

Joanna Macha

To się zaczęło znacznie wcześniej, mój pomysł na scenografię. Muszę wrócić do dzieciństwa. Pomógł mi ten pomysł sfinalizować i zamknąć mój brat, który studiował architekturę. Ale jeszcze wcześniej pojawiły się przedstawienia, które robiłyśmy z moją siostrą cioteczną podczas rodzinnych uroczystości. Wtedy od razu były role podzielone. Spotykaliśmy się na urodzinach, czy przy innych okolicznościach rodzinnych. Zamykałyśmy się w pokoju, wymyślałam jakiś rodzaj przedstawienia, happeningu. Zajmowałam się scenografią zawsze, odruchowo to było. A Agata była aktorką, w związku z tym siedziała przed lustrem, malowała się, przebierała. Po krótkim czasie wychodziłyśmy z pokoju, przywoływałyśmy mojego starszego brata, który pomagał nam wszystko zorganizować technicznie, sprzedaż biletów, i było przedstawienie. A żeby była sprawa jasna, moja siostra cioteczna, Agata Buzek, stała się aktorką w przyszłości, a ja musiałam trafić na scenografię. Taka była to historia. Ale można powiedzieć, że od dziecka, w najprostszych zabawach dziecięcych, miałam potrzebę organizowania przestrzeni, i układania, przekładania: przemeblowywałam swój pokój, zmieniałam ustawienie w półkach, i nie było to zwyczajne przestawianie przedmiotów, ale tworzenie światów. I gdzieś towarzyszyło mi to od dzieciństwa. Jak byłam na Akademii Sztuk Pięknych na grafice, nie było to moje w pełni spełnienie, dlatego że bardzo lubię współdziałać w grupie z ludźmi, i stąd pojawiła się scenografia.

2:18 Myślę, że do mnie zawsze bardziej trafiały obrazy, z tego względu, że nie wywodzę się z architektury. Myślę, że jest taki podział świata scenografii, który wywodzi się z architektury, bądź z malarstwa – tak bym to określiła. Mnie zawsze bliższy był świat malarstwa.

2:32 Tego, jak kształtuje się światło, kolory, klimat, więc były to raczej moje fascynacje malarstwem, i na różnych etapach mojej twórczości, mojego rozwoju, były to różne fascynacje, tak jak to bywa w życiu. Myślę, że nigdy nie było tak, że jeden wybijający się był nurt. To faktycznie było etapami, na różnych etapach. Pierwszą moją fascynacją był van Gogh, ale potem to się zmieniało.

3:14 To były, można powiedzieć, odmienne debiuty, bo jeden był debiutem teatralnym, inny był debiutem filmowym. Debiut teatralny to był debiut w Płocku, bo to był mój dyplom. Było to przedstawienie w teatrze w Płocku. Natomiast moim debiutem filmowym jako

samodzielnej pracy, to w reżyserii Wojtka Wójcika serial i film fabularny zarazem „Sfora”. Przede wszystkim to był rzut na głęboką wodę, dlatego że to były moje początki scenograficzne. Na planie filmu w ogóle pierwszy raz w życiu pojawiłam się na planie filmu Lecha Majewskiego „Angelus”, i tam dosłownie można powiedzieć, że moja starsza koleżanka z Akademii Sztuk Pięknych, Kasia Sobańska, ściągnęła mnie z ulicy, bo znałyśmy się dobrze wiele, wiele lat, i spotkałyśmy się w Warszawie. Potrzebowała pomocy i wsparcia. I tak wylądowałam na planie u Lecha Majewskiego, co było ogromnym przeżyciem, i mówię to za każdym razem – gdyby nie to, że był to pierwszy plan filmowy, na który trafiłam, to nie wiem, czy zostałabym w filmie, i czy do dzisiaj trwałabym przy scenografii filmowej, dlatego że wiadomo, że scenografia filmowa, teatralna, operowa to są jednak różne światy. Natomiast trafiłam do filmu na plan, który był ogromną kreacją. Był również wolną amerykanką, i można się było spodziewać tam wszystkiego – przeganiałiśmy zwierzęta z zoo po hałdach, Alpach katowickich, trzeba było to wszystko okiełznać, co dla mnie było ogromną abstrakcją, dlatego że dla mnie wtedy jeszcze nie do końca było jasne, co z kontynuacją w filmie, że trzeba pilnować kontynuacji, itd., w związku z tym naprawdę uzyskałam dużo serca i pomocy ze strony ekipy. Ale też muszę przyznać, że było to odzewem na to, że ja weszłam całą sobą w ten film, i oddałam się bez reszty. Właściwie świat przestał istnieć, i zupełnie ten świat scenografii, świat Lecha Majewskiego w tym wypadku mnie uwiódł i pochłonął. I właściwie zaraz potem już zaczęłam pracować jeden film po drugim i myślę, że widząc moje zaangażowanie, dosyć szybko zaproponowano mi, bo był, jak to się zdarza, problem scenograficzny, to miejsce było nieobsadzone, i zaproponowano mi prowadzenie filmu „Sfora”, co dla dziewczyny ze Śląska było dodatkowo trudną sprawą, bo to był film o Warszawie. Ja tej Warszawy nie znałam jeszcze tak dobrze, jak swojego rodzinnego Śląska, i odkrywałam właściwie dla tego filmu Warszawę po swojemu, na co wszyscy warszawiacy z ekipy zacierali ręce, jak ta mała sobie poradzi. Ale faktycznie muszę powiedzieć, że dużo otwartości i wsparcia mnie spotkało. Jak ten film robiłam i uświadomiłam sobie, ile niebezpieczeństw czyhało na mnie, decyzji do podjęcia, to faktycznie po tym mnie to chwilowo przeraziło. Bo jest taka różnica, i to mogę powiedzieć, bo to nastąpiło dosyć szybko, kiedy pracowałam jako dekorator wnętrz w poprzednim filmie „E=mc²” w reżyserii Olafa Lubaszenko, i potem od razu przeszłam do „Sfory”, gdzie Olaf grał. W związku z tym tak

przechodziłam te szybkie etapy w jednym gronie, tym samym gronie, co było bardzo miłe i mnie wspierające. W filmie Olafa Lubaszenko mogłam naprawdę wodze fantazji w pełni wypuścić, jako dekorator wnętrz, gdzie mogłam sobie poszaleć przy boku Roberta Czesaka, który był scenografem, i naprawdę mnie też wspierał, i był dobrym opiekunem, ale pozwalał mi rozwinąć skrzydła. W momencie, kiedy uzyskałam już propozycję następnego filmu samodzielnie, muszę powiedzieć, że przez pierwsze dwa tygodnie, mając świadomość odpowiedzialności, która na mnie spoczęła, nie mogłam nic wymyślić. To tak mnie sparaliżowało, że trudno mi było puścić wodze fantazji i kreować ten świat, bo od razu pojawiały się zapytania techniczne, o których scenograf też musi myśleć, w związku z tym było to dla mnie naprawdę dużą różnicą – funkcja dekoratora wnętrz, i potem pierwszego scenografa. Szczęśliwie, po dwóch tygodniach, wszystkie strachy poszły na bok, i mogłam zająć się tym, co lubię najbardziej, co myślę, że jest istotą naszej pracy – kreowanie świata, wymyślanie, czy jest to świat bardziej realny, który musi oddać klimat dnia codziennego, klimat danej epoki, czy jest to świat zupełnie wymyślony, to jednak trzeba to w jakiś sposób wymyślić, wykreować, w sposób jednorodny powiązać. A przede wszystkim doprowadzić do końca, żeby te wszystkie rzeczy, które zostały ustalone, wymyślone, ujrzały światło dzienne. To jest właśnie takie połączenie, które jest w pracy scenografa dość istotne.

9:14 Dużo było takich momentów, które było trudne. Przekonałam się bardzo szybko, że trudno jest realizować zdjęcia w Warszawie, bo jest to miasto – to było wiele lat temu, w związku z tym miasto nie było aż tak tętniące życiem, zapakowane samochodami, gęste; ale miało swoją dynamikę. W związku z tym to jest trudne, żeby w tym rytmie i tych ograniczeniach pracować. Poprzednie filmy robiłam troszeczkę na uboczu – czy na Śląsku, czy nie w samym centrum Warszawy. A film „Sfora” głównie polegał na tym, że w sercu miasta rozgrywały się te wszystkie historie, spekulacje, dochodzenia, tragedie, itd. To było bardzo dynamiczne kino. Ale myślę, że to, co było w tym momencie najtrudniejsze, bo kreowałam już od pierwszego filmu, czyli od filmu z Lechem Majewskim „Angelus”, mimo że tam była zupełnie inna moja pozycja. Ale jeżeli od początku się wejdzie w ten świat i czuje się częścią tego świata, to jednak się go współtworzy – obojętnie, czy jest to bardzo mały procent, czy ten procent się zwiększa. To jest też dla mnie niebywałe w filmie, i to jest to, czego brakowało mi, siedząc samotnie w pracowni robiąc obrazy, malując grafikę, że praca w filmie to jest tak,

jak tryb zegara – że jeżeli razem nie zatrybimy, nie zaczniemy współtworzyć tego świata, to nie ma szansy na powodzenie. I to jest fascynujące, że dla mnie tak samo jest godne szacunku, i istotna jest osoba, która układa kable, robi nam herbatę na planie, i ta, która ma największą odpowiedzialność – pisze scenariusz, reżyseruje – z tego względu, że to na siebie pracuje nawzajem, i jeżeli te tryby nie zejdą się razem, to nie ma filmu. Poza tym, że jest wszystko wymyślone, napisane, przygotowane, to w tych trybikach musi zaistnieć pewna magia, żeby ten film był filmem wyjątkowym.

11:44 Serial „Pensjonat pod Różą” to myślę, że o tyle sprawa była uregulowana pracy z kilkoma reżyserami, że przede wszystkim z reżyserem prowadzącym Miroslawem Borkiem, zarazem producentem całego serialu, wymyślaliśmy ten świat. Oczywiście było tam dużo klimatów pobocznych, wątków pobocznych, różnych miejsc, ale tym sercem całego serialu był „Pensjonat pod Różą”. Ten świat został wymyślony na samym początku, został stworzony i myślę, że w przypadku tego serialu akurat nie było takim trudnym wymiana, czy nie było rozrywającym ciągłość tego projektu, praca z różnymi reżyserami.

12:43 Przypominam sobie to, jak jeszcze jeździłam na rowerze wręcz, szukając obiektu do tego filmu, bo wiedziałam, że kluczową sprawą będzie odnalezienie, czy wynalezienie domu, czy większego obiektu, gdzie będzie można tytułowy „Pensjonat pod Różą” stworzyć. Faktycznie przejeździłam głównie Konstancin, a wtedy nadal nie znałam tak dobrze Warszawy i okolic. Dla osób, które tu się wychowały, czy które od lat robiły filmy, to było może sprawą oczywistą. Ja musiałam znaleźć własną drogę do tego, jak wyszukiwać takich miejsc, bo od tego czasu trochę zmieniły się proporcje, i w tej chwili ogromną pomocą dla scenografa jest location manager, czy nawet są skauci [Location Scout], którzy poszukują według wytycznych scenografa różnych przestrzeni. Ale na początku moich działań to scenograf zajmował się wszystkimi wyszukiwaniami, a ja tego rejonu nie znałam. Muszę powiedzieć, że to dało mi też ogromny bagaż doświadczeń, ogromną radość, dlatego że często jest tak, że takie przestrzenie naturalne wykorzystujemy potem nawet, przebudowując je zupełnie, i jak scenograf je widzi, to uruchamiają się dopiero myśli, wyobraźnia, w jaki sposób można go przetworzyć. Więc ja, szukając obiektów, bardzo dużo się uczyłam. Poznawałam też nowe miejsca, Warszawę, okolice Warszawy, gdzie jednak najwięcej się realizuje zdjęć, co też pracowało na moje doświadczenie, bazę danych, które miałam gdzieś w głowie w swoich

oczach. I faktycznie przemierzyłam na rowerze, szukając „Pensjonatu pod Różą”, cały Konstancin i okolice, i znalazłam szczęśliwie willę Wedla, i wydawało mi się, że jako pierwszą ją odkryłam, po czym okazało się, że moi starsi koledzy, którzy pracowali z nami przy tym projekcie, robili już tam filmy. Ale faktycznie wiele lat było przerwy, w związku z tym można powiedzieć, że miałam małą satysfakcję, że odkryłam ten obiekt na nowo po wielu, wielu latach.

15:11 Jest ogromna różnica w tworzeniu świata zupełnie od nowa w hali zdjęciowej, i korzystając z obiektów naturalnych. Muszę powiedzieć, że mimo wszystko chyba bardziej lubię kreować świat związany z naturą, tzn. znaleźć w przestrzeni naturalnej, w plenerze naturalnym dom czy obiekt, który można przebudować, dobudować w dowolny sposób, ale wykorzystując tkanę naturalną. Z tego względu, że jest to rozmowa, dialog pomiędzy zastaną przestrzenią, scenariuszem, światem, który trzeba stworzyć, a moją wyobraźnią. To nie chodzi o to, że tej wyobraźni jest za mało, żeby stworzyć to w studio, ale myślę, że ten świat od razu jest pełniejszy w momencie, kiedy buduje się tę przestrzeń w naturalnej przestrzeni. Czyli że mamy za oknem świat, czy są to inne budynki, czy jest to zielen, przepiękny pejzaż różnego rodzaju: rzeka, jezioro, morze. Ale muszę powiedzieć, że mnie chyba najwięcej frajdy, jeśli można użyć takiego słowa, ale też satysfakcji, stwarza łączenie światów z różnych kawałków, tzn. robienie jednego, pełnego obiektu w różnych przestrzeniach. Tutaj doskonały do tego powód i okoliczność miałam szczególnie w dwóch filmach: Agnieszki Holland „Pokot” i Krzysztofa Zanussiego „Eter”. Tam myślę, że żeśmy posunęli się do granic niemożliwości jeżeli chodzi o łączenie jednego obiektu, czyli plener – wnętrze, łącząc to z kilku różnych kawałków. W przypadku filmu pana Krzysztofa Zanussiego „Eter” dochodziło do tego, że jeden obiekt robiliśmy w kilku krajach. To nie była kwestia tego, że były to tylko dwa różne miejsca w jednym mieście, ale były to często Węgry, Włochy i Polska. A potem okazuje się, że ludzie, którzy oglądają ten film, wydaje im się, że znaleźliśmy takie jedno piękne miasteczko, stwierdzą, gdzie zrealizowaliśmy całe zdjęcia do filmu. To jest największa zabawa – żeby właśnie tak paczworkowo ten świat tworzyć i oszukiwać, jak to wiele osób mówi, widza, żeby uwierzył w świat, którego nie ma, a w filmie on zaczyna istnieć naprawdę, i zaczyna mieć swój klimat, swoje życie.

18:19 W „Pokocie” też bardzo dużo miejsc, szczególnie wewnątrz, u Matogi, dlatego że on miał dom, który był domem wielopoziomowym, były różne tajemne wejścia, wyjścia, przejścia, i każde z tych przestrzeni było zupełnie gdzie indziej. Ale to też bardzo jest zależne od reżysera, który jest otwarty na to, żeby i sposób montażu, opowieści był taki, że jest pewna dowolność, że my sami składamy ten świat z różnych fragmentów, że nie ma potrzeby ciągłości, co i tak potem ciągłością jest, jak się ogląda film. Ale jest to też podejście do realizacji, i to zależy od reżysera, czy daje przyzwolenie, żeby te światy tak mieszać.

19:15 Film Bogusława Lindy „Jasne błękitne okna” jest kolejnym szczególnym etapem w moim życiu filmowym z tego względu, że to był film, który pierwszy robiłam jako film fabularny na duży ekran. Była przedtem „Sfora”, i ona była na dużym ekranie, ale tak naprawdę jak podejmowałam pracę, była mowa tylko i wyłącznie o tym, że będzie to serial, w związku z tym małe okienko. Potem pojawiały się propozycje koprodukcji dla BBC, dokumentów fabularyzowanych. Mimo, że to były ogromne produkcje, to jednak zawsze był ten mniejszy obrazek w zamyśle. A oto po raz pierwszy miałam stanąć przed zadaniem, że będzie to „duża szmata”. W związku z tym moje myślenie zaczęło się zupełnie inaczej, z ogromną odpowiedzialnością. Mimo, że wtedy nie pracowaliśmy jeszcze w technice 4K, to bardzo martwiłam się, żeby każdy detal był dopracowany do perfekcji. Muszę powiedzieć, że z tym filmem wiąże się anegdota, jeśli chodzi o moje przejęcie się tym, że to będzie duży ekran, i to jest teraz naprawdę wielką parą, zaczynam działać. Wymyślałam świat dla tych kobiet – różnych kobiet, które w tym filmie były, i muszę powiedzieć, że Bogusław Linda chętnie podejmował te tematy – jak można we wnętrzach tych kobiet ich światy dopełnić. Bo dla mnie jest to też bardzo interesujące, i tego nauczyłam się w teatrze, pracując z aktorem – jak pomóc aktorowi dopełnić jego rolę, czy dopełnić jego świat wewnątrz, które się dla niego tworzy. A w tym filmie robiłam zarówno scenografię, jak i wewnątrz. I dla naszej Sygity wymyśliłam taki rodzaj przełamanego wnętrza, ponieważ oni mieszkali w części domu rodzinnego – w jednej części rodzice, w drugiej części ona z mężem i córką. Wymyśliłam, że ona będzie krawcową, będzie miała kącik krawiecki, gdzie przyjmuje ludzi, przymiera, tworzy świat kobiecych fatałaszków, różnych tkanin, które doda kolorytu wewnątrz. Tak to było głęboko we mnie – uważałam, że to jest najważniejszą w tym filmie, żeby to przemycić, przemycić fragment rzeczywistości. Zdjęcia mieliśmy najczęściej nocą, w związku z tym w

ciągu dnia przygotowywałam plan, żeby wszystko było związane na ostatni guzik. W nocy chciałam uczestniczyć w zdjęciach, bo muszę powiedzieć, że atmosfera na planie była cudowna, i właśnie Boguś Linda miał takie podejście też mnie bliskie, że każdy jest na tym planie potrzebny, ważny, z wszystkimi się witał, i potem wszyscy równo przystępowali do pracy. Nocne zdjęcia nigdy nie są łatwe, ale dzięki temu podejściu, tej atmosferze praca była naprawdę świetna, dobrze się pracowało wszystkim. A mieliśmy tam deszcz, błoto, pracę do świtu, więc to nie są łatwe warunki. Ale już oczywiście po tygodniu – dwóch tygodniach zdjęć nad ranem to już opadałam trochę z emocji, sił, bo ileż można pracować 24 godziny na dobę. Rekwizytor w którymś momencie, ponieważ bardzo chciałam, żeby belka z materiałem, która wydawała mi się kluczowa we wnętrzu Sygity, jak tylko przestawiali kamerę i wiedziałam, że ona wciąż nie zagrała w tym wnętrzu, to tylko przestawiałam ją z rogu do rogu. Nie zapomnę tego, jak jeden z moich ukochanych rekwizytorów, z którym pracuję od samego początku – Eryk Żuberek – podszedł do mnie, wziął tą belkę materiału, odstawił ją na bok, przytulił mnie i powiedział: „Idź spać”. To jest tak prosta historia, która bardzo wiele mnie nauczyła, która bardzo wiele też pokazuje o specyfice filmu. Absolutnie do dzisiaj pozostało mi to, że każdy detal musi być dopracowany z tego względu, że nigdy nie wiemy, jaki detal będzie w tej kamerze, mimo że ustalenia mogą być bardzo szczegółowe, ale jednak jest pewnego rodzaju luz na planie i przestrzeń, która musi być pozostawiona do decyzji w danym momencie – decyzji chwili, emocji – więc przygotowane musi być wszystko. Ale trzeba potrafić pożegnać się z czymś, czemu poświęcało się godziny, tygodnie, i wydaje się, że to jest najważniejszy element filmu, ale nie o tym jest ten film, bo to jest właśnie ta praca zespołowa, że trzeba w pewnym momencie ustąpić miejsca zupełnie innej przestrzeni – przede wszystkim człowiekowi. I tego się trzeba nauczyć, ale tego uczy się z czasem, i podczas tego filmu – dlatego mówię, że padło jeszcze jedno hasło, ale z ogromną sympatią w stosunku do mnie – „nerwowa z cywila” – mianowicie, że chciałam, żeby wszystko było przygotowane przed ujęciem. A ci, którzy już robili nie pierwszą fabułę, ale którąś z rzędu, wiedzieli, że to trzeba powoli, że trzeba poczekać na wszystkie próby, które się wydarzą, i wtedy dopiero wstawić ten ostatni rekwizyt, wyczyścić podłogę, bo wcześniej nie ma sensu. To jest to, czego nas uczy praca w filmie, żeby nie tracić tej miłości, zapału, pracy nad detalem, ale żeby nabrać doświadczenia i dystansu do tego, co potem zostaje, i co jest najważniejsze. Przede wszystkim

też jest to sztuka rezygnacji z rzeczy, którym się poświęciło dużo czasu i energii, ale one muszą odejść. I to się dzieje przede wszystkim w montażu. Już na to nie mamy wpływu, bo tak to nie boli, ale tego się trzeba uczyć.

26:12 A jak to było z moim występem przed kamerą? To było nad morzem, gdzie realizowaliśmy już takie sceny końcowe, bardzo nostalgiczne, bardzo kobiece. I muszę powiedzieć, że to było dla mnie takim podarunkiem dla kobiety w tym filmie, dlatego że przez cały film, to już była końcówka naszych zdjęć, i przez cały film, jak to w scenografii, ciężko się pracuje fizycznie. Ja tylko patrzyłam na te piękne kobiety, które występują w tym filmie, które są codziennie ubierane, malowane. Joasia Brodzik będąc chorą to wiadomo, że makijaż nie mógł pozwolić na to, żeby tylko jej piękno pokazać, ale również ból i chorobę. Ale mimo wszystko były piękne zawsze, a ja czułam się jak pracownica fizyczna, która tworzy ten piękny świat kobiecy, ale nigdy nie jest w nim kobietą. Dlatego było dla mnie bardzo cudowne, jak mogłam założyć moją niebieską sukienkę, i w tle spacerować nad morzem, gdzieś się przemazać w tle tego filmu o kobietach.

27:30 „Ile waży koń trojański?” Juliusz Machulski, świat z przeszłości. Muszę powiedzieć, że dla mnie najlepszym wyzwaniem jest to, jak mogę powołać do życia światy, których już nie ma, nigdy nie było, albo które będą. Myślę, że każdy scenograf marzy o tym, żeby takie przestrzenie tworzyć. Miałam jeszcze to szczęście w tym wypadku, że tych czasów troszkę zasmakowałam. Z dzieciństwa pamiętałam ich zapach, koloryt, w związku z tym jest to łatwiejsze, żeby to wzbudzić w swojej pamięci, dodać wyobraźnię i je kreować. Jest to oczywiście technicznie bardzo trudne dzisiaj z tego względu, że lata 80. były czasami niepopularnymi. W tej chwili stały się modne, ale jeszcze parę lat temu, jak tworzyliśmy film „Ile waży koń trojański?”, to faktycznie ludzie wszystko robili, żeby te czasy zakryć, wyrzucić, zapomnieć. A my musieliśmy przywrócić je do życia, w związku z tym technicznie poszukiwanie rekwizytów, obiektów z tych czasów nie jest łatwe. Ale muszę powiedzieć, że chyba największym komplementem i radością było dla mnie, jak stworzyliśmy dom głównych bohaterów. Był pierwszy dzień zdjęciowy, przyszli aktorzy, weszli do wnętrza, i tak naprawdę bez żadnego mrugnięcia okiem powiedzieli: „Jak wam się udało znaleźć taki dom, że to wszystko wygląda tak, jakby było wyjęte z tamtych czasów?”. A to było wszystko zrobione. Muszę powiedzieć, że to są najprzyjemniejsze momenty dla scenografa, jeżeli osoby z ekipy,

czy potem już po projekcji filmu, wchodzi w ten świat i wierzą, że to po prostu było. Bo to znaczy, że coś nam się udało, udało nam się trochę zaczarować, stworzyć ten świat.

29:52 „Córki dancingu”, Agnieszka Smoczyńska i jazda bez trzymanki. Było cudowne wydarzenie. To były lata 80. już trochę lata 90. w zupełnie innym wydaniu, gdzie tak naprawdę te lata – i tak od początku rozmawialiśmy z Agnieszką – były tylko powodem, zaczynem do tego, żeby ten świat wykreować. Bo to jednak był taki film, gdzie więcej było wyobraźni niż tego, jak wyglądało to naprawdę. Te lata były tylko pretekstem do jazdy bez trzymanki, do świata, w który wkroczyły nasze brutalne syreny.

30:32 To jest trudne pytanie – czy dany projekt wymaga wiele pracy – bo każdy projekt wymaga wiele pracy, i ja staram się nie bagatelizować tego. Nawet, wydawałoby się, najprostsze współczesne kino typu komedia romantyczna, wymaga dużo pracy. Takie kino wymaga przeprowadzenia wielu rozmów, dlatego że jeżeli nie jest to świat oczywisty, to myślę, że współpraca – w tym wypadku dołączył jeszcze scenarzysta – reżyser, operator, kostiumograf – to są rozmowy, które są rozmowami kluczowymi, bo nie wyobrażam sobie stworzenia tego świata bez ścisłej współpracy tego grona. Więc najpierw rozmowy, potem wybujała scenografia. Ale nie jest to trudne, bo jeżeli człowiek zostanie poniesiony przez tekst, projekt, co w tym wypadku miało miejsce, i myśmy faktycznie szczerze i ze świadomością pełną podchodzili do tego, że będzie to hit, albo kłapa. Dlatego że to był film, którego scenariusz sam był na pograniczu tego, że będzie to hit, albo kłapa. Myślę, że przede wszystkim był to hit, ale dla niektórych. Myślę, że zarówno estetyka, stylistyka, była trudna do przyjęcia. Ale na tym polega również pewne nowatorstwo, odkrywanie nowych przestrzeni, czym dla mnie ten film jest. Ja jestem przeszczęśliwa, że mogłam ten film robić. I my poniesieni na tej fali ekscytacji tym tekstem, klimatem, nie mieliśmy wiele problemów, bo dla nas to, że mieliśmy problem ze znalezieniem obiektu, nie stanowiło problemu, więc dlatego trudno mi odpowiedzieć na pytanie, czy było dużo pracy, bo trochę się nie myślało o tym. Faktycznie to, co było problematyczne, to zderzenie się z realiami finansowymi. To zawsze jest trudne, jak ten świat jednak opowiedzieć, jak wybrać, co jest ważne, żeby w tym świecie zostało, mając nieduże możliwości finansowe, a często tak jest. Nigdy nie jest tak, że tych pieniędzy jest wystarczająco dużo, ale w tym wypadku faktycznie było ich bardzo mało. A dla jednego przejścia piosenki jednej z początkowych, kiedy syreny przechodzą przez Domy

Towarowe „Centrum”, jak kupują sobie ciuszki i fatałaszkę, żeby wejść w nową rzeczywistość, w ziemskie życie, to myśmy policzyli dla ciekawości czystej – musieliśmy, mimo że były to deficytowe i skromne towary, to urządziliśmy dwa kilometry pótek sklepowych w Domach Towarowych „Centrum”. I to jest kilka minut w filmie, ale gdyby tego nie było, nie byłoby kilku minut. Więc to są potem takie decyzje, i to jest trudnością w tego typu projektach. Jeżeli faktycznie te możliwości finansowe nie są wystarczające, to trzeba podejmować decyzje, i zawsze człowiek się zastanawia, czy to są właściwe decyzje.

33:58 „Wenecja”, Jan Jakub Kolski. To jest epoka w moim życiu, i to był taki, w moim życiu filmowym przede wszystkim oczywiście. To był duży krok w moim zawodzie scenografa. Wynikało to z tego, że miałam też ten przywilej, żeby spędzić dużo czasu, przygotowując ten film, z Janem Jakubem Kolskim, który jest niebywałym reżyserem, i też jego świat jest inny od wszystkich innych światów filmowych. On ma po prostu swój autorski świat, i albo się go pokocha, albo nie trafia do człowieka. Ja ten klimat pokochałam od razu, ponieważ jak to bywa z dużymi filmami, przeciągał się start tego filmu z roku na rok. Myśmy z Jankiem tak startowali i startowali. Scenograf jest jedną z pierwszych osób, która towarzyszy reżyserowi w drodze przygotowania tego filmu, w związku z tym w ramach przygotowań do filmu, producent, po raz kolejny odsuwając zdjęcia, wysłał nas jednak do Wenecji, żebyśmy zobaczyli, jak ta Wenecja naprawdę wygląda, i jak ją potem przenieść w świat filmu oczami dziecka. W związku z tym myśmy naprawdę bardzo dużo spędzili czasu razem, opowiadając o tym filmie, wymyślając go, Janek, opowiadając mi o swoich wizjach. Ja się bardzo dużo nauczyłam o tym, jak myśleć o świecie filmu, jak przekładać scenariusz na świat plastyki, świat scenografii, i zupełnie inaczej zaczęłam pewne rzeczy rozumieć, postrzegać, wyczuwać. W związku z tym to była długa, daleka podróż. Dalej, niż do Wenecji.

36:00 Prowincja w polskim filmie? Prowincja chyba dla mnie w ogóle nie jest adekwatnym określeniem. Mimo wszystko jakoś pejoratywnie postrzegamy, odczytujemy to sformułowanie. Dla mnie jest to bardzo silny świat, bo przede wszystkim takie światy, które są mniejszymi światami, społecznościami, szczególnie w filmie, mają bardzo wyrazisty charakter. To, co daje możliwość określenie prowincji, to jest określenie bardzo silnego, spójnego, jednorodnego świata. Każdy z tych światów będzie inny, będzie miał swoją specyfikę, ale to, co jest może dla nich podobne, to jest ich wyrazistość – zarówno w ludziach,

charakterach, które zamieszkują, czy tworzą ten świat. Że jest tam ważny człowiek jednak. Człowiek nie ginie w tłumie, przestrzeni miejskiej, ale jest wydobywany z tego świata, który z nim bardziej współgra, a nie zagłusza.

37:28 Często w moich realizacjach scenograficznych wywieje nas za granicę. I tak było w przypadku filmów pana Krzysztofa Zanussiego – zarówno w filmie „Obce ciało”, ale w filmie „Eter” również. Wynika to z tego przede wszystkim, że pan Krzysztof jest tak znany na całym świecie – można nawet powiedzieć, że jeszcze bardziej, niż w Polsce – że wszyscy chcą zrobić przynajmniej fragment jego filmu. Ale oczywiście to nie jedyne filmy, które realizowałam za granicą, bo „Pokot” z Agnieszką Holland. Czy jest to łatwe? Jest to bardzo ciekawe doświadczenie przede wszystkim, bo zderzamy się troszeczkę z inną kulturą pracy, innymi możliwościami. Część filmów, które robiłam za granicą, i to było w Los Angeles, to był film „Mała wielka miłość” z Łukaszem Karwowskim, bo taki był scenariusz, że część filmu była realizowana w Stanach Zjednoczonych. I faktycznie powody realizacji filmów za granicą są różne. Czasami wynika to ze scenariusza, i tak było w przypadku „Małej wielkiej miłości”, a czasami wynika to z koprodukcji. Bo takie są zasady pracy, że jeżeli koproducenci są z różnych krajów, to jest wymóg, żeby część zdjęć była realizowana za granicą. I te dwa różne przypadki mają również różne konsekwencje dla scenografa. Obydwie dla mnie są bardzo ciekawe, i są dużym wyzwaniem z różnych powodów. Jeżeli realizuje się film, gdzie faktycznie zagranicą nie ma w scenariuszu, tylko trzeba tam udawać wymaginowane przestrzenie, to jest to niezła łamigłówka – jak zrobić, żeby nie było widać, że Włochy są Włochami, itd., ale jest to wciągające. Tak czy siak całość filmu, czy miejsc lokalizacji, wymyśla się totalnie dla filmu. I te elementy, które są realizowane zagranicą, muszą pasować do tej układanki. Oczywiście, że jest tak, że w przestrzeni polskiej poruszamy się w pełni. Za granicą potrzebujemy pomocy, ale zawsze tę pomoc w jakiś sposób otrzymujemy – czy to w postaci osób, które znajdują lokalizacje do filmu, czy potem wynajdują rekwizyty. Jest zawsze ta śmieszność w postaci trudności językowych, nie każdy mówi po angielsku, niemiecku, bo to różnie bywa. Ja nie mówię po włosku, troszeczkę po rosyjsku, więc w zależności od tego, gdzie te filmy się realizuje, to są takie przeszkody językowe, kulturowe. Ja już tego się nauczyłam, że bardzo ważne w tej sytuacji jest, żeby precyzyjnie określić zapotrzebowanie. W związku z tym już nauczyłam się z moim zespołem scenograficznym przygotowywać bardzo dokładnie

dokumentację i wytyczne, czego potrzebujemy. Bo to właściwie trochę wygląda tak, jak usługa, że oni po prostu przygotowują to, czego dokładnie potrzebujemy. Wymaga to po prostu więcej pracy i przygotowań. W przypadku tego, jeśli realizuje się zdjęcia za granicą - bo mamy scenariusz napisany, że część filmu dzieje się za granicą – to musimy trochę też oddać przestrzeni location, którzy tam są, czy osobom, które się znajdują na tym, co wyłuszczyć najlepszego z tego regionu. Bardzo się zawsze cieszę na poznawanie nowych rejonów. Jak w Los Angeles realizowaliśmy zdjęcia, to było to dla mnie bardzo interesujące, bo jest to najdłuższe i największe miasto, i tam właściwie przemierza się kilometry autostradami codziennie po to, żeby przejechać z jednej rekwizytorni do drugiej. I dlatego tam niezbędna była pomoc - zresztą tak zawsze jest – osoby, która tam pracuje na miejscu, żeby zawiozła nas w jedno czy drugie miejsce. A to już nie jest taki świat, jak u nas w Polsce, że jest kilka rekwizytorni, i wiemy, że jest otwarta od do, i jedziemy i bierzemy meble, ale tam trzeba się zapisywać w kolejce. Przyjeżdżając do rekwizytorni, ma się jednego opiekuna na wrotkach, który jeździ i zaznacza przez nas wybrane rekwizyty, których odbiór wyznaczony jest za kilka dni. W związku z tym tamten świat zupełnie inaczej funkcjonuje. Ja już miałam taką przymiarkę, i to już było dla mnie łatwiejsze, bo jak już wspominałam wcześniej, robiłam trochę projektów dla dokumentów fabularyzowanych dla BBC, i wtedy przyjeżdżali Anglicy, Amerykanie, realizować filmy u nas. Wtedy my musieliśmy wprowadzać ich w polskie realia. W związku z tym już wtedy nauczyłam się, że takie połączenie różnych kultur jest jakąś trudnością. Ale tak naprawdę zawsze to bardziej traktowałam jako nowe doświadczenie, czy wartość dodana. To, czego się też szybko nauczyłam, że język filmowy jest absolutnie międzynarodowy. Mimo że różnią nas kulturowe podejścia, możliwości, to że język filmowy jest językiem międzynarodowym. Też było dla mnie to, że zaczęłam doceniać, że faktycznie mamy bardzo dużo zdolnych twórców, którzy absolutnie nie odbiegają poziomem, tym, co dzieje się w innych krajach, tylko często sposób organizacji pracy u nas jest zdecydowanie gorszy.

43:58 W Łodzi byłam absolutnie wielokrotnie. Ale czy realizowałam zdjęcia w Łodzi poza „Sercem, serduszkem”? Chyba faktycznie nie, bo trochę zlewają mi się te produkcje. Wielokrotnie przygotowywałam filmy, których zdjęcia w Łodzi miały się odbyć. W tej chwili

miałam zdjęcia w Łodzi do filmu, w trakcie realizacji którego jestem, „Raport Pileckiego”. Ale faktycznie „Serce, serduszko” w dużej mierze w Łodzi się odbywało.

44:34 [„Serce, serduszko” lokacje] Niestety w tej chwili nie wymienię dokładnych adresów, ale to była przepiękna – zresztą myśmy zwiedzili bardzo dużo mieszkań i miejsc w Łodzi dla potrzeb realizacyjnych, ale byliśmy w jednej z kamienic, która była niebywałym miejscem. I znowu to, co lubię, że było zupełnie puste, w związku z tym mogliśmy je przekształcić i zmienić dla naszych potrzeb. Ale muszę powiedzieć, że jak Pani powiedziała, że to były jedyne zdjęcia, które robiłam w Łodzi, to jestem w dużym szoku, bo ja tyle razy do Łodzi jeździłam, tyle dokumentacji odbyłam, dlatego że przygotowywałam też taki projekt, który był projektem teatralnym teatrów w Łodzi. Wtedy przeszłam – niestety to się na poziomie developmentu zakończyło – stąd pamiętam, że w tej Łodzi siedziałam ciągle i zwiedzałam obiekty. Proponowałam łódzkie obiekty wielokrotnie do różnych filmów, dlatego sama jestem zdziwiona, że tylko raz zrealizowałam tam film. Jest to bardzo bogate i piękne miasto do tego, żeby tworzyć tam filmy.

45:57 Kilka lat takich, można powiedzieć, obfitujących, i ja się ogromnie z tego cieszyłam, że miałam bardzo urodzajne lata, że był film po filmie. A często było tak, że faktycznie one na siebie zachodziły, bo mimo że ja nie lubię brać kilku projektów naraz - bardzo nie lubię, bo wolę być w jednym świecie, i oddać się mu bez reszty – to również ze względu na terminy, które, jak wiemy, w filmach się ciągle przesuwają – trudno jest wstrzelić się w to, żeby tak, jak jest zaplanowane, potem było to realizowane. I faktycznie rok, kiedy robiłam „Serce, serduszko”, była jeszcze realizacja i „Jacka Stronga” i „Obcego ciała”, co wiązało się również z wyjazdami. Żeby dopełnić tego, to jeszcze to był rok, w którym zdobyłam Kilimandżaro dla potrzeb produkcji filmu, który niestety nie doszedł do skutku, ale też była to praca filmowa, w związku z tym w przerwie wskoczyłam na Kilimandżaro, i zdobyłam szczyt. Ale myślę, że ten rok nie był chyba z moich wspomnień, było mimo wszystko rozłożone w czasie. Dla mnie trudniejszym był rok, kiedy miałam cztery produkcje, które były zupełnie skrajne, jeżeli chodzi o tematykę i światy. To właśnie był ten rok, kiedy były „Córki dancingu”, „Obce niebo” z Dariuszem Gajewskim, z Anne Fontaine „Niewinne”, i „Ojciec”. To były światy, które były wszystkie bardzo mocne kreacyjnie, zupełnie w innych strefach czasowych, kulturowych. A trzeba wspomnieć, bo pewnie wiele osób nie wie, że „Obce niebo” z Dariuszem Gajewskim

właściwie w 95 % film jest scenariuszowo w Szwecji, w 89 % był realizowany w Polsce. Wracając teraz do pracy za granicą, to tutaj jest sytuacja inna – wykreowania świata zza granicy w Polsce. Mimo że to jest świat współczesny, to pamiętam ten moment, kiedy pojechałam poznać Szwecję, bo przed realizacją tego filmu nigdy nie byłam w Szwecji, tak się zdarzyło. W związku z tym pojechałam tam na rekonesans, żeby wszystkie te miejsca poznać. A jak pojechałam drugi raz, to z drugim scenografem zbieraliśmy na ulicach i w hotelu papierki, opakowania, gazety, dlatego że to są rzeczy, które dają wiarygodność projektowi, już nie mówiąc o całej sferze szkolnej. Żeby stworzyć szwedzką, a wiadomo, że w szkole jest bardzo dużo detali, i pracując już parę lat w scenografii, mając świadomość tego, jak rekwizyt jest ważnym elementem, i jak dużo potrzebujemy rekwizytów, żeby stworzyć świat, to jak zaczęliśmy produkować rekwizyty do szwedzkiej szkoły w Polsce, to nie wierzyłam, że tego może być tak dużo. Ogromna pomoc koproducentów ze Szwecji, bo przywieźli trochę książek, rzeczy, przede wszystkim na miejscu udostępnili nam, ale też muszę powiedzieć – niebywała praca. I znowu dla nas było dużą radością, jak weszła nauczycielka szwedzkich dzieci w Polsce, i ona się uczyła w Szwecji jako mała dziewczynka, to powiedziała, że weszła, jakby to była jej klasa w Szwecji. Więc to też było miłe, że udało nam się jednak jakoś ten świat wskrzesić.

50:13 Każdy z tych światów, filmów tego jednego roku, był zupełnie inny, bo bardzo ascetyczny, przeniesiony w czasie świat siostr zakonnych. Dodatkowo jeszcze praca z francuskimi twórcami, co jest zupełnie innym i dużym wyzwaniem. Świat szalony „Córek dancingu”, o którym żeśmy wspominali. No i „Ojciec” - film, który też jest bardzo wykreowany i siedzi w głowie bohatera, naszego reżysera.

50:53 Lech Majewski, „Brigitte Bardot cudowna”. Tak, prawdą jest, że po latach wróciłam do współpracy z Lechem Majewskim. Już po drodze mieliśmy wspólne plany realizacyjne, bo ja z Lechem Majewskim już w międzyczasie podejmowaliśmy próby ponownego działania w filmie „Młyn i krzyż”, który zaczynałam realizować, i bardzo się cieszę, że doszedł do skutku, ponieważ ja nie dotrwałam do końca realizacji tego filmu. Ale faktycznie powrót przy „Brigitte Bardot cudownej”. Praca z Lechem Majewskim jest wyjątkowa i specyficzna. Czy jest tam miejsce dla scenografa? Ja w pewnym sensie to miejsce trochę sobie wypracowałam, ale też trzeba sobie jasno powiedzieć, że jeżeli podejmuje się pracę z Lechem Majewskim, to trzeba mieć świadomość tego, że on jest twórcą totalnym, który chce być wszędzie twórcą. Nie jest

oczywiście łatwe wchodzić z nim w polemikę, proponować swoje przestrzenie. Ale myślę, że było to bardzo ciekawym doświadczeniem. Ja jego świat bardzo lubię, więc to jest o tyle dla mnie fajne, że to nie jest świat, z którym muszę walczyć. Walczę z tym, żeby do tego świata dołożyć coś swojego. I faktycznie jest to w pewnym sensie walka, ale trudna walka. Ale my się z Lechem już trochę znamy, bardzo lubimy, w związku z tym dajemy radę.

52:37 Dwa wielkie nazwiska w kinematografii polskiej i światowej, dwa wielkie nazwiska w moim życiu – Agnieszka Holland, Wojciech Smarzowski. Nie można absolutnie pominąć współpracy, i znowu jestem bardzo szczęśliwa, że mogłam ich spotkać na swojej drodze, na planie, i co więcej, mam nadzieję, że jeszcze kiedyś nasze drogi się skrzyżują. Zupełnie inne światy. To jest właśnie niebywałe, że scenograf to taka osoba, która owszem, kreuje, tworzy, ale przede wszystkim jak spotyka na swojej drodze reżysera, to najpierw musi wysłuchać i nauczyć się tego, jaki świat chce stworzyć reżyser, jaki świat kreuje reżyser, jaki jest potrzebny dla scenariusza. To jest trudna praca, bo faktycznie są to różne przestrzenie, dla mnie fascynujące. I czasami ta droga dojścia do wspólnego porozumienia jest dłuższa, czasami jest natychmiastowa. Różnie to bywa. Ale jest to fascynująca podróż, i w obydwu tych wypadkach naprawdę każdy wysiłek był wart tego, żeby te światy tworzyć.

54:12 [Jaki powinien być dobry scenograf?] Ważne jest, żeby mieć swój charakter, i to nie chodzi tylko o charakter osobowy, ale twórczy, żeby mieć coś charakterystycznego, tak, jak się mówi o malarzach, rysownikach, że trzeba mieć swój pędzel, czy swoją kreskę. Więc musi mieć coś takiego, co jest rozpoznawalne w sposobie myślenia – bo światy są często różne – ale w sposobie myślenia. Na pewno musi mieć wyobraźnię do tego, żeby powoływać świat do rzeczywistości. Ale to jest bardzo ważne w przypadku scenografa, i to go różni od pozostałych twórców plastycznych w świecie plastycznym, którzy mogą mieć nieograniczony wpływ na to, że jak coś wymyślą, namalują, i to jest, wymyślą, zrobią grafikę i jest, to scenograf musi zaprosić do pomocy osoby, które pomogą mu ten świat wytworzyć. I to jest bardzo ważne, żeby mieć na tyle komunikację z innymi ludźmi, pozostałych współtwórców, współrealizatorów tego dzieła, tak potrafić porwać i przekazać im swoją wizję, żeby oni ten świat pomogli mu wykreować, dlatego że – ja to za każdym razem powtarzam grupie, którą zabieram do wspólnej podróży, zapraszam do współpracy – każdy mój pomysł, i nawet nieograniczona wyobraźnia nie byłaby możliwa do tego, żeby ujrzało to światło dzienne bez

nich wszystkich. Że ktoś przyspawa coś, pomaluje, rozrysuje technicznie. To jest bardzo ważna umiejętność dla scenografa, żeby za sobą pociągnąć ludzi, którzy pomogą mu ten świat wykreować i doprowadzić do końca. Bo to, że coś wymyślimy na samym początku, to to jeszcze nic nie znaczy, bo trzeba to doprowadzić do samego końca, czyli do tego, żeby pozostało to na ekranie.

56:49 Teraz pracuję nad filmem „Raport Pileckiego”, i trudno jest mówić o filmie, który wciąż jest w trakcie realizacji, bo raz, że o niektórych rzeczach jeszcze nie mogę mówić, ale mogę powiedzieć tyle, że tym razem udało nam się zrealizować zdjęcia w Łodzi, i faktycznie duże bogactwo – zarówno plenery, jak i wnętrza – miałam przyjemność przygotowywać, żeby w tym filmie się znalazły. Jest to duży film, gdzie znowu jest możliwość, żeby rozwinąć może nie tyle fantazję, bo to są czasy, które fantazyjne nie są, są bardzo brutalne, trudne, ale żeby przenieść ten trud, smutek, ból na ekran.

Rozmowa z Joanną Machą, twórczynią efektownej scenografii nocnych klubów lat 80. w *Córkach dansingu*, została przeprowadzona 23 lipca 2020 roku.

Absolwentka grafiki na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie oraz scenografii na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

Obdarzona niezwykle plastyczną wyobraźnią scenograf i dekorator wnętrz w filmach fabularnych, serialach i spektaklach telewizyjnych.

Autorka scenografii do takich filmów, jak *Ile waży koń trojański?* Juliusza Machulskiego, *Drogówka* Wojciecha Smarzowskiego, *Serce, serduszko* Jana Jakuba Kolskiego, *Jack Strong* Władysława Pasikowskiego, *Córki dancingu* Agnieszki Smoczyńskiej, *Niewinne* Anne Fontaine, *Prosta historia o morderstwie* Arkadiusza Jakubika.

Za najlepszą scenografię do filmu *Wenecja* otrzymała nagrodę na Festiwalu Filmowym w Gdyni (2010) oraz Orła (2011).

Członek Polskiej Akademii Filmowej i Europejskiej Akademii Filmowej (EFA).