

Agnieszka Kowalska
<http://orcid.org/0000-0002-2842-5727>
Muzeum Krakowa
a.kowalska@muzeumkrakowa.pl
DOI: 10.35765/pk.2023.430402.14

Kostiumy Luigiego Sapellego w zbiorach Muzeum Krakowa

STRESZCZENIE

Kostium – element spektaklu teatralnego, a także swoisty strój – „przedmiot” wyróżniający aktora na scenie. Pomaga lub przeszkadza artyście scenicznemu w tworzeniu postaci. Przez wieki i dekady zmieniały się jego forma oraz znaczenie. Celem niniejszego artykułu jest zaprezentowanie kostiumów teatralnych zaprojektowanych przez Luigiego Sapellego, jednego z największych projektantów strojów scenicznych z przełomu XIX i XX w. Opis kostiumów poprzedzi szkic, skrótkowo przybliżający stylistykę teatru okresu Młodej Polski oraz obowiązujące wówczas zasady tworzenia strony plastycznej spektakli. Omawiane kostiumy stanowią część kolekcji teatralnej należącej do Muzeum Krakowa.

SŁOWA KLUCZE: teatr, kostium, aktor, projektant kostiumów, scenografia

ABSTRACT

Luigi Sapelli's Costumes in the Collection of the Krakow City Museum

Stage costume is an element of a theatrical performance, as well as a specific attribute that can be used by an actor creating a role. It helps or hinders the stage artist in creating the character. Over the centuries and decades, its form and meaning have changed. The aim of this article is to present theatrical costumes designed by Luigi Sapelli, one of the greatest designers of stage costumes from the turn of the 19th and 20th centuries. The description of the costumes is preceded by a sketch, briefly presenting the style of the theater of the Young Poland period and the rules of creating the artistic side of performances applied at that time. The costumes in question are part of the theater collection of the Museum of Krakow.

KEYWORDS: theater, costume, actor, theatre arts, costume designer, scenography

Kostium teatralny pod koniec XIX i na początku XX wieku. Zarys tematu

Małgorzata Leyko zdefiniowała kostium jako

(...) ubiór aktora na scenie służący charakterystyce postaci scenicznej; [który] zależnie od konwencji teatralnej podkreśla (lub w sposób zamierzony skrywa) płeć, wiek, stan, kondycję, sytuację, indywidualizm lub typowość postaci. (...) W historii teatru forma estetyczna kostiumu i jego funkcje podlegały zmianom (Leyko, *Kostium*).

W starożytności kostium i jego kolor musiały być czytelne dla widzów, np. postaci kobiet i mężczyzn na scenie pokazywano poprzez odpowiednio uschematyzowany strój (długie suknie kobiet, krótkie tuniki mężczyzn), w średniowieczu odwoływano się do symbolu i alegorii. Następnie, aż do połowy XVIII wieku, aktorzy, niezależnie od kreowanej postaci, występowali w możliwie okazałych strojach współczesnych.

Sytuacja zasadniczo zmieniła się już w wieku XIX. Dotyczyło to również scen polskich, a szczególnie sceny krakowskiej, na której w okresie Młodej Polski przeważała dramaturgia naturalistyczna, opisująca m.in. życie mieszczaństwa oraz osób z tzw. marginesu społecznego. Obok rozwijał się dramat symboliczny, liryczny, neoromantyczny. W repertuarze pojawiały się także utwory poetyckie polskiego romantyzmu. Dyrektorzy teatralni chętnie sięgali po dramaty historyczne, które swoją treść opierały na dziejach Polski¹. Te wszystkie gatunki literackie wymuszały zastosowanie odmiennych środków wyrazu aktorskiego i nowych rozwiązań scenograficznych. W praktyce oznaczało to, że podczas pracy nad danym utworem starano się, aby strona plastyczna wiernie oddawała manierę, charakter epoki, ilustrowała miejsce, w którym toczyła się akcja. Ta zasada obowiązywała zarówno podczas tworzenia spektakli o szeroko rozumianej problematyce historycznej, jak i współczesnej. Jan Michalik nazwał tę tendencję „naturalizmem historycznym i środowiskowym” (Michalik, 1985, s. 247).

Dekoracje oraz kostiumy do utworów odtwarzających dawne wieki opracowywano, wzorując się na dziełach wielkich mistrzów malarstwa oraz rzeźby. Przy tworzeniu spektakli opisujących tzw. teraźniejszość obowiązywała natomiast reguła wierności ówczesnie panującym stylom i gustom. Ten swoisty „antykwaryzm” pomagał w tworzeniu kopii prawdziwych wydarzeń, w umieszczaniu bohaterów scenicznych w rozpoznawalnym przez publiczność otoczeniu. Logika sztuki i warstwa poetycka miały tu drugorzędne znaczenie, ponieważ w mentalności społecznej bardzo mocno zakorzenione

1 Te opisane skrótowo tendencje repertuarowe dotyczyły dyrekcji: Tadeusza Pawlikowskiego (1893–1899, 1913–1915), Józefa Kotarbińskiego (1899–1905) i Ludwika Solńskiego (1905–1913).

było przekonanie o realistycznym charakterze teatru. Scena miała oddziaływać na zmysły widza poprzez siłę konkretności. Dotyczyło to także kostiumów, które musiały harmonizować z pozostałymi elementami przedstawienia, a mając właściwy fason, barwę i ozdoby, pozwalały widzowi na odczytanie postaci w kontekście historycznym i społecznym. Aktor, opracowując postać z minionej epoki, wprost wzorował się na malarstwie oraz znanych publikacjach. Według nich komponował ubiory, charakteryzując, a także mimikę, gesty, układ sylwetki. Korzystano także z podręczników kostiumograficznych, z których czerpano wzory dla strojów historycznych. Poza tym w teatrach krakowskich wielokrotnie współpracowano z malarzami, między innymi: Wojciechem Kossakiem, Włodzimierzem Tetmajerem czy Janem Stanisławskim. Pomagali oni jako tzw. znawcy ubiorów historycznych.

Podobna zasada obowiązywała przy realizacji sztuk o tematyce współczesnej, jednak w tym przypadku przestrzegano kanonu obowiązującej mody, istniejącego w przedstawianej grupie społecznej. Dlatego aktorzy często korzystali ze swoich prywatnych ubrań. Jednym z przykładów są znajdujące się w zbiorach Muzeum Krakowa suknie i płaszcze do roli nieustalonej, należące do aktorki Antoniny Klońskiej (nr inw. MHK-2097/VI, MHK-2098/VI). Na podszewce sukienki znaleziono etykietę z nazwą jednego z pierwszych francuskich salonów mody Maison Dieulafait², co sugeruje, że artystka właśnie tam zaopatrzyła się w ten strój i najprawdopodobniej wykorzystywała go nie tylko na scenie.

Jednakże sprawa szycia kostiumów była bardziej złożona, a wskazówki dotyczące dostarczania ich artystom miały swoje odzwierciedlenie w zapisach regulaminu teatralnego. Większość strojów aktorskich (chodzi o ubrania męskie), zwłaszcza tych powstałych w okresie do II wojny światowej, szycie w teatralnej pracowni krawieckiej. Kostiumy zamawiano także u krakowskich krawców lub w wiedeńskich firmach. Wiadomo też, że dyrekcja sceny krakowskiej i lwowskiej zapewniała stroje aktorom, z wyjątkiem tzw. nowoczesnej garderoby, którą sprawiali sobie sami. Aktorkom natomiast dostarczano tylko kreacje do ról męskich. Artystki, mimo tego, że zarabiały mniej od mężczyzn, miały obowiązek same sprzątać sobie kostiumy do wszystkich rodzajów spektakli. Dostawały na to specjalny dodatek finansowy do gaży (tzw. *feu* za każdy występ), który z reguły był zbyt mały, by starczył na pokrycie kosztów zakupu odpowiednich strojów³. Jednak pomimo trudności związanych ze scenicznymi kreacjami, kostiumy teatralne stanowiły

2 Zob. wersja online: https://www.europeana.eu/ga/item/2048221/europeana_fashion_8343.

3 Praktyka samodzielnego zaopatrywania się przez aktorów w odzież sceniczną obowiązywała na większości europejskich scen, a także w Stanach Zjednoczonych. Natomiast o sytuacji materialnej aktorek pisali np. Zapolska, 1897; Flach, 1902.

(...) atrakcję i ozdobę na krakowskiej scenie, rekompensowały bowiem niedostatek właściwych dekoracji, tworzyły ciekawe zestawienia barwne i wspomagały grę aktorską (Jarząbek-Wasył i in., 2019, s. 73).

Kostiumy Luigiego Sapellego

Kostiumy teatralne wyprodukowane przez firmę Sapellego, które stanowią główny temat tego artykułu, wpisują się w poetykę teatru końca XIX oraz początku XX wieku. Z jednej strony są one przykładem mistrzowskiego operowania krojem, stylizacji na konkretną epokę, z drugiej – świadectwem kunsztu jednego z pierwszych zawodowych projektantów kostiumów scenicznych, karykaturzysty, dekoratora, producenta teatralnego i reżysera filmowego zarazem.

Luigi Sapelli, pseudonim Caramba, urodził się 25 lutego 1865 w Pine-rolo Filippo, zmarł 10 listopada 1936 roku w Mediolanie. Swoją karierę rozpoczął w Turynie w roku 1883 jako rysownik w artystycznych i satyrycznych czasopismach (np. „Libellula”, „Buontempone”). 14 kwietnia 1894 zadebiutował w Kolonii jako projektant kostiumów teatralnych do opery *W dolnym porcie* (*A basso porto*) Nicoli Spinellego. Utwór spotkał się wielkim uznaniem publiczności i krytyki. Należy tu podkreślić, że Sapelli nie miał wykształcenia artystycznego. Doświadczenia scenicznego zaczął nabierać, uczestnicząc w próbach, rozmawiając z technikami teatralnymi i artystami. Jednak poprzez swoje podejście do kostiumów, szanujące zarówno historyczną wierność epoki, jak i samego aktora stał się reformatorem oraz prawdziwym artystą. Sapellemu zależało na nadaniu projektantowi kostiumów prawa interpretatora, który nie traktuje ubioru teatralnego jako prostego przebrania, ale jako jedno z narzędzi, ujawniające tożsamość postaci. Było to czymś nowym dla twórców oper i operetek, którzy dbali o efekty dekoracyjne, nie licząc się z prawdą epoki oraz poetyką utworu. Caramba, projektując kostiumy, wprowadził zasadę ścisłości historycznej. Podczas pracy nad konkretnym strojem studiował dostępne podręczniki, albumy malarstwa, odwiedzał muzea. Nie znaczy to jednak, że jego prace były tylko archeologiczną rekonstrukcją. Tkaniny, jakich używał, sposób modyfikacji strojów, łączenia różnych stylów, dostosowanie ich do swojej wizji sprawiły, że jego projekty były nieszablonowe. Sapelli był związany ze światem operetki aż do późnych lat 20. XX wieku, wykonywał stroje dla największych gwiazd teatralnych i autorów oper (takich jak np. Eleonora Duse, Ermete Zacconi, Ruggero Ruggeri, Giacomo Puccini, Ruggero Leoncavallo). W 1906 przeniósł się do Mediolanu. W 1909 założył własną firmę Caramba & A. Sapelli & C. House of Costumes w Mediolanie, która zajmowała się produkcją kostiumów teatralnych,

operowych i filmowych. Firma miała swoje filie w Paryżu i Nowym Jorku. W roku 1921 Sapelli został zatrudniony przez samego Artura Toscaniego do teatru La Scala w Mediolanie. Pracował tam aż do swojej śmierci.

Sapelli był bezsprzecznie człowiekiem wielu talentów, uzdolnionym artystą i biznesmenem. Wprowadził do teatru zawód profesjonalnego projektanta kostiumów, który nie tylko znał historię sztuki i mody, ale przede wszystkim nie bał się kreować. Caramba poprzez strój stwarzał postać, odczytywał ją, nadawał jej historyczne, społeczne znaczenie. Różnorodność oraz bogactwo jego projektów nie stanowiły wyłącznie pokazu wyrafinowania, ale zawsze współgrały ze wszystkimi elementami przygotowanego spektaklu.

W zbiorach Muzeum Krakowa znajduje się sześć pełnych kostiumów zaprojektowanych przez mistrza. Trzy z nich zostały przygotowane dla aktorki Jadwigi Mrozowskiej, która grała w nich podczas występów gościnnych w Krakowie oraz we Lwowie. Są to stroje do ról: Psyche w *Erosie i Psyche* Jerzego Żuławskiego, Lady Makbet w *Makbecie* Wiliama Szekspira, Antosi w *Chorym z urojenia* Moliera. Kolejne trzy zostały wykonane do roli Radamesa z opery *Aida* Giuseppego Verdiego⁴.

Jadwiga Mrozowska (1880–1966) była aktorką, śpiewaczką operową, podróżniczką, pisarką. Jej domenę stanowiły role z repertuaru modernistycznego, postaci dramatyczno-charakterystyczne, w których zadziwiała sposobem prezentacji psychiki swoich bohaterek. Od roku 1907 na stałe mieszkała we Włoszech, gdzie usiłowała zaistnieć jako aktorka dramatyczna i diwa operowa. W sezonach 1911/1912 oraz 1912/1913 występowała w charakterze gwiazdy podczas gościnnych występów we Lwowie i Krakowie. Jej występy anonsowane były w prasie i na afiszach, które zawiadamywały także o pochodzeniu kostiumów przez nią przywiezionych. Te dodatkowe informacje podkreślały rangę samej Mrozowskiej. Stanowiły też świadectwo odchodzącej już wtedy epoki gwiazd, w której aktor-protagonista był najważniejszą osobą na scenie. Od niego właśnie wymagano, aby zachwycał bogactwem i pomysłowością kostiumów oraz promował modę. Publiczność przychodziła do teatru także po to, by oglądać aktorów w kostiumach, wzorować się na nich. Ubrania artystek były szeroko komentowane podczas antraktów. Nie zawsze jednak znajdowało to odzwierciedlenie w recenzjach, które skupiały się bardziej na opisie treści sztuki oraz na użytych przez artystę środkach aktorskich.

4 Kostiumy L. Sapellego stanowią część teatralnych zbiorów artystycznych Muzeum Krakowa. W skład tej kolekcji wchodzi m.in.: rekwizyty, projekty dekoracji, pamiątki osobiste artystów, portrety, szkice oraz kostiumy teatralne. W zbiorach znajduje się także kolekcja fotografii starej (do roku 1939) i nowej. Liczba wszystkich eksponatów to około 15 tysięcy obiektów.

Pierwszą rolą, którą Mrozowska odegrała w kostiumie Caramby, była Antosia w *Chorym z urojenia* Moliera (premiera: 12 września 1911). Ten kilkuczęściowy strój (nr inw. MHK-2227/VI/1-3) został wystylizowany na modę francuską II połowy XVII wieku, wykorzystano w nim także cechy stylu rokoko. Wśród tkanin, zwłaszcza w okresie tzw. regencji, dominowały aksamity, brokaty, adamaszki, rozpowszechniły się też materiały lniane i bawełniane, drukowane w kwieciste oraz zwierzęce ornamenty. Kolory dominujące to bladzielony, różowawe, bladobłękitne i lawendowo-zielone. Wspomniane motywy można znaleźć właśnie na kostiumie Mrozowskiej, a przy jego szyciu wykorzystano wymienione wyżej tkaniny. Ubiór do roli Antosi swoim krojem nawiązywał do czasów Króla Słońce, a więc okresu, w którym tworzył Molier. Kostium był wieloczęściowy, w jego skład wchodził czepek w kolorze białym, obsyty koronką z przedłużanymi bokami (tak jak na wizerunkach przedstawiających kobiety chłopskie i służące z ok. 1700 roku). Druga część kostiumu to biała koszula uszyta jako całość z gorsetem, posiadająca szerokie, bufiaste rękawy, zakończone koronką. Gorset został wykonany z wzorzystego lnu w kolorze biało-zielono-brunatnym, z motywami kwiatów i owoców. Wpływy mody z końca lat 90. XVII wieku widać natomiast w dwóch spódnicach i fartuchu. Idąc za wytycznymi mody barokowej, wierzchnia spódnica została rozcięta, tak aby ukazywać spodnią, uszytą z materiału takiego jak gorset. Na niej widać biały fartuszek ozdobiony koronką. Długość sukni (do kostek) oraz czepek od razu charakteryzowały postać jako służącą. Krytycy zgodnie zaznaczali, że:

(...) rola tej Molierowskiej subretki dała artystce pole do okazania wirtuozostwa technicznego (...). Staranność gry i kostiumu służyć może za wzór. Stylowy w każdym szczególe kostium molierowskiej subretki znalazł wczoraj pełne uznanie i wzbudzał podziw („Nowiny”, 14 września 1911, nr 208, s. 3).

Widać więc, że strój do roli Antosi został tak wykonany, aby stanowić dopełnienie wizerunku pokojówki. Jego krój oraz barwa zachwycały, a jednocześnie nie przysłaśniały cech charakteru, jakie Mrozowska nadała bohaterce komedii Moliera.

Kolejną rolą, dla której kostiumy zaprojektował Sapelli, była *Psyche* z *Erosa i Psyche* Żuławskiego. Motywem przewodnim utworu było poszukiwanie przez boginię Psyche swojego utraconego kochanka Erosa. Gnana tęsknotą za ukochanym opuszcza krainę Arkadii, by wędrować przez wieki, wcielając się w kolejne postacie.

W muzeum zachował się kostium renesansowej księżnej (nr inw. MHK-1979/VI/1-5; cz. IV pt. „Na przełomie”). Został on wykonany około 1910/1911 roku i wystylizowany na modę wenecką oraz florencką

II połowy XVI wieku. W Wenecji dominowały ubiory podkreślające dostojność i stanowisko. Realizowano to poprzez twórcze łączenie motywów orientalnych z zachodnimi, chętnie sięgano do adamaszków, brokatowych i wzorzystych aksamitów.

Pierwszy element kostiumu stanowił gorset z długimi rękawami, uszyty z wzorzystego, biało-złotego jedwabiu, ozdobiony złotą siateczką z zielonymi koralikami i sztucznymi perłami. Spódnice również wykonano z wzorzystego, biało-złotego jedwabiu, ozdobiono ją tiulem ze złotą nicią i sztucznymi kamieniami. Całości dopełniał welurowo-szyfonowy płaszcz bez rękawów, przystrojony stojącym kołnierzem. Okrycia wierzchnie były obowiązkową częścią strojów dożów i książąt. Głowę zdobił czepek wykonany z tej samej tkaniny co suknia i przybrany perłami. Ostatnim detalem kostiumu był proporczyk. Został on uszyty ze złotej lamy i obsadzony na metalowym, ozdobnie kutym drzewcu. Takie proporczyki były wykorzystywane przez bogate wenejanki jako wachlarze. Jak widać, cały ten kostium pokazywał pozycję społeczną postaci scenicznej. Mrozowska w oczach recenzentów

wyzyskuje (...) każdy moment bardzo starannie i to tak w geście i pozie, jak też w akcentowaniu pojedynczych zdań i słów. Przy tym zachwyca oko widza świetnie do każdego obrazu dobranymi kostiumami, w których za każdym razem, odpowiednio do sytuacji, inaczej się nosi i chodzi. Stąd to choć jedna osoba gra we wszystkich przemianach, przecież w każdej z nich p. Mrozowska jest postacią inną, zgoła do poprzedniej niepodobną (...) (Balicki, 1911, s. 122).

W tej krótkiej recenzji zaznaczono, że kostium przygotowany przez Sapellego nie tylko pokazywał status społeczny bohaterki, ale także „wymuszał” na artystce użycie dopasowanych do niego ruchów, które w połączeniu z mimiką oddawały charakter i pozycję Psyche. Recenzent, może nie do końca świadomie, zwrócił uwagę, że kostium służył aktorowi do kształtowania postaci scenicznej, a sam proces tworzenia stroju był zabiegiem mającym na celu udostępnienie artystce jeszcze większych możliwości ekspresji. Tak było w przypadku kolejnej roli Mrozowskiej, która spowodowała sporo zamieszania wśród widzów i recenzentów. Artystka bowiem zdecydowała się na pokazanie postaci, której do tej pory w Polsce nie grała, a co więcej – nie miała do niej tzw. predyspozycji aktorskich. Chodzi o rolę Lady Makbet z dramatu Szekspira. Premiera *Makbeta* z jej udziałem miała miejsce 30 grudnia 1911 roku.

Kostium do roli Lady Makbet⁵ został wystylizowany na średniowieczny (elementy stylu romańskiego i gotyckiego). Składał się on z sukni,

5 Nr inw. MHK-1978/VI/1-5.

plaszcz, korony i pantofli na niewysokim obcasie. Suknię uszyto z jedwabiu w kolorze różu indyjskiego, z ornamentem w kształcie ukośnej kratki z naszytymi pośrodku i na łączeniach kratki koralikami imitującymi szlachetne kamienie. Suknia była dopasowana górami, o przedłużonym stanie, dolna część drobno plisowana. Na biodrach umieszczono ozdobny pas z wiszącymi sznurami zakończonymi chwostami z koralikami. Na ramiona narzucono płaszcz spięty ozdobną taśmą i metalową klamrą z motywem ptaka. Korona została zrobiona z blachy mosiężnej, w formie szerokiej opaski dekorowanej kolorowymi szkiełkami, stylizowanymi na kaboszony. Dziennikarze recenzujący stworzoną przez Mrozowską postać zauważyli, że ten pięknie stylizowany kostium pomógł artystce w ukazaniu siły Lady Makbet – tym bardziej że ani sylwetka aktorki (niski wzrost), ani jej skala i barwa głosu (zbyt jaskrawa) nie nadawały się do ról tragicznych. Do naszych czasów zachowało się kilka fotografii artystki w kostiumie szekspirowskiej zbrodniarki. Widać na nich, jak Mrozowska wykorzystywała płynność linii kostiumu oraz plis do odpowiedniego ułożenia sukni wokół ciała. Miało to niewątpliwie wpływ na postawę artystki. Sylwetka nabierała cech dostojności, a momentami była nawet kasandryczna. Niewątpliwie więc kostium ten stanowił „nie tylko budulec postaci scenicznej, lecz także oprawę urody, zależną od kobiecej intuicji wykonawczej” (Jarząbek-Wasył, 2016, s. 487).

Podsumowując, warto tutaj zaznaczyć, że opisane powyżej kostiumy Mrozowskiej w większości przygotowane zostały do ról historycznych, których akcja rozgrywała się w konkretnej epoce. Były więc stroje renesansowe, średniowieczne, barokowe. Każdy rodzaj kostiumu swoją formą nadawał specyficzny kształt ciału artysty, wymagał od aktora odpowiedniego sposobu poruszania się, siadania, wstawania czy gestykulacji. Dobrze skrojony strój współgrał z sylwetką, pomagał uplastyczyć postać sceniczną, ułatwiał pracę nad bohaterem. Mrozowska, idąc za wymogami epoki, w której tworzyła, posiadała stroje, które harmonizowały z rolą. Kształtem i kolorem oddawały pozycję postaci, a nawet jej charakter oraz nastrój. Wszystkie zachwycały pomysłowością, stylem, a co najważniejsze – pokazywały status Mrozowskiej jako gwiazdy, podkreślały jej kobiece wdzięki.

Ostatnia część tego artykułu została poświęcona kostiumom z opery *Aida* Verdigo. W roku 1967 zbiory teatralne Muzeum Krakowa wzbogaciły się o trzy wieloczęściowe ubiory do roli Radamesa (nr inw.: MHK-1910/VI/1-10; MHK-1911/VI/1-10, MHK-1912/VI/1-4), które zostały ofiarowane przez śpiewaka, aktora, reżysera Stanisława Drabika (1900–1971). Artysta zakupił kostiumy do roli Radamesa w Belgradzie, gdzie w latach 1932–1935 pracował jako tenor w tamtejszej operze. Nabył je od wdowy po rosyjskim śpiewaku operowym o nazwisku Law Zinowjew

(1876–1927)⁶. Przekazywanie kostiumów młodszym kolegom lub odsprzedaż strojów był częstym zjawiskiem w teatrze. Pierwszy ubiór, który składał się aż z dziesięciu części, to strój wojenny z I aktu *Aidy*. Podstawę stanowiła suknia z materiału jedwabnego w kolorze mocnej herbaty, na tym tle umieszczono stylizowane pąki lotosu w kolorze karminowej czerwieni. Kolejny element stroju to tunika, która miała drobno plisowany dół, zakończony drewnianymi kuleczkami obszytymi materiałem sukni. Szatę tę ozdabiała przepaska biodrowa wykonana z cienkiej ażurowej tkaniny. Wierzchnią część ubioru stanowił płaszcz z bordowego, ażurowego materiału, ozdobionego stylizowanymi pąkami lotosu w kolorze czarnym. Do ozdoby głowy przeznaczono opaskę ze złocistej lamy. Została ona zakończona bordowym welonem. Jej przód zdobiła złota głowa węża. Wykorzystanie odcieni czerwieni, złota i bordo nawiązywało do bogatych ubiorów władców egipskich. Na piersiach sukni znajdowała się brosza z blachy mosiężnej, wyobrażająca skarabeusza, a pod szyją umieszczono kryzę wykonaną z metalowych łusek. Całości kostiumu dopełniały: miecz z żelazną, niklowaną klingą oraz drewniana pochwa. Ręce zdobiły dwa karwasze, wykonane z tłoczonej blachy mosiężnej.

Drugi ubiór, również wieloczęściowy, to kostium triumfalny Radamesa z II aktu opery. Suknia spodnia uszyta z tiulu bawelnianego w kolorze kremowym, przetykana srebrzystą nitką w motywy geometryczne. Górna część sukni miała postać pancerza z krótkimi rękawami. Kolejny element to przepaska biodrowa z ażurowego materiału, naszytego na jedwabną podszewkę w kolorze kości słoniowej. Płaszcz na ramiona został ozdobiony haftem i inkrustowany sztucznymi kamieniami. Kryzę uszyto natomiast ze srebrzystej lamy i ozdobiono płaskimi figurami ludzkimi oraz zwierzęcymi, które wystylizowano na sposób staroegipski. Przepaska biodrowa, a dokładnie zawieszenie (blacha mosiężna), składała się z czterech elementów połączonych ze sobą paciorkami – maskami. Całości dopełniały: zawieszenie na piersi w kształcie stylizowanego ptaka z rozpostartymi skrzydłami i pochwa na miecz, ozdobiona pąkami lotosu oraz głowami ludzkimi. Obie części wykonano z blachy mosiężnej i skóry. Do kostiumu dołączono dwa hełmy.

Ostatni kostium przygotowany do tej roli to strój więzienny Radamesa. W jego skład wchodziła odcinana w pasie tunika w kolorze brązno-zielonym, z krótkimi rękawami. Brzegi dekolту, rękawy i dół sukni ozdobiono dekoracyjnym pasem ornamentu palmetowego. Pas do przewiązania sukni wykonano z tkaniny bawelnianej w kolorze zielonym i popielatym, na nim motyw ornamentu sznurowego. Kolejny element

6 Informacja uzyskana od Ph.D. Sanja Milosavljevicia, teatrologa, Dział Badań i Dokumentacji (*Research and Documentation Centre*) Teatru Narodowego w Belgradzie. Lav Zinovjev. Biogram. Pozyskano z: <http://teatroslov.mpus.org.rs/licnost.php?id=5870&jezik=lat> (dostęp: 2017).

stanowił płaszcz w kolorze wrzosowym, z wydrukowanymi czarnymi pąkami lotosu. Nakrycie głowy to trójkątna, zielona chusta, ozdobiona haftem z motywem pąków lotosu.

Dwa pierwsze kostiumy do roli Radamesa poprzez wyrazistą kolorystykę (odcienie używane przez władców egipskich) oraz bogactwo detali i ozdób (motywy kojarzone z egipskimi bóstwami) pokazywały bohatera jako postać wysoko postawioną w hierarchii społecznej. Bogata forma ubiorów współgrała także z fabułą opery, w której protagonista początkowo święcił tryumfy jako znakomity wojownik i poddany władcy. Natomiast zmiana sytuacji życiowej Radamesa (więzienie, kara śmierci) została pokazana poprzez użycie stonowanych barw i prostego kroju szaty. Kolejny raz kostiumy, a zwłaszcza ich kolorystyka, posłużyły do podkreślenia przebiegu akcji i oddania wewnętrznych rozterek bohatera.

Drabik po raz pierwszy wystąpił w roli Radamesa w 1932 roku i wielokrotnie wcielał się w niego w trakcie trwania kariery. W „Ilustrowanym Kurierze Codziennym” z 2 marca 1932 roku można znaleźć wzmiankę o debiucie śpiewaka w Belgradzie oraz jego zdjęcie w stroju wojennym Radamesa. Dziennikarz podał także informację o ogromnym sukcesie, jaki artysta osiągnął w tej operze.

Podsumowując temat kostiumów Sapellego, należy podkreślić, że stanowiły one odzwierciedlenie stylu opartego na wierności historycznej i środowiskowej. Artysta ten czerpał, co prawda, z materiałów źródłowych, jednakże były one twórczo przetwarzane na potrzeby danego spektaklu. Ubiory do sztuk Żuławskiego, Moliera, Szekspira, Verdiego ilustrowały oraz wiernie naśladowały epokę, w której rozgrywała się akcja, nie były jednak tylko archeologiczną rekonstrukcją. Tym, co zdumiewa w nich do dzisiaj, jest rodzaj materiałów oraz sposób ich wykonania. Wysoka jakość tkanin i metalowych, skórzanych dodatków, drobiazgowy sposób szycia, dbanie o najmniejszy detal, guzik czy koronkę sprawiły, że przetrwały one do naszych czasów. Ilość elementów danego kostiumu może przytłaczać, zważywszy na to, że zmiany garderoby w trakcie spektaklu należało wykonywać szybko i sprawnie. Kostium był bowiem przedłużeniem ciała artysty. Złe jego dobranie przeszkadzało w kształtowaniu roli, a także – to już wymiar bardziej prozaiczny – uniemożliwiało aktorowi szybkie przebieranie się. Dobrze dopasowany pozwalał artyście zwiększyć możliwości ekspresji podczas wcielania się w postać.

(...) Aktor, przebywając na scenie, pracuje wyłącznie w oparciu o własne zasoby: mimikę, gest i głos. Kostium teatralny jest właściwie jedynym zewnętrznym atrybutem, po który może sięgnąć, dlatego bardzo ważne jest, by ubiór sceniczny umożliwiał realizację artystycznej koncepcji spektaklu (PKT).

I temu celowi służyły kostiumy wykonane przez Carambę. Artysta ten był świadomy, że w pracy teatralnej najważniejszy jest efekt końcowy, czyli przedstawienie, a w nim aktor we właściwie oświetlonym stroju, na tle odpowiednich dekoracji i w towarzystwie patrzącej na to widowni.

BIBLIOGRAFIA

- Balicki, A.E. (1911). Teatr Krakowski, *Przegląd Polski*, t. 182.
- Crespi Morbio, V. (2008). *Caramba. Mago del costume*. Milan: Amici della Scala (fragment książki). Pozyskano z: <https://www.vittoriacrespimorbio.com/en/caramba-mago-del-costume/>.
- Flach, J. (1902). Dola aktorek. *EMTA*, nr 1002.
- Jarząbek-Wasyl, D. (2016). *Za kulisami. Narodziny przedstawienia w teatrze polskim XIX wieku*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Jarząbek-Wasyl, D. (2019). Zapiski Szatnego z Placu św. Ducha. W: J. Stacewicz-Podlipska i E. Partyga (red.), *Światła na wszystkie strony. Prace ofiarowane profesor Lidii Kuchotównie*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 67–84.
- Leyko, M. *Kostium*. Pozyskano z: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/kostium-teatralny;3926243.html>
- Law Zinovjev* (b.d.). Pozyskano z: <http://teatroslov.mpus.org.rs/licnost.php?id=5870&jezik=lat> (dostęp: 2017).
- Michalik, J. (1977). Jadwiga Mrozowska. W: *Polski Słownik Biograficzny*, t. XXII. Pozyskano z: <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/jadwiga-toeplitz-mrozowska-1880-1966-aktorka-podrozniczka-pisarka>.
- Michalik, J. (1985). *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893–1915*, t. 5, cz. 1: *Teatr Miejski*, vol. I i II. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Naokoło sceny i estrady. Z teatru. (1911). *Nowiny*, nr 208, 3.
- PKT (b.d.), *W jaki sposób powstaje kostium teatralny*. Pozyskano z: <https://www.pkt.pl/artukul/w-jaki-sposob-powstaje-kostium-teatralny-3088>.
- Rietti, F.R. (2018). Luigi Sapelli. W: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 90. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana. Pozyskano z: http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-sapelli_%28Dizionario-Biografico%29/ (dostęp: 2018).
- Stan. Drabik inicjatorem wystawienia „Casanovy” Rózyckiego w królewskiej operze w Białogrodzie. (1932). *Ilustrowany Kurier Codzienny*, nr 62, 8.
- Viotti, A. *Caramba, Il Pantocrator della scena. Ricordo di Luigi Sapelli*. Pozyskano z: <https://studylibit.com/doc/1598053/caramba--il-pantocrator-della-scena>.
- Witkiewicz, J.S. (2000). Stanisław Drabik. W: *Leksykon operowy*. Warszawa: Wydawnictwo Iskry, 151.
- Zapolska, G. (1897). Krowięta. Studium teatralne. *EMTA*, nr 35-37.
- Żygulski, Z. (jun.). (1972). *Kostiumologia*. Kraków: Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych.

Agnieszka Kowalska – absolwentka filologii polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego ze specjalizacją teatrologia. W 2008 roku obroniła pracę doktorską, a w 2011 ukończyła studia podyplomowe z zakresu muzealnictwa (Wydział Historii UJ). Obecnie kustosz w Dziale Dokumentacji Historii Teatru Krakowskiego Muzeum Krakowa. Autorka artykułów z zakresu historii teatru krakowskiego, uczestniczka grantów badawczych. Interesuje się sztuką aktorską przełomu XIX i XX wieku oraz dwudziestolecia międzywojennego, awangardą sceniczną i metodami tworzenia widowiska scenicznego. Autorka wielu wystaw teatralnych. Prowadziła wykłady dla studentów Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Uniwersytetu Ignatianum w Krakowie.