczuć konsekwencje majowego wydarzenia. Pracownia Kostiumu Scenicznego otrzymała zaproszenie do Zamku Królewskiego w Warszawie. Zaproponowano nam pokazanie naszych kostiumów na uroczystej Gali, wieńczącej Międzynarodową Konferencję Włókienników. Z wielką radością powiedziałam o tym moim studentom i bardzo zdziwiłam się, gdy zobaczyłam ich miny. Wyznali mi wtedy, że ostatnim razem po pokazie przyrzekli sobie, że nigdy więcej nie wystąpią. Jednak wystąpili. Przyjechaliśmy z gotowym scenariuszem i właściwie już wyreżyserowanym spektaklem. Na miejscu okazało się, że będzie nam pomagał reżyser filmowy, który inscenizuje całość Gali. Przed nami występował Teatr Ruchu z Krakowa, który był bacznie podglądany przez moich studentów. Widziałam, jak podpytywali aktorów o ich niezwykle widowiskowe kostiumy, jak interesują się warsztatem charakteryzatorów. Tym sposobem studenci powoli wchodzili w świat teatru. Podjęłam wtedy decyzję, żeby jak najszybciej po powrocie, już na dobre, nawiązać współpracę ze szkołą filmową w Łodzi i rozszerzyć współpracę z łódzkimi teatrami.

Od początku prowadzenia pracowni, tj. od 2014 roku, poza nauczaniem według autorskiego programu pragnęłam, aby moi studenci nawiązywali jak najszersze kontakty z innymi uczelniami artystycznymi i instytucjami kultury związanymi z ich przyszłym zawodem kostiumografa teatralnego i filmowego. Do tej pory udało mi się nawiązać współpracę z Państwową Wyższą Szkołą Filmową Telewizyjną i Teatralną im. Leona Schillera w Łodzi, Akademią Muzyczną im. Grażyny i Kiejsuta Bacewiczów w Łodzi, Uniwersytetem Artystycznym w Poznaniu, Narodową Lwowską Akademią Sztuki, Akademią Sztuk Pięknych w Wilnie, Szkołą Baletową i Akademią Muzyczną w Krakowie oraz Uniwersytetem Łódzkim.

Współpraca z PWSFTViT w Łodzi rozpoczęła się już w pierwszym roku prowadzenia przeze mnie pracowni. Na początku drugiego roku, 28 listopada 2015 roku zorganizowałam sesję naukową; *Międzyuczelniana współpraca w eksperymencie naukowo-dydaktycznym*. Celem spotkania była wymiana poglądów i doświadczeń, dotyczących nowych metod nauczania przyszłych kostiumografów i aktorów poprzez udział we wspólnie realizowanych projektach. Sesja odbyła się w Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi na Wydziale Tkaniny i Ubioru w Pracowni Kostiumu Scenicznego i w Auli w Centrum Promocji Mody w Łodzi. W konferencji uczestniczyli: Prorektor ds. naukowych ASP w Łodzi, Kierownik Katedry Ubioru ASP w Łodzi, rzecznik prasowy ASP w Łodzi, Prodziekan Wydziału Aktorskiego PWSFTViT w Łodzi, wykładowcy i opiekunowie II i III roku Wydziału Aktorskiego PWSFTViT w Łodzi, dyrektor

Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi. W pełnym składzie przybyli studenci Pracowni Kostiumu Scenicznego i studenci III roku Wydziału Aktorskiego PWSFTViT w Łodzi.

Sesja miała niezwykle dynamiczny przebieg. Po wyrażeniu radości z długo oczekiwanego spotkania dwóch środowisk akademickich wygłoszone zostały referaty na temat; historii współpracy obu uczelni, korzyści, jakie płynąć mogą dla przyszłych aktorów i kostiumografów z przeprowadzonych wspólnie zajęć podczas trwania studiów, ważności nauczania się swoich odrębnych języków i referowano też zagrożeniach dla potencjału twórczego wynikających z zamykania się w branżowych gettach, wykładowcy z PWSFTViT mówili o tym, że od dłuższego już czasu pragnęli nawiązania współpracy ze studentami projektującymi kostiumy teatralne i filmowe. Wykładowcy prowadzący zajęcia związane z improwizacją aktorską mówili o zasadach improwizacji w sztuce aktorskiej i korzyściach, jakie wyniknąć mogą ze współpracy z Pracownią Kostiumu Scenicznego. Studenci Pracowni Kostiumu Scenicznego i studenci II roku Wydziału Aktorskiego żywo uczestniczyli w dyskusji dodając jej świeżości i kolorytu.

W drugiej części spotkania przemieściliśmy się do Auli CPM, gdzie znajduje się największy w Polsce wybieg modowy. Trzy wykładowczynie z PWSFTViT przeprowadziły na nim, ku radości uczestników sesji, wspólne zajęcia z improwizacji dla wszystkich studentów. Zajęcia miały na celu wzajemną integrację i pokazanie różnych rodzajów zachowania się wobec przestrzeni. W trakcie sesji postanowiliśmy zrealizować w semestrze zimowym bieżącego roku akademickiego trzy następujące projekty:

1. *Plastyka i aktorstwo*, który poprowadzony miał być wspólnie przeze mnie i panią Agnieszkę Kowalską z PWSFTViT. Koncepcja obejmowała wspólne zajęcia, prowadzone wymiennie na terenie obydwu uczelni i Auli w Centrum Promocji Mody w Łodzi, w ramach przedmiotu *Praca z głosem* i programu nauczania w Pracowni Kostiumu Scenicznego.
2. *Improwizacje*, który prowadzić miałam wraz z paniami Gabrielą Muskałą i Moniką Muskałą zajęcia miały odbywać się na terenie obydwu szkół, a studenci wyrazili wolę, aby zaczęły się one natychmiast.
3. *Kostiumy do sztuki Jerma i Krwawe gody* w reż. Waldemara Zawodzińskiego. Premiera tych sztuk, przewidziana była na początek lutego 2016 r w Teatrze Studyjnym w Łodzi.

Podsumowując sesję wszyscy uczestnicy zgodnie stwierdzili, że współpraca między przyszłymi aktorami a przyszłymi kostiumografami jest inicjatywą długo oczekiwaną i wspaniale rokującą. Stuprocentowa frekwencja studentów na konferencji i ich żywe

zaangażowanie potwierdzały sens podjętej inicjatywy. Studenci chcieli zacząć działać natychmiast. Dyskusja przeprowadzona w pierwszej części konferencji, wygłoszone referaty i próbne zajęcia potwierdzały sens podjęcia ryzyka naukowo-dydaktycznego eksperymentu.

Konsekwencje sesji *Międzyuczelniana współpraca w eksperymencie naukowo-dydaktycznym* nie dały na siebie długo czekać. Realizacja projektu, pod roboczym tytułem *Plastyka i aktorstwo* rozpoczęła się natychmiast. Zajęcia odbywały się początkowo na terenie Pracowni Kostiumu Scenicznego, ale szybko przeniosły się na wybieg i scenę w CPM. I tam już zostaliśmy.

Pierwsze zajęcia, jeszcze w pracowni, uczyły przyszłych kostiumografów i aktorów rozumienia swoich zawodowych języków i kodów. W pracowni było dużo realizacji kostiumowych projektowanych do sztuk Witkacego i Szekspira. Studenci Pracowni Kostiumu Scenicznego wspólnie z przyszłymi aktorami dobierali kostiumy, czasem na gorąco tworząc z dwóch jeden, zamieniali dodatki, puszczali wodze wyobraźni zestawiając najbardziej abstrakcyjne kostiumy- rzeźby z prywatnymi ubiorami swoimi, albo kolegów aktorów.

Program pracowni dla pierwszego roku przewiduje rozwój myślenia abstrakcyjnego i odwagi twórczej nie skrzepowanej uwarunkowaniami realizacyjnymi projektów. Często powstają wtedy kostiumy-rzeźby, kostiumy-instalacje, kostiumy-kompozycje przestrzenne. I takie kostiumy-rzeźby otrzymali młodzi aktorzy. Prawdziwa wspólna twórcza zabawa rozpoczęła się w momencie gdy aktorzy improwizowali z kostiumem a kostiumografowie uczestniczyli w zadaniach aktorskich. Grupa studentów z Wydziału Aktorskiego wyraziła chęć współpracy z nami przy dalszych projektach. Chcąc wykorzystać zapał studentów i ich chęć do wspólnych działań postanowiłam zrealizować spektakl kostiumowy z udziałem zaprzyjaźnionych studentów z Wydziału Aktorskiego.

Napisałam do przedstawienia scenariusz zostawiając w nim sporo miejsca na improwizację. Powstał spektakl *Bella Ciao*,⁶ który pokazaliśmy na Nocy Muzeów w 2016, na uroczystości otwarcia Zjazdu Kanclerzy Szkół Artystycznych i na uroczystości rozpoczęcia Akademickich Targów Pracy w ASP w Łodzi. Spektakl zacieśnił więzi przyjaźni między studentami, co owocuje do dziś podejmowaniem przez profesjonalnych już aktorów i kostiumografów wspólnych zadań zawodowych.

Pracownia Kostiumu Scenicznego istnieje na Wydziale Tkaniny i Ubioru. Wiązą się a tym ogromne zyski, ale też pewne utrudnienia. Wydział dysponuje pracowniami z którymi współpraca jest dla przyszłego kostiumografa niezwykle przydatna. Studenci mogą

6 Spektakl znajduje się pod adresem: https://www.youtube.com/watch?v=TSFZ9DTPG_c

współpracować z pracownikami projektowania obuwia, bielizny, tkaniny unikatowej, druku na tkaninie, biżuterii, konstrukcji ubioru, nawet projektowania ubioru, ale nie mają na uczelni warsztatów teatralnych i filmowych. Aby zapełnić tę lukę nawiązałam w 2016 roku współpracę z Teatrem Wielki, Teatrem im. Stefana Jaracza i Teatrem Nowym. Każda z tych instytucji w trochę inny sposób pomaga studentom realizować ich projekty i uczyć się teatru w praktyce. Teatr Wielki zapewnia studentom płatne praktyki. Praca w tym największym w Łodzi teatrze

gwarantuje zdobycie dobrej wiedzy o technikach teatralnych możliwych w pracy nad kostiumem, pozwala też zdobyć szeroką wiedzę o procesie powstawania sztuki operowej czy baletowej. Studenci wracający z praktyk w tym teatrze znają doskonale język zawodowy baletu i opery. Współpraca z Teatrem im. Stefana Jaracza w Łodzi dotyczy głównie realizacji prac studenckich. Odbywają oni tam konsultacje techniczne, jeśli czegoś nie mogą wykonać sami, robią to z pomocą pracowni teatralnych. Korzystają z modelatorni, malarni, stolarni a nawet ślusarni. Współpraca z Teatrem Nowym odbywa się chyba w najszerszym zakresie. Studenci współpracują przy powstawaniu spektakli. Pracują, jako asystenci kostiumografów i scenografów. Współpracowali między innymi z Wiesławą i Allanem Starskimi.

Od 2016 rozpoczęła się współpraca Pracowni Kostiumu Scenicznego z Akademickim Ośrodkiem Inicjatyw Artystycznych i Instytutem Teatralnym im. Mieczysława Hertza w Łodzi. Współpraca z łódzkim Instytutem Teatralnym zaowocowała dla studentów kilkoma wystawami artystycznym i współpracą kostiumograficzną przy spektaklu teatralnym *Ananke* oraz udziałem w międzyuczelnianym projekcie *I cóż po poecie w czasie marnym?* który organizowany był w Akademickim Ośrodku Inicjatyw Artystycznych w Łodzi. W ramach tego projektu studenci

realizowali scenografię i kostiumy do spektaklu *Spowiedź chuligana*, scenografię i kostiumy do monodramu *Ku wielkiemu morzu*, oprawę plastyczną do spektaklu plastycznego *Godzina miłowania*. Projekt *I cóż po poecie w czasie marnym?* którego tytuł zapożyczony został z XVII-to wiecznej elegii Friedricha Hölderlina *Chleb i wino* był trzyczęściową opowieścią, która pokazana została W Akademickim Ośrodku Inicjatyw Artystycznych w Łodzi. Zespół pracujący nad realizacją całego projektu tworzyli studenci i absolwenci uczelni artystycznych oraz dojrzały artyści – pedagodzy z PWST w Krakowie, PWSFTViT w Łodzi, praca nad projektem miała integrować studentów z różnych środowisk akademickich, poszerzać w ten sposób zakres ich możliwości w sferze poszukiwań nowych środków artystycznego wyrazu. Jednocześnie dla pedagogów proces kreowania nowej wspólnoty twórczej, a następnie

kierowania jej pracami stwarzał szansę na doskonalenie ich kwalifikacji w sferze dydaktyki badań nad nowymi formami edukacji artystycznej. Studenci wywodzili się z następujących uczelni: Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi, Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Akademii Muzycznej w Krakowie, Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Krakowie, Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Uniwersytetu Łódzkiego. Wydarzeniu towarzyszyła wystawa studentów Pracowni Kostiumu Scenicznego na której studenci prezentowali kostiumy i fotografie inspirowane wierszami Sergiusza Jesienina. Prace powstawały podczas zajęć w pracowni i były realizacjami egzaminacyjnymi. Po tej wystawie zorganizowałam jeszcze, wspólnie z Instytutem Teatralnym im. Mieczysława Hertza w Akademickim Ośrodku wystaw Artystycznych wystawę prac Marty Jonec *Apokalipsa*, na której młoda artystka prezentowała zaprojektowane i wykonane przez siebie kostiumy inspirowane *Boską Komedią* Dantego. W tym samym roku, również w tym miejscu, zorganizowałam wystawę Pracowni Kostiumu Scenicznego prezentującą prace wykonane w ciągu roku akademickiego 2016- 2017 oraz wystawę czwórki studentów *O-błądy* w galerii *Tłustym Drukiem* w Łodzi.

W 2017 roku w Teatrze Nowym im. Kazimierza Dejmka w Łodzi pokazana została wystawa Pracowni Kostium Scenicznego, ukazująca dorobek pracowni z ostatnich trzech lat, czyli od początku jej istnienia.⁷ Prace prezentowane były tematycznie. Pokazaliśmy również dużo dyplomów. Prace umieszczone były na czterech poziomach przestrzeni teatralnej. Od piwnicy poprzez parter , pierwsze i drugie piętro, zajęły również korytarze i klatki schodowe. Dyrekcja zapewniła obsługę medialną i wydanie folderu , ukazała się również informacja na stronie internetowej teatru, pokazująca zdjęcia realizacji pracownianych z rozmaitych imprez, w których

braliśmy udział. Informacja ta znajduje się na stronie Teatru Nowego do dziś. Pracownicy teatru znacznie przyczynili się do zapewnienia dobrego poziomu prezentacji studenckich prac. Mistrz oświetlenia ustawił nam światło i pożyczył wystarczającą ilość lamp, pracownicy techniczni bardzo pomogli w montowaniu wystawy a aktorzy uświetnili wydarzenie swoją obecnością. Studenci od tego momentu bardzo polubili Teatr Nowy i zaczęli często go odwiedzać. Teatr odwdzieczył się studentom ofiarowując im bezpłatne wejściówki na wszystkie spektakle. Termin wystawy, ku wielkiemu zadowoleniu młodych artystów, został przedłużony ze względu na odbywający się na terenie teatru Festiwal szkół Aktorskich.

⁷ <http://nowy.pl/item/bilety/article/WystawaPracowniKostiumuScenicznegoASP/lang/p>

Studenci byli bardzo dumni ,że ich dzieła obejrzeć mogła ogólnopolska publiczność teatralna.

W roku 2018 Teatr Nowy raz jeszcze użyczył nam swoich progów dając do dyspozycji Małą Scenę wraz z obsługą techniczną. Zaprezentowaliśmy tam spektakl, który prezentował dyplomy licencjackie i magisterskie z roku 2018. Pokazy dyplomowe odbywają się na ASP w Łodzi zwyczajowo na Auli w Centrum Promocji Mody. Ponieważ w 2018 roku ośmiu studentów zrealizowało swoje prace dyplomowe w duchu teatralnym, ich prezentacja na deskach teatru wydała mi się eksperymentem wartym ryzyka. Dyrekcja teatru obdarzyła nas ogromnym zaufaniem zostawiając nam do dyspozycji scenę wraz z obsługą świateł i dając możliwość przebywania tam jak długo chcemy. Teatr był niemal pusty, bo prawie wszyscy pracownicy pojechali na tournée do Chin. Na dzień przed spektaklem rozpoczęliśmy próby i trwały one do późnej nocy. Myślę, że tamtej nocy wszyscy moi studenci zapalali miłością do teatru. Już kilku z nich realizuje swoje autorskie kostiumy i scenografię.

Od 2016 roku po naszej wspólnej sesji ze szkołą filmową rozpoczęła się na dobre współpraca. Studenci Pracowni Kostiumu Scenicznego zrealizowali, jako kostiumografowie i scenografowie wiele etiud operatorskich i reżyserskich. Projektowali też kostiumy do spektakli egzaminacyjnych głównie III roku Wydziału Aktorskiego. Nad ich pracą sprawowałam opiekę artystyczną, która zaczynała się już na poziomie pierwszych rozmów z reżyserami. Projekty powstawały w ramach działalności Koła Naukowego. Uczestniczyłam w wielu próbach a potem omówieniach, na których rodziły się kostiumograficzne i scenograficzne pomysły. Studenci zrealizowali kostiumy i scenografię do spektakli egzaminacyjnych Wydziału Aktorskiego;

Trzy siostry w reżyserii Jacka Orłowskiego

Yerba. Krwawe Gody w reżyserii Waldemara Zawodzińskiego

Niedźwiedź w reż. Jacka Orłowskiego

Oświadczyły w reż. Jacka Orłowskiego

Jubileusz w reż Jacka Orłowskiego

Niezapominajki w reż. Gabrielu Muskały i Moniki Muskały

Płatonow w reżyserii Jacka Orłowskiego

Świętoszek w reżyserii Jacka Orłowskiego

Większość tych spektakli pokazywana była w Teatrze Studyjnym w Łodzi.

Praca przy spektaklach egzaminacyjnych Wydziału Aktorskiego była dla studentów mojej pracowni doskonałą nauką zawodu bez ponoszenia zbyt dużego ryzyka zawodowego. Uczyli się pracy z aktorem, rozmawiania z reżyserem, poznawali terminy teatralne oraz język

aktorów i reżyserów. Zdobywali wiedzę z zakresu kolejności działań przy realizacji spektakli teatralnych. Zawierali przyjaźnie, które mogą im pomóc w dalszej pracy zawodowej.

Tworząc program Pracowni Kostiumu Scenicznego od początku planowałam, żeby pokazywać moim studentom prawdziwe sytuacje zawodowe w których mogą znaleźć się po ukończeniu studiów. Chciałam aby mogli już na studiach pracować na planach filmowych i w teatrze.

Podczas pierwszego roku akademickiego tj 2014-2015 studenci pracowali przy realizacji scenografii do spektaklu *Kobro* w Teatrze Nowym w Łodzi. Ponieważ scenografia i kostiumy były realizowane według moich projektów, studenci mogli z bliska podpatrywać cały proces powstawania spektaklu. Mogli kiedy chcieli zwiedzać wszystkie pracownie. Poznawali budowę sceny i sposób pracy pracowni teatralnych.

Ponieważ jedna ze studentek pochodziła z Trójmiasta, realizując spektakl w Gdyni uczyniłam ją swoją asystentką i mogła pełnoprawnie pracować w teatrze.

W roku akademickim 2015-2016 realizując scenografię i kostiumy do spektaklu *Ananke* w reż. Jacka Orłowskiego również zaprosiłam moich studentów do współpracy. Byli asystentami kostiumografa , uczestniczyli w całym procesie wykonywania kostiumów. Od organizacji garderoby do ostatecznych przymiarek. Poznali kilkunastu aktorów ze wszystkich łódzkich teatrów, zobaczyli jak wyglądać może praca kostiumografa w obiekcie, który dopiero jest adaptowany do spektaklu.

W czasie trwania roku akademickiego 2016-2017 zaprosiłam studentów do pracy w charakterze asystentów kostiumografa przy teatrze telewizji *Posprzątane* w reż. Agnieszki Lipiec Wróblewskiej. Studenci mieli okazję poznać proces powstawania teatru telewizji , zapoznać się ze studiem telewizyjnym i warunkami pracy tam panującymi. Pracując ze wspaniałymi aktorami, jak Agata Kulesza, czy Piotr Adamczyk uczyli się współpracy z aktorem. Uczyli się też współpracy z reżyserem, operatorem, dźwiękowcem w realiach planu teatru telewizji. Poznali magazyny kostiumowe w Telewizji Polskiej i w Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie na ul. Chełmskiej.

Rok 2016-2017 przyniósł nam rozpoczęcie prac nad operą *Semele*, którą realizowaliśmy w ramach Koła Naukowego Pracowni Kostiumu Scenicznego, którego jestem opiekunem. Rozpoczęła się na dobre współpraca z Akademią Muzyczną im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi. Chodziliśmy do Akademii na przesłuchania, na wykłady z historii opery barokowej i na próby. Omawianie projektów pod względem realizacyjnym również odbywało się w Akademii. Od początku semestru zimowego studenci byli już stałymi bywalcami

pracowni Teatru Wielkiego. Wykonywali pod moim kierownictwem dużą część realizacji kostiumów, podpatrując pracę pracowni, poznając cały proces powstawania kostiumu. Zajęcia odbywały się w magazynach z tkaninami, z kostiumami i scenografią, studenci bywali we wszystkich teatralnych pracowniach i uczestniczyli we wszystkich próbach generalnych. Podczas premiery wyszli ze swoimi kolegami z Akademii Muzycznej i Szkoły Baletowej do ukłonów.

Zanim rozpoczął się rok akademicki 2017-2018 w wakacje zaprosiłam do współpracy trójkę studentów do pracy w charakterze asystenta kostiumografa przy filmie fabularnym w reż. Filipa Bajona *Kamerdyner*. Okres przygotowawczy trwał miesiąc i był to czas niezwykle intensywnej pracy. Studenci poznali sposoby współpracy z magazynami kostiumów w Łodzi, Warszawie i Gdańsku a także odwiedzili pod moją opieką magazyn w Czechach i w Niemczech. Przeszli chrzest bojowy na planie, który miał szesnaście dni zdjęciowych. Wszystkie osoby, które były tam moimi asystentami pracują już przy produkcjach filmowych lub teatralnych samodzielnie. Nominacja do Polskiej Nagrody Filmowej Orły 2019, którą otrzymałam w lutym 2019 za kostiumy do filmu *Kamerdyner* jest również konsekwencją tego, że miałam bardzo dobry zespół współpracujący, w osobach moich studentów-asystentów.

Na początku 2018 roku zaprosiłam do współpracy kolejnych studentów z Pracowni Kostiumu Scenicznego. Tym razem był to spektakl teatralny *KościuszkO Ostatnia Bitwa* w Teatrze Nowym w Łodzi. Studentki poznawały realizację kostiumu historycznego w warunkach teatralnych. Wkrótce potem, trzem z nich Allan Starski zaproponował asystenturę przy realizowanym w Teatrze Nowym w Łodzi spektaklu *Sex dla opornych*. W tym samym roku akademickim trzy studentki pracowały też, jako asystentki przy spektaklu *Poczekalnia Kaczmarzski/Tymański* w tym samym teatrze, poznając tajniki powstawania spektaklu muzycznego. Dwie z nich wykonały potem swoje samodzielne realizacje, w tym jedną w Teatrze Nowym. Obydwie studentki pracują teraz jako kostiumografki przy produkcjach filmowych w Warszawie. W semestrze zimowym zaprosiłam studentów do współpracy przy teatrze telewizji *Inspekcja*. Studentki poznały sposoby pracy z mundurami wojskowymi. Uczyłam je patynować kostiumy najnowocześniejszymi profesjonalnymi środkami sprowadzanymi z Niemiec. Studentki pracowały z setkami statystów i gwiazdami polskiego kina, poznając wszystkie etapy pracy asystenta kostiumografa na planie filmowym.

Rok akademicki 2018-2019 rozpoczął się dla czwórki moich studentów pracą na planie teatru telewizji *Człowiek, który zatrzymał Rosję*. Uczyłam ich konstruowania dokumentacji

historycznej, współpracy z konsultantami historycznymi i przeprowadzania kwerend muzealnych i bibliotecznych. Plan filmowy odbywał się w jednym z najnowocześniejszych studio filmowych w Polsce - Alwerni, pod Krakowem. Studenci mieli okazję poznać warunki pracy dużego studia filmowego. I tu również uczestniczyli we wszystkich etapach pracy na planie zdjęciowym. Mieli też okazję poznać dokładnie zagadnienia związane z umundurowaniem żołnierzy w latach międzywojennych. Współpracowali również z Telewizją Polską w Katowicach, poznali magazyn kostiumów w Czechach. Kostiumy oddawali do magazynu sami i świetnie dali sobie radę.

W 2017 roku studenci wzięli udział w organizowanym na ASP w Łodzi konkursie z zakresu sztuk pięknych i projektowych *One Asia*, organizowanym przez *One Asia Foundation*, którego kuratorem na terenie Polski był pan Hiromi Inayoshi. Konkursowi towarzyszyła wystawa prac i pokaz na wybiegu w CPM. Konkurs w kategorii ubiór i kostium wygrała studentka Pracowni Kostiumu Scenicznego.

Studenci pracowni podczas pięciu lat jej istnienia dostali sześć Wyróżnień Rektorskich za prezentowane prace dyplomowe.

W 2018 roku ośmiu z ośmiu studentów, którzy zgłosili się do udziału w Konkursie Scenograficznym dostało do niej nominację i zakwalifikowało się do wystawy *Wymiary Scenografii*, która eksponowana była w Centrum Scenografii w Muzeum Śląskim w Katowicach. Wystawa eksponowała prace najlepszych absolwentów uczelni artystycznych z zakresu scenografii i kostiumu. Udział w tej prestiżowej wystawie był wielkim sukcesem moich studentów. Na dziesięć dyplomów z kostiumu aż osiem pochodziło z naszej pracowni. Wystawa towarzyszyła konkursowi scenograficznemu o *Nagrodę Jerzego Moskala*, która przyznawana jest corocznie scenografom i kostiumografom. Studentka z pracowni Kostiumu Scenicznego otrzymała na nim Wyróżnienie i zaszczytną nagrodę: propozycję zrobienia kostiumów do sztuki Agaty Dudy-Gracz.

Pracownię Kostiumu Scenicznego prowadzę piąty rok akademicki. Przez ten czas byłam promotorem ośmiu dyplomów licencjackich i trzynastu dyplomów magisterskich. Prace dyplomowe powstające w pracowni, to kostiumy do wybranych tekstów literackich. Prace składają się z projektów, realizacji i opisu. Powstają kostiumy do sztuk teatralnych, filmów, czasami są to kostiumy do własnych działań performatywnych. Przez te cztery lata reżyserowałam pokazy dyplomowe swoich studentów. W ostatnim roku pokazaliśmy nasze dyplomy w Centrum Scenografii Polskiej i w Teatrze Nowym im. Kazimierza Dejmka w Łodzi.

Album *Dorobek dydaktyczny*, który załączam do składanych dokumentów prezentuje działania Pracowni Kostiumu Scenicznego oraz marginalnie, inne moje działania związane z dydaktyką.

W 2019 roku zaproponowano mi członkowstwo w Europejskiej Akademii Filmowej.

Yzabela Stronias

SUMMARY OF PROFESSIONAL ACCOMPLISHMENTS

2019

67

Izabela Stronias

CONTENTS

I. SUMMARY.....	73
II. EDUCATION AND PRIZES.....	74
III. ACADEMIC CAREER.....	74
IV. ARTISTIC ACHIEVEMENTS.....	75
V. THE SUBJECT MATTER LINKING THE ARTISTIC ACHIEVEMENTS.....	75
VI. DISCUSSION.....	76
1. Introduction.....	76
2. Differences in designing costumes for film and theatre.....	77
a). Reading a screenplay and reading a theatre play.....	77
b). Pre-production, or creating the designs.....	78
c). A costume designer's collaboration with other artists in theatre and film.....	82
d). Preparing and producing costumes in theatre and in film.....	86
e). Organising the costume studio.....	89
f). Costume on a film set, and costume on a theatre stage.....	90
g). Budget for costumes.....	90
3. Selected personal projects.....	91
a). Costumes and sets for the opera <i>Semele</i>	91
b). Costumes and sets for the play <i>Kościuszko Ostatnia bitwa</i>	99
c). Costumes for the televised play <i>Posprzątane</i> (The Clean House).....	103
d). Costumes for the feature film <i>Kamerdyner</i>	105
4. Conclusions.....	112
VII. ARTISTIC UNDERTAKINGS SINCE OBTAINING THE PhD TITLE.....	114
VIII. TEACHING UNDERTAKINGS SINCE OBTAINING THE PhD.....	118

I. SUMMARY

Summary of professional accomplishments begins with a brief description of the most important academic titles I have obtained, and a brief description of my current professional circumstances. I then discuss the four artistic achievements indicated and I define the subject matter that links them. Next, I discuss this subject matter, focusing on the differences that arise when designing costumes for theatre and film. I discuss the production process chronologically, that is from the moment of the first reading of a film script or theatre play, through the stage of creating designs, cooperating with other creators, preparing and making of costumes in the film and theatre, to organising the costume studio and matters related to the budget. All these issues are related to the emergence of differences between the creation of costumes for the theatre and for the film. The basic issue, however, is to link the process of creating costumes with time and space.

The second part of my work is devoted to detailed descriptions of my own designs; to creating costumes for theatre performances and films mentioned the discussion. The descriptions are accompanied by press reviews. The differences in the design of costumes that I write about are discussed by means of examples, chosen from selected film and theatre projects.

In the third part of this self-review, I describe my remaining artistic activity since obtaining the PhD title.

In the fourth part, I describe my pedagogical achievements, which are the fruit of didactic work in the Stage Costume Studio at the Faculty of Textile Art and Fashion Design of the Władysław Strzemiński Academy of Fine Arts in Łódź.

II. EDUCATION AND ACADEMIC TITLES

I received my PhD in Graphic Arts from the Faculty of Painting at the Jan Matejko Academy of Fine Arts (ASP) in Kraków in January 2015 for a thesis titled 'Set Design and Costumes for the Anat Gov's play "My God!": Mathematical Inspirations in the Creation of Theatre Set Design". I worked on the set design and costumes for the play at the Stefan Jaracz Theatre in Łódź, Poland. The play was directed by Jacek Orłowski and it has remained in the theatre's programme since.

Four years prior I began my Doctoral Studies for Experienced Professionals at the ASP in Kraków.

I received my Master's degree from the faculty of Textile Art and Fashion Design at the Strzemiński Academy of Art in Łódź. The title of my master's dissertation, written on the fashion collection 'The Poetry of Old Things', was 'A Symbolic Interpretation of the Moon in Selected Examples of European Painting'. My dissertation collection took part in the 1992 Moda i Uroda International Fair in Wrocław, receiving the Bronze Mannequin Prize, the Journalists' Award, the Audience Prize, and the Wrocław Art Exhibition Office Prize for 'outstanding artistic value of the collection'. Moreover, the collection was the subject of the TVP-2 Łódź-produced documentary 'The Poetry of Old Things'. The dissertation itself was printed in two academic journals.⁸

I attach my full curriculum vitae in the separate document 'Academic and Teaching Achievements Since Obtaining the PhD Title'.

III. ACADEMIC CAREER

I have been a member of staff at the faculty of Textile Art and Fashion Design of the Strzemiński Academy of Art in Łódź since 2014, as the Head of the Stage Costume Studio. Before receiving my PhD, I worked at the Jan Matejko Academy of Fine Arts in Kraków at the Faculty of Scenography, where I taught theatre costume production.

I attach the full account of my employment in the separate document 'Academic and Teaching Achievements Since Obtaining the PhD Title'.

⁸ *Symbol Księżycy-próba interpretacji na podstawie wybranych przykładów sztuki europejskiej* in *Teraźniejszość-Człowiek_Edukacja* 1(5); Wrocław ISSN 1505-8808 pp.77-91
Śladami Wielkiej Bogini; OŚKA 1(6) ISSN 1429-7027 pp.20-21

IV. ARTISTIC ACHIEVEMENTS

The artistic achievements I highlight in this personal summary pertain to theatre costume and set design, and costume design for film: it so happens that my creative endeavours in theatre are concerned with set and costume design, and in film usually with costume design only. Comparing my work in costume and set design for theatre and my work in costume design for film seemed like an interesting subject to me.

I count costume design for televised plays as belonging to the film category, as its realisation process borrows from the latter's method, and it is far closer aligned to film than to theatre in its nature.

Thus, I mention the following artistic achievements:

1. Costume and set design for *KościuszkO Ostatnia bitwa*, a theatre play premiered on 5th January 2018 at the Kazimierz Dejmek Nowy Theatre in Łódź.
2. Costume and set design for the opera *Semele*, premiered on 21st April 2017 at the Wielki Theatre in Łódź.
3. Costumes design for the televised play *Posprzątane* (The Clean House), first aired on 21st November 2016 by the TVP-1 channel.
4. Costume design for the feature film *Kamerdyner*, premiered on 21st September 2018.

V. THE SUBJECT MATTER LINKING THE ARTISTIC ACHIEVEMENTS

Differences between costume design for film and theatre, considered in the context of differing approaches to set design and production, by example of my own work – theatre costume and set design for the opera *Semele* and the play *KościuszkO*; and costume design for film, for the televised play *Posprzątane*⁹ and the feature film *Kamerdyner*.

9 *The Clean House*

VI. DISCUSSION

1. Introduction

Designing costumes for film, theatre, and televised theatre is a complex process, dependent on many factors, the most important of which, I think, are questions of production and set design – a theatre production and a film production are worlds apart, connected predominantly by actors, directors, set designers, and costume designers, although, involved in the production process as they are, they perform slightly different tasks within these artistic disciplines. A factor of crucial importance for a costume designer is the set. Here the difference lies not so much in the process of set design itself, as in the participation of the costume designer in that very process. In theatre, the set and the costume designer are often one, so much so, that a few decades ago the difference was virtually non-existent. The set designer was responsible not only for the costumes, but for the lighting also. I highly value productions in which I am allowed to take full charge of these tasks. My work discussed herein: set and costume design for *Semele*, set and costume design for *Kościuszko Ostatnia bitwa*, costume design for the televised play *Posprzątane* (The Clean House), and costume design for the feature film *Kamerdyner*, will serve as examples of the factors related to production and set design, with which a costume designer has to contend during the entire process. The clearest form of presenting my argument, I think, is to discuss the matter chronologically – from the first encounter with the script, to the post-production stage.

Film and theatre costumes do not exist in a vacuum, unless one fulfils the dreams of many a costume designer to create independent artistic objects intended for art exhibitions. These two types of costume exist in specific, and usually very different, circumstances. What they have in common are the universal values pertaining to the visual arts' world: the rules of composition, knowledge of psychophysiology of sight, the history of art and culture, and the history of clothing and textiles. The differences stem from the contrasts between film and theatre.

Since obtaining my PhD in 2015, I have produced costumes for seven theatre plays, four televised plays – which required methods akin to film – and one feature film.

Of course, I do not approach every commission with equal excitement, but each is very important for me. Here, I undertake to compare these two areas of costumography. And to think that, until recently, Polish had no word for a set designer – only for a 'costumologist' and a 'production designer' who, traditionally, was also responsible for the costumes! These days it is important to

differentiate between a film and a theatre costume designer, or should I say designeress, since 99% of students taught by me at various fine arts academies are women.

2. Differences in designing costume for film and theatre

a). Reading a screenplay and reading a theatre play

The difference between reading a screenplay and a theatre play can be noticed even on the semantic level. In the discipline of film we deal with a *screenplay*, then a *shooting script* and a *work plan*. In theatre, on the other hand, we have the *copy of the text*, *libretto* or, at times, the *rider*, if the staging is particularly demanding – requiring video projections or complicated changes in lighting, for instance.

A screenplay and a shooting script, as well as a theatre play (although more often it is its adaptation), are usually given to the costume designer before the first meeting with the director. I have my own yardstick by which I judge the text received, regardless of whether it is intended for film or for theatre. If, reading the text for the first time, I do not have to wonder what the characters are wearing, I judge it to be fairly good. Both for screen- and theatre plays, I do not stop at the first reading, as I do not think one can read them too many times. From my experience with both mediums I know that the better I understand and assimilate the text, the better the resulting creative process will be. At this stage one must not rush things. I know directors who read the screen- or theatre play dozens of times. As I read, I usually annotate the text with numerous notes and sketches. However, there is a difference between reading a text intended for film and one intended for theatre, and it is an important one. The texts themselves look different. One is used to the layout of a theatre play on the page, as one has read theatre plays one's whole life. A screenplay or a shooting script, on the other hand, looks different. The layout is such that one page of the screenplay represents one minute in the film. Moreover, a screenplay contains many coded messages: directions regarding voiceovers, details regarding camera direction, lighting, costume changes, sound quality, special effects, etc. A screenplay is always written in present tense on sheets of A4; in the States, even the font is specified – Courier 12. The writing style for screenplays is highly graphic, realistic, containing numerous directions. When reading screenplays I often feel they are written in such a way as to allow one to readily envisage the particular scene, almost imposing the image on the reader. Reading a theatre play leaves a lot more to one's imagination. This multiple

reading of screen- and theatre plays has different reasons behind it. I read theatre plays predominantly to understand the meaning behind the text, to give myself time to begin seeing particular scenes with my mind's eye, and finally to find my own interpretation and my own artistic language with which I will relate the play to the viewer. In the case of a screenplay multiple readings are needed mainly for technical reasons – namely, good organisation of work before and after shooting begins. It is not only the characters that need to be discussed here, but the plot line and a scene plan also. Very helpful in this context is a shooting script written with technicalities in mind, although I only learn about the continuity decisions from the work plan. For it could easily happen that, during one day's work, the same actor will go through the same door wearing 8 different versions of the costume, each of which was worn on a different day. And so, in film we deal with a screenplay, a shooting script, a work plan and very, very detailed notes. Each character, described in detail, is classified according to the scenes in which he/she appears. The screenplay also presents what can be called physical challenges – I have seen, on film sets, artists having to contend with and tame the screenplay itself: dozens of post-it notes with scene numbers written in, sticking out of the screenplay, conscientiously coloured in with markers as the shooting days go on. Notes written on editions of theatre plays look completely different. Usually, they are minutes of meetings with the director, personal thoughts regarding inspiration, notes taken at read-throughs, first sketches.

b). Pre-production in film and theatre, or creating the designs

The process of costume design for theatre begins at the first readings of the play, sketches usually drawn on the text itself. Often, they reflect the conversations held with the director. When discussing the libretto for *Semele* with Eva Buchman, we would sketch on my personal copy of the libretto itself. I kept one of her drawings – an idea regarding the technical solution to a stage platform, which completely changed its shape during the process of designing the set. Conversations with film directors usually do not last as long, and the design process starts a lot sooner. This is strictly related to the production methods, as producers try to shorten the preparation period as much as possible. When working on my first feature film in 1992 I had enough time to prepare drawings of the designs – I had about three months. Whilst working on Filip Bajon's *Kamerdyner*, on the other hand, my team and I must have surely set a new record. I had about a month to read the script, design the costumes, buy and

hire the fabrics, and sew the costumes themselves. And we are talking hundreds of historical costumes. My team and I practically did not sleep for a week. Theatre also sees the shortening of the production process, albeit not as drastic. Producing a play requires a certain number of rehearsals, which are decided at the beginning, and the designers work on costumes in parallel. Rehearsals for films do not last as long, and seldom do all the actors take part in them. Sometimes we meet the actor the day before he/she is to appear on the set; in extreme situations we only meet them on the day.

I usually work on theatre costume designs in pencil and watercolour. This was the case when I worked on *Kościuszko Ostatnia bitwa*. I attach to the projects additional drawings in pencil, which represent more detailed elements of the costume. The latter often result from discussions held during the sewing process in the studio. Costumes are sometimes modified at this stage, as discussion leads to new ideas or solutions. The first person to see the projects is the director, who also supervises the first sketches and is involved in transforming them into finished projects. Trust is key here, and one has to earn the directors' trust sometimes. At other times directors are happy to take a less hands-on approach. In any case, I do not recall a single instance of the director's ideas working in practice. The most fruitful conversation between a designer and a director focuses on the latter's elucidation of the individual characters and their experiences. I often bring printed reproductions of paintings or boards collating historical and stylistic ideas along to the first meeting.

I think that boards, as opposed to folders saved on a hard drive, make the conversation a lot easier, as do set design models, which make more of an impression and are easier to use than sketches made in computer programmes. If I do use programmes, however, I bring along printouts, as not every theatre studio has a computer, or the same software. In order to make the set design model for *Semele* we used a 3D printer, allowing the director to annotate her ideas regarding the blocking directly on the model. (The model was made, after my project, by Rafał Dobruchowski, PhD). The mode of presenting projects for theatre and film, and the way in presentations are approached by various artists, differ slightly. For theatre, projects are usually presented by means of several drawings per design for every character; in film, I usually make drawings only for the main characters' costumes, reserving illustrative charts for the extras.

In case of *Kamerdyner*, designs had to be completed very quickly, and there was no time for precise drawings. I made copious amounts of illustrative charts along with historical and stylistic documentation, and only after the costumes were hired did I make illustrations of

the final effects of costume alterations. Some of the costumes were made without explicit designs –we tacked, stitched and altered during fitting. Costumes hired in Poland and abroad were altered and dyed. All accessories and buttoning were altered to fit the historical period. We added or replaced laces, embroideries and stiched-on elements. Sometimes we compiled several costumes to make them into a single one. We also altered hats, trying to make them look more photogenic, or more in line with the fashion of the time.

Semele was to be staged in three venues – at the Wielki Theatre, the Music Academy, and the Fine Arts Academy in Łódź. Additionally, the set had to be easily folded, transported, and set up in another venue within one day. Same thing applied to the costumes. As this was a theatre, not a film, production, I had a bigger influence on the set design since, as often happens in theatre productions, I was at once the set and costume designer. I had a lot of time to design the costumes, but owing to the uncertainty of budgeting I did not have as much time for set design. The commission had been offered to me by the Music Academy in Łódź, the project being staged jointly with the Wielki Theatre, and I could count on my second-year students to assist me in realising the costume designs, which, at the same time, allowed them to get to know the theatre workshops and opera production processes.

I did not have much time to come up with a visual concept and historical documentation for the feature film *Kamerdyner*. Documentation regarding years 1900-1945 was based predominantly on my knowledge of the history of textiles and clothing, library research, and collections found at the Kaszubian Museum in Kartuzy, the National Museum in Warsaw, the National Museum in Kraków, and the National Museum in Gdańsk. Those designs were, in fact, conceptual paths, but I made a board documenting historical inspirations for each character.

The film was shot in five stages, which involved four costume design teams, working independently. I was responsible for designing costumes for palace life in the Summer: horse races, hunts, picnics held by the aristocracy on the beach, genre scenes, and the life of the peasantry and the aristocracy in various summer settings.

My work on costumes for the televised play *Posprzątane* (The Clean House) was preceded by long conversations held with the director, and her descriptions of the main characters' personality were very helpful. I made numerous concept boards which were the jumping off point for realising the projects.

The artistic concept of costumes made for the play *Kościuszko Ostatnia bitwa*, for which I also designed the set, came rather quickly, as I had worked with the director, Iwona

Siekierzyńska, several times before, and such experience makes work easier at every stage. One earns the director's trust over several jointly-finalised projects. We decided on historical costumes with a fair amount of realism, presented against the backdrop projected directly onto the bare stage, and abstract, symbolic and geometric set.

Thus, in both the *Semele* and in the *KościuszkO Ostatnia bitwa* theatre projects, my artistic freedom stemmed from my being responsible for the set, the costumes, and the multimedia. In film projects *Kamerdyner* and *Posprzątane* (The Clean House), I had to consider the set designers' compositions and the cinematographer's synopsis in realising my costume designs. In both cases I had prior access to them.

At this juncture I should explain why I treat televised plays as belonging in the film genre. That is because they are essentially theatre produced using the film method, leaving little of the *theatre* itself. For nine televised plays for which I designed costumes, only one had a set resembling a theatre set, which, nevertheless, was altered according to the cinematographer's wishes from take to take. Even in this case, however, I worked on the assumption that costumes need to be realistic and in keeping with historical truth.

Sketches for theatre costumes should always be very precise, as they are to be used in discussions in the studios. They are realised not only in the tailor's workshop, but also at the set designer's studio, the shoemaker's workshop, or even the carpenter's or the welder's workshop. Theatre costume designs include not only the clothes themselves, but also the shoes, the accessories, jewellery, hats, hair-styles and make-up. In film productions it is a rare occurrence for the same persons to be responsible for both costumes and the set. The make-up is created by a separate team, which includes make-up artists, hair stylists, and special effects staff. The costume design team and the make-up team work closely together, but the design processes in these areas are completely separate. Only amongst make-up artists with much experience have I found a more theatre-oriented attitude, being asked for advice regarding the hair-styles or the make-up, as a more unified effect was sought by all.

Although one can predict the visual composition of individual scenes in theatre, especially when a single person is responsible for the entire effect, film is far less predictable. Rarely is there time to study the set on location, as the team responsible usually only sets up the day before shooting begins. Thus I always have to have a Plan B, altering my design in accordance with the cinematographic requirements.

The costume designer does not have to design the textiles used, it is the choice itself that matters. I have access to designs by various artists, who are not necessarily named. But if

I hire costumes from magazines, and I know that they were designed or used by someone else, I do not use them for lead characters. Costumes for theatre, after the production has had its run, are kept in storage, often enjoying a second life in the hands of other costume designers. It is rare for that to happen directly after the play is taken off the programme, however. I remember feeling very sad when a set of costumes for which I was given the Golden Mask were cut up by another designer working on a new play. At another time I had been consulted by a famous theatre director who, wanting to use my costumes, called me up to ask for permission

c). A costume designer's collaboration with other artists in theatre and film

In setting her artistic aims, a costume designer has to take into consideration various circumstances surrounding collaboration with other artists in theatre and film. These circumstances are a little more complicated in film. Costumes designed for theatre have to agree with the particular genre for which they are conceived – a play, ballet, opera, or a musical require different designs. The first meetings a theatre costume designer holds, are with the director and the theatre's artistic director. I have never had to work with the set designer also, except in cases when the director held that position. I have been designing both sets and costumes for several years now. The most important person, by far, is the director. He is the chief creator, he chooses his collaborators, he adapts the literary work for theatre, or picks the person to do it. Directors, however, claim: 'The most important thing is the text itself'. That is true, and working on a text allows a creative division of labour. In theatre, the text is usually discussed with a director – and it is this stage of the production process that is most important to me. I usually get my copy of the play or libretto before the first meeting, but sometimes I will get a phone call instead, and discuss the plot with the director that way. A collaboration between a costume designer and a director is not strictly circumscribed by rules, as different directors have different approaches towards the stage set and the costumes.

Different directors approach set and costume design in different ways. Whilst working with Gray Veredon, a choreographer employed by various European theatres, I was given full creative freedom. I was treated to such ideal working conditions during the production of the ballet *Kobro* at the Wielki Theatre in Łódź, being told that choreography will be adjusted to my visual and artistic choices. Equally accommodating was the composer Sławomir Kulpowicz who, having seen my designs for the set and the costumes, decided to recompose the music.

Overall, *Kobro* 's artistic staff shared in equal creative rights, a process which yielded very good results. The visual aspect of the performance was perhaps given priority owing to the subject matter of the ballet, the main character being a sculptor. I have had a similar experience whilst working on *Semele*. After our first meeting, its German director gave me full freedom in designing the costumes and the set, requiring only that they allow for all the actors to appear on stage simultaneously. We also decided that I should find a way to represent the divine world, existing in parallel to ours, and that I will take responsibility for the conceptual content of the video projections used in performance. The costumes were to reflect the duality of worlds: human and divine.

My discussions regarding the conceptual aspect of costume design for the televised play *Posprzątane* (The Clean House) with the director Agnieszka Lipiec-Wróblewska took a slightly different shape. We discussed every character, and every scene requiring costume change, in great detail. After presenting conceptual boards, the overall ideas for the costumes began to take shape. I was starting to get anxious about the time remaining for making the actual designs. To my relief, the actors' great satisfaction with my work marked the end of the designing process. The actors: Agata Kulesza, Dominika Kluźniak, Aleksandra Konieczna, Witkoria Gorodeckaja, and Piotr Adamczyk, played characters with contrasting personalities, and the costumes had to reflect that.

Working with an actor on a film set is a lot easier than it is in theatre. I often wonder why that is. I once asked the late Aleksander Bednarz about it, as his was the most acute instance of this phenomenon. Our collaboration over a play *Intryga i miłość* was marked by intense conflicts regarding the costumes, whilst the work we did together on the film set was smooth sailing. He told me that the theatre is the actors' home and the set designer is a guest; on a film set, on the other hand, the designer is a host in her own studio, and the actors merely visit it for a shooting day or so. That is why they behave differently. Both on a film set, and on a stage, the director and the actor are of prime importance for the costume designer. I have met many actors who paid great attention to their costumes. I recall agreeing with an actor in a televised play on a particular sweater, which I decided to exchange for a very similar one before the shooting began. He did not want to wear it and, after the director supported my choice, vanished with it for some time. I then spotted him sitting in a corner, stroking and hugging the sweater, in order to get to know it. Later he told me that *the jumper is Ok!*, although given his degree of artistic sensitivity, I would have agreed for him to act in whatever he saw fit. Working with actors on a film set requires a costume designer to possess empathy,

intuition and improvisational abilities to a high degree. Actors are extraordinarily sensitive, temperamental even. Some actors, preparing before a particular scene, get into their characters in the dressing room. As they don't always play a good fairy. It took me a little time to fully appreciate this. An actor may sometimes be very vocal about her reservations regarding the costume precisely because she is about to play someone who is displeased with something, and it has taken me several years to develop ways of dealing with such situations.

Working with an actor in theatre contexts is different. The designer's studio is normally located in the theatre building, and the actors are on friendly terms with the designers and the tailors. The tailor knows what a particular actor likes, what fits her body shape and makes her feel good. I have learnt a lot from the masters of the theatre tailoring craft, although I too have often supplied books with historical blueprints for the studio. Theatre tailors have also taught me many tricks of the trade, particularly in the areas of dealing with actors, and visually correcting their body shapes. Good theatre craftsmen are dying out. They are often replaced by people who favour ready-made clothes, reducing their work to mere alterations. In film, a costume designer can choose his own colleagues and work with only the tried and tested tailors. As a rule of thumb, every costume designer has a team with which she works long term. Collaborating with an actor on a film set is a lot easier than in theatre. Perhaps this stems from the amount of time one can spend on fittings, and the amount of time the costume is actually worn. Sometimes actors arrive on a film set with strange ideas in their heads, likely borrowed from the production methods of TV series or soap operas. They bring along with them a suitcase packed with their favourite costumes, and they try to force them on the designer. I have never yielded. On rare occasions I allow the actor to wear her own shoes, but I also realise it is a very risky strategy: an actor might not bring them along to the next shoot, disrupting the continuity of the picture. Same thing goes for actors hiring their costumes.

It is often thought that costumes play a more dominant, artistic part in theatre. In some respects, however, costume in film is just like costume in theatre. An actor fitted in a costume becomes a different character: she moves differently, and changes her overall mannerisms. Besides, even extras behave differently once they have put on their historical costumes. When, in *Kamerdyner*, dozens of extras participating in the horse races scene were fitted with their fin de siècle upper-class costumes and made-up, they immediately changed their behaviour, the way they moved, even the way they spoke in private conversations.

Designing costume for contemporary cinema is, contrary to what one might expect, a lot more difficult than making design for historical dramas. A costume drama does not have to

be set a 100 years ago – the 1980's also count. Clothes from that period are no longer widely available, and they have to be sewn, hired, or otherwise obtained.

A costume designer's decisions in making costumes for historical dramas are taken as gospel, predicated as they are on her historical knowledge which no one disputes. On the other hand, everyone is an expert in contemporary costume. Actors often have their favourite clothing lines, and get discounts in their favourite shops. As a result, they try to force their ideas on the designer, using arguments such as 'I look good in this', or 'My stylist told me I look good in blue'. During my work on the televised play *Posprzątane* (The Clean House) I did not have to face these kinds of difficulties, perhaps because the director's required the costumes to not only reflect the characters' personalities, but also to emphasise the actors' good looks. The costume in its final form often results from collaborating with both the director and the actor. And that's how it should be. The costume is, after all, for the actor. Sure, it is an element of a larger cinematic or theatrical whole, but it is worn by the actor. Thus, the threefold function of the costume: to reflect the character's personality, to help the actor, but also to participate in the visual composition of the entire production.

Other artists with whom the costume designer works are: the sound engineer on a film set, in a musical or an opera; and the photographer or the light designer in theatre.

The working relationship with a sound engineer on a film set is extremely important for a costume designer. In extreme cases a costume may even be removed owing to the acoustic effects it produces near an actor's ear. This has to be taken into consideration at the designing stage of the process. 'Loud' fabrics and textiles are to be avoided, although sometimes it is difficult to make the correct judgement. Sometimes a particular fabric seems suitable, but turns out to be disruptive when confronted with a sensitive microphone. The designer, or her assistant, also has to work together with the sound engineer during the fitting of the wireless microphones. The sound engineers have adequate equipment at their disposal, but the costume always has to be seen to, after the fitting. In *Kamerdyner*, for instance, one always had to watch out for bits of the wireless microphone sticking out from underneath the historical costumes. The sound engineers were very helpful in this, and we tried out various types of fastening the micro ports, deploying variegated adhesive tapes and tacks. Theatre sound engineers usually do not have as sophisticated an equipment as their film counterparts. The costume designer often commissions the tailor to sew little pouches for the microphones, or makes them directly from stockings. In theatre, the sounds made by different textiles are usually welcome. The rustling of taffeta dresses, or – as was the case with the Cossack's

costume in the play *Kościuszko Ostatnia bitwa*, of sorotchka (a type of shirt), sirwal and swita (a type of sukmana) – positively added to the sound composition of the play, rather than taking away from it.

Collaborating with the cinematography team in film is far more important than working with the lighting engineer in theatre. In theatre the set or costume designer can, if she only wants to, influence the lighting considerably. Not so in film. The cinematographer adjusts the light according to the scene as a whole, not the costumes.

d). Preparing and producing costumes in theatre and in film

The time which can, in theatre, be spent on perfecting the costumes, in film contexts is usually spent on fittings which, as one has to chase after the actors, can take place in various locations, often far removed from one another. Fittings for *Kamerdyner* had to take place in actors' homes, in theatres, and on sets of other films. In the case of the televised play *Posprzątane* (The Clean House), there was no such hurry. The specifics of the production process for televised plays result in a far steadier rhythm to the work. These plays are theatrical, but realised using film methodology. Thus, at the pre-production stage a costume designer has a lot more time. She is given a single fitting room, usually housed in the television building, and it is there that the fittings take place, as the rehearsals are scheduled in the same building. This was the case for *Posprzątane* (The Clean House), where the stars of the Polish cinema, such as Agata Kulesza or Piotr Adamczyk, had their dress and regular rehearsals.

In film, there is often no time to organise fittings for extras. It is good to know the extras' measurements a few days before shooting takes place. The responsibility for effective time organisation thus rests on the shoulders of the manager of the costume department – the designer. In theatre, the designer has a lot more help in organising the process. The technical manager oversees the deadlines and the work taking place in the costume studio. The final deadline comes three days before the premiere – the technical rehearsal at which all the costumes are presented. In film, an actor will sometimes only see the costume directly before entering the set, during the first fitting. Such situations, naturally, are rare and the designers are not to blame for them.

A theatre costume belongs to the theatre in question. All costumes need to be ready for the final dress rehearsal, as theatres rarely hire costumes from elsewhere. I also avoid buying materials in second-hand or charity shops, although I sometimes will compile several such

purchases to make a single outfit. Optimally, a costume should be made in the theatre studios and workshops. If a studio knows that it will not meet the time constraints, the work is outsourced to other theatres. This happened during the production of *KościuszkO Ostatnia bitwa*; luckily, an outstanding tailor, with whom I had worked on other costumes from this historical period, was hired. Attached to designs for theatre are samples of the proposed textiles. The more important warehouses supply theatres with testers of various fabrics, but sometimes one has to wait for delivery as the textiles themselves have to be order from abroad. And time is of the essence here. More respect for particular designs is also detectable in theatre. Before the projects are realised, several persons give their opinions on them: the director, the actor, the technical manager, the ballet manager, the shoemaker, the milliner, the make-up artist. And all of them are concerned with thoroughly understanding the designer's intentions. I also approve of the old tradition of the designs being signed by the theatre's general manager. Recently, such signatures were given to my projects by a theatre manager in Legnica and, besides giving the occasion something of a ceremonial air, they also protected the designs, as the latter could not be changed afterwards. The costume designer can, of course, make alterations if she consults the director first, but changes cannot be effected at the realisation stage of the process. One can always say: 'Here, the manager has already signed them, and there's nothing to be done now'.

Thus, an actor, suffering from a certain panic along with the rest of the team as the premiere day approaches, cannot demand last-minute changes to the costume, although a scene in the Krzysztof Kieślowski film *Personel* shows an actor tearing his costume to shreds, humiliating the designer and exposing his bare chest on the stage. Kieślowski, a graduate of a secondary school with a theatre profile, had many friends and colleagues working in theatre studios, and the scene has something autobiographical about it. I have experienced something similar whilst working on *Kamerdyner*. Although the actor did not tear his costume up, he did suddenly take it off, despite my and the director's protestations, wanting to appear nude in a particular scene. This take did not make it into the film.

A film costume is used only once. One can quickly fasten its back using safety pins, or use sticky tape on the shoes, depending on the camera angles. In theatre, an actor must feel comfortable, knowing that the costume looks good from all sides. Theatre studios organise fittings, their number being dependent on the complexity of the design. In film, if the costumes are made from scratch, only two fittings are organised. One can also hire costumes for film. There are warehouses for costumes one can visit during the production process. Sometimes it

makes work easier, sometimes more difficult. When hiring costumes from warehouses abroad for use in *Kamerdyner*, I had to make many alterations along with my assistants. This often meant numerous changes, and intrusions into the conceptual composition of the outfit. At other times details had to be changed in order to bring them in line with the historical period of the film. Costumes hired from warehouses in Poland and abroad had to be dyed, altered, and sewn anew. We would add or replace laces, embroideries, and stitch-ons. Sometimes, several costumes would be used to make a single new one. We also altered hats, trying to make them more photogenic, or to bring them in line with the fashion of the period.

Not everyone understood that a *costume* drama demands a religious attitude towards the costume. For instance, I would be given jodhpur boots and told that they were recommended by the warehouse, regardless of the fact that they only had been designed 20 years after the film takes place. Often we heard: 'only you pay attention to such things'. And that is not true. Others notice them too, even if they cannot name them in the professional jargon. I remember watching the Oscar-winning *Gladiator* by Ridley Scott, and being disturbed by some of the costumes. I did not have enough knowledge about the film's period at the time, but I felt something was off. Many years later I attended a conference, at which Mrs Agata Ługowska spent half an hour on outlining various mistakes she had spotted in the film. She said: 'The Gladiator gets to choose from various hats, some of which are 800 years out of date, and others come 1400 years too early'.¹⁰ I am almost certain this was not a metaphor.

The theatre costume is closely bound up with the set. Same goes for the film costume, but here more important are the camera-work, the framing, and the lighting. I was advised not to worry about shoes when designing costumes for the televised play *Afera mięsna*, as it was thought they would not be included in the frame. I never follow such advice as the opposite might in fact be the case. It is inconceivable that I would tell the cinematographer to use different framing as the actor is wearing only half the costume. In the event, the DOP decided to include shoes of 200 extras, leaving a court room, in the frame.

I do not encounter such problems when preparing costumes for theatre. Usually I am also responsible for the set and the only person I need to consult is myself. Having the stage lighting at my disposal, I can use it to influence the quality of a costume's presentation.

In film, the lighting is not adjusted according to the costumes, but rather so that it requires the least number of changes depending on where the camera is positioned; in other

¹⁰ Agata Ługowska: *Kamera, akcja, Gladiator! Walki gladiatorów w filmie Gladiator Ridleya Scotta*, in *W kręgu antycznych fascynacji*; Wydawnictwo pp.141-161, Muzeum Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013

words, the lighting is set in various visual directions. In theatre, there is only one visual direction – the audience's. And here, one can manipulate it with precision, making sure it casts the right kind of light on the costume, highlighting the textile's texture, movement or colour. Different colours are favoured by film and by theatre. Everything depends, of course, on the overall character of the composition, on the range of colours within which one plans to operate. Traditionally it has been thought that warm browns work very well in theatre; however, their overuse has led to more adventurous combinations being used, in order to avoid tediousness. The type of lamps used has also changed, most of them using LED bulbs. For a set or a costume designer this means having to carefully study the light used in the production, as it has a very important effect on the colour changes seen in costumes or the set. In theatre the change of colour is easily noticeable – in film, it is initially only registered by the camera. Nowadays, in the era of digital colour corrections and colour grading, the conceptual framework for colour has to be decided on in great detail. The set and costume designers ought to know what the DOP is planning to do with the picture in post-production.

e). Organising the costume studio

In Polish films it is often the costume designer, in her capacity as the studio manager, who is responsible for equipping the costume studio, and organising its work from the start. The studio itself has usually space reserved for it within the confines of a film, or television studio, or another space hired especially for the purpose. Whilst working on *Kamerdyner*, given the extreme time constraints, the production team agreed to locate it in hired office buildings, located directly opposite my home. We had to equip it with all the essentials ourselves. Not all the actors could make it to Łódź, but the most important ones did, and we travelled to meet the others. During the shoot for the televised play *Posprzątane* (The Clean House), the costume studio was organised inside the television studio, and was very well equipped. Right next to it were the make-up studio, and the rehearsal room.

For the duration of a film set, a costume studio is located in especially prepared vans – once they had been discontinued and altered busses, today they are designed and made for the purpose. The transferral of costumes from the designer's studio to the vans occasions the organisation of costumes either by character, or by scene, in order to make the work on the film set as easy as possible.

In theatre things are a lot simpler. Costumes are kept in the actor's rehearsal rooms and in green rooms. And the costume studio oversees supplying and fixing them at right times.

In film, organisational abilities are simply part and parcel of the costume designer's job. A costume change, or the necessity for a new combination of costumes, might come up at any moment. In theatre, once a costume is used at the premiere, it will rarely be changed, unless its size or small accessories need to be slightly altered.

f). Costume on a film set, and costume on a theatre stage

In theatre, a costume used in performance should not be spontaneously altered. If it gets dirty, creased, or damaged, the designer or her assistants cannot stop the performance midway in order to fix it. Film provides many opportunities for such interventions – not during a take, naturally; but a take can be redone. The costume team has another crucially important task on the film set, which is entirely absent from theatre – following the continuity; noting down or photographing the beginning and the end of the take and what happened to the costume during the take itself. If an actress fastened or unfastened her clothes, which buttons did she use? What was the precise shape of the crease on the cloth? If some part of the costume was taken off during the take, the way it was folded and the place it was put down have to be duly noted. All of these notes should find their way into a copy of the screenplay, printed – for the benefit of the costume team – on single sheets. In theatre, continuity is of lesser importance, unless it is an integral part of the plot. In such cases, responsibility rests with the actor. If some part of the costume is to get damaged during the play, a new costume is prepared each time, or the old one is fixed. In film, a costume damaged by degrees in one scene, may have to be completely destroyed in another. Sometimes several copies of the same costume have to be prepared, in different stages of decay, or several identical copies, if the costume is to be destroyed in one take. Such was the case with the titular character's shirts in *Kamerdyner*, whose costume was to be torn during a fight. For every take of the scene a new shirt had to be prepared.

g).The influence of production budget on costumes in theatre and film

During my lectures at the Wajda School in Warsaw I would explain to the film production students, that the amount of money spent on the costume department is inversely

proportional to the time allocated for the costume's preparation. In other words, the less money we want to spend on costumes, the more time we need to make them. In practice, the producer rarely understands this, giving access to the budget as late as possible, hoping perhaps that the designer will not have the time to spend it all. The resulting situation forces the designer to act quickly, and to spend more money than she has to. A tailor who knows that she has one night to make a dress, or a shoemaker who knows he has one night to fit a pair of shoes, will demand higher wages. There is no time to visit various charity shops, but only those in which we are certain to find the needed materials. Similarly, exploring cheap warehouses is out of the question – only the good ones, often located abroad, which make an inventory of their stock thoroughly, as finding a suitable costume takes a lot less time there.

In theatre such circumstances rarely come up, although even there one can notice the trend of shortening the time allocated for designing and producing costumes. However, this is likely to stem from the number of premiers a theatre is staging, leaving aside the matter of increasing cuts to theatre funding. Presently, time on a film set is counted in the number of scenes planned for the day. I remember that at the beginning of my career, on the first day of a set we did not shoot anything, as we were displeased with the way the clouds moved over the sky. Nowadays this would not happen. One gets anxious if, during the working day, seven rather than eight scenes are shot. The costume designer's work suffers from it also.

3. Selected personal projects

a). Costumes and sets for the opera *Semele*

The opera was coproduced by the Wielki Theatre, the Grażyna and Kiejstut Music Academy, the Feliks Parnella Secondary Ballet School, and the Władysław Strzemiński Academy of Fine Arts, in Łódź. The opera was directed by Eva Buchmann, a German director specialising in opera productions, and working in theatres all over Europe.

The Wielki Theatre gave us access to all of its rehearsal rooms, its studios and workshops, and hosted the first two performances. The budget was a lot lower than that used for most opera productions, but we were given a lot more time for preparations.

Since the director, Eva Buchmann, lives in Germany, we had only met three times before the project commenced. We decided that the costumes and the set should allow the viewer to differentiate between the real and the divine world. Having pondered about the script and the

budget, I decided that the opera required space which could accommodate the complicated plot, which would contain contrasting zones within it, and which could be made for little money.



photo credits: The Wielki Theatre in Łódź

The first artistic issue to come up during the work on the set and costume designs was finding a way to represent two different worlds in one space. The earthly world, and the godly world, which occupies the entire second act, up to the finale.

The second act should bring about a complete change of mood. We find ourselves somewhere in the divine world, where the goddesses Juno and Iris are plotting to kill the titular character. A moment later, the theatrical space is transformed into the bedroom in Semele's Palace.

But this does not last long, as the next scene change takes place. Juno and Iris arrive at the Cave of Sleep, to wake up Somnus. His bedroom has to significantly differ from the lovers' bedroom, which cannot be used if for no other reason than the fact that Juno is about to enter it, spinning her devious intrigue. Another space had to be found for the enticing dance of the nymph Pasithei. The bedroom spaces remain used until nearly the end of the opera. It is there that Semele will be forcing Jove to swear to her, and the arias of Semele, Jove and Juno will be heard, all of them in the bedroom. It is also here that the finale takes place, as Semele dies

struck by the lightning, and the choir and the Priest welcome Apollon, descending from heaven in the company of Amor.

Owing to budget constraints I had to come up with something easily made, and with little effort too. I knew that if I ask the theatre to prepare even a complicated stage platform, I would have to make the rest of the set myself, for the proverbial penny.

The set

I had the following idea for the set: the entire composition was to be dominated by the centrepiece – three vertical elements placed on a horizontal three-tier crescent moon-like platform, and a singled out small island. The composition was to be complemented by video projections and lighting, extracting new qualities from the vertical elements. These abstract structures were to form the backdrop, against which the actors – wearing light-sensitive textiles – and a 70-strong choir dressed in ecru-coloured costumes, which allow for their colours to be altered through various filters, were to perform.

However, another look at the budget made me realise that the coffers are nearly empty. My experience in working for film, where one often has to improvise, was essential here. The idea came from an earlier research project which I carried out at the Łódź Academy of Fine Arts. I had been studying different materials in the context of light reflection. Appropriately prepared stretch wrap came out well in these experiments. Thus I had a material which was both transparent, and could easily reflect video projections. The only problem left to solve was preparing it in a way which would turn it into a good projection screen, whilst enriching its texture in order to achieve dynamic visual effects.

Those screens were very important to me: I knew they had a huge visual potential and, if made in time, would become the central element in the set. I got two students, working in the tailoring studio to help me in preparing the screens. They proved to be very good collaborators – no unnecessary questions were asked, and my directions were followed with great focus.

The theatre's manager allowed us to work into the wee small hours. We laid huge 3x10m flats in the theatre's painting studio as I wondered what else to do with them. And my students followed me with great trust.

It turned out that the key to obtaining the most interesting textures was setting the lamps at certain angles. It took several rehearsals before we found the right way of setting the

lighting for the video projection parts of the performance. Owing to the equipment available, three screens had to be served by only one projector. After the projector was calibrated, the video projections had to be prepared again to make sure their different parts can be projected onto different screens, for which they were specifically prepared. The theatre technician would not have had the time to programme them on a computer. Thus, the need to alter the projection added new effects to them, so much so, that we abandoned an additional back projection, making the whole performance a lot smoother to run. We ended up with two live cameras, one suspended horizontally directly above the stage, which transmitted a bird's-eye-view of the performance, the second manned by the singers, and the projections prepared earlier.

The lamps, set at appropriate angles, brought out complex visual structures from the screens, making them almost invisible at other times. Their transparentness allowed for watching the action taking place behind them. This was especially important in Jove's first entrance, as he had to be seen in a different space, or in the nymphs' dance scene, where there was a need to add spatial dynamics to their performance.

My set had to be carried through very narrow doors of the Music Academy, as that was the next venue for the opera. In the Wielki Theatre, the path for set delivery is practically as wide as the wings, and the doors at the Academy of Fine Arts were twice as wide as those at the Music Academy. Thus, the set had to be easily foldable into pieces whose width was determined by the size of the venues' doors, as did the props and the costumes.

Costumes

Costumes, like the set, were to illustrate the divine and the earthly worlds. In designing the costumes, I wanted to not only divide them into those two basic categories, but also to reflect the characters' personalities. Opera or ballet librettos, when taken as read, are usually rather boring. However, Konstantin Stanislavski's opera productions showed that one can extract the depths of human psyche from seemingly trite librettos. Having assumed that all the female characters in the opera were in fact reflections of one person's personality, I found new layers of meaning in the opera. Ino, in love with her earthly fiancé, represents a fraction of the main character, who desires to be happy with earthly, human happiness. So, Semele reflects that part of the female nature which courageously follows its dream, despite everyone's disapproval.

Slogans such as *Refuse, Obey, Immortality, Mortality, Endless pleasure, Endless Love Joy full nights, Peace fulldays, Guiltless pleasure* appear on the stage. The text projections serve a twofold function: they are a personal commentary, and they illustrate the strength of destiny, for the slogans included in them appear at the beginning of the play in different locations of the stage, on which the characters first appear.

Aside from the text projections, four other videos form the multimedia element of the set. The first is shown on a seamless screen, stretched across the width of the stage. The video appears as the audience starts to enter and lasts throughout the entire overture. The second video is seen as Iris points Juno to the heavenly palace, where Semele is hosting Jupiter. Semele's silhouette is then seen from the back, as she walks through symbolic doors and into the light. The video was made in slow-motion and is projected onto the large screens. The third film's characters are Juno and Jupiter, standing between the screens. This projection is played as the furious Juno ends her intrigue. Another video, prepared earlier, shows Juno dressed as Ino, and conversing with Semele. The mirror scene was filmed by the actresses, who pretended to take selfies with the camera, as if they were using a cell phone.

Semele, like Jove, had two costumes – one in which she presented herself as the fiancé of Athamas, and one in which she turned into Jove's beloved. The first is a dress which the heroine, a king's daughter, wears at the betrothal ceremony. I assumed her to be fairly eccentric, and dressed up for Jove – her heavenly love, and the true object of her thoughts and desires – not for the 'official', earthly husband-to-be. Besides the multilayered tulle skirt and petticoat, Semele wears a silver shirt and a frame made of plexiglass and wires which, when shown in the right light, casts a shadow on the upper part of her body. The second costume was initially meant to be a light tunic, in which Semele would look particularly sensual. Underneath the tunic fastened with a belt with a silver buckle the artist wears close-fitting underwear and a skin-colored petticoat, for comfort's sake. The costume is completed with a short, thin cloak.

Both costumes are complemented by a thick tulle braid, attached to the top of the head and fastened with a silver ribbon. Semele's character had also two additional textiles, pink and silver-white, with which she covered herself during her journey to the heavens and to the bedroom of the heavenly palace.

In our reading of the play, Ino, Semele's sister, represents Semele's alter-ego. She also had two costumes, mirroring in their colours those of Semele's. She wears one for court ceremonies; the other is reserved for the visit which she pays her sister in the heavenly palace.

The earthly costume is made of a three-layered crinoline skirt, a petticoat, and a glistening, close-fitting skin-coloured shirt. The entire costume is texturally varied. Layers of lace thread and tulle contrast with the shining, fitted top. Since the plot required quick costume changes, Ino only changes the skirt, keeping her top. The second tulle skirt, made of silk taffeta, and soleil pleated before being sewn, is the *heavenly* outfit.

The eight nymphs were dressed in identical, ethereal silk skirts with painted-on floral patterns. Their costumes were complemented by garlands made of blue flowers. The tops of the skirts suggested classical tunics, and the dresses themselves were cut from large circles, so as to keep their ethereal character during tableau. On their feet, the dancers wore skin-coloured ballet shoes.

Pasithea is dressed in a copper-coloured dress; the top is made from a thick layer of strings, sewn onto a red brassiere, and it can readily turn into a freely falling cascade of lines made of red-gold string, sensitive to the dancer's every move.

Jupiter has two costumes: one for trysts with Semele, another for his final appearance in the divine form. The two costumes differ significantly. The first was made in the tailoring studio of the Wielki Theatre, the second was partially made in the Jaracz Theatre in Łódź, and in the painting studio of the Wielki Theatre. The costume worn by Jove when in his human form is marked by blues and greys, punctuated with variegated accents. It is a fashionable suit with shreds of differently weaved and textured fabrics, unevenly spaced on the sides of the jacket. Additionally, Jove wore fitting trousers, an ecru shirt, and braces. The second costume of Jove the God consisted of a loose-fitting coat with dozens of strips of fabric, prepared with an effect of varied textures and light reflections in mind. They were painted, glued, patinated, and embroidered. A draped tulle, dyed with various shades of blue, was placed on a big frame made of flexible wires cutting in different directions. Tulle clouds were fastened in such a way as to allow them to be animated by the actor's most delicate gesture. Additionally, tiny beads and drops of glue were fixed onto dozens of small wires of various lengths, in order to reflect the light and make the character's movements more attractive. As the singer moved, the tulle clouds danced slowly in the air, the beads simulated raindrops, and the strips of fabric made the coat seem to be alive. The costume worked well with the lighting, and its first appearance behind the screens was seen only as a shadow.

The king performed in a lengthened jacket made of yellow-ochre jacquard. The coat was fitted with epaulettes and ornaments on the cuffs. The trousers and the shoes were ecru

coloured. The character also wore a crown made of light wire, and was begirded with a maroon-gold band.

The Chief Priest appeared on stage quite often, along with the choir. He wore a sukmana coat made of foamy, orange-grey reversible fabric. The grey overcoat was animated with orange lines, which resulted from the coat's design, as the underside of the fabric was showing through the seams. His head was covered with a grey cap, and the hands were hidden in lengthened sleeves.

Amor was played by a little boy. His costume was made from a denim jacket, dyed and painted pink, onto which, down the length of the sleeves and the lower collar seam, long tassels were sewn. The tassels were made of leather, onto which yellow-red flames were painted. The flame motif was also painted directly onto the jacket and the shoes. When Amor continuously runs around the stage, the tassels swirl around him. Pink-blue trousers, white stockings, and white leather shoes with a golden shine helped to create an atmosphere of joy. The costume is completed with a plastic-flower garland set atop golden locks, a bow hung over a shoulder, and arrows held in hand.

The God of Sleep's costume resembles a space suit. It is made of a silver-blue, shiny fabric and complemented with large silver gloves and silver knee-high boots. The god wears a helmet on his head, on top of a balaclava made of black tulle. The suit, partly covered with a silver jacket, is heavily padded at the back, so that one can sleep comfortably on it, and fastened with sackcloth belts at the front. The jacket has no front part and is heavily patinated due to the somnolent journeys, which the deity continually performs.

The costume of the divine courier Iris consists of many elements. There are several props assigned to the costume: a foil backpack visibly containing accessories needed on the search for Semele's castle: a map, binoculars and a few colourful trinkets of unknown use. Wings, covered with an opalescent transparent fabric, are fastened to the backpack. Glued onto Iris's 16-centimeter platform boots are colourful beads and pebbles. On her head, Iris proudly carries large coloured hair curlers, onto which a bright green wig is wound, decorated with additional pink and red stamens and pompons. In semi-darkness, Iris's silhouette and wings are outlined with fibers and light-reflecting ribbons.

Juno's costume is made of blue and silver taffeta, and consists of a skirt, the folds of which were created by folding the material in a manner reminiscent of a folded umbrella, to contrast with her husband's costume, mimicking, as it does, the falling rain.

Semele's official fiancée, Athamas, is wearing a white tailcoat with a maroon belt. The tailcoat is made from jacquard in shades of broken white.

Nearly seventy costumes for the choir were made from an ecru cotton fabric. The costume is double layered. The bottom part is a smooth, straight cut tunic, atop which sits a gown decorated with cuts, as a result of which the knitted strings roll up creating gaps in the texture of the material. The choristers' heads are decorated with facecloths with fringes, which were also created by cutting. The ecru colour fabric works well on the stage because it easily absorbs the colour of the lamp filters.

I wanted the costumes to be redolent of a fairy-tale. They were intended to be light, without heavy tailoring, and to carry at least a suggestion of humour. And I think I succeeded. The artist performing the part of Somnus, having seen his costume, immediately understood the potential for playfulness that existed in it. The young artist playing Iris did not need explanations for why the shoes of the fastest of all divine couriers are not the future version of the sneakers, but shoes on a 16-centimeter platform decorated with candy-coloured pebbles. She immediately made use of the mood suggested by the costume, by moving around in an exaggerated manner of a young saccharine mod, who is about to start wearing high-heeled boots.

In film, such a creative approach would hardly have a chance to exist. Film actors really do not like surprises as far as costumes are concerned. They have too little time to improvise with the costume.

Awards:

The Lodz theatre critics appreciated the set design and costumes, rewarding my work with the 2018 Golden Mask,¹¹ awarding it for the best theatre costume and set designs in the 2017-2018 season. The performance also won the first prize in the Łódzkie Sukcesu competition.¹²

Reviews:

"[...] To sum up the collaborative production, whilst remaining anecdotal, it is necessary to say: a Pegasus was born, winged with exceptional, classically operatic music, an avant-garde, ingenious visual composition, and a subtle presence of ethereal dancers. The massive stage and its technical facilities were well used. The Friday premiere received a standing ovation [...] The visual side (bravo!) was masterfully produced by dr Izabela Stronias along with her students at the Academy of Fine Arts' costume studio.

¹¹ A yearly prize, awarded by the Łódź theatre critics.

¹² An audiences' prize, awarded through an on-line survey.

Renata Sas: 'The Gods, the people and the baroque youth. Semele, oratorio-operatic work by Handel, turns into a showcase of young singers, musicians, dancers and artists - successful co-production, and received an ovation',

Express Ilustrowany 24/04/2017 p. 10

"[...] Light, witty, with a charming visual setting - this is how "Semele" by Georg Friedrich Händel was produced. [...] Izabela Stronias was helped by her students at the Academy of Fine Arts designing decorations and costumes. [...] The comicism of Juno and Iris's is jointly highlighted by the choreography and costumes. Jupiter's jealous wife was dressed in peacock feathers (this is of course justified by mythology - Junona turned Argus into this bird, and she was often shown in a carriage pulled by peacocks), the multicoloured Iris reminds one of a Japanese tourist when she pulls a map out of a plastic backpack". Izabella Adamczewska: 'Baroque masterpiece at the Wielki Theatre',

Gazeta Wyborcza 24/04/2017.

b).Costumes and sets for the play *Kościuszko Ostatnia bitwa*.



photo credits: Nowy Theatre in Łódź

Artistic aims in designing the costumes

Radosław Paczocha's play is not a historical record of the authentic conversations that Tadeusz Kosciuszko had. Facts are true, but the literary aspect of the work comes from the author. Costume designs are not a strict reflection of the period costumes, but they do not entirely depart from them either. Although I designed the set in an abstract and symbolic style, the costumes borrowed heavily from realism. I wanted a suggestion, a sign. The small stage of the Nowy Theatre in Łódź is built in such a way that the audience watches the performance from the stage, which is at the same height and in very close proximity to the first row of the seats. The costumes therefore had to be designed and sewn with close observers in mind.

Tadeusz Kościuszko (Adam Kupaj) performs for most of the play in a peasant's blood-stained and heavily patched sukmana, which he received from the commander of the Peasant Units after the Kosciuszko Uprising. He wore it for the rest of his life as a sign of gratitude and appreciation for the commander and his divisions. The play mentioned that Kosciuszko was beaten within an inch of his life because the Cossacks did not recognize him, thinking him a peasant. They paid respects to Tadeusz Kościuszko's adjutant because he had a much richer uniform. Sukmana is sewn from a light-yellow-ochre cloth, in keeping with the popular images of Kosciuszko. Underneath it, officer's trousers can be seen. The other part of the costume is formed by a blood-stained shirt and military boots. Everything is badly damaged. During the play, the bandages on Kosciuszko's head are changed. Sometimes he wears the shirt only. At the end of the play, Kosciuszko gets a uniform jacket.

Costume of General Fersten (Wojciech Bartoszek). Ivan Fersen was a real figure. On the portrait by Andrey Zhdanov, he is presented in a green, richly embroidered uniform, with golden epaulettes, embellishments on cuffs, gold cords and medals. In the play, the general's character wears a uniform of green cloth with a gold lining and honey-colored trousers. Originally, as can be seen in the design, the colour scheme was supposed to be different, but I changed the concept last-minute, during the sewing stage in the tailor's studio. The character also wears a wide, golden belt, and high military boots. The uniform is decorated with golden cords, medals and gold epaulettes. In meetings with Kosciuszko, the general wears it carelessly, looking dishevelled and relaxed.

The Cossack's costume of Fiodor Lysenko (Wojciech Oleksiewicz) was inspired by the paintings of Ilya Repin, particularly by the portrait of a Zaporozhe inhabitant, writing a letter to

the sultan, and by an anonymous sketch found on the [Wieczór Śląski.pl](http://www.wieczor-slaski.pl) website.¹³ The suit's colours were chosen from warm and cold reds. Trousers, made from richly red velvet, and tucked into Cossack boots, were covered up to the calves with red and gold sukmana, on top of which a long vest made of a kind of tulle velvet jacquard with a light green lining underneath is worn. The Cossacks liked to wear multi-layered clothes, but always in such a way, that the elements of all layers could be seen. The costume's edges are lined with fabric-covered buttons and a light collar. Lysenko also wears a fur hat made of black fur and purple silk. My aim was for Lysenko's costume to make him look like a colourful bird when walking. As he appeared in a scene involving a lot of smoke, I also wanted him to be as visible as possible.

The costume of Krzysztof Sztofel (Kacper Gaduła-Zawratyński) is composed of military pants, a period shirt and an apron, more reminiscent of a butcher's apron than a medical one. Sztofel is sweaty and spattered with blood.

In the portrait by Antoni Brodowski, Niemcewicz's (Łukasz Gosławski) coat has a brown fur collar and is made of plush, golden brown, fabric with slightly puffy sleeves. In the play, Niemcewicz's costume consist of a coat with a fur collar: not brown, as in the images depicting him, but blue, cut off at the waist with a silk rep. The lower part of the coat is cut from a circle, so that the fabric fits perfectly with the actor's movements. The coat and the fur are heavily patinated, but they show signs of former splendour. Under the coat, Niemcewicz wears a silk romantic shirt in a shade of blue, military boots and trousers from the period with a flap over the front buttons. As with the coat, the historical cut is also preserved here.

Chruszczow's costume (Wojciech Oleksiewicz) is made from dark green cloth. It has red and gold epaulettes and red cloth on the cuffs. Major General is a military man. His uniform is a field uniform, heavily patinated.

Henryk Ludwik Lubomirski's costume (Kacper Gaduła-Zawratyński) is extremely refined. His elegant habit, cut according to historical rules, is made of cornflower blue silk with black stripes. The prince's attire is clean and fresh.

The costume of Aleksander Mikołajewicz Samojłow (Wojciech Bartoszek) is black. The individual elements of the costume are texturally different. I wanted them to give the impression of colourful blacks. I used jacquards, silks, lace and wool. The outerwear has a cut similar to the uniforms of the period, but it also resembles a tailcoat. It is an intermediate garment between a uniform and the attire of a courtier from hell.

The costume of Paweł I, the Tzar of Russia (Wojciech Oleksiewicz) is inspired by old drawings illustrating the meeting of Tadeusz Kosciuszko with the tzar Paweł I in the Pietro-

¹³ <http://www.wieczor-slaski.pl/jak-kozacy-listy-pisali/>

Pavlovsk Fortress. Paweł I appears on them in a habit richly decorated with gold embroidery. In our play, he is dressed in a burgundy-gold habit with a red stand-up collar and red sleeve cuffs embroidered with gold. He also wore a red vest finished with an ecru fabric, grey trousers and a laced blue jabot with a cameo ornament.

Costumes for the play *Kościuszko Ostatnia bitwa* were presented against the background of a modest stage set. I wanted them to be expressive and decorative; to recall the splendour of the costumes of the times past and to give a sense of disturbing dissonance, as men went to war and murdered each other in colourful, richly decorated uniforms, which were very beautiful, often sewn from very good fabrics. Only Tadeusz Kosciuszko did not pay much attention to this. He went to the battle in a sukmana which had a symbolic and emotional meaning for him. The space for *Kościuszko Ostatnia bitwa* was organized on a black and white chessboard that fills the floor and ceiling. On the ceiling it was made of squares of white silk, the black squares creating the blackness of the ceiling. The square on the floor on which the most important part of the plot takes place is circumscribed by wooden boxes covered with pieces of jacquard fabrics displaying stylish patterns, which refer both to the style of Kosciuszko's times and to folk design. I wanted it to be a symbolic record of Polish history, of a happy bourgeois and rural life that was destroyed by war. The play is performed with the side walls exposed. They are built of black boards, and were great for use as a backdrop for video projections - the Battle of Raclawice scenes from the 1938 film by Józef Lejtes, and animated portraits of Tadeusz Kosciuszko's unrequited love - Ludwika Sosnowska.

Reviews:

"[...] a parade of costumes. A really interesting parade. Take a look at the texture and patterns even of a black uniform (never mind the exact names of those parts) of the tsarist prosecutor [...]. Or the milky (ecru?) sukmana with red fringes and ropes, with which Kościuszko is covered in the first scene. This sukmana, which is often seen in paintings of Kosciuszko, is a strong suggestion - a visual one, when, in the first scenes, the leader of the libertarian uprising lies covered with it, unconscious. Along with the pose in which the actor lies - on his back, with his torso twisted - it questions the painters' inspirations or allusions [...] In the colours of the costumes, in the figure, in the luminosity of Kosciuszko's character; however, there is something redolent of stained-glass windows. But just as Izabela Stronias did not design a faithful copy of historical costumes, Radosław Paczocha did not write a historical drama."

Łukasz Kaczyński: "Kościuszek forever" in *Kalejdoskop* Wydawca: Łódzki Dom Kultury (1) 2018.

„Excellent costumes, designed by Izabela Stronias, who also contributed an interesting, symbolic set design from wooden boxes, on the one hand create a mood of a disorganised battlefield and, on the other; through the folk motifs painted onto the stage, they recall the Polish noble courts, traditions, and the entire land "raped" and annihilated by the invaders."

Dariusz Pawłowski: „Kim właściwie jest ten gość z cokołu na Placu Wolności?” in *Dziennik Łódzki*, 1 November 2018, No. 26, p. 18.

c). Costumes for the televised play *Posprzątane* (The Clean House)



photo credits: *TelevisionTheatre TVP-1*

Posprzątane (The Clean House) is a televised play based on a text by Sarah Ruhl's, a two-time winner of the Pulitzer Prize. The author received the award for, among others, the play *Posprzątane* (The Clean House). The play was produced by Telewizja Polska S.A. TVP-1 and the National Audiovisual Institute.

When designing costumes, I paid close attention to turning them into the characters' second skin, making sure that they tell the truth about the characters. I had a bit of time. Several fittings were held in the television costume studios. Before the start of the shoot in the television studio all the costumes were classified according to scenes. I also designed them in relation to their interaction with other characters in the frame, and in relation to the set designs that I received earlier.

For a very long time I was looking for the right idea for a costume for the character of Mathilde (Dominika Kluźniak). I was looking for a solution that would allow the character to exist beyond what is happening in the play, which would allow the whole plot to be enclosed in parenthesis, somehow questioning its reality. I wanted for the costume to whisper to the viewer that everything could be happening only in Mathilde's head. At the same time, I wanted her character to have something of the charm of Brazilian girls who gracefully wear thin sensual dresses and colourful jewellery. After many fittings, there came a revelation. If Mathilde wore a single, characteristic dress throughout the play, and the other characters would change depending on the situation, the viewer might have subconsciously felt that the whole world around Mathilde is a figment of her imagination. He could also think that she is simply poor, which was actually true. Mathilde therefore appears in one costume, which consists of an orange dress, a patent leather jacket with red ribbing at the cuffs, velvet laced ankle boots with floral motifs in intense colours, which become the focus of the scene when Mathilde lies in the tub, long earrings and a necklace made of large red metal flowers. In the play's prologue, Mathilde's appears looking like Frida Kahlo. She wears a large garland, earrings and a necklace made of red metal flowers.

The character of Lane (Agata Kulesza) dresses with elegant simplicity. She wears white, practical underwear. Her costumes are sewn from good quality materials and are simple in cut. The range of colours is limited to broken grey and white. Only her sports clothes have a bit more colour. In costumes designed for the character of Lane, I wanted to reflect her character and awareness of her own beauty. Lane dresses in bright colours, because she knows that they rejuvenate her. When she returns from jogging, we see her in an elegant running outfit. The clothes she wears are made by well-known brands. Since all of Lane's clothes match, being in a single colour range, her choice of outfits in the mornings is much simplified. She is a very busy woman.

Virginia (Aleksandra Konieczna) is obsessively clean, and rather uptight. Her dress emphasizes these character traits. Tight, knee-length skirts, bright turtle-neck jumpers, classic Chanel-like sweaters and slim-fit jackets, occasionally scarves - this is her wardrobe set. I avoided any element of clothing that could suggest even a shadow of disorder or imagination. For the cleaning scenes, Virginia puts on a bright polka dot dress remembering her youthful times. Virginia's costumes are kept in a slightly boring, classic style.

Ana's (Viktoria Gorodeckaja) costumes form a set of sensual, ethereal post-hippie dresses. They are often translucent, made with softly falling fabrics that react to the movement

of the character. I used texturally rich materials, with interesting patterns. I wanted to create a sensual costume, whilst emphasizing the delicacy of the character of Ana.

Charles (Piotr Adamczyk) is a very elegant man. He dresses in jackets and blue shirts that emphasize the colour of his eyes. We also see him in medical scrubs, and in sports clothes and a down jacket.

Prizes: The production received the Grand Prix at the Dwa Teatry Festival in Sopot.

d). Costumes for the feature film *Kamerdyner*



photo credits: Rafał Pijański

Kamerdyner is an epic film depicting the fate of the Prussian von Krauss family in the years 1900-1945.

The basic artistic premise that was discussed with the director and the cinematographer at the very beginning of the collaboration was a certain kind of conventionality, giving up strict realism and historicism for the sake of the visual experience. The paintings of Wilhelm Hammelshøi were the thread running through the entire film. Empty interiors of wealthy bourgeois homes in which people appear in monochromatic costumes, exude a kind of peace that is felt before the storm. The cinematographer, in many scenes, consistently adhered to the adopted convention. The light outside the window was the most

common type of lighting. Sometimes natural light was used; more often, for safety, it was obtained with the help of LED lamps set to 5600 Kelvin - the daylight. Analyzing Hammelshøia's paintings, I was thinking about the monochrome costumes. Finally, after consulting with the cinematographer, I decided that dressing characters in costumes with such colours may not look good in certain situations. We had a sunny summer and the interior of the palace was saturated with colours. I decided on bright colours for the aristocratic costumes, reserving darker tones for outdoor scenes. I tried, however, to differentiate the costumes in a textural way and design them with the color combinations of the era in mind. Another inspiration came from the paintings of Caspar David Friedrich, an apologist for dangerous, mystic landscapes. In Friedrich's compositions we often find small human silhouettes over which massive, dramatically beautiful nature looms. Following this inspiration I tried to dress actors in dark tones in outdoor scenes.

The cinematographer used different types of lighting depending on the period during which the action takes place. And so, until 1914, the light of oil lamps was supposed to be used, and such lighting 'likes' colour ranges other than daylight or near-daylight. It also brings out a more marked chiaroscuro. Fortunately, I had experience with this type of lighting, from working in theatre, as one of the directors with whom I had worked insisted on using oil lamps. This is an extremely kind lighting for costumes, and working with it is sheer pleasure. Oil lamps are to costume what candles are to faces. Everything looks much nicer.

Changing the type of lighting was to mark the passage of time. For this was the period during which electrification took place. After 1914 the von Krauss Palace was equipped with an electric light. The light of the oil lamps was replaced by electric light, achieved on the set by altering the light of the incandescent lamps with filters. Incandescent light resulted in far fewer contrasts in the lighting in the frame, which had a significant impact on the appearance of costumes. After 1918, light and the interior set become brighter. The film's characters grow up, run around the rooms, the shots are dynamic, the costumes become lighter in tone and more kinetic. The young characters who create the emotional layer of the film are in an ever-closer relationship. Obviously, this translated into the way their shots were taken, and one could predict that there will be a lot of close shots and the details in the costumes will be extremely important.

Kamerdyner was filmed, with long breaks, over a period of three years. For 16 days, the team under my direction worked on the film set, creating costumes. Costumes were made by three independent teams, which caused some difficulties. Each crew created in their own style

and, with some luck, the film did not suffer from it. We were working on probably the nicest part of the script: missing out on the battle scenes (which did not involve the use of uniforms), we did not have to sit in the trenches and did not walk through the forests of Plaśnica having to stage the scenes of slaughter.

The characters playing in *Kamerdyner* for whom I designed costumes, performed in palace settings: against the background of dining rooms, living rooms, libraries, bedrooms, corridors, offices, in the palace areas, park, roads, in the stable. They find themselves in the beautiful Kashubian open air: they ride horses and run along palace roads and meadows, eat in the open air, ride in horse-drawn carriages, carts and cars along roads leading through the beautiful Kashubian landscapes, watch riding competitions in courses filled with other aristocrats, have picnics on the beach, throw huge parties.

We also dressed our characters for mass scenes such as a picnic for Kashubians and the aristocracy organised for the graf's return from the war; scenes on the beach when women greeted men returning from the war; picnic on the beach for aristocrats; horse competitions and stands filled with audiences; genre scenes in the garden palace; the scene of robbery when a group of German bandits attacked Mateusz on the beach.

Scenes of hunting, and parties in forest clearings, where many aristocratic guests organise picnics and bonfires; palace scenes depicting caterers, gardeners, and palace service bustling around the palace.

Scenes from the life of the Kashubs; the peasants walking on the roads; the keepers leading the horses to the water; the women on the beach drying the nets; the Polish army setting up border posts with the White Eagle, and German soldiers walking on the other side of the barrier; Polish and German officers; extras in the alehouse, when Schmidt drinks beer with Formela and Junge; hotel guests arriving and leaving the Danzinghoff hotel, and filling its restaurant; men in the bathhouse, and the SS shooting them.

Along with my crew, we've prepared costumes for dozens of actors and about 400 extras.

Costumes for the character of Mateusz Krol (Sebastian Fabijański) changed with the passage of the film years. Initially, he was played by a 9-year-old boy. The costume for him had to be something in between the dress of a child brought up in a palace, and a peasant's child. And a difference between the appearance of Mateusz and that of his half-brother Kurt had to be visible at all times.



photo credits: Rafał Pijański

Mateusz, as a talented artist, should have something nonchalant in the costume, which would make him different from ordinary boys. Accessories were essential here: scarves made of pieces of material that may have come from the palace, sticking out from the pocket or carelessly wrapped around the neck, for instance. Adult Mateusz wore shirts, initially visibly hand sewn, although there was no need to hide machine stitches in the peasant shirts, as Bazyli taught the women-folk to sew using machines imported by him. Mateusz's costumes were loose fitting. Shirts had a romantic cut. They were bright and slightly dishevelled. Sometimes Mateusz wore a jacket. In the punch-up scene on the beach, he was replaced by a double who had to be dressed in Mateusz's costume. As far as possible, we covered the stunt's face with the costume. We made the school-age Mateusz appear several years younger using the costume. When the 1940s came and Mateusz became an engineer working for the Gdynia

shipyard, he became an elegant, well-groomed, and fashionable man. This was most noticeable in the Danzigerhoff hotel scenes, in which he meets Marita after many years.

Initially, Marita was played by an 11-year-old girl who performed in the leaving-for-school scene, and in the horse races scene. In subsequent scenes Marita (Marianna Zydek) wears dresses and blouses made from thin, precious fabrics. The actress, Marianna Zydek, has the kind of beauty that looks good in almost every colour. One had the impression that her eyes changed their colour depending on the clothes she was wearing. The bright, pastel summer dresses from the 1920's looked on her just as well as the 1940's wine-red silk dress. Marita, as a modern-minded aristocrat, living with her rich uncle in Berlin, brings home many fashionable clothes. We see her in a black pantsuit with white piping and buttons. Headgears and accessories also evolve. In the 1930s, the tone of her costumes changed into a more decisive one. I wanted to dress this actress in costumes that emphasized her beauty, which was not so difficult. Marita looked extremely graceful even in her boy clothes, into which she changed for a night excursion. We had many costume fittings together before the shooting started. On the first day of the shoot, all of Marita's costumes were already perfectly fitted.

The costume for Bazyli (Janusz Gajos), who is a Kaszubian and cares about clothing insofar as it is functional and has a protective function, is patinated but neat. Bazyli becomes a well-groomed government official.

The costumes prepared by my team and me for the character of Gerda von Krauss (Anna Radwan) had to cover the space of about 40 film years - a period of changes in fashion, although not as quick as they are today. When the von Krauss family was prosperous, Gerda dressed elegantly. There was a certain diversity between the outfits worn by her for family outdoor dinners, receptions held for the Kashubians, a smart beach picnic, or the equestrian competitions. Gerda's costume, however, was never sewn according to the latest fashion. She was more elegant than loudly fashionable, but always provided with accessories: gloves, tissues, hats, veils, jewellery, depending of course on the scenario requirements.

The costumes of Hermann von Krauss (Adam Woronowicz) were kept in line with the fashion of the time. Until the First World War the aristocrat did not save money on clothes, which is evident in the types of fabrics from which his costumes are sewn. They are thick silks, thin English tweed wools, jacquards and other decoratively textured fabrics. When the family loses most of its fortune, Hermann still dresses in the rich costumes, fished out from his pre-1918 collection. He returns from the First World War in an artillery uniform. The whole secret of this character's style lay not so much in the cut of clothes as in the way they were worn -

with a slight nonchalance, nearly transgressing the etiquette. Herman dresses elegantly right up till the end, realizing the strength that elegant clothing can express. When the Second World War began, he went to meet the SS officer dressed in the most elegant hat and coat in order to appear respectable in front of his interlocutor. This sophisticated coat was casually thrown on top of an expensive English suit. Clothes were accompanied by elegant accessories and a cane with an ivory head, which, it was hinted, could become a weapon against the other party.

The costumes we created for Fryderyk (Borys Szyc) are usually bright elegant suits, horse riding clothes, beach outfits and outdoor clothes. Fryderyk is dressed richly and fashionably. He likes sports jackets and is often seen wearing them. All suits are bright, as was the fashion amongst elegant men in the summer. He wore mainly straw hats, decorated with a ribbon.

Angela von Krauss (Kamila Baar-Kochańska) is a colourful bird. In the film, we were responsible for dressing her for the palace summer scenes, the horse race scenes, and the beach scenes, where she presented herself in the outfit of an eccentric painter. Her costumes departed from the contemporary fashion, in favour of creative explorations in composing the wardrobe.

The Peter Schmidt costume (Łukasz Simlat) emphasizes his cruel character. Schmidt is buttoned up. His figure is slightly stiffened by the costume, forcing a certain rigidity onto the actor's movements. In the bar scene, Peter's tendency to drink is already noticeable. The costume is softer, looser. Uniform, on the other hand, looks like Schmidt's second skin.

We see Kurt von Krauss (Marcel Sabat) originally as a small boy, played by a very young actor. He appears, among other moments, in the leaving-for-school scene, in which his clothes are typical for a well-groomed child from a very rich family, fashionably dressed from head to toe. On the head, Kurt wears a cap, unlike Mateusz, who goes without a hat. As an adult boy, Kurt wears jackets of good wool, silk and cashmere. He often wears breeches and long boots for horse riding. His outfit was composed with great attention to detail and colour composition. Kurt is always impeccably and very cleanly dressed. All of his buttons are almost always fastened. This impeccability in dress and perfect order are often symptomatic of cruel people.

Leo von Trettow (Daniel Olbrychski) is an older, elegant man. He dresses with restrained elegance. His costumes include summer outfits for the beach, hunting costumes,

genre scenes outfits in the von Krauss palace, and clothes for horse races and horse riding. They all follow the mainstream fashion of those years.

Franz's costume (Sławomir Orzechowski) is the livery, the butler's outfit worn by him throughout the entire film. At some point, Franz manages to transform one of his old liveries into a costume for Mateusz, when he becomes a butler too.

Costumes for Urszula Miotke (Diana Zamojska), wife of Bazyli, are garments of a rich peasant. Urszula Miotke, as the wife of a man who teaches sewing on sewing machines, has several dresses in her collection, made from good materials, since she could get the lady's old dresses for alterations, as was the habit for palace inhabitants of lower birth. Thus, she has petticoats, aprons and nicely made blouses, a coat, scarves and all the necessary clothing items.

The film has many supporting characters. The Germans: Paul Junge (Marcin Kwaśny), Wojciech Cyngler (Mariusz Jakus), Kaszub Józef Formela (Michał Kowalski); and the Kashubian community. These two national groups, although they had similar social status, differed slightly in their outfits. More important people from the upper-class world were: Rosalin von Wagner, who participated in the parties and picnics scenes, and was always elegantly dressed; Martin Steiner (Piotr Tołoczko) Kurt's friend, brought from Germany. Friends were often dressed in the same style to emphasize their bond. This is evident in the beach scene and the return scene from Berlin. There was also the palace staff; maids, cleaners, cooks, waiters. The staff clothes were changed once, to emphasize the passage of time. Initially, they had plenty of lace and more ruffles, later ones were simpler; always black and white, however. Particularly interesting were the characters of the courtesan and her two friends, partying with the SS officers and Peter Schmidt. Their clothes were a challenge, because one of them was presented nude, (nudity also forms part of the costume) and the other costumes I had to design on the set, because we did not get to see the ladies before. So, we prepared costumes with adjustable sizes. The ladies were delighted with the dessous made from black lace with knee-length legs, which came from my 1992 graduation collection.

Individual and collective awards for *Kamerdyner*:

Polish Film Prize *Orły 2019* in the 'best costumes' category - Nominated

Polish Film Prize *Orły 2019* in the 'best film' category - Nominated

Silver Lions 2018 at the Polish Feature Film Festival in Gdynia

Golden Angel at the *Polish Film Competition - From Poland*, International Film Festival *Tofifest* in Toruń

The Special Panel Prize at the *Polish Film Festival*, Chicago 2018

Reviews:

"[...] All this is given to the viewer in a very attractive form. [...] In "Kamerdyner", Bajon successfully creates the illusion of the fin de siècle, and keeps it up till the very end, thanks to the perfectly tailored costumes and the minutest stage design details [...] "Kamerdyner" is a film worth remembering in Polish imagination and cinematography. It is a visual masterpiece that, despite its slow pace, can evoke extreme emotions."

Read more at: <https://histmag.org/Kamerdyner-rez.-Filip-Bajon-recence-and-vena-film-17498>

"In technical, cinematographic, stage design and costume terms, "Kamerdyner" is a gem. It looks great."
<https://www.telemagazyn.pl/artykuly/kamerdyner-recenzja-epicka-opowiesc-o-zgwalconej-i-sponiewieranej-polsce-najlepszy-film-filipa-bajona-od-lat-66893.html>

"I usually have one big problem with Polish costume dramas. Often, owing to budget constraints (and let's agree that even our largest productions do not cost a lot compared to European and Hollywood standards), it's hard to believe in the presented world. Mostly in films of this type there is no authenticity and everything, in its own way, is too modern, artificial and sometimes too sterile. Kamerdyner is an exception to the rule, because here you can see every penny spent on the screen. In costumes, in often detailed design scenographies, in the use of locations or even in the script, in which the characters' behavior or dialogues are constructed so that the director is able to build an illusion. I really have not seen a movie in a Polish cinema that looks so good."

<https://naekranie.pl/recenzje/kamerdyner-recenzja-filmu-43-festiwal-polskich-filmow-fabularnych-w-gdyni>

4. Conclusions

Differences in designing theatre and film costumes are noticeable at the very initial stages of the process. The first visual thoughts which come after reading the script or a copy of the theatre play focus on important matters other than the ones pertaining to film. A theatre play provokes thinking which is almost symbolic in its nature; a film script, in virtue of its form, inspires images seen in the mind's eye.

In theatre, the costume can be a lot more suppositious, more symbolic, sometimes a sign. Even when it is a historical costume, more often than not it departs from the historical theme. Costume and the set form a coherent picture. The costume exists in tandem with the whole set. Even if the viewer looks only at the actor's face, he interacts with the whole picture.

In film, a different kind of truth is sought. The costume can be more veristic. More attention is paid to making sure that the viewer does not perceive the actor as not properly dressed-up. I am a supporter of the school of thought which claims that the less you notice the costume in the film, the better. It is all about the costume fitting the character, about it doubtlessly becoming the character's second skin. It is as if there were two kinds of truth or veracity of the costume. The film truth, and the theatre truth.

In theatre one can predict the visual composition of individual scenes, whereas in film it is not always predictable. In theatre, the stage design is created in parallel with the costumes and even if the costume designer is not the author of the set design, the rehearsals take place parallel to the costume fittings. In film, on the other hand, the set team usually finishes setting up on the eve of the shoot and the costume designer has no way of seeing it at the stage of costume making. Set designs, which she can see earlier, do not always correspond to the set's final shape.

The basic difference between the design of costumes for theatre and for film is related to time and space. In theatre, the plot unfolds on stage, onto which the actor must come, and which she must leave. One cannot say "cut," or "done", or "another take". The costume must be designed so that the actor can show herself to the viewer from all sides, and made in a way that ensures durability. In film, it is what the camera sees that is important. It sees more, more accurately, but the picture can be cropped arbitrarily. Each costume designer has her own ways to quickly change the size of clothes and shoes; ways which are realisable in film, but not in theatre.

The most important thing that we have to take into account, apart from issues related to space, time and technology, is the cooperation with other artists involved in the performance. Perhaps in the near future as a result of the development of new technologies their functions will be named differently, but people both in film and in theatre will always have to cooperate with each other, and the quality of the art they create will depend on the quality of this cooperation.

VII. ARTISTIC UNDERTAKINGS SINCE OBTAINING THE PhD TITLE

2018

2018 opened with the premiere of the play *KościuszkO Ostatnia bitwa* discussed above. Soon after, I began to work on the set design and costumes for the play *Poczekalnia Kaczmarewski/Tymański*, directed by Jarosław Wojciechowski, also at the Kazimierz Dejmek Nowy Theatre in Łódź. It is a musical. The set commands almost all the stage, including those spaces used mainly by the technical team, as the stage of this theatre is a historic stage, nearly 70 years old, and its equipment can form an extremely attractive element of the set design. Annexing the stage's technical infrastructure perfectly agreed with my compositional idea. The stage transforms into a kind of a waiting room through which the audiences enter the auditorium. The space is organized through metal constructions - water screens. I prepared animated films for the performance, based on drawings by Jacek Kaczmarewski. Costumes are contemporary but without particular references to different fashions; they are to emphasize the character's personality. I invited two of my students to collaborate on the project - they became my assistants.

On the 9th of September the premiere of the play *Dzielni chłopcy*, directed by Magdalena Drab, took place at the Helena Modrzejewska Theatre in Legnica. I designed the set, costumes, and the film projections. The auditorium was placed on stage, the audience sitting on stadium benches on two sides of the stage. The set was sometimes a football stadium, and sometimes a private space. To this end, I used theatrical trapdoors and technical balconies. Green has become the dominant colour of the show. All elements of the set were marked with it. The task of the costumes was to express the characters' personality, and to divide the audience, who received different scarves, kept in two 'club colours', upon entering the auditorium. Before the show, the two 'clubs' of audiences were sat opposite each other.

In the autumn, I started shooting the televised play *Człowiek, który zatrzymał Rosję*, directed by Tomasz Drozdowicz. I was the author of the costumes in this production. The script required about 30 uniforms from 1920, and a dozen civilian costumes. These costumes were prepared with great attention to historical correctness. I cooperated with historical consultants, museums and libraries. I used the private archives of my friends. I invited four of my students to cooperate with us. They had the opportunity to acquaint themselves with a modern film studio, as the photos were taken in Alwernia Studio near Krakow.

2017

In addition to the previously discussed set and costumes for the opera *Semele*; and costumes for the televised play *Posprzątane* (The Clean House), I was also the author of the set design, costumes and projections for the theatre production *Straty i nadmiary*, directed by Michał Rzepka, and costumes for the televised play *Inspekcja*, directed by Jacek Królikiewicz. I also adapted the sets for the ballet *Kobro*, directed by Iwona Siekierzyńska, to the needs of the Republican Dramaturgy Theatre in Minsk, Belarus, for the IMCA Theatre in Warsaw, and for the Musical Theatre in Gdynia. I also took part in the exhibition *My spadkobiercy?* at the Kobro Gallery at the Academy of Fine Arts in Łódź, and at the International Costume Exhibition at the National Museum in Lviv.

The play *Straty i nadmiary*, which premiered at the Arlekin Theatre in Łódź, was created as part of the Dotknij Teatru campaign. Due to the low budget of the venture, the set design was based mainly on film projections, which created a variety of spaces and climates. An active element of the set design was also a camera standing on the stage, with which the actors interacted. The projections were composed in such a way as to give the opportunity to "revive" objects. The play received the Audience Award at the OFF_Północna Festival at the Muzyczny Theatre in Łódź.

The televised play *Inspekcja*, directed by Jacek Królikiewicz was made in Łódź, at the historic EC-2 power plant. Initially, it was to be the work of Grzegorz Królikiewicz, but the director died just before the start of the shooting. Theatrical costumes have been thoroughly discussed with the directors. They were supposed to be maximally realistic. I also wanted them to be appropriately damaged and patinated, because the plot of the play took place at the camp for Polish soldiers in Russia, a few months before the Katyń Massacre. Several hundred uniforms and several civilian attires required accurate documentation. I invited two students of the Stage Costume Studio to participate. The production received a Grand Prix at the Radio and Television Plays Festival in Sopot, and a Grand Prix at the 2018 Polish Televised Plays Festival in New York.

Each adaptation of the set for the performances of *Kobro*, produced by the Nowy Theatre in Łódź, to the space of other theatres, required my presence and immediate decisions. The Belarussian Theatre was not adapted to this type of set at all, owing to the size of the door that led to the stage. And although the set was designed modularly, for the sake of

transporting it, I had to redesign many of its elements before the trip, and so it turned out that further changes are needed. In the Warsaw theatre, it turned out that the theatre cannot place projectors in the right places, and it was necessary to remedy this very quickly. The Gdyński Theatre, however, surprised us with an ideal space, great technical service and projectors of very good quality. As a result, the set design worked better than in other theatre.

My participation in the exhibition *My spadkobiercy?*, which took place at the Kobro Gallery at the Academy of Fine Arts in Łódź, consisted in presenting my achievements in set and costume design, as related to the life and work of Katarzyna Kobro. On three television monitors, I presented films from the *Kobro* ballet, directed by Gray Veredon and staged in 2003 at the Wielki Theatre in Łódź; *Kobro*, the play, staged in 2014 at the Nowy Theatre in Łódź; and a teaser for the *Kobro* feature film produced by Wytwórnia Filmów Fabularnych in Łódź in 2013.

In the same year, I took part in the International Costume Show at the National Museum in Lviv. I designed and produced three costumes for the purposes of this exhibition. These outfits were inspired by folk costumes of the Hucul region.

2016

In 2016, I took part in three group exhibitions in Ukraine, which were indirectly related to the research project *Symbole Tożsamości*, under the supervision of prof. Dorota Sak. I presented my set designs at the exhibition 'Department of Textile Art and Fashion Design at the Academy of Fine Arts in Łódź' held at the National Museum of Ethnography and Industrial Design in Lviv. I also took part in the post-workshop exhibition *Źródła*, in the A. Szeptycki National Museum in Lviv, in the *Wizje Tekstylne* exhibition at the National Art Museum in Lviv, and in the exhibition 'Etno-inspirations: Folk motifs in artistic and utilitarian design' at the Oskar Kolberg Muzeum in Przysucha. At these exhibitions, I presented costumes inspired by the Hucul folklore.

In the same year, I designed costumes and the set for *Ananke - a performative reading*, directed by Jacek Orłowski, which premiered at the 7.15 Theatre in Łódź. The set design for this performance was the appropriately adapted interior of this old Łódź theatre, which is now in ruins. After painting the ruins and adjusting the lights properly, the old theatre turned into ancient ruins. The stage design was complemented by film screenings and subtitles displaying the play's stage directions, along with the numbers of the acts and scenes.

Costumes for a dozen or so actors were kept in dark colours and helped in building the characters' personality. They were contemporary costumes, patinated and painted. I invited three students from my Stage Costume Studio to collaborate.

2015

In 2015 I took part in the 18th International Textile Art Workshop, and in the international *Symbole Tożsamości* project. For both events, I directed a show of costumes inspired by the folklore exhibited at the Museum of Ethnography and Ecology of the Carpathian Mountains in Yaremcha, Ukraine. I also participated in the post-exhibition event at the 18th International Lviv-Kolomyia-Yaremche-Dora Textile Workshop in Ukraine. The exhibition was presented at the Workshop House in Yaremcha, and contained the designs of folk dolls made by the participants, combined with 20-minute lectures.

That year I was also taking part in the *Dwie Katedry* exhibition in the Jesuits Gallery in Poznan, where I presented a video projection, specifically prepared for the exhibition, showing a film about the production of the intercollegiate show *Bella Ciao*. I also participated in the exhibition 'The 70th anniversary of the Łódź "Plastyk"' at the Gallery of the Association of Polish Visual Artists in Łódź. The exhibition was held to celebrate the 70th anniversary of the State High School of Visual Arts in Łódź. I exhibited one oil painting in response to the invitation.

On the 9th of February, my exhibition of paintings took place. The works were presented in the HG Gallery on 72 Piotrkowska Street in Łódź. I exhibited works created in the last three years, during which, after many years, I made a return to oil painting. The exhibition consisted of 12 paintings, created in the years 2012-2015.

In 2015, I was also the author of the set and costumes for the play *Moja sprawa*, directed by Iwona Siekierzyńska, at the Teatr Rzeczy Rzeczy Osobistych Theatre in Gdynia. This theatre's actors suffer from varying degrees of mental impairment. The sets for the performance were created by various types of lines, which demarcated the limits of the action. Designing the costumes was a kind of challenge, as the actors often very much identified themselves with the characters they played and blurred the boundary between fiction and reality. Working with them was a very creative process because, as a costume designer, I often faced completely new problems.

In the autumn of 2015, I created costumes for the televised play *Komety*, directed by Leszek Dawid. Actors: Agata Kulesza, Janusz Chabior, Piotr Głowacki and Magdalena Jaworska played contemporary characters who meet at a camping site in a seaside resort in early autumn. I tried to ensure that the costumes, apart from reflecting the characters' personalities, cohere with the atmosphere of an after-season seaside location.

I document my artistic work with an album of photographs displaying my stage and film productions.

VIII. TEACHING UNDERTAKINGS SINCE OBTAINING THE PhD

For some time after obtaining my PhD in Visual Arts I worked for the Faculty of Painting, Department of Stage Design, at the Academy of Fine Arts in Krakow. There, I conducted workshops on the production of theatrical costume. At that time, I received a proposal from the Academy of Fine Arts in Łódź, to create a Stage Costume Studio at the Faculty of Textile Art and Fashion Design. Since, in addition to teaching, I enjoy a busy career in theatre and film production, I understood that I could not keep these two academic posts, deciding to choose my alma mater in Łódź, my hometown.

Stage Costume Studio is a studio for undergraduate and graduate students, and it dispenses academic titles. By 2018, ten undergraduate students and twelve postgraduates obtained their titles from the studio. Five of those students received the Rector's Distinction award.

Whilst working for the Faculty of Textile Art and Fashion Design of the Academy of Fine Arts in Łódź, I wrote ten reviews of master's and bachelor's theses.

From 2019, I took over the management of the studio, in connection with it employing a new assistant.

In my first days as the manager, I really wanted my students to learn how to cooperate with other film and theatre artists. At that time, I was working on designing the set and the costumes for the play *Kobro*, which was produced at the Kazimierz Dejmek Nowy Theatre in Łódź. It seemed like a good excuse to take the students along, giving them the opportunity to get acquainted with theatrical studios or to watch the rehearsals. The students were interested in the various stages of theatre performance production and participated in the production of the stage design. When the play was awarded the Golden Mask, they were very proud. Whilst writing the script for their first costume show, which was supposed to take

place in May during the 2015 Museum Night at the Academy of Fine Arts in Łódź, I decided it should be them displaying their own costumes, not models, and that this experience would prepare them for working with actors. Initially they had stage fright, but I thought it was worth a try. The performance at the Night of Museums was met with huge applause and it seemed to me that the students gained in self-confidence.

At the beginning of the next academic year 2015-2016, the benefits of the May event were reaped. The studio received an invitation to the Royal Castle in Warsaw. We were offered to show our costumes at the ceremonial gala, which closed the International Textile Conference. I relayed this to my students with great joy, and was very surprised to see the look on their faces. They confessed to me that they swore to each other to never perform again. However, they did perform. We arrived with a ready script and a directed show. In the event, it turned out that we will be assisted by a film director who staged the whole gala. Ahead of us performed the Ruch Theatre from Kraków, which was closely watched by my students. I saw them asking the actors about their unusually spectacular costumes, and the craft of their make-up artists. In this way, students slowly entered the world of theatre. At that time, I made the decision to arrange a cooperative relationship with the film school in Łódź as soon as possible after my return, and to expand my cooperation with the Łódź theatres.

From the very moment I began to work for the studio in 2014, I wanted my students, apart from being taught according to the syllabus, to make the widest possible connections with other art colleges and cultural institutions related to their future careers in theatre and film costume design. So far I have managed to establish a working relationship with The Leon Schiller National Higher School of Film, Television and Theatre in Łódź (PWSFTViT); the Grażyna and Kiejstut Bacewicz Academy of Music in Łódź; the University of Arts in Poznań; the National Lviv Academy of Art; the Academy of Fine Arts in Vilnius; the Ballet School and the Academy of Music in Krakow; and the Łódź University.

Cooperation with PWSFTViT in Łódź has already begun in the first year of my management of the studio. At the beginning of the second year, on November 28, 2015, I organized an academic conference: 'Inter-university cooperation in an academic and didactic experiment'. The aim of the conference was to exchange views and experiences regarding new methods of teaching future costume designers and actors, through participation in jointly implemented projects. The conference took place at the Faculty of Textile Art and Fashion Design of the Academy of Fine Arts in Łódź; at the Stage Costume Studio; and at the Auditorium of the Fashion Promotion Center in Łódź (CPM). The conference was attended by:

the Vice-Rector of the Academy of Fine Arts in Łódź, Head of the Academy of Fine Arts in Łódź, spokesman for the Academy of Fine Arts in Łódź, Vice-Dean of the Faculty of Acting Department of the PWSFTViT in Łódź, lecturers and mentors of the 2nd and 3rd year students of the Acting Department of the Film School in Łódź, and the director of the Stefan Jaracz Theatre in Łódź. All of the students of the Stage Costume Studio and all of the 3rd year students of the Acting Department of the Film School in Łódź attended.

The conference was extremely dynamic. After expressing the joy at the long-awaited meeting of the two academic communities, talks on the subject were given: the history of cooperation between the two universities, the benefits that can be expected for future actors and costume designers from joint activities during their studies, the importance of learning their separate languages, and threats to the creative potential resulting from closing the industry in ghettos. Lecturers from PWSFTViT admitted that they have wanted to establish a working relationship with students of theatre and film costume design for a long time. Lecturers on improvisation talked about the principles of improvisation in the art of acting and the benefits that can result from cooperating with the Stage Costume Studio. The students of the Stage Costume Studio and the students of the 2nd year of the Acting Department took an active part in the discussion, adding freshness and flavour.

In the second part of the meeting we moved to the CPM Auditorium, where the largest catwalk in Poland is located. Three lecturers from the PWSFTViT used it to conduct, to the joy of the participants, joint improvisation classes for all students. The classes were aimed at integrating the students, and exhibiting different attitudes towards space. During the session, we decided to implement the following three projects in the winter semester of the current academic year:

1. *Art and acting*, which was to be led jointly by me and Agnieszka Kowalska from PWSFTViT. The concept included joint classes, conducted interchangeably at both universities, and the Auditorium at the CPM in Łódź, as part of the subject 'Work with the voice' and the curriculum of the Stage Costume Studio.
2. *Improvisations*, which I was to lead together with Gabriela Muskała and Monika Muskała. Classes were to take place in both schools, and the students expressed their will for them to commence immediately.
3. *Costumes for the plays Yerma and Blood Wedding*, directed by Waldemar Zawodziński. The premiere of these plays was planned for the beginning of February 2016 at the Studyjny Theatre in Łódź.

Summing up, all participants agreed that the cooperation between future actors and future costume designers is a long-awaited and promising initiative. One hundred percent attendance at the conference and their lively commitment confirmed the usefulness of the undertaking. The students wanted to act immediately. The discussion carried out in the first part of the conference, presentations and try-out sessions confirmed the benefits of taking the academic and didactic risk of the experiment.

We did not have to wait long for the results of the 'Inter-university cooperation in an academic and didactic experiment' conference. The project, under the working title of 'Visual Artists and Acting', got underway immediately. Classes were initially held at the Stage Costume Studio, but quickly moved to the catwalk and stage at the CPM. And we stayed there.

The first classes, still in the studio, taught future costume designers and actors how to understand their professional languages and codes. In the studio, there were many costume designs intended for the plays by Witkacy and Shakespeare. The students of the Stage Costume Studio together with the future actors chose the costumes, sometimes improvising one out of two, exchanged the accessories, letting their imaginations run wild, and juxtaposing the most abstract costumes - sculptures with their own, or their fellow actor's, clothes.

The studio's first year syllabus intends to develop abstract thinking and creative courage, unrestricted by the physical limitations to the realisation of the projects. Often costumes-sculptures, costumes-installations, costumes-spatial compositions are created. And such costumes were given to young actors. The true creative game began when the actors improvised with the costume and the costume designers participated in the actor's tasks. A group of students from the Acting Department expressed their willingness to cooperate with us on further projects. Wishing to use the enthusiasm of students and their willingness to participate in joint activities, I decided to organise a costume show with the participation of the befriended students from the Acting Department.

I wrote a script for the performance, leaving a lot of room for improvisation. Thus *Bella Ciao* was created,¹⁴ which we exhibited at the Museum Night in 2016, at the opening ceremony of the Art Schools Chancellors' Union, and at the commencement of the Academic Fair at the Academy of Fine Arts in Łódź. The show tightened the bonds of friendship between students, which bears fruits in their professional lives to this day.

The Stage Costume Studio exists under the auspices of the Faculty of Textile Art and Fashion Design. It spells huge benefits, but also some difficulties. The department has at its

¹⁴ The show can be found at: https://www.youtube.com/watch?v=TSFZ9DTPG_c

disposal workshops, cooperation with which is extremely useful for future costume designers. Students can cooperate with shoe, lingerie, unique fabric, print on fabric, jewellery, clothing construction, and even clothing design studios, but they do not have access to theatre and film workshops at the university. In order to fill this gap, in 2016 I established working relationships with the Wielki Theatre, the Stefan Jaracz Theatre, and Nowy Theatre. Each of these institutions, in their different ways, helps students to pursue their projects and learn about theatre in practice. The Wielki Theatre provides students with paid internships. Work in this largest of Łódź theatres guarantees students to obtain good knowledge about theatrical techniques available in working on costumes. It also allows them to gain broad knowledge about the process of producing opera or ballet. Students returning from the internship in this theatre know the professional language of ballet and opera. Cooperation with the Stefan Jaracz Theatre in Łódź is concerned mainly with producing the students' work. They hold technical discussions there, and if they cannot do something themselves, they do it with the help of the theatre's studios. They have access to a modelling room, painting shop, carpentry shop and even a locksmith's workshop. Cooperation with Nowy Theatre has probably the widest scope. Students participate in the production of performances. They work as assistants of costume designers and set designers. They collaborated, among others, with Wiesława and Allan Starski.

In 2016, the cooperation of the Stage Costume Studio with the Academic Center for Artistic Initiatives and the Mieczysław Hertz Theatre Institute in Łódź began. Cooperation with the Theatre Institute resulted in several artistic exhibitions, costumography co-operation in the *Ananke* show, and participation in the inter-university project *I cóż po poecie w czasie marnym?*, which was organized at the Academic Center of Artistic Initiatives in Łódź. As part of this project, students produced sets and costumes for the play *Spowiedź chuligana*, sets and costumes for the monodrama *Ku wielkiemu morzu*, and the visual composition for the play *Godzina miłowania*. The project *I cóż po poecie w czasie marnym?* whose title was borrowed from the 17th-century elegy by Friedrich Hölderlin *Bread and wine* was a three-part story, shown at the Academic Center of Artistic Initiatives in Łódź. The team working on the production of the whole project was made up of students and graduates of art academies, and mature artists - pedagogues from the PWST in Krakow and the PWSFTViT in Łódź. Work on the project was intended to integrate students from different academic backgrounds, thus expanding the scope of their search for new artistic means of expression. For educators, the process of creating a new creative community, and then

managing its work, provided an opportunity to improve their qualifications in the field of didactics of research on new forms of artistic education. Students came from the following universities: the State Higher School of Film Television and Theatre Leon Schiller in Łódź, Academy of Fine Arts Władysław Strzemiński in Łódź, the Karol Szymanowski Academy of Music in Kraków, Academy of Music in Grażyna and Kiejstut Bacewicz in Łódź, and the University of Łódź. The event was accompanied by a student exhibition, at which students from the Stage Costume Studio presented costumes and photographs inspired by the poems of Sergei Yesenin. The works were created during classes at the studio, and were used for exam purposes. Following this exhibition, I organized, together with the Mieczysław Hertz Theatre Institute, an exhibition of works by Martyna Joniec, *Apokalipsa*, located at the Academic Center of Art Exhibitions. The young artist displayed her costumes inspired by Dante's *Divine Comedy*. In the same year, (and the same location), I organized an exhibition of the Stage Costume Studio, presenting works produced during the academic year 2016-2017, and an exhibition of works by four students, *O-błądy*, in the Tłustym Drukiem gallery in Łódź.

In 2017 at the Kazimierz Dejmek Nowy Theatre in Łódź, an exhibition of the Stage Costume Studio was displayed, presenting the studio's achievements from the last three years, that is from the beginning of its existence.¹⁵ The works were presented thematically. We also exhibited a lot of diploma dissertations. The works were placed on four floors of the theatre's space. From the basement through the ground, first and second floors; corridors and stairwells were also used. The theatre's management covered the media service and the publication of the folder. Information was also posted on the theatre's website, showing photos of the studio's works from various events in which we took part. This information can be found on the website of the Nowy Theatre to this day. The theatre employees contributed significantly to providing a good standard of presentation. The lighting technician set up the light and lent a sufficient number of lamps. The technical staff helped in the assembling the exhibition, and the actors graced the event with their presence. From that moment on, the students liked the Nowy Theatre very much, and often visited it. The theatre reciprocated by offering the students free tickets to all performances. The exhibition, to the great satisfaction of young artists, was extended due to the Festival of Acting Schools held at the theatre. The students were very proud that their works could be seen by nationwide theatre audiences.

In 2018, the Nowy Theatre once again lent us its spaces, letting us use the small stage together with technical support. We staged a theatre performance there, which exhibited

15 <http://nowy.pl/item/bilety/article/WystawaPracowniKostiumuScenicznegoASP/lang/p>

bachelor and master diploma works from 2018. Diploma shows of the Academy of Fine Arts in Łódź are usually held at the Auditorium of the Fashion Promotion Centre. Because in 2018 eight students realized their theatrical works in a theatrical spirit, their presentation on the stage of the theatre seemed to me an experiment worth the risk. The theatre's management put a lot of trust in us, letting us use the stage and the lights for as long as we want. The theatre was almost empty, as most of the employees went on a tour of China. The day before the performance, we began rehearsals and continued until late at night. I think that night kindled a love for theatre in all of my students. A few of them have already produced their own costume and set designs.

From 2016, following our joint session, good cooperation with the film school began. The students of the Stage Costume Studio worked on many etudes by cinematographers and directors, as costume and set designers. They also designed costumes for the exams, predominantly of the third-year students of the Acting Department. I carried out artistic supervision of their work, which started at the level of the first conversations with the directors. The projects were created as part of the activities of the Academic Club.

I took part in many rehearsals and discussions during which ideas for costumes and sets were born. The students produced costumes and sets for the following Acting Department's exams:

Three sisters, directed by Jacek Orłowski

Yerba and Blood Wedding directed by Waldemar Zawodziński

Niedźwiedź, directed by Jacek Orłowski

Oświadczyiny, directed by Jacek Orłowski

Jubileusz, directed by Jacek Orłowski

Niezapominajki, directed by Gabriel Muskała and Monika Muskała

Płatonow, directed by Jacek Orłowski

Świętoszek directed by Jacek Orłowski

Most of these performances were shown at the Studyjny Theatre in Łódź.

Working on the examinations of the Acting Department was an excellent apprenticeship for the students of my studio, without too much professional risk involved. They learned to work with an actor, talk to the director, learn about theatre deadlines and the language of actors and directors. They gained knowledge of the sequence of events in the production of theatre performances. They made friendships that could help them in their further work.

When creating the Costume Stage Studio program, from the very beginning I planned to expose my students to real professional situations in which they may find themselves after graduation. I wanted them to be able to work on film sets and in theatre during their studies.

During the first academic year, 2014-2015, students worked on the set design for the *Kobro* performance at the Nowy Theatre in Łódź. Because the set and costume design were implemented according to my projects, the students could keep a close eye on the whole process of making the show. They could visit all the studios and workshops whenever they wanted to. They got to know the construction of the stage and the way the theatrical workshops operated. Because one of the students came from the Tricity, when working on a play in Gdynia, I made her my assistant and she was able to work in the theatre. In the academic year 2015-2016, when producing sets and costumes for the play *Ananke*, directed by Jacek Orłowski, I also invited my students to cooperate. They were costume designers' assistants, participating in the entire costume making process, from organizing the wardrobe to the final fittings. They met a dozen or so actors from all theatres in Łódź, and they saw what the costume designer's work looks like in a building that is only being adapted for the performance.

During the academic year 2016-2017, I invited students to work as costume designer's assistants for the televised play *Posprzątane* (The Clean House), directed by Agnieszka Lipiec Wróblewska. The students had the opportunity to learn about the process of creating televised theatre, to get acquainted with the television studio and the working conditions prevailing there. Working with great actors, such as Agata Kulesza, and Piotr Adamczyk, they learned to cooperate with an actor. They also learned to collaborate with the director, the cinematographer and the sound engineer in the conditions of the televised theatre set. They got to know the costume magazines in the Polish Television buildings, and in the Documentary and Feature Film Studio on Chełmska street.

The year 2016-2017 brought the start of work on the opera *Semele*, which we carried out as part of the Academic Circle of the Stage Costume Workshop, which I supervise. This jump-started a close cooperation with the Grażyna and Kiejstut Bacewicz Academy of Music in Łódź. We visited the Academy to see the auditions, lectures on the history of the Baroque opera, and the rehearsals. Discussing the designs' realisation also took place at the Academy. From the beginning of the winter semester, students were already regular visitors at the Wielki Theatre's studio. Under my guidance, they carried out a large part of the production of costumes, observing the work of the studio, and getting to know the whole process of costume

making. Classes were held in magazines with textiles, costumes and sets; students visited all the theatre studios and participated in all the dress rehearsals. During the premiere, they took bows with their colleagues from the Academy of Music and the Ballet School.

Before the academic year 2017-2018 began, I invited three students to work as costume assistants on the feature film, *Kamerdyner*, directed by Filip Bajon. The preparatory period lasted a month and it proved to be a time of extremely intense work. The students learned how to collaborate with costume magazines in Łódź, Warsaw and Gdańsk, and they visited a warehouse in the Czech Republic and Germany under my supervision. They went through a baptism of fire on the set, which lasted for sixteen shooting days. All of those who worked there as my assistants are already working in film or theatre productions on their own. A very good team of my students-assistants is to receive credit for the Nomination to the Polish Film Award Orły 2019, which I received in February 2019 for costumes for the film.

At the beginning of 2018, I invited more students from the Stage Costume Studio to cooperate, this time on a play *KościuszkO Ostatnia bitwa* at the Nowy Theatre in Łódź. The students got to know the production process of the historical costume in theatre conditions. Shortly thereafter, Allan Starski offered three of them assistant positions in his production of the play *Sex dla opornych*, staged at the Nowy Theatre in Łódź. In the same academic year, three other students also worked as assistants on the play *Poczekalnia Kaczmarek/Tymański* in the same theatre, learning the secrets of a musical production. Two of them later made their own designs, including one in the Nowy Theatre. Both students now work as costume designers in film productions in Warsaw. In the winter semester, I invited students to collaborate on the televised play *Inspekcja*. The students learned how to work with military uniforms. I taught them how to patinate costumes using the cutting-edge technology imported from Germany. The students worked with hundreds of extras and stars of the Polish cinema, getting to know all the stages of a costume designer's assistant's work on a film set.

For four of my students, the academic year 2018-2019 began with working on the set of the televised play *Człowiek, który zatrzymał Rosję*. I taught them how to build historical documentation, cooperate with historical consultants and conduct museum and library research. The film set took place in one of the most modern film studios in Poland - Alwernia, near Krakow. Students had the opportunity to learn about the working conditions of a large film studio. And here they also participated in all the stages of working on the set. They also had the opportunity to get to know all aspects of the soldier's uniforms in the interwar years.

They also cooperated with the Polish Television in Katowice, and they visited the costume magazine in the Czech Republic, returning the costumes to the warehouse on their own. They did very well.

In 2017, students took part in the One Asia fine and designer arts competition, organized by the Academy of Fine Arts in Łódź and the One Asia Foundation, curated by Mr. Hiromi Inayoshi. The competition was accompanied by an exhibition of works and a show on the catwalk at CPM. The competition in the outfit and costume category was won by the student of the Stage Costume Studio. During the five years of the studio's existence, its students received six Rector's Distinctions for their diploma theses.

In 2018, eight of the eight students who applied to participate in the Scenography Competition were nominated and qualified for the exhibition Wymiary Scenografii, which was held at the Scenography Center of the Silesian Museum in Katowice. The exhibition presented the works of the best graduates of art schools in the field of stage and costume design. Participation in this prestigious exhibition was a great success for my students. Eight out of ten diploma thesis costumes from our studio. The exhibition accompanied the theatre set Jerzy Moskalko Award competition, which is granted annually to set designers and costume designers. A student from the Stage Costume Studio received a distinction and an honorable prize: an offer to make costumes for Agata Duda-Grac's play.

This is my fifth year of running the Stage Costume Studio. During this time, I supervised eight bachelor's thesis and thirteen master's diplomas. The diploma works created in the studio are costumes designed with selected literary texts in mind. The works consist of designs, produced costumes, and detailed descriptions. The costumes made are intended for plays, films, and, occasionally, student's own performative endeavours. During these last four years I directed the diploma shows for my students. In the last year we showed our diploma works at the Center of Polish Scenography, and at the Kazimierz Dejmek Nowy Theatre in Łódź. The album 'Didactic achievements', which I attach to the submitted documents, presents the activities of the Stage Costume Studio and, marginally, my other activities related to teaching. In 2019 I was invited to join the European Film Academy.

Yzabela Stronias

