

Janusz Sosnowski

Miałem takiego kolegę, z którym się spotykaliśmy w Kazimierzu nad Wisłą. Kolega nazywał się Tadeusz Pałka, i był przez wiele lat profesorem w Szkole Filmowej, natomiast wtedy zaczynał pracę jako asystent Janusza Majewskiego przy filmie „Zazdrość i medycyna”. Powiedział mi, że Tadeusz Wybult, scenograf tego filmu, szuka asystenta do pracy, a ja byłem w takim momencie, że to był koniec roku akademickiego. Pomyślałem, że to jest dobra idea, żeby coś takiego zrobić w ciągu wakacji, bo to się miało jesienią skończyć. Poszedłem na spotkanie z Tadeuszem Wybultem. Siedział w jakiejś małej kanciapce, która się niby nazywała „Pracownia scenograficzna”, na parterze w Wytwórni Filmów Dokumentalnych w Warszawie na Chełmskiej. Miał nogi zaplecione w warkocz, bo tak często siadał. Przedstawiłem się, podstawowe informacje na swój temat, studiów i poprzednich zajęć, i on wyciągnął nagle, niespodziewanie, gdzieś z zanadru dwa slajdy w ramkach. Obydwa przedstawiały to samo właściwie, tzn. to był jakiś lasek iglasty na nieokreślonej glebie, trochę piasku, trochę czegoś, i zapytał: – „Jak pan sądzi, który z nich jest znad morza, a który z gór?”. Ja kompletnie zgłupiałem, bo po pierwsze, nie było nigdzie morza, nie było nigdzie góry. Na podstawie jakichś trzeciorzędnych oznak coś tam wydusiłem z siebie. No i dostałem tą pracę. Czasami sobie myślę, że ponieważ do dzisiaj nie wiem, czy ta odpowiedź była prawidłowa, czy nie, to nie wiem, co jest warte całe moje życie, bo właściwie może się okazać, że zaczęło się od jakiegoś fałszu czy nieporozumienia. Ale potem już jakoś to poszło. Myślę, że po pierwsze, to nie miałem zbyt wielu kontrkandydatów, nie słyszałem o żadnym, po drugie, mogło mu się podobać to, że byłem już po drugim roku architektury, że miałem za sobą Liceum Sztuk Plastycznych w Warszawie w Łazienkach, no i że widocznie zrobiłem przyzwoite wrażenie, że się zgodził. Nigdy tego nie żałowałem oczywiście.

4:13 Nikt nie kazał mi przynieść osi optycznej na szczęście. To jest stary żart, który się robi nowo przybyłym, ekipa robi takie rzeczy.

4:28 [„Zazdrość i medycyna”] To było w ogóle niezwykle doświadczenie z różnych powodów. Pierwszy powód był taki, że ja nagle, z takiej peerelowskiej codzienności, wkroczyłem w zupełnie inny świat, dlatego że akcja filmu dzieje się w okresie międzywojennym w warstwie wyższej klasy średniej. To powodowało, że i wnętrza, architektura, kostium, plenery – to

wszystko było czymś zupełnie innym, z czym miałem do tej pory do czynienia. Po drugie bardzo ważną rzeczą było zetknięcie z ludźmi, tzn. z jednej strony z Januszem Majewskim, który jest architektem z wykształcenia, z Wiesławem Zdortem, który tam robił zdjęcia, ale też z postaciami, które już mało kto pamięta – z dekoratorem wnętrz, panem Markiem Iwaszkiewiczem, który był bardzo kolorową postacią, i jakby siedział, jako gość, to paliłby Camela, i by strząsał popiół. Nieważne, gdzie to było – miał taki zwyczaj.

6:21 Jeszcze była tam Ewa Braun, którą wcześniej znałem, robiła kostiumy. No i plejada aktorów, też bardzo znanych: Ewa Krzyżewska, Andrzej Łapicki, Mariusz Dmochowski. Więc ci ludzie i zadania, które ja tam miałem, czyli byłem takim scenografem troszkę od rysowania, ale też i na planie. Bardzo się rwałem, żeby coś samemu wykonać. Pamiętam, że był taki grający rekwizyt, na słupie trzeba było wykonać i powiesić taką tabliczkę ostrzegawczą: „Baczność! Wysokie napięcie” z czaszką i jakimiś znakami. Oczywiście w tamtych latach to powinno być na blasze, blacha powinna być wygięta, malowane z połyskiem, itd. Ja się na to rzuciłem, i to zrobiłem. Zostało to powieszone, zagrało, i potem Pałka albo ktoś zapytał Wybult, jak on ocenia mój wkład. A Wybult podobno powiedział, że nie ma zastrzeżeń, więc to naprawdę znaczyło wiele. To było wejście w epokę, która przecież była bardzo nieodległa, ale nie zupełnie obca, i spotkanie z zupełnie nową grupą ludzi w pracy. Trzecia rzecz, to jest to, co się mówi często o filmie, że jest to najtańsze biuro podróży, ponieważ zdjęcia były realizowane trochę w Warszawie, w znanej bardzo willi pani Laury na Młocinach, ale też w Muszynie i w Krynicy, gdzieśmy siedzieli i uprzykrzali życie kuracjuszom, ponieważ cały czas było przetaczane na plan na każdych zdjęciach pół samolotu ze śmigłem, które ryczało, bo chodziło o to, żeby był wiatr, bo o tym właściwie jest cała książka i atmosfera, którą trzeba było tym wiatrem w filmie zbudować. Takie rzeczy, z którymi młody student architektury się na co dzień nie spotyka, więc to było fascynujące.

9:25 Wybult był człowiekiem niesłychanie skromnym, tzn. w odróżnieniu od innych osób ze środowiska, kompletnie się nie narzucał ze swoją wiedzą, swoimi poglądami. Mało mówił. Jak ktoś mało mówi, to się go bardziej słucha, więc rzeczywiście miał posłuch. Bardzo był lubiany przez wszystkich, z którymi pracował, a pracował i z Ewą Braun, i z Maćkiem Płutowskim, ze mną, z Markiem Iwaszkiewiczem, jako dekoratorem, wydaje mi się, że z Wiesią Chojkowską, jako dekoratorką. Wszyscy go bardzo wysoko cenili, i po jego śmierci

stale w naszych rozmowach, jako odległy wzorzec, był obecny. Często się do niego odwoływaliśmy w rozmowach. Był oczywiście trochę schizoidalny, bardzo dyskretny, cenił sobie taką oddzielność swoją własną, i pewien dystans w stosunku do innych ludzi. Żaden brat łąta, nigdy nie przechodził na „ty” właściwie z nikim. Był wspaniałym fachowcem, świetnie rysował. On miał w ogóle bardzo ciekawą drogę, bo skończył chyba studia architektoniczne we Wrocławiu, potem przyjechał do Łodzi. Zaczął pracę w łódzkiej wytwórni jako kierownik Wydziału Budowy Dekoracji. Stamtąd właściwie przeszedł na stronę artystyczną, nie wykonawczą, czyli zaczął od tego, że robił kostiumy do „Krzyżaków” i zbroje. Też na tym etapie pracował przy filmie „Matka Joanna od Aniołów”. To była jego troszkę życiowa tragedia, dlatego że tam była taka sytuacja, że scenografię do filmu Kawalerowicza projektował chyba pan Roman Mann, który umarł dwa dni po rozpoczęciu zdjęć, i cały film, budowę, robił Wybult. Ten jego ogromny wkład, bo tam był klasztor, zbudowana była obernica – ten jego wkład nie został doceniony. Wiem, że miał wielki żal do Kawalerowicza o to.

13:21 Robił zawsze filmy z dobrymi reżyserami, i to były zawsze dobre filmy. Zrobił pięć filmów ze Stanisławem Różewiczem. Zespół Tor go głównie zatrudniał, i słusznie. Trzy filmy z Januszem Majewskim, bo zaczął od debiutu, czyli od „Sublokatora”, była „Zazdrość i medycyna”, i potem „Zaklęte rewiry”. Kilka filmów z Krzysztofem Zanussi. Munk – „Pasażerka”. Same nazwiska wskazują na to, jakie były jego wybory artystyczne i życiowe.

14:13 On nigdy nie miał takiego, że wykladał ex cathedra, że to ma być tak, to tak. Właściwie ludzie, w tym ja, uczyli się od niego przez osmozę, przez przykład, przez to, że się obok niego było, i się z nim rozmawiało. Miał takie obrzydzenie do rzeczywistości peerelowskiej, od której uciekał, realizując te filmy, które tutaj wymieniałem, na pewno nie wszystkie, ale miał też swoje ucieczki prywatne, tzn. uwielbiał muzykę barokową, sprowadzał płyty, słuchał ich, znał się na muzyce. Zbierał też ładne przedmioty, lubił się nimi otaczać. Jednocześnie był dziwadłem, np. nigdy nikogo nie zapraszał do siebie do domu. Wszystkie osoby, które twierdzą, że u niego były, kłamią, albo wsunęły tylko nogę w drzwi, i dalej nie weszły. Obrzydzenie w stosunku do rzeczywistości zadziało chyba najmocniej w dniu stanu wojennego. Jak już można było wyjść z domu, poszedł do kadr, do zespołów filmowych, i przeszedł na emeryturę w wieku lat 60 – akurat wtedy to było możliwe przez jakiś czas – i już

nigdy więcej nie zrobił żadnego filmu. To też wynikało z takiego obrzydzenia, że nie będę miał z tym nic wspólnego, bo ten świat już nie będzie nawet taki, jaki był, tylko będzie gorzej.

16:51 Był asystent, potem drugi scenograf. Ten drugi scenograf chyba miał drugą i pierwszą kategorię, i potem dopiero, wyrobiwszy sobie parę filmów, i mając dobre opinie, można się było starać o debiut. Te stopnie były przyznawane przez komisję. Pamiętam przez jakiś czas, kiedy kierowałem kołem scenografów przy zespołach, też w tym uczestniczyłem. To było o tyle istotne dla ludzi, że z tym się wiązała wysokość umów, tzn. nie tylko coś, co się wpisywało w CV, tylko za tym szły jakieś pieniądze w zależności od kategorii. Bardzo mądrze było to wymyślane, że jak byłeś drugim scenografem pierwszej kategorii, to dostawałeś znacznie więcej pieniędzy, aniżeli wtedy, kiedy zaczynałeś jako debiutant samodzielną pracę. To służyło temu, żeby trochę zniechęcać, a może też żeby ludzie, którzy się nie nadają na tych pierwszych, mogli pracować w zawodzie, ponieważ mieli już doświadczenie.

18:40 O ile sobie dobrze przypominam, to pierwsze pół etatu w zespołach filmowych dostałem, ale z jakichś powodów umieszczono ten etat we Wrocławiu, i rzeczywiście tam kilka filmów zrobiłem. Potem się udało przenieść i zwiększyć – po dwóch, trzech latach. To było jakieś głupstwo – skoro mieszkam w Warszawie, dlaczego mam mieć etat we Wrocławiu – i już potem byłem zatrudniony w PRE Zespoły Filmowe na etacie w Warszawie.

19:31 Ja sympatyzowałem najbardziej z Zespołem [Filmowym] Tor. To był jakiś wyjątkowy zupełnie twór. Tam ludzie przychodzili, żeby pogadać, porozmawiać, побыć ze sobą, taki trochę stolik w „Czytelniku”. Jak się tam wchodziło, to oczywiście siedział kierownik, uroczy zresztą, Zygmunt Kniaziółucki, ekonomiczny szef zespołu. Poza tym albo [Tadeusz] Różewicz, albo [Krzysztof] Zanussi, albo wszyscy razem, albo [Edward] Żebrowski gdzieś siedział w kącie, [Filip] Bajon. Właściwie z Różewiczem, bardzo żałuję, nigdy mi się nie udało pracować, ale po prostu wybrał Wybultę, więc trudno. Natomiast Zanussi później owszem, i z Żebrowskim także. Lubiłem ten zespół i ludzi tam. Oczywiście pracowałem też w innych zespołach, ale to ze względu na to, że reżyserzy tam gdzieś byli poumieszczani.

21:06 Najczęściej dzwonił reżyser. Wcześniej się znaliśmy gdzieś z miasta, czy z filmowych wydarzeń, ale mogło być też tak, że to była zupełnie obca osoba. Jak to się odbywało? Podejrzewam, że tak, jak na ogół, że jakąś szeptanką: – „A kto by mógł robić scenografię?” – „No może ten, tamten...”. Wynikało z pytań, że może ten. To wypadało, że reżyser dzwonił. A

kto miał wpływ? Koledzy reżysera, z którymi wcześniej pracowałem, i którzy mnie znali, albo kierownicy produkcji, z którymi pracowałem, którzy mnie znali i uważali, że podołam zadaniu, więc myślę, że tak to się odbywało.

22:14 Oczywiście ja się włączałem wtedy, kiedy był już scenariusz, dlatego że to była podstawa do skierowania filmu. Więc zaczynało się od przeczytania scenariusza, była jakaś rozmowa na ten temat, ale scenopis powstawał trochę później, dlatego że scenopis powstawał najczęściej wtedy, kiedy już reżyser i operator znali obiekty, czyli wiedzieli mniej więcej, jak będzie wyglądał świat, który ma być w filmie. Właściwie wtedy dopiero te scenopisy powstawały. Scenograf nie miał wpływu na scenopis – to powstawało między reżyserem a operatorem. Natomiast jak się coś chlapnęło na dokumentacji, czy coś, to być może to miało jakieś znaczenie, ale nigdy tego nie śledziłem specjalnie.

23:21 „Nauka latania”. Reżyserował ją Sławomir Idziak. Wcześniej z nim pracowałem, bo on zrobił-to też jest taka anegdota, która ilustruje czas. Mianowicie on dostał od Wytwórni [Filmowej] „Czołówka” taśmę na 15 minut kolorowego filmu o młodzieży, a ponieważ bardzo chciał zrobić fabułę, to zamienił tę kolorową taśmę, która była przydziałowa – była sprowadzana – zamienił ją na czarno-białą, w związku z tym miał tego ze dwie godziny, i zrealizował film pt. „Seans”, gdzie grały trzy osoby: pani Sławka Łozińska, Jerzy Stuhr i pan [Piotr] Garlicki. Ja ten film z nim zrobiłem. Jak on się później w Czołówce tłumaczył, to nie wiem. W każdym razie zaproponował mi „Naukę latania”. Akurat w tym filmie to było tak, że w tamtych latach scenograf musiał zaproponować wszystkie obiekty, zarówno plenery, jak wnętrza do adaptacji, i oczywiście narysować, jeśli tak wynikało z potrzeb, dekoracje studyjne. Ponieważ akcja filmu działa się w okolicach skoczni narciarskiej, a bohaterem był młody chłopak, który miał takie aspiracje zawodnicze, to pamiętam, że przejechałem wzdłuż całej granicy południowej Polski, oglądając wszystkie możliwe skocznie narciarskie, często takie jak z zapatek. W końcu jedną z nich wybrałem, tam ześmy robili zdjęcia. Obowiązki scenografa w okresie przygotowawczym to było znalezienie i zaprojektowanie wszystkich obiektów, sprzedaż ich reżyserowi i operatorowi, a potem przygotowanie kolejnych obiektów już w trakcie zdjęć z jednego obiektu w drugi, żeby płynnie grupa mogła przechodzić ze zdjęciami.

26:49 Tak wtedy, jak i teraz zawsze było tak, że dobrze było, jeżeli obiekty były skomasowane, jeżeli nie było dużego ich rozrzutu po Polsce, żeby dojazdy do nich były krótkie. Wajda miał

takie słynne powiedzenie, że scenografom nie należy dawać taksówki, jak jadą na dokumentację, tylko należy dać im rower, bo to gwarancja, że znajdą coś w okřęgu 30 km od biura, co miało swoje uzasadnienie takie, że oczywiście każdy reżyser i operator chciał mieć najdłuższą realną pracę, a nie marnować tego na dojazdy i powroty ze zdjęć.

27:45 W jaki sposób znajdowałem obiekty? Na pewno pomagały mi studia architektoniczne, bo mniej więcej wiedziałem, w jakiej części Polski na co mogę liczyć, jaka jest architektura. Nie było wtedy albumów o każdym zakątku Polski, ale na przykład wychodził taki katalog zabytków, który był poszczególnymi powiatami. Jak się to zbierało, to można było zobaczyć, jaki jest charakter rynku, z jakiego czasu jest kościół, jaka tam jest architektura, co się tam zachowało-to była też pomoc taka. Oczywiście jakieś jednak książki, i chyba tyle. To były czasy, kiedy nie było tzw. Location Scout, którzy coś robili za ciebie, tylko samemu trzeba było wziąć na siebie odpowiedzialność, że to znalazłem, to mi się wydaje dobre, to wam proponuję, można to nakręcić tak, albo tak, tu zrobimy to, a tu tamto.

29:10 Na początku mojej pracy okres przygotowawczy potrafił trwać dwa lata, ale to dotyczyło tylko ogromnych przedsięwzięć typu „Noce i dnie”, czy wielkich historycznych przedsięwzięć, gdzie wiadomo było, że nie tylko kostiumy trzeba uszyć, nie tylko budować dekoracje w studio. Musi być czas na ich przedyskutowanie, na wykonanie tych projektów, ale na przykład w takich filmach, jak „Noce i dnie”, to czas się liczył m.in. w ten sposób, że ponieważ w filmie przewidziane były zmiany pór roku, to trzeba było coś zasiać na zimę, czy ozime, i potem coś, co będzie rośło latem na wydzierżawionych terenach pleneru, które mieliśmy. To po prostu musiało tak być, żeby musiało to wszystko trwać. Ten czas oczywiście z latami się skracał, i w tej chwili są kompletnie przerażające historie, jakie do mnie dochodzą, że się zaczyna historyczny serial na miesiąc przed rozpoczęciem zdjęć, bo właśnie podpisali pieniądze, a trzeba je wydać do końca roku, i nie ma mowy o przełożeniu zdjęć. Łapie się scenografa na siłę gdzieś, który się podejmie takiego zadania. W tej chwili do takiego filmu fabularnego okres przygotowawczy to jest półtora – dwa miesiące, natomiast trzeba też pamiętać, że bardzo się skrócił okres zdjęciowy. W tej chwili na film fabularny 24-23 dni to jest prawie norma, natomiast wtedy się robiło przez trzy miesiące, o tej samej długości.

31:40 Takim przykładem niedoborów są słynne puste haki w mięsny, ale trzeba sobie uświadamiać, że to dotyczyło całej reszty kraju, i wszystkich możliwych dziedzin. Nic nie było.

Nie można było kupić drewna, gwoździ, cementu, gipsu, najzwyklejszych rzeczy, które służą do budowy dekoracji. Farby były podłej jakości, a żeby mieć jakieś lepsze, to trzeba było być członkiem związku plastyków, i się kupowało w specjalnych sklepach. Tak długo, jak film był mniej więcej typowy – po pierwsze jak był współczesny, to nie było większych problemów. Jeżeli był historyczny, ale rzecz się dzieje w końcu XIX wieku, czyli można było operować tym, co jest, co jeszcze istnieje, to tam nie było jakichś strasznych wymagań materiałowych. Schody się zaczynały przy dużych filmach historycznych, albo przy filmach gatunkowych, które miały inne wymagania.

33:18 To były lata pracy w wytwórni, kiedy ta praca wyglądała dosyć prymitywnie. Na przykład praca malarza polegała na tym, że miał on wykupione pigmenty poszczególnych farb, które mieszał w wiadrze z wodą. Przychodził nabzdyczony scenograf z próbką koloru, że: - „Panie Heniu, proszę zrobić taki kolor, to pójdzie na ściany, tutaj tego tyle a tyle będzie potrzebne”, i przynosił taką próbkę na kawałku papieru. Tamten to brał, ale scenograf jakby odbierał mu to, odrywał połowę, wsadzał sobie do kieszeni, dawał mu tą drugą połowę, i czekał na rezultat. Teraz chodziło o to, że jak malarz dobrał kolor według tej próbki, i zrobił swoją, i ona wyschła, to scenograf mógł ją porównać z tym, czego żądał. A dlaczego odrywał: bo jakby dał całą próbkę, to tamten mógłby przemalować w międzyczasie tym, co uzyskał naprawdę. Takie sposoby były używane w latach, kiedy nie było jeszcze mechanicznych mieszalni. Po prostu się nie jechało do supermarketu, i wybierało koloru z miliona, które się przywoziło do wytwórni, tylko wtedy to wszystko: - „Panie Heniu...” i wiadro. Przy niektórych realizacjach zagranicznych to było ułatwione. Można było sobie zamówić pewne rzeczy. Natomiast na ogół korzystaliśmy z tego, co nam ojczyzna dała, czyli z czarnej farby emulsyjnej, która była szara, i nie było na to sposobu. Także tylko dobry, zagraniczny pigment mógł spowodować, że byłaby czarna.

35:45 Skąd w ogóle Łódź? Dlaczego zdecydowałem się na to, żeby pracować w Łodzi, bo przecież mieszkalem w Warszawie. Łódź dawała znacznie więcej możliwości scenografowi, tzn. chyba było tam zatrudnione więcej osób, były bardzo dobre wszystkie warsztaty, ludzie byli bardzo chętni do pracy, sympatyczni. Wiedziałem, że efekt scenograficzny lepszy uzyskam w Łodzi, niż w Warszawie, czy we Wrocławiu. Sam w jakimś sensie stałem za tym, że niektóre filmy się tam robiły, bo wiedziałem, że warto. Mógłbym wymienić po nazwisku

kierowników budowy, z którymi pracowałem. Wojtek Wolniak, Mruzgała, Olbiński, bracia Bąbłowie – to wszystko kierownicy budowy, kierownicy pracowni, makieciarnia – to był chyba pan Łukiański. Po prostu z tymi ludźmi bardzo się człowiek zżywał, i to było bardzo miłe. Jest jeszcze jeden element – dlaczego architekt zostaje scenografem? Na początku lat 70. w najlepszym razie miałem przed sobą – wyjechać i pracować za granicę, tak jak zrobiła większość mojego roku, do Francji czy gdzieś dalej, albo usiąść w jakimś biurze i wiadomo, że 10 lat przynajmniej nic się nie robi samemu, że to będzie praca zespołowa, na innych. Jeszcze to był okres, kiedy się w ogóle nie inwestowało, strasznie mało się budowało.

38:35 Natomiast wchodziłem na halę, i jeszcze zanim otworzyłem drzwi, słychać było walenie młotków – cała symfonia młotków, które waliły, budując dekoracje, którą ja przedtem narysowałem, i widziałem rezultaty tego wybudowane w ciągu paru dni, tygodnia. To było naprawdę nie do przecenienia, tzn. gdzieś taka architektoniczna pazerność, żeby jednak coś postawić, to mimo że to nie miało dłuższego ciągu, to w samej pracy dla mnie się to liczyło, że coś powstaje. Jak byłem na studiach, na moim roku był Stefan Kuryłowicz, znakomity architekt polski, który bardzo dużo budował jeszcze w tym stuleciu, ale bardzo wcześnie zaczął pracę, realizację miał według własnych projektów. Pamiętam, że jak jeździłem na budowę dekoracji do „Quo vadis”, to mijałem budujący się na ul. Wawelskiej wieżowiec Opus Center, który on zaprojektował. On rósł, i rosły moje dekoracje, które prawdopodobnie dorównywały gabarytowo jego produkcji. Tylko jego dom stoi, a po moich dekoracjach nie ma śladu. To jest też w tej pracy sprawa ulotności, zawsze mi się bardzo podobała, tzn. to, że to jest coś, co powstaje, żyje, jeszcze dodatkowo przychodzi światło, wchodzi w to ludzie, a potem rozbieramy, mamy na nią jeden dzień, czy półtora, w zależności od tego, jak nam łaskawie pozwolił producent, i dziś nie ma po tym śladu. Ja uważam, że to jest bardzo ładne.

41:20 To jest układ póthierarchiczny, tzn. zaczynając od czubka, jest scenograf. On właściwie wybiera sobie do pracy wszystkich, z którymi by chciał pracować, w tym dekoratora wnętrz, rzadziej kostiumografa, natomiast dekoratora wnętrz, drugiego scenografa, asystentów, itd. Ta grupa jest podzielona w ten sposób, że jest dekorator wnętrz, który pracuje z rekwizytorami, i to są ci rekwizytorzy, którzy zapewniają, że jakieś obiekty dostaną ustawione w dekoracji, czy zostaną znalezione, czy kupione. Jest też jeden rekwizytor, tzw. planowy, który trzyma w garści te rzeczy, które są mu potrzebne do zdjęć. Także dekorator ma jako

najbliższych współpracowników tych rekwizytorów. Scenograf w zależności od wielkości projektu ma jednego lub dwóch drugich scenografów, asystentów. Przy wielkim filmie to są drudzy i asystenci. Od nas idą rysunki do budowy dekoracji, w związku z tym w jakimś sensie kierujemy ekipami budowlanymi, przygotowujemy adaptację plenerów. Kto co robi, to różnie. Czasami wszystkie decyzje podejmuje scenograf, a niektóre rzeczy rysują drudzy. Czasami ci drudzy, jak już coś narysowali, to też sami chcieli zobaczyć, jak to się robi, np. dostaje taką działkę kolega, i już będzie za nią odpowiadał. I tak to chyba wygląda. Ciekawy jest związek pomiędzy scenografem a dekoratorką, czy dekoratorem wnętrz. Dekorator jest osobą, która nie buduje dekoracji, czyli ona dostaje zaproponowane albo wnętrza naturalne, albo budowaną dekorację pustą w studio – pomalowaną, skończoną, z podłogą, oknami, piecem, ze stolarką, ze wszystkim co trzeba, i musi ją jakoś wypełnić. Były różne metody, np. Jerzy Skarżyński w swoich filmach, który realizował z [Wojciechem Jerzym] Hasem, robił widoki poszczególnych dekoracji, które potem były budowane w studio – w kolorze, ze światłem, z wyposażeniem – i jakby one stanowiły drogowskaz, co tam ma być. Jeżeli się pracuje z taką osobą, z którą wiele filmów zrobiłem, czyli z panią Wiesią Chojkowską, to ona ma taką wiedzę, talent jednocześnie i doświadczenie, że takie rzeczy są niepotrzebne, tzn. ja wiem, co muszę zaprezentować wnętrzem, ale ona świetnie wie, co i gdzie powinno stanąć. Także ta relacja może być różna w zależności od tego, z kim się pracuje, do kogo się ma zaufanie itd.

45:50 Było kilka takich pomieszczeń w Łodzi, które się mieściły chyba za tzw. łącznikiem, i w związku z tym były bardzo blisko. Nie wiem, czy to była ta fabryka, czy po prostu powielarnia, ale tam strasznie octem pachniało. Ten zapach mi się zawsze kojarzy z tymi pracownikami łódzkimi, które tu były nieduże, na dwa stoły właściwie.

46:33 Myśmy mieszkali w hotelach. Najpierw był Hotel Mazowiecki, potem Grand. W Hotelu Mazowiecki nie można było zjeść śniadania, bo nie było gdzie, a w Grandzie nie można było zjeść śniadania, bo nikt nie miał tyle czasu, żeby śniadać w Grandzie przed pracą. W związku z tym przyjeżdżało się do wytwórni, i pierwszą rzeczą po rozpoczęciu pracy – chyba że trzeba było w dzikim pędzie zajrzeć na halę, czy wszystko jest w porządku – było zjedzenie śniadania. Śniadanie można było zjeść w bufecie, w tzw. łączniku, i ponieważ tych osób, które mieszkaly w hotelach i miały te same problemy, było sporo, więc zawsze były kolejki do bufetu, natomiast w łączniku, który wyglądał jak długi wagon, stały stoliki, i tam się toczyło poranne

życie towarzyskie i kulinarne. Na stolikach było to, co można było dostać w bufecie, czyli w porywach jakąś jajecznicę, pieczywo, masło, dżem, jakąś wędlinę. Natomiast bardzo się wyróżniał stolik Macieja Putowskiego, który przed przyjazdem do wytwórni zahaczał o rynek, i na rynku, gdzie znali go wszystkie straganiary, bo był bardzo ekstrawertyczny, i prawie że podszczypywał jakieś starsze panie, albo mówił: „A co dzisiaj masz, jak Ty dzisiaj wyglądasz!”. One go uwielbiały. I on tam kupował świeże sery, jakieś pomidory, owoce, różne takie rzeczy świeże i dobre, których w tym bufecie być nie mogło. Potem się odbywała impreza pod tytułem śniadanie grupy Tadeusza Wybulta i Maćka Putowskiego, gdzie to wszystko stało na stole, i inne stoliki tak patrzyły: „Ci to się umięją urządzić”. Po tym śniadaniu zaczynała się uczciwa praca, tzn. szło się na hale. Ja opowiadam jeszcze o okresie przygotowawczym, znaczy kiedy się budowały dekoracje, kiedy nie było nacisku, że już jedziemy na zdjęcia, i wtedy śniadania wszystkie nie miały miejsca. Ale te okresy przygotowawcze tak wyglądały.

49:35 Jak wyglądała Wytwórnia? Był ten główny korytarz na pierwszym piętrze, i co drugie drzwi, to była inna produkcja, bo się wtedy robiło bardzo dużo filmów. Więc można było zajrzeć – tu się coś działo, tam, tu się ktoś kłócił, tu ktoś cicho pracował. Ja nawet sobie wyobrażałem, że otworzę jakieś drzwi, a tam będzie piekło i szatani. Wszystko było tam możliwe. W każdym razie to było bardzo żywe miejsce, tzn. po tych korytarzach ciągle się ludzie przewalali, wyjeżdżały na zdjęcia samochody. Szkoda, że tego już wszystkiego nie ma. Na przykład nie ma w Polsce Wydziału Budowy Dekoracji z prawdziwego zdarzenia, bo pierwszy zamknięto we Wrocławiu, potem w Łodzi, a w tej chwili w Warszawie są szczątkowe pracownie, które są na ogół zamknięte, i dużo rzeczy trzeba załatwiać na miejscu, albo budują dekoracje zewnętrzne firmy.

51:09 Oczywiście, że najciekawsze zadania dla scenografa wyniosą scenariusze albo z jakiejś epoki, albo jakieś kino gatunkowe typu fantasy czy science-fiction. Takie filmy scenograf zawsze chętniej robi, bo tam można się wykazać jednak jakąś wyobraźnią, i ma się większy wpływ na to, co potem będzie na ekranie. Taka groza scenografa to jest coś takiego, że robi współczesny film, jedzie na dokumentację, przedstawia, że stąd zobaczymy tamto, a stąd tamto, po czym się okazuje, że od razu na tej dokumentacji, albo później na zdjęciach operatorzy odwracają się w kompletnie przeciwnym kierunku. I to jest coś, co może doprowadzić do ataku serca. Szczególnie że nigdy nie ma tak, że wszystko się zostawia, znaczy

że jest gotowy plan do tego, tak samo jest dobry ten jak i tamten, dlatego że jak się umówiliśmy na ten, to jakieś prace się tam wykonuje – coś się przewiesza, zasłania, coś się robi. Takie zachowania, wydarzenia, nie mają miejsca właśnie w takich filmach wysokobudżetowych, gdzie wszystko musi być pod ściślejszą kontrolą.

53:07 Szczególnie w „Kingsajzie” było tak, że – za co mam we wdzięcznej pamięci kierownika produkcji, pana Andrzeja Sołtysika, który naprawdę wziął sobie na głowę zorganizowanie wszystkich materiałów niedostępnych, i udało mu się wszystko, tzn. wszystko to, co pisałem, co jest na zamówienie, co trzeba znaleźć, tworzywa, materiały, tekstylia, to on wysyłał swoich drugich, poprzedzane to było dziesiątkami telefonów do różnych fabryk w Polsce, i sobie tylko znanym sposobem – chyba na film, że to film, bo to jeszcze w ogóle sprawiało jakieś wrażenie – to jakoś te materiały wszystkie udało się jakoś zorganizować. Ale oczywiście to był wielki wysiłek. Jemu się to udało. Bardzo wysoko sobie ceniłem pracę z Jerzym Łukaszewiczem jako operatorem, z którym miałem, wydaje mi się, bardzo dobre porozumienie. W „Seksmisji” zastosowałem bardzo proste w sensie oświetleniowym rozwiązanie, że była listwa z żarówkami. Ona była schowana za szkłem chyba z kalką techniczną. Czyli był efekt matowego światła od podłogi do sufitu. To mi budowało po pierwsze to, że budowało mi pionową strukturę tego miasta podziemnego, że to są jakieś pionory, które to organizują i przechodzą z jednej dekoracji w drugą, taki patent na te wnętrza. Drugim patentem było to, że był sześciokąt foremny, tzn. wrzuty wszystkich dekoracji były ułożone sześciokąty obok siebie, co się brało z porównania z plastrzem miodu – świat kobiet, plaster miodu, pszczoły. Ale jednocześnie to się bardzo łatwo budowało, bo były powtarzalne moduły. No i to światło, które spełniało dwie funkcje – po pierwsze eksponowało przestrzeń dobrze, a jednocześnie to wszystko można było regulować, i oświetlały też aktora. Więc tą współpracę pamiętam też z tego powodu bardzo dobrze.

56:23 Scenograf jest stworzeniem leniwym, i trzeba było wybrać skalę, w jakiej będą realizowane wszystkie te dekoracje, rekwizyty, itd., to trzeba było wybrać coś, co będzie łatwo przeliczalne, i ja sobie wybrałem, że będę wszystko sprowadzał do skali 20:1. Wiązało się to też z pewną łatwością rysowania tych rzeczy, żeby się za bardzo nie męczyć. Teoretycznie powinno to być tyle samo razy powiększone do krasnoludka, ale nie każdy krasnoludek ma 180 cm albo 160 cm, więc to stosownie do tego.

57:21 [o pracownikach technicznych „Kingsajz”] Myślę, że im się podobało. On są jak każda ekipa – się nudzi, jeżeli ma budować kolejne mieszkanie na hali, a tutaj nagle mieli zrobić wielką Szuflandię. Mało tego – jeszcze się musiały wysuwać niektóre szuflady, i tego było dużo, i jeszcze ich bawiło chyba to, że jeszcze ta łazienka była budowana, czyli raz budowali sedes od dołu do siedzenia, a potem budowali górę, to jakby były dwie oddzielne dekoracje. Więc dla nich to też było oderwanie od innych filmów, które robili. Tam jeszcze był taki element zdjęć specjalnych polegający na tym, że ja się zwróciłem o to, żeby zrobić dorysówki na szkłe, żeby powiększyć, bo sześć szuflad zamykało się pod stropem hali, a ja powinienem mieć tych szuflad 30, więc żeby uzyskać ten efekt, trzeba było resztę domalować, zarówno spojrzeniach z góry, jak i z dołu. Tam myśmy zrobili eksperyment, że przyjechał artysta z Barrandova, który nam dwie takie wykonał na szkłe dorysówki. Pamiętam, że skierowałem asystenta drugiego scenografa, Leszka Rybarczyka, żeby mu patrzył na ręce, jak on tam będzie robił, i jak tamten sobie pojechał, to jeszcze poprosiłem o trzecią dorysówkę, i tę wykonał właśnie Leszek bez zarzutu.

59:34 Dorysówka to był coś wielkości metr na 80 cm w formacie kadru, czyli mniej więcej 1:1,33. To jest rama ze szkłem, która polega na tym, że stawia się ją między dekoracją, która musi być oświetlona, a kamerą. Maluje się na czarno to, co jest widoczne, jakby ta część, która została zbudowana, a na szybie maluje się to, czego nie ma. Fotografuje się potem także, mamy efekt powiększonej dekoracji. Jest szereg technik, które już poszły w niepamięć. Byłem bardzo dumny, że to zastosowałem chyba po raz pierwszy od wielu lat w Łodzi, ale w tej chwili takie rzeczy przecież się robi komputerowo. Także odeszły takie rzeczy, jak malowane tła, które służyły jako zastawki za, bo się stosuje green-box. Bardzo dużo się zmieniło w kinematografii za mojej pamięci.

1:01:36 Musiałem trochę poczytać, trochę zebrać, bo się od tego zaczyna w takich filmach, że się zbiera dużą dokumentację, inspiracje. W tym przypadku to były inwentaryzowane w XIX wieku budynki starożytnego Rzymu, które mi służyły jako materiał do projektowania, ale też książki, które zawierały i kolor, i freski. Wtedy przy tym okresie przygotowawczym się dowiedziałem, że wszystkie piękne, białe posągi rzymskie były bardzo kolorowe. Były malowane, tylko że polichromie nie dotrzymały do dzisiaj. Ale jak postawiłem takie rzeczy w

dekoracjach, to bardzo się ludzie dziwili, że nikt tego wcześniej nie widział. Materiały to jest grafika, to są książki, jakieś zdjęcia, co się da.

1:03:04 [Jerzy] Kawalerowicz miał irytujący zwyczaj powtarzania, że: „Ty mi nie buduj Rzymu, ty mi go zasugeruj”. Ale przed Kawalerowiczem „Quo vadis” było realizowane siedem razy czy osiem, nie mówiąc o innych filmach, które się działy w Rzymie. Istnieje pewien wzorec, którego się uważałem, należało trzymać, inaczej ta bajda byłaby kompletnie nie do uwierzenia. Myślę, że tu sobie inaczej wyobrażał to, co ja zrobiłem, ale ja się nie przejmuję tym specjalnie, wtedy się też nie przejmowałem.

1:04:01 Filmy kiedyś powstawały długo, i miały długie okresy przygotowawcze. To się zmieniało przez te wszystkie lata. Po drugie, w tych pierwszych latach sprzęt był dosyć ciężki. Potem zaczęło się to wszystko miniaturyzować, kamery były lżejsze. W związku z tym częściej się wychodziło w plener, i częściej się wchodziło do wnętrz naturalnych, także się zmieniło też środowisko pracy w pewien sposób. Na samym początku tymi korytarzami chodziły piękne dziewczyny. Potem, jak w 70. latach powstała telewizja na Woronicza, to one się przeniosły na korytarze telewizji na Woronicza. Potem powstały firmy polonijne, i one przeszły z kolei z korytarzy na Woronicza do firm polonijnych, a potem nie wiem, co się z nimi stało. Ale może ja byłem już w tym wieku, że przestałem zauważać.

1:05:25 Ja się przez całe życie posługiwałem rysunkiem odręcznym. Nie widziałem potrzeby, żeby przechodzić na komputer, czyli projekty dekoracji po prostu kreśliłem. Jeżeli były potrzebne jakieś obrazki, to malowałem, ale to wszystko bez komputera. Natomiast w tej chwili moi studenci na Akademii Sztuk Pięknych posługują się wyłącznie komputerem, po prostu nie umieją rysować nawet. Znaczą coś tam rysują, i zarówno rysunki techniczne, jak i wizualizacje dekoracji, zresztą bardzo ciekawe, i pięknie na ogół wykonane – wszystko to powstaje komputerowo. Mówię o tej stronie projektowej, nie mówię o tym, co się dzieje na planie, gdzie również ten komputer jest nieobecny, ale przewidywany przez green screeny, green boxy, i wszelkiego rodzaju działania, które w gruncie rzeczy odpowiadają tym domalówkom na szkle.

1:06:52 Rola scenografa filmowego „psieje” głównie z powodów takich, że pewne elementy są mu odbierane. To się zaczęło tak naprawdę wtedy, kiedy już pracowano kamerami elektronicznymi, i potem operator z reżyserem jednym przekręceniem zmieniał kolorystykę

filmu, która była przedtem jakoś wypracowana i konsekwentna. Coś im się zachciało inaczej, wymyślili, przekręcili, i nie poznajesz swojego dzieła. Więc to był taki pierwszy moment ostrzegawczy. Potem jest rzeczywiście coś takiego, że to, co powstaje na green screenach i na tych ścianach ledowych to jest też bardzo ważne, kto to projektuje, i jaka wiedza za tym stoi, bo to się może kompletnie nie złożyć z filmem. Dopóki to jest np. fotografia jakaś, to tak czy inaczej jakoś to siądzie, ale jest też zawsze pytanie: co ta fotografia przedstawia? Czy to jest zgodne z epoką, charakterem postaci. A jeżeli to nie jest fotografia, tylko świat stworzony specjalnie na ten ekran, to znowuż: kto to robi, i z jaką wiedzą? Przecież inaczej będzie to projektował scenograf, inaczej grafik, a w ogóle inaczej osoba przyuczona, która nie ma żadnego przygotowania plastycznego, czy historyczno-sztucznego, ale się bardzo dobrze zna na tych wszystkich pokrętłach, i mówią: –„Heniu, to teraz ty będziesz tu robił, zaprojektuj nam tła”. Gdzieś się urywają sznurki kontroli nad obrazem, który jednak tylko z operatorem właściwie dzielił scenograf. W tej chwili nie bardzo wiadomo. Kończą się zdjęcia, i się zaczynają cuda nad filmem.

Absolwent Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej, studiował także na Wydziale Wystawiennictwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Autor scenografii do kilkudziesięciu filmów polskich i zagranicznych, przedstawień teatralnych, widowisk telewizyjnych. Laureat nagród za najlepszą scenografię na festiwalu Polskich Filmów fabularnych Gdańsk – Gdynia do filmów Juliusza Machulskiego *Kingsajz* i *Seksmisja*, wyróżnienia specjalnego na Festival International du Film Fantastique et de Science Fiction w Brukseli oraz Orłów – Polskiej nagrody Filmowej za filmy *Wrota Europy* Jerzego Wójcika i za *Quo vadis* Jerzego Kawalerowicza. Wieloletni pedagog w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi. Obecnie wykłada w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.